

FRIEDRICH

NERLY

VON ERFURT IN DIE WELT



FRIEDRICH

NERLY

VON ERFURT IN DIE WELT

**Die Gemälde und Ölstudien
des Nerly-Bestandes
im Angermuseum Erfurt**

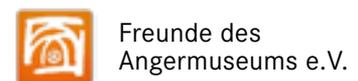
Herausgegeben von
Claudia Denk, Kai Uwe Schierz
und Thomas von Taschitzki

Deutscher
Kunstverlag



ANGERMUSEUM ERFURT
Kunstmuseum der Landeshauptstadt

Für die großzügige Förderung des
Forschungsprojekts, des Bestandskatalogs,
der konservatorischen und restauratorischen
Maßnahmen sowie der Ausstellung danken wir



Thomas Montag und Dr. Walther Metzger, Erfurt

INHALTSVERZEICHNIS

Grußworte

- 7 Dr. Tobias J. Knoblich | Landeshauptstadt Erfurt
9 Dr. Martin Hoernes | Ernst von Siemens Kunststiftung
11 Prof. Dr. Markus Hilgert | Kulturstiftung der Länder
13 Martina Roth | Förderverein Freunde des Angermuseums e.V.

15 Vorwort und Dank

Claudia Denk, Kai Uwe Schierz,
Thomas von Taschitzki

ESSAYS

- 23 **Die Erfurter Nerly-Schenkung – Eine Rekonstruktion der Gemäldesammlung** Thomas von Taschitzki
37 **Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«**
Claudia Denk
61 **»Mondbeglänzte Zaubernacht« – Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes**
Claudia Denk
83 **Aus Ölstudien werden Bilder – Vom Ateliermaterial zum Ausstellungsbild** Claudia Denk,
Karin Kosicki, Thomas von Taschitzki
91 **Kunsttechnologische Untersuchungen, Konservierung und Restaurierung der Gemälde und Ölstudien von Friedrich Nerly** Karin Kosicki

KATALOG

- 100 **Editorische Notiz**
103 **Lehrjahre bei Rumohr | Aufbruch nach Italien**
Kat. 1a–e bis Kat. 2 Claudia Denk
123 **Im Kreis der frühen Freilichtmaler in Rom**
Kat. 3a–e bis Kat. 14 Thomas von Taschitzki
Kat. 15a–g Andreas Strobl

245 Interim in Mailand

Kat. 16a–b bis Kat. 18 Claudia Denk

259 Die venezianischen Erfolgsjahre

Kat. 19a–c bis Kat. 34 Claudia Denk

451 Abgeschriebene Werke

Kat. 35 und Kat. 36 Thomas von Taschitzki

Kat. 37 Claudia Denk

461 Verzeichnis des Fehlbestands und der veräußerten Ölgemälde und Ölstudien

Thomas von Taschitzki

467 Biografie

Claudia Denk

ANHANG

476 Sendungen des Nerly-Nachlasses durch Nerly d. J. aus Venedig und Rom – Dokumentation der drei Transportlisten

484 Quellen und Literatur

484 Quellen zu Friedrich Nerly und zum Erfurter Nerly-Bestand

485 Ältere Literatur zu Friedrich Nerly

487 Neuere Literatur zu Friedrich Nerly und allgemeine Literatur

504 Konkordanzen

504 Katalognummer – Inventarnummer

506 Inventarnummer – Katalognummer

508 Personenregister

510 Kurzbiografien der Projektleiter

511 Impressum

512 Abbildungsnachweis



GRUSSWORT

Das Werk des 1807 in Erfurt geborenen Malers Friedrich Nerly bildet den ideellen Gründungs- und Ankerpunkt des städtischen Kunstmuseums Erfurts. Der Nachlass des Künstlers, den sein ebenfalls künstlerisch tätiger Sohn Friedrich Nerly d. J. (1842–1919) nach Erfurt lenkte, bildet den Sammlungsgrundstock dieses Hauses. Es ist der bedeutendste und umfangreichste Künstlernachlass des heutigen Angermuseums – Kunstmuseum der Landeshauptstadt Erfurt. Zugleich verfügt die Geburtsstadt des bedeutenden Landschaftsmalers damit über den weltweit größten Bestand seiner Arbeiten.

Mit dem Namen Nerly verbindet sich folglich ein gewisser Nimbus Erfurts als Museumsstadt. Diese für das Museum impulsgebende, ja identitätsstiftende Kraft lenkt immer wieder den Blick auf den Maler Friedrich Nerly und sein Werk. Dieser war ausgesprochen mobil und nutzte die Möglichkeiten seiner Zeit, nicht nur selbst aufzubrechen und sich späterhin in Venedig niederzulassen, sondern auch seine Landschaften und Veduten einem sich allmählich globalisierenden Markt zuzuführen. Bis nach Indien, Amerika oder Russland ›reisten‹ die Arbeiten des Erfurters. Mit seiner nächtlichen Verwandlung Venedigs gelang ihm schließlich ein Welterfolg – und in Venedig schloss sich der Lebenskreis des Künstlers auch 1878. Sein Grab wurde vor nicht allzu langer Zeit von Erfurt aus restauriert; es wird als Erinnerungsstätte für eine wirkmächtige Persönlichkeit der Stadt begriffen.

Die Erfurter Nerly-Sammlung harrete lange einer adäquaten Erforschung und Aufarbeitung. Gleichwohl Museen zuerst wissenschaftliche Einrichtungen sind, verfügen sie oftmals leider nicht über die personelle und finanzielle Kapazität, dem damit verbundenen Anspruch fortlaufend nachkommen zu können. Es braucht immer wieder besondere Anstrengungen, Fördermittel und Verbündete, um sich den Beständen – oft im Verbund mit überregionalen Netzwerken und Forschungslandschaften – in vertiefter Arbeit jenseits des Alltagsgeschäfts von Sammlungspflege und Ausstellungstätigkeit widmen zu können. Doch ohne die gründliche Arbeit am Bestand und seine Beleuchtung durch den aktuellen Wissensstand würden Museen nicht verlässlich Auskunft geben können über sammlungs-

werte Artefakte; sie regredierten schlimmstenfalls zu nostalgischen Verwahranstalten und kämen ihrem Auftrag als Bildungsorte und valide Orte historischer Rückversicherung nicht nach.

Das Ziel unseres Forschungsprojektes liegt neben der Bestandserfassung – einschließlich seiner Verlustgeschichte – darin, Friedrich Nerly als reisenden Landschaftsmaler anhand aktueller Fragestellungen aus der Kulturtransfer-Forschung neu zu verstehen. Damit wird nicht nur eine Lücke im Kernarbeitsprogramm des Angermuseums geschlossen, sondern für längere Zeit auch der Wissensstandard über Nerly gesetzt. Es lohnt sich also nicht nur, Projekte wie dieses durchzuführen, es scheint mir für die Relevanz von Museen unerlässlich.

Das Projekt der versammelten Spezialisten beinhaltete zudem die wissenschaftliche Begleitung einer dringend anstehenden Restaurierungskampagne und gipfelt schließlich in einer großen Nerly-Ausstellung.

Ich möchte allen Beteiligten und Förderern herzlich danken, allen voran unserer Gastwissenschaftlerin und -kuratorin Dr. Claudia Denk und dem zuständigen Kurator Thomas von Taschitzki, die unter der Gesamtleitung von Prof. Dr. Kai Uwe Schierz dieses Vorhaben erfolgreich und auf höchstem Niveau umgesetzt haben. Und ich danke dem Bund, dem Freistaat Thüringen, der Ernst von Siemens Kunststiftung, der Kulturstiftung der Länder, der Rudolf-August Oetker-Stiftung, der Sparkassen-Finanzgruppe Hessen-Thüringen sowie dem Förderverein Freunde des Angermuseums e. V. für ihre finanzielle Beteiligung. Besonders wichtig ist mir der Hinweis, dass das Vorhaben mit beträchtlichen Eigenmitteln der Landeshauptstadt Erfurt gestartet worden war, für deren Planung und Durchsetzung sich mein Dezernat mit großer Überzeugung eingesetzt hat.

Ich wünsche allen Gästen des Angermuseums Erfurt einen kunsthistorisch bestens begleiteten ästhetischen Genuss mit dem Werk Friedrich Nerly!

Dr. Tobias J. Knoblich
Dezernent für Kultur, Stadtentwicklung und Welterbe
der Landeshauptstadt Erfurt



GRUSSWORT

Rechtzeitig zum Caspar David Friedrich-Jahr wird mit dem aus Erfurt stammenden Friedrich Nerly (1807–1878) ein Landschaftsmaler wiederentdeckt, der als deutscher Romantiker und berühmtester ausländischer Maler in Venedig die Idee der stimmungsvollen Mondnacht in die Welt trug. Als Schüler des in der Kunstwelt bestvernetzten Kunstpädagogen Carl Friedrich von Rumohr gelang Nerly fern der Heimat eine Karriere von internationaler Strahlkraft. Nachdem ihn Rumohr zum Abschluss seiner Lehrjahre nach Italien geführt hatte, entwickelte sich der hochbegabte Schüler zu einem brillanten Pleinairmaler. Nerly blieb seiner Wahlheimat treu. Bereits kurz nach seinem Eintreffen in der Lagunenstadt gelang ihm mit der *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* ein Welterfolg. Er verwandelte Venedig in eine Stadt der europäischen Romantik.

Seit seiner frühen Entdeckung durch den Berliner Museumsdirektor Hugo von Tschudi und den Gründungsdirektor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark steht Nerlys Name zurecht für eine den Impressionismus gleichsam vorwegnehmende Ölstudienmalerei. Mit diesem die Moderne suchenden Blick blieben indessen seine venezianischen Erfolgsjahre lange Zeit unverstanden. Bereits kurz nach seinem Tod im Jahr 1878 war Nerlys künstlerischer Nachlass, bestehend aus einem Konvolut von Ölstudien, ausgeführten Gemälden, Skizzenbüchern und Aquarellen sowie vielen Hundert Blatt an Zeichnungen, direkt aus Venedig in seine Geburtsstadt überführt worden. Obwohl in den vergangenen Jahren Einzelausstellungen aus dem Bestand heraus entwickelt wurden, blieb es ein Desiderat, den bislang nur in Teilen bekannten Nachlass zu erforschen, restauratorisch zu bearbeiten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Das große wissenschaftliche Bestandserforschungsprojekt zielte auf beides, auf die fundierte Bearbeitung der römischen Ölstudien und die Erschließung des für die Fachwelt und das Publikum erst noch zu entdeckenden venezianischen Werks. Bei wiederholten Aufenthalten am Deutschen Studienzentrum in Venedig wurden übergreifende Fragestellungen erforscht sowie Nerlys großer Erfolg vor dem Hintergrund des Wandels der Lagunenstadt

zu einer Weltstadt der Reisenden analysiert, seine Rolle als früher »Malerfürst« untersucht und seine Gemälde als exklusive Souvenirs verstehen gelernt.

Museale Forschung in größerem Umfang kann im alltäglichen Museumsbetrieb nur in den seltensten Fällen gelingen. Obgleich vielfach vorzügliche Bestände vorliegen, fehlen am Museum meist sowohl die Mittel für die Grundlagenforschung und Bestandserschließung als auch die Zeit und die geforderten Spezialisierungen. Die Ernst von Siemens Kunststiftung förderte das Projekt von Beginn an. Bereits in einem frühen Stadium bot die Stiftung durch die Finanzierung einer Projektstelle die Möglichkeit, dass die Münchener Kunsthistorikerin und Spezialistin für Ölstudien- und Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, Dr. Claudia Denk, die Idee, sich dem bedeutenden Nerly-Nachlass am Angermuseum zu widmen, konzeptionell in ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt weiterentwickeln konnte. Im Rahmen ihrer Förderung begleitete die Kunststiftung das umfangreiche Projekt – dankenswerterweise bald schon im Verbund mit anderen Stiftungen und der öffentlichen Hand – durch die unterschiedlichen Phasen.

Einen wichtigen Auftakt bildete die internationale Tagung *Reframing Friedrich Nerly. Landschaftsmaler. Reisender. Verkaufstalent*, mit der bereits eine neue Sicht auf Nerly geworfen werden konnte, indem seine Hauptschaffensjahre und seine ikonischen Nacht-Darstellungen gewürdigt wurden. Welch reiche Ergebnisse Forschungsleistungen an musealen Beständen hervorzubringen vermögen, zeigt der nun zum Abschluss des Projekts vorliegende opulente Bestandskatalog, der die große Ausstellung *Friedrich Nerly – Von Erfurt in die Welt 2024/25* begleitet.

Allen daran Beteiligten sei ganz herzlich für ihr Engagement gedankt!

Dr. Martin Hoernes
Generalsekretär der Ernst von Siemens Kunststiftung
München, Berlin



GRUSSWORT

Von Erfurt in die Welt – und wieder zurück: Wenige Jahre nach seinem Tod im Jahr 1878 wurde der Hauptteil des Nachlasses von Friedrich Nerly aus Venedig und Rom in seine Geburtsstadt überführt. Dort setzte sich sein Neffe, Eduard von Hagen, erfolgreich dafür ein, dass der umfangreiche Bestand den Grundstein für das 1886 gegründete Angermuseum in Erfurt legte.

Friedrich Nerly gilt nicht nur als wichtiger Vertreter der deutschen und internationalen Spätromantik, sondern vor allem als ausgewiesener Exponent des neuen reisenden Landschaftsmalers. Seine Reisetätigkeit wirkte sich auf die Bildung seiner künstlerischen Identität ebenso aus wie auf seine Verkaufserfolge und wegweisenden Innovationen. Als Produzent ikonischer Nachtansichten der Stadt Venedig im 19. Jahrhundert feierte er bereits zu Lebzeiten international Erfolge und schuf damit eine das Bild der Stadt prägende Neuformulierung der venezianischen Vedutenmalerei.

Über 140 Jahre nachdem Nerlys Hauptnachlass nach Erfurt transferiert wurde, hat das Angermuseum das teilweise restaurierungsbedürftige Konvolut nun erstmals umfänglich erforscht, wissenschaftlich erschlossen und restauratorisch wie konservatorisch in Stand gesetzt. Ziel des Forschungsprojektes war nicht zuletzt die überfällige Neupositionierung seines Œuvres im Lichte aktueller kunst- und kulturhistorischer Fragestellungen.

Der weltweit größte Werkkomplex des Künstlers umfasst Arbeiten aller von Nerly eingesetzten künstlerischen Techniken aus sämtlichen Schaffensperioden, darunter Gemälde, Ölskizzen sowie zahlreiche Arbeiten auf Papier wie Zeichnungen, Aquarelle und Reiseskizzenbücher.

Ich freue mich sehr, dass die Kulturstiftung der Länder dieses ambitionierte Projekt gleich in mehrfacher Hinsicht unterstützen konnte. Neben der Förderung des Erwerbs und der Dokumentation von Kulturgütern gehört es zu einer ihrer wichtigsten Aufgaben, im Auftrag der 16 Länder den Erhalt und die Vermittlung von Kunst und Kultur von gesamtstaatlicher Bedeutung zu unterstützen und ein Bewusstsein für ihren Wert zu schaffen.

Daher war es der Kulturstiftung der Länder auch ein wichtiges Anliegen, mit der Förderung der Restaurierung des großformatigen Gemäldes *Zwei Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange* aus dem Jahr 1860 einen Beitrag zur Sicherung des Erfurter Bestandes zu Friedrich Nerly zu leisten. Auch der Freundeskreis der Kulturstiftung der Länder hat das Großprojekt des Angermuseums gerne unterstützt und die Restaurierung des originalen Schmuckrahmens des ebenfalls 1860 entstandenen Ölgemäldes *Winzerzug auf dem Monte Circello* von Friedrich Nerly gefördert. Die überregionale Arbeit der Kulturstiftung der Länder ergänzend, legt der Freundeskreis seinen Schwerpunkt auf die Restaurierungsförderung im Bereich Bildende Kunst und Archivalien.

Mit der nun von der Kulturstiftung der Länder im Verbund mit weiteren Partnern geförderten Ausstellung kommt das mehrjährige Bestandserfassungs- und Restaurierungsprojekt des Angermuseums zu einem erfolgreichen Abschluss. In Folge der restauratorischen Maßnahmen können bisher nie gezeigte oder seit Jahrzehnten magazinierte Werke ausgestellt werden. Mit einem besonderen Blick auf die Themen Kulturtransfer, Globalisierung und den entstehenden Tourismus im 19. Jahrhundert widmet sich die Ausstellung dem Schaffen des Reisekünstlers Friedrich Nerly – von seinen Lehrjahren im Norden Deutschlands über seine Zeit im Kreis der deutschen Freilichtmaler in Rom bis zu seiner Hauptschaffenszeit in Venedig. Mit dem Projekt greift das Angermuseum somit nicht nur wesentliche Forschungsdesiderate um sein Werk auf, sondern vermittelt darüber hinaus die Ergebnisse einer breiten Öffentlichkeit und verankert diese nachhaltig im vorliegenden Bestandskatalog.

Prof. Dr. Markus Hilgert
Generalsekretär der Kulturstiftung der Länder
Berlin



GRUSSWORT

Vor fast 140 Jahren wurde aus Anlass der Schenkung des künstlerischen Nachlasses des in Erfurt geborenen und in Venedig verstorbenen Friedrich Nerly (1807–1878) das heutige Angermuseum gegründet. Die Erfurter Nerly-Sammlung umfasst den weltweit größten Bestand an Ölstudien, Papierarbeiten und Atelierbildern; sie deckt die ganze Bandbreite von Nerlys Schaffen und der von ihm angewandten Techniken ab. Zwar gab es zu Friedrich Nerly auch bisher schon größere Ausstellungen – die letzte zu seinem 200. Geburtstag –, jedoch blieb der Bestand weitgehend unbearbeitet. Dies änderte das umfangreiche Forschungs- und Bestandserfassungsprojekt, das 2021 mit einer Tagung und der Herausgabe des Sammelbands *Reframing Friedrich Nerly. Landschaftsmaler. Reisender. Verkaufstalents* begann und das 2024 mit dem wissenschaftlichen Bestandskatalog und – nach aufwendigen Restaurierungskampagnen – mit der großen Ausstellung *Friedrich Nerly – Von Erfurt in die Welt* abgeschlossen wird.

Dazwischen liegen umfangreichste Arbeiten und Studien, u. a. mit mehreren Forschungsaufenthalten in Venedig. Dafür gilt es besonders Frau Dr. Claudia Denk und Herrn Thomas von

Taschitzki M. A. zu danken, ebenso den Restauratorinnen und Restauratoren. Dank gilt den Stiftungen und Institutionen, ohne deren großzügige Unterstützung die Realisierung des Nerly-Forschungsprojekts nicht möglich gewesen wäre. Auch den Freunden des Angermuseums war die Förderung dieses Projekts ein ganz besonderes Anliegen.

Die venezianische Mondschein-Malerei machte Friedrich Nerly nicht nur zum erfolgreichsten ausländischen Maler in Venedig. Durch das Forschungsprojekt wurde darüber hinaus auch die Bedeutung Nerlys für ein neues Venedig-Bild entdeckt. Gemeinsam mit bedeutenden Literaten und Musikern gelang es ihm, Venedig in einen Sehnsuchtsort der europäischen Romantik zu verwandeln. Vielleicht gelingt es Friedrich Nerly – mit Hilfe des Forschungsprojekts – nun auch das Angermuseum für viele Besucherinnen und Besucher zu einem Sehnsuchtsort zu machen.

Martina Roth

Förderverein Freunde des Angermuseums e.V., Erfurt



VORWORT UND DANK

Die Schenkung des künstlerischen Hauptnachlasses des in Erfurt gebürtigen Landschaftsmalers Friedrich Nerly (1807–1878) führte vor fast 140 Jahren zur Gründung des Städtischen Museums, dem späteren Angermuseum, und in den letzten Jahren zu einem umfangreichen Forschungs- und Restaurierungsprojekt. Es fügt sich in einer schönen Koinzidenz, dass das umfangreiche Nerly-Projekt gerade rechtzeitig zum Jubiläumsjahr des Dresdner Romantikers Caspar David Friedrich seinen Abschluss findet: die Arbeit am opulenten wissenschaftlichen Bestandskatalog, die aufwendige Restaurierungskampagne und die Vorbereitung der Ausstellung *Friedrich Nerly – Von Erfurt in die Welt*.

Schon sehr lange wird Nerly aufgrund seiner römischen Ölstudien, von denen sich im Erfurter Bestand herausragende Beispiele finden, zurecht als ein brillanter früher deutscher Freilichtmaler geschätzt, der nach seiner Ankunft in Rom im Jahr 1828 im Kreis der deutschen Pleinairisten Meisterwerke deutscher Freilichtmalerei schuf. Dass es ihm aber auch gelang, mit seinen venezianischen Mondscheinbildern eine zentrale Idee der deutschen Romantik erfolgreich in die Welt zu tragen, wurde bislang weder entsprechend gewürdigt noch erforscht. Das Erfurter Nerly-Projekt zielte deshalb auf eine erweiterte und gleichermaßen differenziertere Sichtweise, um ein vollständigeres Bild von Nerlys Werk und seinem Wirken zu erarbeiten, und widmete sich neben seinen bedeutenden römischen Ölstudien vor allem auch jenem einer breiten Öffentlichkeit und selbst der Fachwelt kaum bekannten venezianischen Bilder-Schatz.

Mit dem Erfurter Bestandserforschungsprojekt kann nun Nerlys Rolle an der Schwelle zur Moderne und seine Bedeutung für ein neues Venedig-Bild wiederentdeckt werden. Ihm gelang es, vergleichbar mit Literaten und Musikern von Weltrang – wie dem englischen Exilanten Lord Byron und dem spätromantischen Komponisten Richard Wagner –, die Lagunenstadt in einen Sehnsuchtsort der europäischen Romantik zu verwandeln. Nicht nur Nerlys unter freiem Himmel entstandene Malereien aus seinen römischen Jahren, die früh aus einer vom Impressionismus geprägten Sicht gewürdigt wurden, besaßen eine innovative Ästhe-

tik. Er erweiterte zugleich den venezianischen Bilder-Kanon, indem er – über den historischen Stadtkern hinausgehend – von seinen Exkursionen zu den Lagunen-Inseln bis zum Lido neue atmosphärische Ansichten oder atemberaubende Sonnenuntergänge über der sich spiegelnden Wasserfläche zurückbrachte. Keiner anderen Bilderfindung aber verdankte Nerly – der nie ein reiner Vedutenmaler wurde, sondern immer ein Landschaftsmaler blieb – seinen Ruhm derart entscheidend, als der Erfindung des venezianischen Mondscheinbildes.¹

Von Nerlys Aufgeschlossenheit gegenüber dem Neuen, seinem Einfallsreichtum und seinen vielfältigen Begabungen zeugen auch seine erfolgreichen Selbstinszenierungen im einzigartigen *Setting* der Lagunenstadt, seine geschickten Verkaufsstrategien vor dem Hintergrund des frei werdenden Kunstmarktes und – sicherlich am eindrucklichsten – seine neuartigen, gefühlsintensiven Bilder der Lagunenstadt. Im Unterschied zu anderen deutschen Landschaftsmalern seiner Generation oder den englischen Romantikern William Turner und John Ruskin wurde Nerly in jener Stadt sesshaft, die sich zu seiner Zeit als »Weltstadt der Reisenden« neu erfand. Er verehelichte sich mit einer Venezianerin aus »gutem Hause«, residierte als früher »Malerfürst« über vier Jahrzehnte in dem altehrwürdigen Palazzo Pisani, empfing die Welt in seiner Atelierwohnung oder allabendlich im Caffè Florian am weltberühmten Markusplatz. Weitaus besser als die ortsansässigen Vedutenmaler erfüllte Nerly mit seinen ikonischen Ansichten der Lagunenstadt die Sehnsucht der Reisenden nach eindrucksvollen Erinnerungstücken – vom preußischen König bis zum neuen Typus des zwischen Europa und Amerika agierenden Global-Players.

Becoming Nerly

Wo und unter welchen Umständen begann jedoch der als Christian Friedrich Nehrlich im preußischen Erfurt geborene, bald Halbweise gewordene Knabe und später erfolgsverwöhnte Wahl-Venezianer seine Lebensreise? Meist findet die Tatsache, dass Nerly mütterlicherseits in eine alte Erfurter Musiker-Familie mit großem Kunstsinn hineingeboren wurde, nur am Rande Erwäh-

nung, obwohl bereits darin ein entscheidender Schlüssel zu seiner internationalen Karriere lag. Ein Verständnis dafür, dass Begabung, Mobilität und lebensentscheidende Begegnungen zu Erfolg führen können, hatte bereits sein Großvater Johann Wilhelm Häßler als innerfamiliäres *Role Model* bewiesen, der es als Komponist und Musiker nach Reisen durch die großen europäischen Städte bis zum Kaiserlich-Russischen Hofkapellmeister gebracht hatte.² Der Ehemann einer Schwester der Mutter, Carl Eberwein, war der Dirigent von Goethes Hauskapelle und ermöglichte Nerly im Jahr 1827 eine Audienz bei dem alten Dichturfürsten in Weimar.

Die wichtigste Begegnung seiner frühen Jahre hatte aber bereits zuvor in Hamburg stattgefunden. Dorthin war er nach dem Tod seines Vaters als Halbweise gekommen und wurde als sechzehnjähriger Knabe von dem reformorientierten Kunstpädagogen Carl Friedrich von Rumohr in der Steindruckereiwerkstatt eines weiteren angeheirateten Onkels, des Lithografen Heinrich Joachim Herterich, und dessen Kompagnon Johann Michael Speckter entdeckt. Ohne die Begegnung mit diesem außergewöhnlichen und bestvernetzten Kunsttheoretiker, Kunstmäzen und Kunstpädagogen wäre Nerly sicherlich nicht das geworden, was er schließlich werden sollte: ein brillanter Freilichtmaler, der unter südlichem Himmel in Rom seine Ausbildung mit spektakulär modernen Ölstudien abrundete.³

Rumohr hatte ihn zum Abschluss seiner Lehrjahre 1828 nach Italien als dem Sehnsuchtsland der deutschen Landschaftsmaler geführt. Während Rumohr nach Deutschland zurückkehrte, blieb Nerly jenseits der Alpen, aber auch noch aus der Distanz heraus begleitete ihn der ehemalige Lehrer und förderte seine Karriereschritte. So dürfte dieser ihm auch Rat gebend zur Seite gestanden haben, als Nerly sich für Venedig als neuen Wirkungsort entschied, seine Heimreise in den Norden abbrach und als *Celebre pittore a Venezia* unter seinem Künstlernamen Friedrich Nerly (auch gen. Fritz, Federico bzw. Federigo Nerly) eine Karriere auf internationalem Parkett realisierte.⁴

Reframing Nerly

Die Kunstgeschichte der Moderne hatte Nerly bereits kurz nach 1900 aus einer vom Impressionismus geprägten Perspektive wiederentdeckt, indem sie sich seinen zukunftsweisenden römischen Ölstudien und ihrer freien Malweise, ihrer frischen Farbigkeit und ihren kühnen Bildausschnitten zuwandte.⁵ Seine Wiederentdeckung am Anfang des 20. Jahrhunderts verdankte sich nicht von ungefähr zwei der bedeutendsten deutschen Museumsdirektoren und Förderern des Impressionismus, Hugo von Tschudi und Alfred Lichtwark. Ersterer hatte Nerly neben Carl Blechen und anderen für die legendäre Jahrhundertausstellung von 1906 aufgrund seiner frischen Ölstudien ausgewählt.⁶ Letzterer wiederum wies Nerly aufgrund seiner Ölstudien »einen ganz hervorragenden Platz unter den Landschaftmalern der ersten Hälfte des

neunzehnten Jahrhunderts« zu und empfahl für ein Studium der unter freiem Himmel entstandenen kleinen Meisterwerke den reichen Nachlass-Bestand des Städtischen Museums in Erfurt.⁷

Diese Sichtweise verstetigte Nerlys erster und bislang einziger Biograf Franz Meyer.⁸ Sie blieb auch über die Jahrzehnte der Teilung Deutschlands unangefochten: In Bremen entdeckten Günter Busch und Horst Keller in den 1950er-Jahren den gebürtigen Erfurter für die dortige Kunsthalle im Rahmen des Ankaufs eines Teilnachlasses und widmeten Nerly eine monografische Ausstellung.⁹ Zwanzig Jahre später, 1978, gelang der Kuratorin des Angermuseums Mechthild Lucke die bislang größte Nerly-Ausstellung mit einem Schwerpunkt auf Nerlys realistischen Tendenzen in seinen Ölstudien.¹⁰ Erst nach der Jahrtausendwende erfolgte von Erfurt aus mit der von Wolfram Morath-Vogel 2007 konzipierten Ausstellung *Römische Tage – Venezianische Nächte* eine Öffnung gegenüber seinem lange missverstandenen venezianischen Werk.¹¹

Bereits mit der als Auftakt für das Bestandserforschungsprojekt durchgeführten Tagung *Reframing Friedrich Nerly. Landschaftsmaler. Reisender. Verkaufstalant* im Jahr 2021 wurden neue Wege gesucht, um seinem vielseitigen Werk gerechter zu werden, indem seine venezianischen Hauptschaffensjahre in den Blick genommen wurden und damit sein Beitrag für ein neues Venedig-Bild im 19. Jahrhundert.¹² Damit galt es, neben der wissenschaftlichen Erfassung des Gesamtbestandes der Gemälde und Ölstudien, Nerly seinen Platz in der Kunst seiner Zeit zurückzugeben und etwa auch die Entstehung einer neuen Reisekultur mitzudenken, um die Souvenir- und Bildersehnsüchte seines Jahrhunderts und damit Nerlys serielle »Bild-Produktion«, die auch der Bestand des Angermuseums widerspiegelt, verstehen zu lernen.

Fragen aus der neueren Kulturtransfer-Forschung rückten Nerlys große Mobilität in den Fokus. Seine Lebensreise und sein beständiges Unterwegssein im Sinne des neuen Ideals des Landschaftsmalers als Reisekünstler¹³ führten zur inhaltlichen Ordnung des Nachlasses in vier Hauptkapitel, die in chronologischer Abfolge seinen Lebensstationen folgen und sich in Unterkapiteln topografischen wie thematischen Gesichtspunkten widmen. Wie das Kapitel *Im Kreis der frühen deutschen Freilichtmaler* zu zeigen vermag, gelang es, die von ihm bereisten Orte anhand seiner Ölstudien im Einzelnen zu identifizieren, so dass nun – dies gilt auch für die darauffolgende Sektion der *Venezianischen Erfolgsjahre* – zahlreiche neue Ergebnisse zu einer genauen topografischen Verortung des Werkes vorliegen.

Eine wichtige Frage des Projekts bestand darin, welche Fertigkeiten und Techniken Nerly in welchen Phasen erlernte und zur Reifung brachte. So wurde deutlich, dass er die innovative Ölstudienmalerei aus seiner Lehrzeit bei Rumohr von Deutschland nach Italien führte und diese während seiner frühen römischen Jahre zu großer Meisterschaft entwickelte. Letztlich zieht sich Nerlys Mobi-

lität gleich einem roten Faden durch alle Schaffensphasen, so dass er mit dem Ortswechsel von Rom nach Venedig auch in der Lagunenstadt zur Avantgarde der frühen Pleinairisten zählte.¹⁴ Erst in der Zusammenschau seiner frühen römischen Jahre und seiner venezianischen Hauptschaffenszeit lassen sich Nerlys künstlerische Errungenschaften ermessen, etwa darin, dass er als einer der Ersten die experimentelle Technik kleiner Malereien unter freiem Himmel auch im unwegsamen Hochgebirge der Cadornischen Dolomiten, in Tizians Heimat, praktizierte.¹⁵

Überdies galt es, die beiden Seiten seines Schaffens zu würdigen: seine zukunftsweisenden Ölstudien als naturnahes Studien- und Übungsmaterial, das jenseits der Öffentlichkeit und des vorherrschenden Kunstgeschmacks entstand und weder für den Verkauf noch für Ausstellungen bestimmt war, und seine Ateliergemälde, mit denen er seine internationalen Verkaufserfolge erzielte.¹⁶ Man hatte bislang übersehen, dass Nerly während seiner venezianischen Hauptschaffensjahre die entscheidenden Eigenschaften eines Künstlers an der Schwelle zur Moderne in sich vereinte. Als ein Vorläufer des modernen Künstlers trat er aus den exklusiven Auftragsbeziehungen heraus. Er verstand es virtuos, sich in der nun immer stärker global handelnden und kommunizierenden Welt zu behaupten, die mehr und mehr den Gesetzen des freien Kunstmarkts folgte, und verwandelte als deutscher Romantiker nachhaltig die Ikonografie der Lagunenstadt im Lichtglanz des silbrigen Mondscheins und glühender Sonnenuntergänge. Zudem begab er sich auf die Spuren Shakespeares¹⁷ und näherte sich zugleich dem architektonischen Erbe der Stadt als einer der ersten Freilichtmaler und frühen Denkmalpfleger an.¹⁸

Vom Künstlernachlass zum Kunstmuseum

Nach einem überaus erfolgreichen Künstlerleben fern der Heimat in Venedig, wo sich heute noch sein Grab auf der Friedhofsinsel San Michele befindet, erreichte Nerlys künstlerischer Nachlass bereits kurz nach seinem Tod seine Geburtsstadt.¹⁹ Der Erfurter Historien- und Porträtmaler Eduard von Hagen (1834–1909), ein Neffe Nerlys, hatte die Initiative ergriffen und zusammen mit Nerlys Sohn, dem Landschaftsmaler Friedrich Paul Nerly (1842–1916), das künstlerische Erbe in seine Geburtsstadt geholt.

Der Nerly-Nachlass ist für das Angermuseum in hohem Maße identitätsstiftend, da er den entscheidenden Anstoß für die Gründung seiner Vorgängerinstitution, des Städtischen Museums, im Jahr 1886 gab. Auch durch bedeutende spätere Zukäufe (**Kat. 20a**) und Schenkungen (**Kat. 3c u. 25f**) bildet er den weltweit größten Bestand des Künstlers, wobei es an dieser Stelle auch die jüngst erfolgte Schenkung durch das Berliner Ehepaar Ludwig und Rosemarie Ehlers hervorzuheben gilt, das dem Angermuseum ein bedeutendes Werk aus der venezianischen Zeit überlassen hat (**Kat. 31c**). Der Bestand deckt die ganze Spannweite von Nerlys Schaffen und alle von ihm angewandten Techniken ab. Mit seinen

vielen Hundert Blatt an Bleistiftzeichnungen, lavierten Tuscharbeiten, Aquarellen sowie zahlreichen Skizzenbüchern bot er ideale Voraussetzungen für die Bearbeitung der Gemälde und Ölstudien, wofür schließlich auch der Teilnachlass in der Bremer Kunsthalle intensiv herangezogen werden konnte.

In der frühen Zeit der Freilichtmalerei waren die Landschaftsmaler selbst die Sammler ihrer eigenen kleinen Malereien²⁰ und bewahrten diese meist ihr Leben lang auf. So war auch in Nerlys Nachlass – neben 24 Gemälden – ursprünglich eine besonders große Zahl von 144 solcher unter freiem Himmel entstandenen Ölstudien vertreten.²¹ Entsprechend ihrer Bedeutung für die Gründungsgeschichte des Museums kam Nerlys Werken von Beginn an ein besonderes Gewicht in den Galerieräumen zu. Im Zuge seiner Wiederentdeckung als früher Freilichtmaler erfuhr diese Präsentation 1909 eine deutliche Erweiterung, indem eine Reihe besonders qualitätvoller, bildmäßig ausgearbeiteter Ölstudien zu Galeriebildern »ertüchtigt« wurden.²²

Dieser Aufwertung von Nerlys Œuvre folgten Jahrzehnte des Verlusts, indem Werke verkauft und eingetauscht wurden oder in anderer Weise abgingen, was für den vorliegenden Bestandskatalog im Einzelnen sorgfältig rekonstruiert werden konnte.²³ Vor dem Hintergrund dieser »Verlustgeschichte« konnte im Zuge des Projekts mit der glückreichen Wiederauffindung, Erforschung und Restaurierung des großen Gemäldes *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange* (**Kat. 14**) ein Hauptwerk zurückgewonnen werden, das auf einer Bildidee aus der römischen Zeit basiert.

Dank

All die Erkenntnisse, Einsichten und Entdeckungen hätten nicht gewonnen und geleistet werden sowie die dringend anstehenden konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen nicht durchgeführt werden können, ohne die umfangreiche Förderung vieler. Herr Dr. Martin Hoernes bereitete als Generalsekretär der Ernst von Siemens Kunststiftung mit der Förderung einer wissenschaftlichen Projektstelle überhaupt die Basis dafür, sich mit dem wertvollen Gemäldebestand des Angermuseums zum 19. Jahrhundert zu beschäftigen und den Nerly-Nachlass konzeptionell zum Gegenstand eines Forschungsprojekts zu machen. Er hat das ambitionierte Unternehmen bis zum Abschluss fördernd begleitet. Bald kamen neben der öffentlichen Hand – der Stadt Erfurt und dem Freistaat Thüringen – mit der Rudolf-August Oetker-Stiftung und nicht zuletzt mit der Kulturstiftung der Länder unter der Leitung ihres Generalsekretärs Prof. Dr. Markus Hilgert weitere große nationale Stiftungen als wichtige Förderer hinzu. Letztere unterstützte in großzügiger Weise nicht nur die umfangreiche Restaurierung des wiederaufgefundenen Hauptwerks (**Kat. 14**), sondern förderte auch die Ausstellung. Der mit der Kulturstiftung verbundene Freundeskreis ermöglichte zudem die Restaurierung des kostbaren Original-Rahmens eines weiteren bedeutenden Gemäl-

des, das motivisch den frühen römischen Jahren zuzuordnen ist (**Kat. 13**). Mit großem Engagement begleitete und unterstützte das Projekt von Beginn an der Förderverein Freunde des Angermuseums e.V. unter der Leitung von Martina Roth. Dankenswerterweise schlossen sich bald zugetane Privatpersonen an, namentlich in überaus großzügiger Weise Herr Thomas Montag und Herr Dr. Walther Metzger, beide Erfurt. Schließlich gebührt auch der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, der Landesbank Hessen-Thüringen und der Sparkasse Mittelthüringen unser Dank für die finanzielle Förderung unseres mehrjährigen Vorhabens.

Innerhalb der städtischen Institutionen geht unser Dank in erster Linie an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Zentralen Restaurierungswerkstätten der Museen der Landeshauptstadt Erfurt, die Diplom-Restauratorinnen Karin Kosicki (Leitung), Katharina Bellinger-Soukup, Nora Pfeiffer und Susanne Kirchner sowie an den Fotografen Dirk Urban, die das Projekt – neben der laufenden Museumsarbeit – auf Seite der Restaurierungen und der fotografischen Dokumentation betreut haben. Die Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchungen fanden Eingang in einen einführenden Essay sowie in die einzelnen Katalognummern.²⁴ Unser Dank gilt weiterhin dem Holzrestaurator Ronald Krüger, der die Restaurierung historischer Schmuckrahmen übernahm. Für die Endphase des Projekts und die Ausstellungsvorbereitung stand dem Projektteam die neue Leiterin der Zentralen Restaurierungswerkstätten Dipl.-Rest. Sibylle Wulff zur Seite. Bedeutende Werke, darunter das genannte wiederaufgefundene Hauptwerk, wurden zudem in die bewährten Hände erfahrener externer Restauratoren gelegt. Genannt seien hier insbesondere Hans Bruckschlegel und Susanne Ruda (beide Erfurt) sowie Dipl.-Rest. Börries Brakebusch (Düsseldorf).

Cornelia Nowak, Leiterin der Grafischen Sammlung am Angermuseum, machte in kollegialer Weise den umfangreichen Nachlass an Nerlys Papierarbeiten für die Erforschung der Gemälde und Ölstudien zugänglich. Dr. Dorothee Hansen, Kuratorin und stellvertretende Direktorin an der Kunsthalle Bremen, ermöglichte es großzügig, den wertvollen Teilnachlass zu Nerly an Gemälden und Papierarbeiten in der Kunsthalle Bremen zu studieren. Dr. Andreas Strobl, Kurator an der Staatlichen Graphischen Sammlung München, bearbeitete mit seinem Fachwissen einige der römischen Ölstudien für den Bestandskatalog.

Die Neubewertung des »venezianischen Nerly« wurde wesentlich durch ein Forschungsstipendium für Dr. Claudia Denk am Deutschen Studienzentrum in Venedig ermöglicht. Dafür und für den wissenschaftlichen Austausch sei herzlich gedankt: Prof. Dr. Barbara Kuhn, PD Dr. Richard Erkens, Dr. habil. Marita Liebermann, Petra Schaefer M. A. und Michaela Böhringer M. A. sowie den Fachkollegen und Kolleginnen an den venezianischen Museen und Institutionen Elisabetta Barisoni, Andrea Bellieni, Paolo Da Col und Dr. Elena Marchetti.

Darüber hinaus erhielt das Projekt während seiner gesamten Laufzeit große Unterstützung, vielfältigen Rat und Hilfestellungen von zahlreichen Kolleginnen und Kollegen. Namentlich gedankt sei: Dr. Anna Ahrens (Berlin), Prof. Dr. Werner Busch (Berlin), Dr. Uwe Dathe (Jena), Dr. Ulf Dingerdissen (Schweinfurt), Rieke Dobslaw M. A. (Göttingen), Dr. Alexander Eiling (Frankfurt a. M.), Dr. Sabine Engel (Berlin), Tim Erthel M. A. (Erfurt), Dr. Christine Follmann (Stuttgart), Dipl.-Ing. Helmut Gehmert (Freital/Pesterwitz), Dr. Michael Grünwald (München), Florian Illies (Berlin), Dipl.-Rest. Eva Keochakian (Hamburg), Dr. Margrit Lindner (Lübeck), Prof. Dr. Bernhard Maaz (München), Stefanie Mansfeld (Erfurt), Dr. habil. Golo Maurer (Rom), Dr. Wolfram Morath-Vogel (Erfurt, Freiburg), Dipl. Rest. Renate Poggendorf (München), Dr. Herbert W. Rott (München), Dr. Fabienne Ruppen (Basel), Marion Saal (Erfurt), Elisabeth zu Sayn-Wittgenstein (München), Peter Schade (London), Noemi Schneider (München), Heidrun Schönfeld (Erfurt), Dr. Liane Schulz (Erfurt), Dr. Hinrich Sieveking (München), Dr. Martin Sladeczek (Erfurt), Dr. Andreas Stolzenburg (Hamburg), Dipl. Mus. Evelyn Zimmermann (Potsdam).

Die Ausstellung hätte ohne die großzügigen Leihgaben folgender Institutionen und ihrer Vertreter nicht realisiert werden können. Hier gilt unser herzlicher Dank: Prof. Dr. Ralph Gleis und Dr. Birgit Verwiebe (Staatliche Museen zu Berlin – Alte Nationalgalerie), Dr. Samuel Wittwer und Dr. Alexandra Nina Engel (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg), Prof. Dr. Christoph Grunenberg und Dr. Dorothee Hansen (Kunsthalle Bremen), Dr. Thorsten Sadowsky und Dr. Ingo Borges (Museum für Kunst und Kulturgeschichte Schloss Gottorf), Prof. Dr. Alexander Klar und Dr. Markus Bertsch (Hamburger Kunsthalle), Dr. Felix Krämer und Dr. Kathrin Dubois (Kunstpalastr Düsseldorf), Dr. Annette Ludwig und Dr. Christoph Orth (Klassik Stiftung Weimar), Dr. Roland Mönig und Dr. Beate Eickhoff (Von der Heydt-Museum, Wuppertal) und privaten Leihgebern.

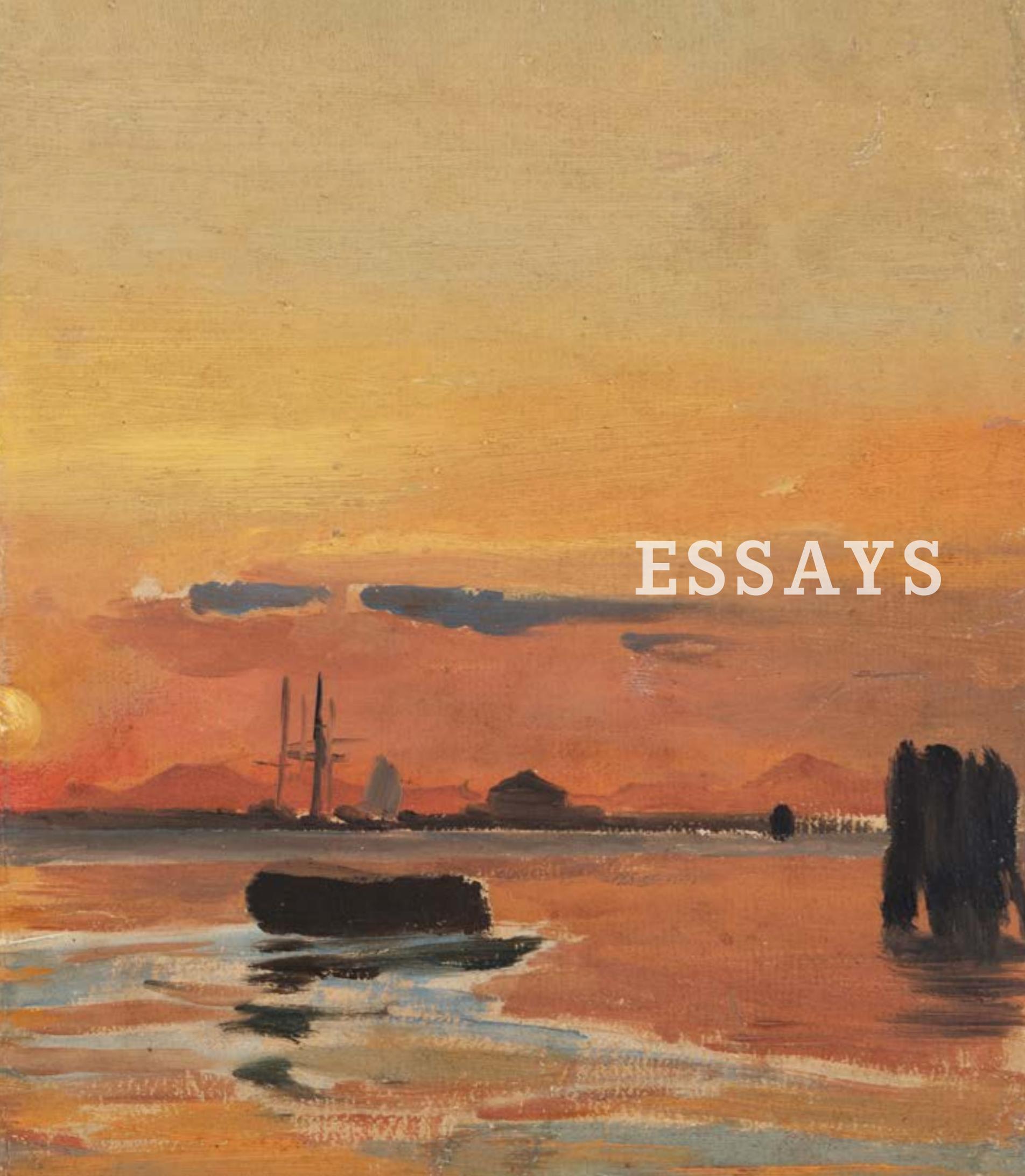
Mit dem wissenschaftlichen Bestandserforschungsprojekt und der Ausstellung verbindet sich das Ziel, Friedrich Nerly ein Buch zu widmen, das seinen künstlerischen Weg von Erfurt in die Welt nachzeichnet und sein Werk, ausgehend vom Erfurter Nachlass, wieder als Ganzes erfahrbar macht. In diesem Zusammenhang gilt der besondere Dank unseren Mitstreitern, die mit ihrer Erfahrung den Weg vom Manuskript zum Buch begleiteten: unserem Lektor Rudolf Winterstein (München) für das kompetente, über das übliche Maß weit hinausgehende, umsichtige Lektorat und unserem Buchgestalter Edgar Endl (München) für die schöne und stimmige Gestaltung sowie für die Betreuung und Koordination der Drucklegung seitens des Deutschen Kunstverlags Dr. Anja Weisenseel, Dr. Katja Richter und Luzie Diekmann.

Claudia Denk, Kai Uwe Schierz, Thomas von Taschitzki

- 1 Siehe den Beitrag *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 61–81, u. Denk 2022b.
- 2 Siehe *Lehrjahre bei Rumohr* (Kat. 1a–e) in diesem Band, S. 105–121.
- 3 Siehe *Im Kreis der frühen Freilichtmaler in Rom* (Kat. 3a–e bis Kat. 15a–g) in diesem Band, S. 124–243.
- 4 Siehe den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 37–59, und *Die venezianischen Erfolgsjahre* (Kat. 19 bis Kat. 34) in diesem Band, S. 260–449.
- 5 Siehe den Literaturbericht bei Denk 2022a, bes. S. 15–18.
- 6 Vgl. Ausst.Kat. Berlin 1906, Bd. 2, Kat.Nrn. 1246, 1247 u. 1249, sowie den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 83–89.
- 7 Lichtwark 1910, S. 94, sowie Ders. 1911, S. 91 f.
- 8 Siehe bes. Meyer 1908, S. 87 f.
- 9 Ausst.Kat. Bremen 1957, bes. S. 3.
- 10 Ausst.Kat. Erfurt 1978, bes. S. 12, u. Lucke 1991, bes. S. 7.
- 11 Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, unter den Essays sei Nauhaus 2022a hervorgehoben.
- 12 Siehe Denk / Schierz / Taschitzki 2022, bes. Denk 2022a, S. 21 ff. Bereits die Literaturwissenschaftlerin und Rumohr-Forscherin Enrica Yvonne Dilk (Dilk 2010, bes. S. 78) verwies auf das Desiderat einer Erforschung des Beitrags von Nerly »zur europäischen Tradition der piktoralen Venedig-Darstellungen im 19. Jahrhundert«.
- 13 Strobl / Denk 2017.
- 14 Siehe bes. *Unter freiem Himmel* (Kat. 22a–d) in diesem Band, S. 306–317 sowie »*Stones of Venice*« (Kat. 23a–c), S. 318–327.
- 15 Siehe *Tizians Heimat* (Kat. 28a–e) in diesem Band, S. 380–397.
- 16 Vgl. Denk 2022a, bes. S. 24, und Denk 2023.
- 17 Siehe *Othello und Desdemona* (Kat. 31a–c) in diesem Band, S. 418–429.
- 18 Siehe Heinrich der Löwe auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise (Kat. 32) in diesem Band, S. 430–437 und *San Gregorio* (Kat. 33a–c) in diesem Band, S. 438–447.
- 19 Siehe hierzu im Einzelnen Taschitzki 2022 und den Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 23–35.
- 20 Siehe Denk 2023.
- 21 Vgl. hierzu den Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 23–35.
- 22 Siehe den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 83–89.
- 23 Siehe auch *Verzeichnis der Verluste* in diesem Band, S. 461–465.
- 24 Siehe den Beitrag *Kunsttechnologische Untersuchungen, Konservierung und Restaurierung* in diesem Band, S. 91–97.





A painting of a harbor at sunset. The sky is a mix of warm orange, yellow, and red tones. In the middle ground, a large sailing ship with multiple masts is visible on the left, and a cluster of buildings is on the right. The foreground shows a body of water with dark, brushy shapes that could be rocks or reflections. The overall style is impressionistic with visible brushstrokes.

ESSAYS



DIE ERFURTER NERLY-SCHENKUNG – EINE REKONSTRUKTION DER GEMÄLDESAMMLUNG¹

Thomas von Taschitzki

Um zu verstehen, unter welchen Voraussetzungen 1883 die umfangreiche Schenkung von Werken aus dem Nachlass von Friedrich Nerly d. Ä. an die Stadt Erfurt zustande kam, ist es wichtig, sich die kulturelle Situation Erfurts in dieser Zeit vor Augen zu führen. Der langjährige, von 1901 bis 1933 tätige Direktor des Stadtarchivs Erfurt, Alfred Overmann, der nebenamtlich von 1901 bis 1912 auch das Städtische Museum Erfurt leitete, verfasste 1922 einen mehrteiligen Zeitungsartikel über die Geschichte dieses Hauses.² Darin stellte er auch Überlegungen über die Gründe an, warum Erfurt im Vergleich zu anderen deutschen Städten erst relativ spät, nämlich 1886, ein städtisches Museum gründete. Overmann sah im frühen 19. Jahrhundert in Erfurt noch »eine auf ununterbrochener Ueberlieferung beruhende wissenschaftliche und künstlerische Kultur vorhanden«³, von der aber in der Zeit um 1840 bis 1850 nichts mehr zu spüren war. Overmanns Urteil ist ernüchternd, wenn er weiter schreibt: »Seitdem galt Erfurt als eine Geschäftsstadt mit vorwiegend materiellen Interessen, an geistigem Leben kaum über das Kleinstadtniveau sich erhebend. Kein Mann fand sich hier, der, wie die Gebrüder Boisserée und der Kanonikus Wallraf in Köln [...] die Denkmäler der reichen mittelalterlichen Vergangenheit der Stadt, die damals in Massen aus den Erfurter Kirchen entfernt und z. T. achtlos verschleudert wurden, gesammelt und der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht hätte.«⁴

Es war dann allerdings doch ein einzelner, engagierter Erfurter Bürger und nicht einer der Geschichtsvereine oder die Stadtverwaltung, von dem die entscheidenden Anstöße zur Gründung eines städtischen Museums ausgingen. Der Porträt- und Historienmaler Eduard von Hagen (Abb. 1), ein Neffe Friedrich Nerlys, regte in einem Brief an den Erfurter Oberbürgermeister Richard Breslau 1882 die Gründung eines städtischen Museums an. Der Brief wird im Stadtarchiv Erfurt bewahrt und bildet den Anfang der historischen Dokumente zur Geschichte des Städtischen Museums Erfurt. Von Hagen schreibt darin: »Obschon nun die nachstehende Angelegenheit nur in losem Zusammenhang mit dem eigentlich städtischen Interesse steht, so erscheint sie mir doch wichtig

genug um reiflich erwogen zu werden, denn sie betrifft die Entfaltung eines eigenen Kunstsinnes in unserer Stadt! Mittel dazu erblicke ich 1, in der Gründung eines städtischen Museums, zunächst durch Vereinigung sämtlicher städt. Kunstgegenstände,

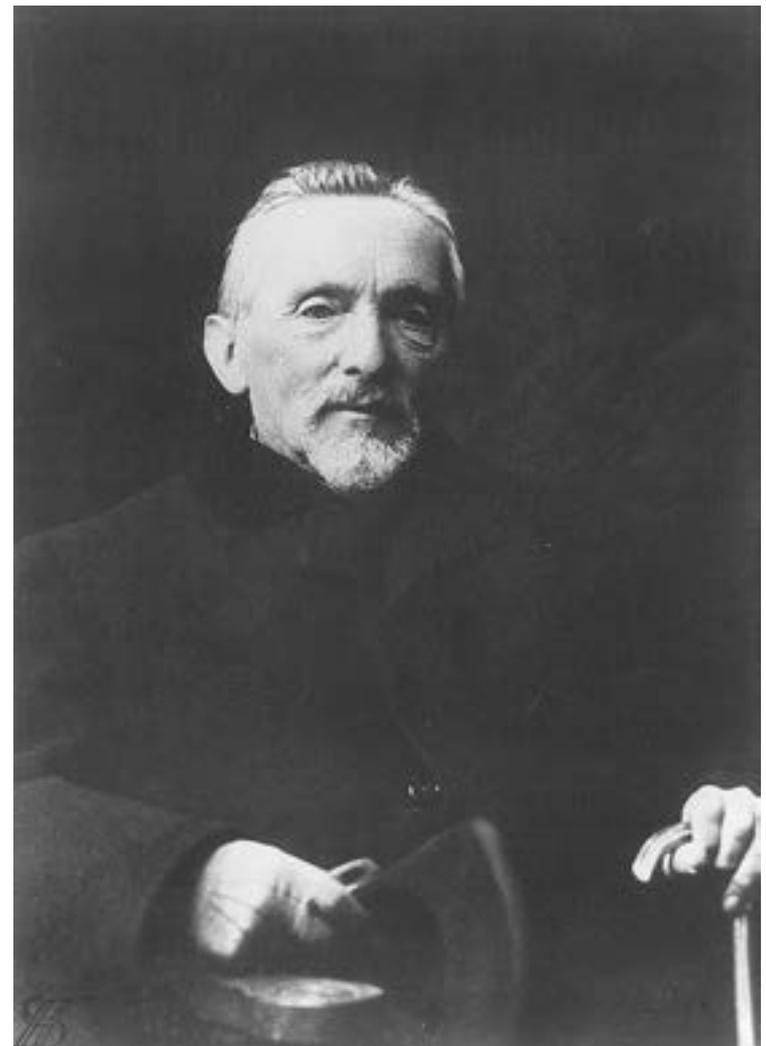


Abb. 1 Eduard von Hagen (Erfurt 1834–1909 Erfurt), Porträtfoto, Stadtarchiv Erfurt



Abb. 2 Rathausportal, 1581, verschiedene Hölzer, teilweise gefärbt, intarsiiert, 417 × 352 cm, Angermuseum Erfurt, ehemalige Ausstattung des Erfurter Rathauses

besonders der Oelgemälde mit dem jetzigen Museum des Alterthums-Vereins. 2, in der Neu-Gründung eines Kunst-Vereins. Zur näheren Begründung erlaube ich mir Folgendes auszuführen. Der hiesige Alterthums-Verein ist eifrig bemüht aus der Vorzeit zu sammeln, was in irgend welchem Bezug zur Geschichte der Stadt oder der Kultur-Entwicklung im Allgemeinen steht. Es drängt sich nun ganz unwillkürlich die Frage auf: Weshalb sammelt man dann nicht schon heute die interessanten Gegenstände, die noch leidlich, ja zum Theil ganz gut erhalten sind, vor allem die Gegenstände der Kunst. Die Stadt Erfurt birgt so manches, was jetzt zerstreut ist und vielen so gut wie gar nicht bekannt ist.«⁵

Von Hagen zählt in diesem Brief einige wichtige Konvolute auf, die für den Bestand eines städtischen Museums prädestiniert wären. Er nennt unter anderem die wertvollen Relikte aus dem alten Rathaus, darunter das heute im Angermuseum bewahrte *Rathausportal* (Abb. 2), und er nennt auch ein Bild von Nerly, »welches eigentlich speziell für ein zu gründendes Museum bestimmt war.« Aus dem Brief geht nicht hervor, um welches Bild es sich dabei handelt, aber es wird noch darauf zurückzukommen sein.

Diese briefliche Initiative Eduard von Hagens zur Gründung eines städtischen Museums scheiterte, der Vorschlag wurde von Oberbürgermeister Breslau und seinem Baurat Walter Spielhagen abgelehnt, auch mit dem Argument, man habe keine verfügbaren Räume für ein Museum.⁶

In seinem Artikel von 1922 nennt Alfred Overmann ein schlagendes Beispiel dafür, wie erstaunlich schwach in diesen Jahren in der Stadtspitze das Bewusstsein für den Wert und die Bedeutung künstlerischer Zeugnisse Erfurts ausgeprägt war. Es ist heute kaum noch nachvollziehbar, dass der Erfurter Magistrat im Juni 1882, also vier Monate nach dem eben zitierten Brief Eduard von Hagens, den Beschluss fasste, das bedeutende *Rathausportal* (Abb. 2), ein Meisterwerk des Kunsthandwerks aus dem Jahr 1581, dem Düsseldorfer Historienmaler Peter Janssen zu schenken, als Dank für dessen Ausmalung des Festsaaes im neugotischen Rathaus.⁷ Dass dieses Vorhaben von der Stadtverordnetenversammlung noch gestoppt werden konnte, soll auch auf die intensive Bearbeitung einzelner Stadtverordneter durch Eduard von Hagen zurückzuführen sein.⁸

Nach seinem ersten erfolglosen Vorstoß zur Gründung eines städtischen Museums ließ sich Eduard von Hagen jedoch nicht entmutigen und fand nur ein Jahr später einen ganz anderen Weg, um die nötige Dynamik zu einer Museumsgründung in Gang zu setzen. Im Stadtarchiv Erfurt findet sich in den Akten zur Frühgeschichte des Städtischen Museums ein handschriftliches Dokument (Abb. 3), das den eigentlichen Anfang der Nerly-Schenkungen bildet. Darin schreibt von Hagen am 2. Juni 1883 an den Magistrat der Stadt Erfurt: »Der in Rom lebende Maler Fr. Nerly beabsichtigt den größten Theil des künstlerischen Nachlasses seines zu Venedig gestorbenen Vaters, des Landschafts- u. Architekturmalers Fr. v. Nerly, (eigentlich Nehrlich, geb. in Erfurt) der Stadt Erfurt zu schenken und beauftragt den ergebenst Unterzeichneten die dazu erforderlichen Schritte bei einem wohlwollenden Magistrat zu thun. In dem Herr Nerly geneigt ist sämtliche Emballage, Kisten, [...] etc. zu zimmern, so würden der Stadt nur die Transportkosten ab Venedig und Rom zur Last fallen. Herr Nerly bittet um thunlichst schleunige Entscheidung über die Annahme des Geschenks, da er die Zeit seines Aufenthalts in Venedig vom 1. bis längstens 20 Juni zur [...] Verpackung u. Spedition benutzen muß, da sonst die Angelegenheit ein ganzes Jahr ruhen würde; [...] Die Schenkung besteht vorläufig aus 24 Oelbildern / 10 Aquarellbildern unter Glas-Rahmen / 22 eingebundenen Skizzenbüchern / 108 Studien in Oel / 451 Zeichnungen, aquarelliert, getuscht u. Feder / 5 Cartons / Der Rest des Nachlasses: 3 große Cartons / ein größeres u. einige kleinere Oelbilder, sowie ausgeführte Studien verbleiben vorerst noch in dem Besitz des Herrn Nerly; doch hat derselbe auch diese in seinem Testament für die Stadt Erfurt bestimmt. [...]«⁹

Als einzige Bedingung für die Schenkung wird die Übernahme der Transportkosten durch die Stadt Erfurt genannt. Offenbar war die Schenkung nicht an die Bedingung einer permanenten öffentlichen Präsentation der Kunstwerke geknüpft. Es war andererseits auch gar nicht notwendig, eine derartige Verpflichtung schriftlich niederzulegen, denn sie ergab sich aus der Reichhaltigkeit der Schenkung von selbst. Alfred Overmann beurteilte die

1^{te} Sendung.

Abilder: 14

- N^o I. Zwei Kupferplatten nachfertigen ist Maß
gaben einer Zeichnung.
- N^o II. Ein Ringzug auf dem Monte Circolo
mit Panoramablick auf Terracina mit Gaeta.
- N^o III. Schriftstück. (Die Signora insollendat)
(Diese drei mit Kapuzen, jedes in einer
Separat-Rippe). 150 Kupfer
- N^o IV. insollendat, der jüngere Tizian
nachfertigt sich von seiner Mutter.
Im Zusammenhang Pierre di Cadore,
dessen Geburtort.
- N^o V. Kupferstich S. Gregorio in Venedig.
(N^o VI. zurückgefalten und eine
Wiederholung wie N^o V.)
- N^o VII. Landschaft-Capriccio nach Tizian.
Im Zusammenhang Tizian mit seiner
Tochter Lavinia. (Diese beiden
N^o V. und VII. gefüllt in der
Rippe mit dem Pastel (auf N^o II))

Cartons:

- N^o 1. insollendat. Das Nattonarum,
La regata im Canal grande
in Venedig. — 800 Kupfer

Abb. 4 Friedrich Nerly d.J., erste Seite der Transportliste zur ersten Sendung des Nachlasses von Friedrich Nerly d. Ä., Venedig, 14. Juni 1883, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2, 322-709, fol. 14

Vorgänge 40 Jahre später folgendermaßen: »Indem Magistrat und Stadtverordnetenversammlung diese wertvolle Schenkung annahmen, verpflichteten sie sich gewissermaßen zur Gründung eines städtischen Museums. Erst viel später erfuhr man, daß Herr von Hagen, ein entfernter Verwandter Nerlys, diese Schenkung direkt veranlaßt hatte, um auf diesem Wege die widerspenstige Stadtverwaltung zur Ausführung seines Lieblingsplanes zu zwingen.«¹⁰

Die Schenkung wurde sehr rasch von der Stadtverordnetenversammlung am 2. Juni 1883 angenommen¹¹ und noch im selben Monat schickte Friedrich Nerly d. J. die erste Sendung aus Venedig, in 5 Kisten verpackt, als Frachtgut mit einer Spedition ab. Sie kam am 10. Juli 1883 in Erfurt an, die zweite Sendung aus Rom folgte einen Monat später.¹² Zwei handschriftliche Transportlisten von Friedrich Nerly d. J. sind erhalten – wertvolle schriftliche Quellen, denn auf ihnen sind die 24 Ölbilder, 10 Aquarelle und 5 Kartons mit Titeln und zusätzlichen Angaben wie etwa die Anzahl der 108 Ölstudien genau aufgelistet (Abb. 4).¹³ Unter anderem lässt sich mit Hilfe dieser beiden Listen genau auseinanderhalten, welche Werke Nerly d. J. zu den »24 Oelbildern« zählte und welche Werke ursprünglich als Ölstudien nach Erfurt kamen. In späteren Jahren wurden einige der Ölstudien auf Pappe und Holz aufgezogen und gerahmt, um ausgestellt zu werden.¹⁴

Die Erfurter Stadtverwaltung berief noch im August 1883 eine Kommission ein, die sich mit der Frage nach der Aufbewahrung und Ausstellung der Schenkung befassen sollte.¹⁵ Einen besonders prominenten Betrachter hatten Nerlys Werke bereits am 9. September 1883, als Kaiser Wilhelm I. Erfurt besuchte. Im aufwendig ausgeschmückten Rathaus-Festsaal wurden ihm nicht nur ein »Dejeuner«, sondern auch Kunstgenuss geboten, wie unter anderem das *Berliner Tageblatt* berichtete: »In einem Separatkabinet für den Kaiser sind herrliche Bilder des in Erfurt geborenen, in Venedig verstorbenen Malers Nerly aufgestellt.«¹⁶

Die Phase der Suche nach Räumlichkeiten für die Präsentation der Nerly-Stiftung wurde in einem Katalog des Städtischen Museums von 1903 rückblickend folgendermaßen beschrieben: »Der Mangel eines geeigneten Raumes zur Aufstellung dieser Kunstwerke war Ursache, dass dieselben längere Zeit im Archiv des Rathauses untergebracht wurden. Als aber im Jahre 1884 seitens der Königl. Gemäldegalerie in Berlin eine Verteilung überschüssiger Bilder an Provinzialmuseen stattfand, meldete sich auch Erfurt und erhielt auf seinen Antrag 51 Gemälde überwiesen. Nun wurde die Frage nach einem geeigneten Lokal zur Unterbringung dringend.«¹⁷

Schließlich wurde 1885 die Hälfte des ersten Stockwerks in dem damals von der Oberzolldirektion genutzten ehemaligen kurmainzischen Pack- und Waagehof am Anger 18 zur Verfügung gestellt und am 27. Juni 1886 dort das neue Städtische Museum eröffnet.¹⁸ Es sind keine Fotografien dieser ersten Präsentation überliefert, aber durch einen kleinen Katalog der ausgestellten

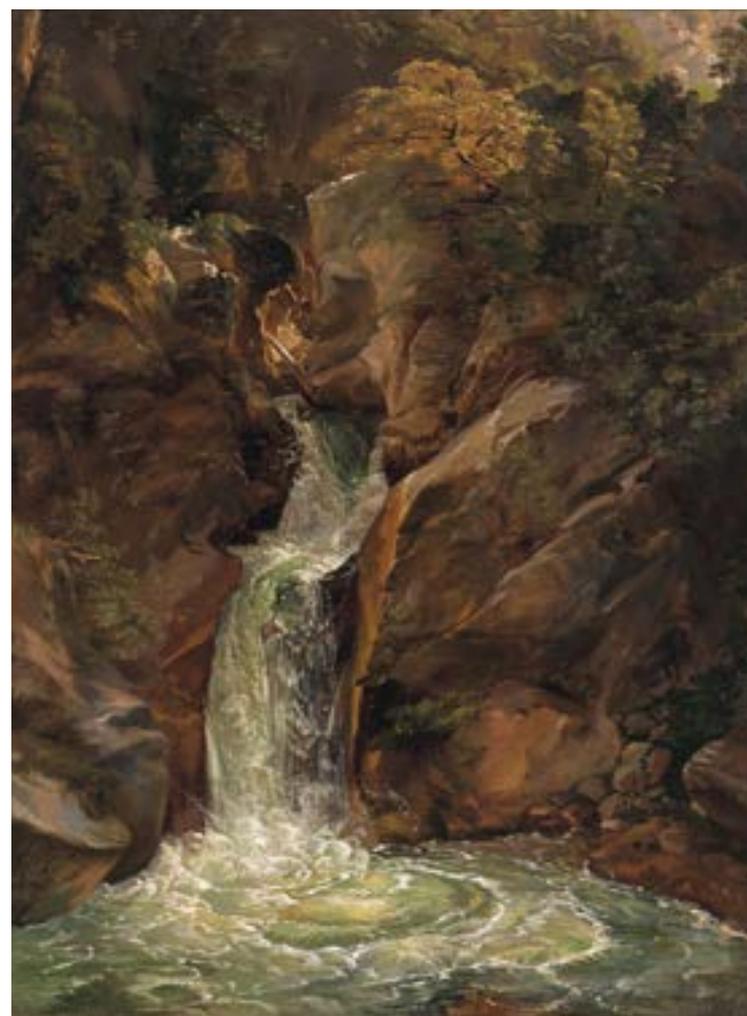


Abb. 5 Wasserfall von Subiaco, um 1833, Öl auf Leinwand, 70 × 51 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 226-1936/20

Werke lässt sich nachvollziehen, welche Bilder der Nerly-Schenkungen dort präsentiert wurden. Eine Auswahl von insgesamt ca. 60 Werken Nerlys (Gemälde, Ölstudien, Aquarelle, Zeichnungen und Kartons) wurde zusammen mit den 51 aus Berliner Depotbeständen ausgeliehenen Gemälden des 15. bis 17. Jahrhunderts (italienische, niederländische und deutsche Malerei) gezeigt.¹⁹ Eduard von Hagen ernannte man zum Konservator des neuen Museums, eine Aufgabe, die er ehrenamtlich bis 1901 ausübte, anschließend übernahm Archivdirektor Alfred Overmann die Leitung des Museums nebenamtlich. Erst 1912 wurde mit Edwin Redslob der erste hauptamtliche Museumsdirektor berufen.

25 Jahre nach der ersten Schenkung, im Jahre 1908, schickte Friedrich Nerly d. J. den noch bei ihm verbliebenen Teil des Nachlasses seines Vaters aus Rom nach Erfurt, zusammen mit 4 Porträtmalereien und einem großen Konvolut eigener Werke.²⁰ Bei den Werken Nerlys d. Ä. handelte es sich dabei um weitere 369 Zeichnungen, 36 Ölstudien und sieben Fotografien.²¹



Abb. 6 *Büffel reinigen die Sümpfe bei Paestum*, Inv.Nr. 3017, wohl 1921/22 veräußert, Verbleib unbekannt

Nur auf die Arbeiten Nerlys d. Ä. in Öl bezogen, umfassten die Schenkungen der Jahre 1883 und 1908 zusammen 24 Ölgemälde und 144 Ölstudien. Beim Abgleich des heutigen Bestands an Gemälden und Ölstudien mit den überlieferten Zahlen der Schenkung, zeigen sich eklatante Lücken. Die 24 Gemälde und 144 Ölstudien ergeben zusammen 168 Werke, aber nur 151 wurden inventarisiert. Da es im Besitz des Angermuseums keine Nerly-Werke gibt, die nicht inventarisiert wurden, bleibt ungelöst, wie die Differenz von 17 Werken zu erklären ist. Von den 151 inventarisierten Gemälden und Ölstudien wiederum befindet sich heute nur noch eine Gesamtzahl von 101 Werken im Bestand des Angermuseums. Somit ergibt sich also eine Zahl von insgesamt 50 verlorenen Werken.²²

Die Verluste lassen sich in vier verschiedene Kategorien unterteilen. Bei 23 der 50 Werke ist unklar, wann und auf welche Weise sie dem Museum abhandenkamen.²³ Im Rahmen einer Inventur im Jahr 1997 wurden sie als fehlend registriert. Weitere 4 Werke sind Kriegsverluste, Bilder, die in der Zeit der Auslagerung in Außendepots während des Zweiten Weltkriegs verschollen sind.²⁴ Andere Verluste der Nerly-Schenkungen gehen auf eine fahrlässige Praxis in der Bilder-Ausleihe an städtische Behörden zurück. So finden sich auf den Inventarkarten und in einer Ausleihkartei Einträge zu sechs Gemälden und Ölstudien Nerlys, die zum Teil in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch in der Dauer Ausstellung hingen und 1946 an verschiedene städtische Ämter zur Ausschmückung von Amtszimmern ausgeliehen wurden,

ohne je ins Museum zurückzukehren.²⁵ Bei der Inventur im Jahre 1997 wurden auch diese Bilder als Fehlbestand registriert.²⁶ Eine ganz andere Kategorie bilden weitere 17 Gemälde und Ölstudien, die dem Erfurter Bestand durch die in früheren Jahrzehnten noch übliche Praxis des Verkaufs und Tauschs von Kunstwerken verloren gingen. Beim Blick in die Inventarbücher und Inventarkarten fällt auf, dass, abgesehen vom Verkauf eines Bildes im Jahr 1917, die weiteren 16 Werke in den drei aufeinanderfolgenden Jahren von 1920 bis 1922 veräußert wurden.²⁷ In dieser Zeit, als Walter Kaesbach das Museum leitete, stand der Ankauf zeitgenössischer, vor allem expressionistischer Kunst im Vordergrund, was aber von der Stadtverwaltung finanziell nicht unterstützt wurde. Umso wichtiger für die Ankäufe waren private Förderer wie der Erfurter Kunstsammler und Mäzen Alfred Hess. Neuerwerbungen wurden aber, wie sich durch Vermerke im Inventarbuch und auf Inventarkarten nachvollziehen lässt, auch durch Verkauf und Tausch von Werken aus dem Museumsbestand unterstützt. So ist etwa nachweisbar, dass Anfang der 1920er-Jahre fünf Nerly-Ölstudien verkauft und getauscht wurden, um ein Aquarell mit einem Narzissen-Stilleben von Christian Rohlf zu erwerben.²⁸ Aber auch zur Erwerbung eines Fayence- und eines Porzellankruges für die kunsthandwerkliche Sammlung wurde eine bedeutende Ölstudie Nerlys getauscht.²⁹

Der in finanzieller Hinsicht gewichtigste Verkauf eines Werks aus der Nerly-Schenkungen betrifft die Nr. 3 auf der ersten

Transportliste von Nerly d. J.: Ein großformatiges, 122 × 137,5 cm messendes Stilleben, das in der Liste kurz als *Fruchtstück (die Figuren unvollendet)* bezeichnet ist. Von dem Gemälde mit der Inventarnummer 3003 ist kein Foto überliefert. Während sich die Beschreibung auf der Inventarkarte vor allem auf Farbdetails konzentriert, ermöglicht eine kurze Erwähnung dieses Bildes in der Nerly-Biografie von Franz Meyer eine vage Vorstellung: »Eine dekorative Wirkung ist mit gutem Erfolge in dem rundgerahmten, stillebenartigen Gemälde angestrebt: Kinder mit Früchten beladen vor einem Meereshintergrunde, der von einer Pinie überschritten wird.«³⁰ Im Inventarbuch findet sich zu dem Bild der Eintrag: »verkauft Januar 1921 für 9000 Mark an Kahlert, Eisenach. Vereinnahmt vom Museumsankaufsstock.«³¹ Mit »Kahlert, Eisenach« ist die Kunsthandlung Eduard Kahlert gemeint, die in Eisenach ansässig war. Bislang lässt sich der Verbleib des Gemäldes nicht weiter rekonstruieren.

Zu den größeren Nerly-Verkäufen zählt ebenfalls die bildhaft angelegte Ölstudie *Wasserfall von Subiaco* (**Abb. 5, s. auch Kat. 3e.2**),



Abb. 7 *Die Ruine der Burg Olevano*, 1829, Öl auf Pappe, 51,5 × 37 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Inv.Nr. G 0658



Abb. 8 *Landschaft bei Rom. Blick von Olevano auf das Albaner Gebirge*, 1832, Öl auf Pappe, 22,5 × 41,5 cm, Inv.Nr. 3335, Fehlbestand, Verbleib unbekannt (Abbildung aus: Ausst.Kat. Berlin 1906, Bd. 2)

die im Dezember 1921 für 4000 Mark verkauft wurde.³² Das Gemälde befindet sich heute in der Kunsthalle Bremen, die es 1936 als Stiftung des Galeriesvereins aus dem Kunsthandel erworben hatte.³³ Das Beispiel zeigt, dass zu Beginn von Walter Kaesbachs Direktorat in künstlerischer Hinsicht hochwertige Werke Nerlys dem Erfurter »Museumsankaufsstock« geopfert wurden. Zu erklären ist dies wohl auch damit, dass die Begeisterung für die Kunst der Moderne einher ging mit einer Abwertung der Kunst des 19. Jahrhunderts, wie sie auch von vielen Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts propagiert wurde. Paul Klees bekanntes Diktum, der Künstler sei weniger an den Realitäten bzw. den Form-Enden interessiert, als an den formenden Kräften,³⁴ konnte im Umkehrschluss die gesamte Tradition der Freilichtmalerei und der am Sichtbaren der Natur orientierten Malerei des 19. Jahrhunderts als künstlerisch überholt erscheinen lassen.

Nur von vier der 50 nicht mehr im Erfurter Bestand befindlichen Gemälde und Ölstudien Nerlys konnten bisher historische Fotoaufnahmen gefunden werden. Neben dem *Wasserfall von Subiaco* handelt es sich noch um das Bild *Büffel reinigen die Sümpfe bei Paestum* (**Abb. 6 u. Kat. 12a.3**), das ebenfalls auf der Transportliste von Nerly d. J. aufgeführt ist und wohl 1921/22 verkauft wurde.³⁵ Ein motivisch verwandtes Bild befindet sich noch im Bestand des Angermuseums (**Kat. 12a**).³⁶ Auch von dem Ölgemälde *Il castello d'Olevano* existiert noch ein altes Foto. Es fanden sich bislang keine Hinweise dazu, wann und unter welchen Umständen dieses 1924 noch im Katalog des Städtischen Museums aufgeführte Werk³⁷ der Erfurter Sammlung abhandenkam und wie es in den Kölner Kunsthandel gelangte, aus dem es 1952 für das Von der Heydt-Museum in Wuppertal erworben wurde (**Abb. 7**).³⁸ Das Bild gehört in den Zusammenhang von Nerlys Aufenthalt in Olevano in den frühen römischen Jahren, als auch die zum Glück der Erfurter Gemäldesammlung erhalten gebliebene Ansicht von



Abb. 9 *Hof in Venedig*,
1874, Öl auf Leinwand,
59 × 50 cm, Privatbesitz

Olevano³⁹ entstand (**Kat. 3a**). Zum Fehlbestand gehört dagegen die Ölstudie *Landschaft bei Rom. Blick von Olevano auf das Albaner Gebirge*. Die kleine Landschaftsstudie wurde 1906 zur *Jahrhundertausstellung* in Berlin ausgeliehen und nur durch die Abbildung und eine kurze Beschreibung im Ausstellungskatalog⁴⁰

sowie in der 1908 erschienenen monografischen Publikation von Franz Meyer ist dieses verlorene Werk überliefert (**Abb. 8**).⁴¹ Anhand der alten Abbildung lässt sich nur vage erkennen, was die besondere Qualität dieser Studie ausmachte. Umso wichtiger ist eine Charakterisierung von Franz Meyer, der schreibt, dass diese

»reizende duftige Landschaft aus Olevano« ein »ihm [Nerly, Anm. d. Verf.] sonst fremdes Kolorit, ein keckes Benutzen lichter grüner Töne und feiner violetter Schatten aufweist.«⁴² Meyer schreibt weiter: »Das kleine Bild hat etwas ungemein naturfrisches und zeugt von einer intimen, echt künstlerischen Naturbeobachtung.«⁴³ Auch beim Nachlesen der Bildbeschreibung auf der alten Inventarkarte wird deutlich, dass dem Museum hier eine wichtige Landschaftsstudie Nerlys verloren ging: »In horizontalen, leicht nach rechts aufsteigenden Wellenlinien baut sich das Terrain vom Vorder- zum Hintergrund auf in zarten, duftigen Tönen eines Grün u. Violett mit matten gelblichen Lichtern bis zu dem in der Tiefe verlassenden Blau des in ruhiger Silhouette vor dem gelblichen Abendhimmel stehenden Gebirgszuges im Hintergrund. Die Linien des gelblichen u. blauen Himmels folgen der horizontalen Bewegung. Ein von einem Büffelgespann in das Bild hineingezogener, beladener Karren mit männlichen Begleitern dient als Staffage des Vordergrundes u. fügt sich den Farben der Landschaft, nur in etwas kräftigeren Tönen harmonisch ein.«⁴⁴

Mit Hilfe der recht präzisen Bildbeschreibungen auf den Inventarkarten ist es potenziell auch möglich, Zweitversionen von verlorenen Werken zu identifizieren und auf diese Weise eine Art visuellen Ersatz zu finden. Ein Beispiel dafür ist das Ölgemälde *Der Hof Salviati in Venedig*, ein Bild, das laut Inventarkarte von Nerly mit dem Jahr 1838 datiert wurde.⁴⁵ Es handelt sich also um ein Bild aus Nerlys früher venezianischer Zeit. Das Gemälde wurde während des Zweiten Weltkriegs in ein Außendepot des südwestlich von Erfurt gelegenen Schlosses Molsdorf ausgelagert und gehört wohl zu den Kriegsverlusten.⁴⁶ Es existiert kein historisches Foto, aber die Bildbeschreibung auf der alten Inventarkarte lässt sich mit einem 2007 in einer Auktion angebotenen Gemälde⁴⁷ in Verbindung bringen (Abb. 9): »Der Hof wird im Hintergrund durch die einen Winkel bildenden Gebäude abgeschlossen, zu denen eine am rechten Bildrand in halber Höhe beginnende Treppe in einen von Weinlaub überspannten Altan endigend hinaufführt. Der im Schatten liegende Hof mit den dunkeln Bogenöffnungen steht in grellem Lichtkontrast zu der sonnenbeschiedenen oberen Hauswand links, zu der die rechte Bildseite mit ihren warmen aber gedämpften Tönen vermittelnd überleitet. Die helleren Töne der Cisterne rechts im Vordergrund betonen die dunkeln Töne in der Tiefe des Hofes noch stärker und setzen sich in der Diagonale, die Richtung der Treppe innehaltend an der Altanecke und der Fensterumrahmung fort. Die figürliche Staffage mit ihrer bunten Kleidung giebt dem Bild etwas Bunt in den Farben, das durch den blauen Himmel noch verstärkt wird.«⁴⁸

Die Übereinstimmung des Gemäldes mit der Bildbeschreibung der Inventarkarte lässt den Schluss zu, dass das verlorene, 1838 datierte Bild der späteren, oben erwähnten Version von 1874 mit dem Titel *Hof in Venedig* in der kompositorischen Anlage und der Lichtregie weitgehend entspricht.



Abb. 10 *Wasserträgerin*, Bleistift, Wasserfarben, Weißhöhlungen (Bleiweiß), Rötelspuren auf bräunlichem Velin, 43,6 × 27,4 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 3940

Im Falle des durch die Ausleihe an eine städtische Behörde verlorenen Gemäldes *Wasserträgerin am byzantinischen Brunnen* ist es möglich, sich anhand von drei Detailzeichnungen⁴⁹ und einer Entwurfsskizze⁵⁰ in Kombination mit überlieferten Bildbeschreibungen eine Vorstellung von diesem Genrebild aus der venezianischen Zeit zu machen (Abb. 10 u. 11). Franz Meyer, der das Bild im Städtischen Museum Erfurt gesehen hatte, datiert es in Nerlys letzte 15 Lebensjahre und charakterisiert die Bildidee anschaulich: »Die junge niedliche Bigolante will eben mit ihren gefüllten Kupfergefäßen die Stufen des schönverzierten Brunnens hinabsteigen: da hat sich eine Taube auf eines dieser Gefäße ge-



Abb. 11 Studie zum Gemälde »Die Wasserträgerin am byzantinischen Brunnen«, Pinsel in Sepia über Bleistift, bez. u.l.: »F. N.«, 19,7 × 14,7 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 3911

setzt und nippt daraus. Das Mädchen hält inne, um das Tierchen nicht zu stören und sieht mit einer halben Kopfwendung zu ihm hin. Bewegung und Haltung des Mädchens sind feinsinnig beobachtet und das Ganze ist, abgesehen von einem kleinen Stich ins süßliche, recht hübsch wiedergegeben.«⁵¹ Die Beschreibung auf der Inventarkarte ermöglicht mit detaillierten Angaben zu Farbtönen und Details des Hintergrunds ein Stück weit die imaginäre Rekonstruktion der Komposition: »Den Hintergrund bildet eine helle gelbliche Hausmauer mit davorstehendem Laubbaum, rechts durch einen Torbogen einen schmalen Durchblick auf den blauen Kanal und das jenseitige rötliche Haus freigebend. In diesen roten und blauen Tönen, sowie in den Oleanderblüten u. den Tauben am Brunnen finden die bunten Farben der Gewandung der Frauengestalt eine etwas gedämpftere Wiederholung.«⁵²

Angesichts der zahlreichen Bilderverluste ist es umso erfreulicher, dass mehrere verlorene Werke aus dem ursprüng-

lichen Bestand der Nerly-Schenkung im Zuge des Nerly-Projekts wiederentdeckt werden konnten. Einen besonderen Fall stellt das Gemälde mit der Nr. 1 auf der 1. Transportliste von Nerly d. J. dar: Das allein schon dem Titel nach für Nerly ungewöhnliche Gemälde *Zwei Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange* (**Kat. 14**) ist mit 167 × 236 cm das größte Gemälde der gesamten Schenkung (**Abb. 12**). 1862 war es eines von fünf Werken, die Nerly auf der Berliner Akademie-Ausstellung präsentierte.⁵³ Seit der Eröffnung des Städtischen Museums Erfurt im Jahre 1886 bis in die 1910er-Jahre wurde es in der Gemäldegalerie ausgestellt,⁵⁴ später schmückte es für einen unbekanntem Zeitraum als innerstädtische Leihgabe die Stadthausssäle in Erfurt.⁵⁵ Bei einer Inventur wurde es 1997 als Fehlbestand registriert, tatsächlich befand es sich aber in einem schwer zugänglichen Bereich eines Außendepots⁵⁶ und konnte 2021 im Zuge des Projekts zur Erfassung und Erforschung des Bestands als das verloren geglaubte Werk von Nerly identifiziert werden. Mit Hilfe einer großzügigen Förderung durch die Kulturstiftung der Länder konnte das Gemälde umfangreich restauriert werden und erstrahlt jetzt in neuem Glanz.⁵⁷

Durch das Nerly-Bestandserforschungsprojekt wurden auch mehrere verlorene oder in den Jahren 1920 bis 1922 veräußerte Werke unter im Kunsthandel angebotenen und in Privatbesitz befindlichen Bildern wiederentdeckt. So konnte eine 2017 in einer Auktion als Werk von Nerly d. J. angebotene Ölstudie auf der Grundlage der Werkangaben und der Beschreibung auf der alten Inventarkarte (Inv.Nr. 3080) als die 1922 vom Angermuseum verkaufte Ölstudie *Felsiger Strand bei Terracina* (**Kat. 10d.1**) identifiziert werden.⁵⁸ Ein ähnlicher Fall liegt mit der 2023 auf einer Auktion angebotenen bedeutenden Ölstudie *Venedig bei Sonnenuntergang*⁵⁹ vor, die dem Museum auf ungeklärte Weise wohl in den 1960er-Jahren verloren gegangen war. Im Juni 1921 hatte das Städtische Museum sich entschieden, die ebenfalls besonders qualitätvolle Ölstudie *Hafenbild von Venedig bei Mondschein*⁶⁰ gegen zwei Krüge und ein Kuchenmodell einzutauschen. Das Bild befindet sich heute in Privatbesitz und konnte zweifelsfrei als die ehemalige Inv.Nr. 3048 des Nerly-Bestands identifiziert werden.⁶¹

Im Falle eines für das Jahr 1927 dokumentierten Bildertausches kann dagegen von einer für den Erfurter Nerly-Bestand glücklich verlaufenen Transaktion gesprochen werden. Damals übereignete der Nerly-Biograf Franz Meyer dem Angermuseum aus seinem Besitz die bedeutende Ölstudie *Kloster im Gebirge bei Subiaco* (**Kat. 3e**) im Tausch gegen die Ölstudie *Abendstimmung in der Lagune mit Blick auf San Clemente* (**Kat. 25f**), die er 31 Jahre später, im Jahr 1958, dem Angermuseum wiederum zurückschenkte.⁶²

In der eingangs zitierten Stelle des 1882 geschriebenen ersten Briefes von Eduard von Hagen an den Oberbürgermeister ist von einem Bild Nerlys die Rede, »welches eigentlich speziell für ein zu gründendes Museum bestimmt war.«⁶³ Diese kurze Textstelle ist in mehrfacher Hinsicht von Interesse, denn es stellt sich



Abb. 12 Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange, 1859/60, Öl auf Leinwand, 167 × 236 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 3001 (Kat. 14)

die Frage, um welches Bild es sich handelt, das sich bereits 1882, also ein Jahr vor der Nerly-Schenkung, in Erfurt befand, und zugleich fragt sich, wo es verblieben ist. Offenbar gab es bereits vor der Initiative Eduard von Hagens im Jahr 1882 einen Plan zur Gründung eines Museums. War es Nerly selbst, der das Bild für ein zu gründendes Museum bestimmt hatte? Das gesuchte Gemälde lässt sich logisch einkreisen: Sollte es sich um ein Gemälde im heutigen Bestand des Angermuseums handeln, so wäre es ein Werk, das nicht zum großen Konvolut der Nerly-Schenkung von 1883 gehören kann, denn es befand sich ja bereits 1882 oder früher im Besitz der Stadt Erfurt. Die Zahl dieser Werke ist überschaubar und es kommt dann nur eines in Frage, das erst 1951 mit der Provenienzangabe »Alter Bestand« inventarisiert wurde: das großformatige und mit opulentem Rahmen versehene Gemälde *Heinrich der Löwe in Venedig auf der Rückkehr von seiner Pilger-*

reise 1172–1173 aus dem Spätwerk des Künstlers (Kat. 32). Zu diesem Werk gibt es in der Nerly-Biografie von Franz Meyer einen wichtigen Hinweis, der zugleich den Zusammenhang mit Erfurt erklärt. Meyer schreibt: »Bis zuletzt arbeitete er [Nerly, Anm. d. Verf.] an einem großen Historienbilde. Es stellt Heinrich den Löwen dar, wie er in Venedig im Jahre 1170 auf der Heimkehr vom Kreuzzuge begriffen, sich von seinem Hausherrn und Kriegsgesährten, einem »nobile veneto« verabschiedet. Die Geistlichkeit segnet ihn als einen tapfern Streiter gegen die Ungläubigen und wünscht ihm eine glückliche Heimkehr. Er hatte das Bild für seine Vaterstadt Erfurt bestimmt, der er immer ein treues Andenken bewahrte und dessen Geschicke er stets mit Interesse verfolgte. Dort hängt es heute im Rathauszimmer des Oberbürgermeisters.«⁶⁴

Dieses Spätwerk von Nerly ist also entweder noch zu seinen Lebzeiten oder relativ kurz nach seinem Tod 1878 nach Erfurt

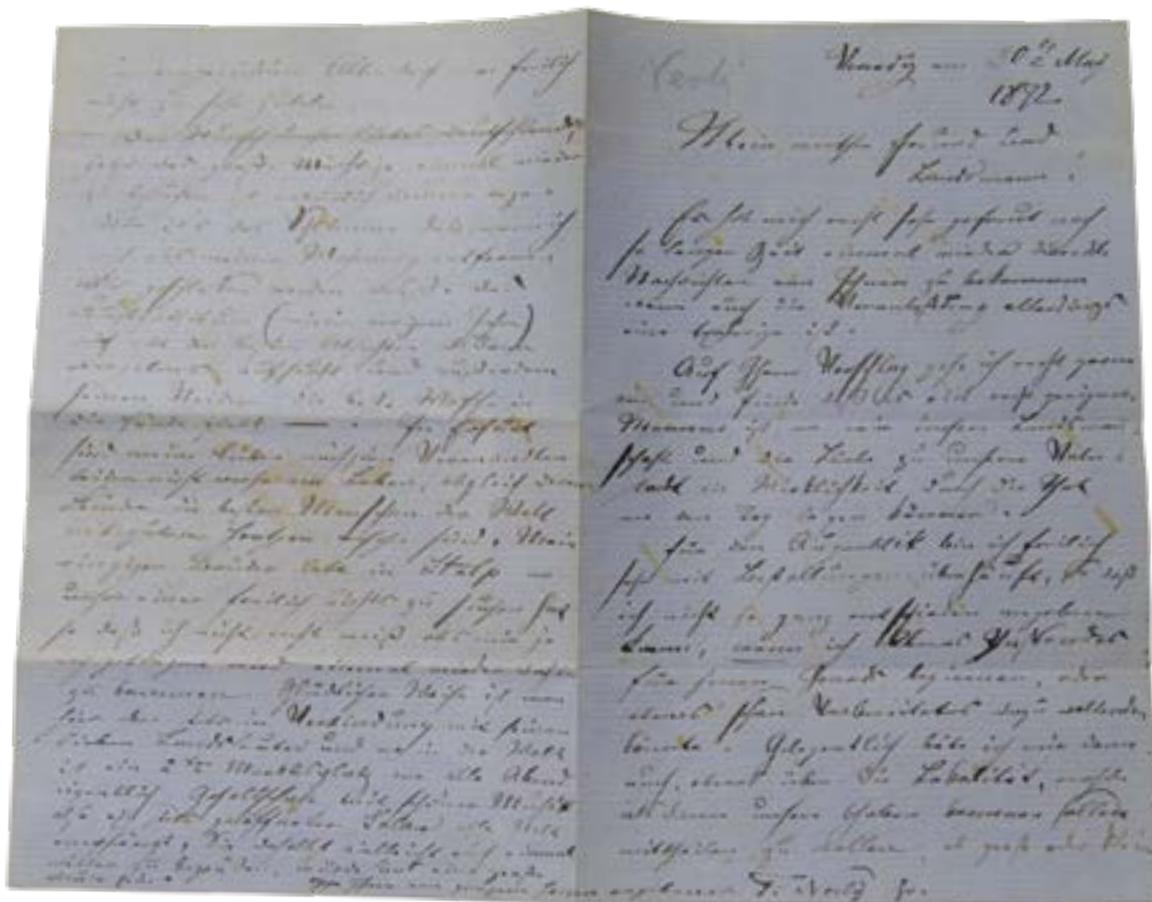


Abb. 13 Brief von Friedrich Nerly an Ferdinand Bellermann, Venedig, 30. Mai 1872, Nachlass Ferdinand Bellermann, Archiv Prof. Dr. Martin Bellermann, Berlin

gekommen und befand sich 1908, als Franz Meyer seine Studie über Nerly veröffentlichte, noch im Amtszimmer des Oberbürgermeisters. Die bühnenhafte Komposition mit einer historischen Szene aus dem Mittelalter harmonierte mit dem ikonographischen Kontext des Erfurter Rathauses, denn die Wände des Festsaals im neugotischen Gebäude wurden 1878–82 vom Düsseldorfer Historienmaler Peter Janssen (1844–1908) mit Szenen aus der Geschichte Erfurts ausgemalt, darunter auch die berühmte Szene, in der Heinrich der Löwe auf dem Erfurter Petersberg Abbitte bei Kaiser Barbarossa leistet. In späteren Jahren schmückte Nerlys Gemälde zusammen mit der *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (Kat. 19a) das Zimmer des Bürgermeisters und Stadtkämmerers Dr. Lothar Kleemann, wie aus einer Bescheinigung zur Rückgabe beider Gemälde an das Angermuseum im Jahr 1943 hervorgeht.⁶⁵

Noch eine ganz andere Quelle lässt sich möglicherweise auf dieses von Nerly für Erfurt bestimmte Werk beziehen. Im Nachlass des Landschaftsmalers Ferdinand Bellermann (1814–1889) befindet sich ein Brief, den Nerly 1872 aus Venedig an ihn nach Berlin geschrieben hatte (Abb. 13). Er enthält zu Beginn eine Passage, die zur Vorgeschichte des Historienbildes zu gehören scheint. Nerly antwortet dort auf einen Brief Bellermanns, der nicht über-

liefert ist, folgendermaßen: »Auf Ihren Vorschlag gehe ich recht gerne ein und finde daß es ein recht geeigneter Moment ist, wie wir unsere Landsmannschaft und die Liebe zu unserer Vaterstadt in Wirklichkeit durch die That an den Tag legen können. Für den Augenblick bin ich freilich sehr mit Bestellungen überhäuft, so daß ich nicht so ganz entschieden angeben kann, wann ich etwas Passendes für jenen Zweck beginnen, oder etwas schon Vorbereitetes dazu vollenden könnte. Gelegentlich bäte ich mir dann aus, etwas über die Lokalität, wohin alsdann unsere Gaben kommen sollen mittheilen zu wollen, ob groß oder klein ob hell oder dunkles Licht in diesen Räumen ist.«⁶⁶

Ferdinand Bellermann, der ebenfalls ein gebürtiger Erfurter war, hatte Nerly offenbar vorgeschlagen, ein Gemälde für Erfurt zu stiften, möglicherweise für ein bereits zehn Jahre vor Eduard von Hagens Initiative geplantes Kunstmuseum. Nerlys Antwort lässt darauf schließen, dass es um Stiftungen von Kunstwerken durch in Erfurt geborene Künstler ging. Das Historiengemälde *Heinrich der Löwe in Venedig* wäre dann eine allererste Nerly-Schenkung und eine Art Vermächtnis Nerlys an seine Geburtsstadt. Die Geschichte der Nerly-Schenkung von 1883 müsste dadurch nicht umgeschrieben werden, aber sie erhielt eine neue, interessante Facette zu ihrer Vorgeschichte.

Anmerkungen zu »Die Erfurter Nerly-Schenkung«

- 1 Aktualisierte und erweiterte Fassung eines unter gleichem Titel in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022 veröffentlichten Beitrags.
- 2 Overmann 1922.
- 3 Ebenda, S. 2.
- 4 Ebenda, S. 3.
- 5 Hagen an Breslau, Erfurt, 3.2.1882.
- 6 Overmann 1922, S. 5.
- 7 Ebenda.
- 8 Ebenda.
- 9 Hagen an Magistrat, Erfurt, 2.6.1883.
- 10 Overmann 1922, S. 5.
- 11 Auszug, Protokoll 2.6.1883, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2 / 322-709, fol. 12
- 12 Handschriftl. Notizen, Stadtarchiv Erfurt, Signatur: 1-2 / 322-709.
- 13 Siehe auch *Sendungen des Nerly-Nachlasses* in diesem Band, S. 476–482.
- 14 Siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 83 ff.
- 15 Handschriftl. Notizen, Stadtarchiv Erfurt, Signatur: 1-2 / 322-709, fol. 23.
- 16 Berliner Tageblatt, Nr. 440, 20. September 1883, S. 2.
- 17 Best.Kat. Erfurt 1903, S. 3.
- 18 Overmann 1922, S. 6.
- 19 Best.Kat. Erfurt 1886.
- 20 Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908).
- 21 Ebenda.
- 22 Siehe dazu auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 461 ff.
- 23 Siehe dazu auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 461 ff.
- 24 Inventarkarten (vor 1917), mit späteren Einträgen zu Auslagerungen nach Kapellendorf und Molsdorf; Inventurliste 1997.
- 25 Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen; Inventarkarten (vor 1917), mit Eintragungen zu Ausleihen; Inventurliste 1997; es handelt sich um die Inventarnummern 3007, 3016, 3330, 3369, 3376 und 3381. Siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 461–464.
- 26 Inventarkarten (vor 1917); Inventurliste 1997.
- 27 Inventarkarten (vor 1917); Inventarbuch II; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 461 ff. Im Jahr 1920 wurden die Inv.Nrn. 3100, 3353 u. 3668 veräußert, im Jahr 1921 die Inv.Nrn. 3003, 3015, 3017, 3048, 3066, 3071 sowie im Jahr 1922 die Inv.Nrn. 3080, 3094, 3103, 3138, 3139, 3142 und 3674.
- 28 Inventarkarte zu Inv.Nr. I 101: *Christian Rohlfs / Gelbe Narzissen (Tazetten) / Aquarell auf w. Papier / 1922 / Handzeichnung / 50 × 34 cm / CR 23*; Inventarbuch II, Einträge zu den Inv.Nrn. 3079, 3080, 3094, 3139, 3674. Das Aquarell von Rohlfs wurde 1937 im Zuge der nationalsozialistischen Aktion »Entartete Kunst« beschlagnahmt, gelangte in Privatbesitz und wurde im Jahr 1989 für die Weimarer Kunstsammlungen erworben.
- 29 Siehe *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, Inv.Nr. 3048, S. 462.
- 30 Meyer 1908, S. 75.
- 31 Inventarbuch II u. Inventarkarte (vor 1917).
- 32 Inventarbuch II u. Inventarkarte (vor 1917); siehe zu diesem Bild auch Kat. 3e.
- 33 Best.Kat. Bremen 1973, S. 247.
- 34 Klee 1987, S. 82.
- 35 Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), Nr. XIX; Protokollbuch der Museums-Kommission 1911–1934, Sitzung 10.11.1921.
- 36 Siehe Kat. 12a: *Büffel in der Campagna bei Paestum*, 1838, Öl auf Holz, 32,7 × 47,8 cm, Inv.Nr. 3373.
- 37 Best.Kat. Erfurt 1924, S. 58 (Kat.Nr. 86).
- 38 Gemäldekartei und Inventarkarte, Von der Heydt-Museum, Wuppertal; siehe auch *Olevano und Subiaco* (Kat. 3a–e) in diesem Band, S. 125, Abb. 3.2, u. S. 465.
- 39 Siehe Kat. 3a: *Olevano*, 1830, Öl auf Papier 38,0 × 54,5 cm, Inv.Nr. 3332.
- 40 Im Berliner Ausstellungskatalog, der einen variierten Titel angibt, werden die Farben des Bildes knapp beschrieben: »1247. Blick von Olevano in die römische Ebene. Entscheidend die bläulichvioletten Töne der Hügel des mittleren Planes mit den zerstreuten grünen Büschen. Die Berge helles dämmeriges Blau. Der Himmel orange, schwach rosa und hellblau.« Die Datierungsangabe (ebenfalls auf der alten Inventarkarte) »Bez. unten rechts schwarz: F. Nerly 52 (undeutlich)« beruht höchstwahrscheinlich auf einem Lesefehler der Ziffer 5. Die Ölstudie wird mit »32« bezeichnet sein.
- 41 Meyer 1908, nach S. 74.
- 42 Ebenda, S. 74 f.
- 43 Ebenda, S. 75.
- 44 Inventarkarte (vor 1917) zu Inv.Nr. 3335 (*Landschaft bei Rom. Blick von Olevano auf die Albaner Berge*, Öl auf Pappe, 22,5 × 41,5 cm). Siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464.
- 45 Inventarkarte (vor 1917) zu Inv.Nr. 3008 (*Der Hof Salviati in Venedig*, Öl auf Leinwand, 50,5 × 41,5 cm, bezeichnet: »F. Nerly f. 1838.«). Siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 461.
- 46 Inventurliste 1997.
- 47 Friedrich Nerly, *Hof in Venedig*, 1874, Öl auf Leinwand, 59 × 50 cm, angeboten auf einer Auktion am 27. Juni 2007. In: URL (30.5.2024, 15:05 Uhr: <http://www.artnet.com/artists/friedrich-nerly-the-elder/hofin-venedig-a-courtyard-in-venice-B1hES6q9604eyRBS1pHeQ2>).
- 48 Inventarkarte (vor 1917) zu Inv.Nr. 3008.
- 49 Es handelt sich um die Zeichnungen: Inv.Nr. 3924, 3940 sowie 4202.
- 50 Inv.Nr. 3911 (s. Abb. 11).
- 51 Meyer 1908, S. 80.
- 52 Inventarkarte (vor 1917).
- 53 Im Berliner Ausstellungskatalog ist es unter Kat.Nr. 469 mit dem Titel »Ein Schwanenpaar, welches, von einer herannahenden Schlange überrascht, sich in Vertheidigungsstand setzt« verzeichnet (Ausst.Kat. Berlin 1862, S. 50).
- 54 Best.Kat. Erfurt 1886, S. 6 (Kat.Nr. 29); Best.Kat. Erfurt 1903, S. 11 (Kat.Nr. 113); Best.Kat. Erfurt 1909, S. 23 (Kat.Nr. 158).
- 55 Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen, Angermuseum Erfurt.
- 56 Ein Dank gilt Tim Erthel M. A. und Dr. Martin Sladeczek für ihre Hinweise zum Gemäldebestand in einem Außendepot.
- 57 Siehe auch den Beitrag *Kunsttechnologische Untersuchungen, Konservierung und Restaurierung* in diesem Band, S. 96.
- 58 Siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 461 ff.
- 59 Siehe Abb. 13 im Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 51.
- 60 Siehe Abb. 15 im Beitrag *»Mondbeglänzte Zaubernacht« – Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 73; der alte Titel *Hafenbild von Venedig bei Mondschein* wurde präzisiert in: *Blick über den Bacino di San Marco bei Vollmond*.
- 61 Die beiden Ölstudien mit den ursprünglichen Titeln *Venedig bei Sonnenuntergang* (Inv.Nr. 3047) und *Hafenbild von Venedig bei Mondschein* (Inv.Nr. 3048) wurden von Claudia Denk im Zuge ihrer Forschungsarbeiten zu den in Venedig entstandenen Werken des Erfurter Nerly-Bestands als ehemalige Werke aus der Erfurter Nerly-Schenkung wiederentdeckt.
- 62 Inventarkarte (vor 1917).
- 63 Hagen an Breslau, Erfurt, 3.2.1882.
- 64 Meyer 1908, S. 84.
- 65 Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen: Bestätigung vom 30.10.1943 zur Rückgabe des Gemäldes *Heinrich der Löwe verlässt Venedig* sowie Inv.Nr. 3019 und sieben weiterer an das Rathaus (Zimmer 88) ausgeliehener Bilder.
- 66 Nerly: Brief an Ferdinand Bellermand, 30. Mai 1872.



FRIEDRICH NERLY – »CELEBRE PITTORE A VENEZIA«

Claudia Denk

Friedrich Nerly verdankte seinen Status und seine Karriere als einer der erfolgreichsten ausländischen Maler in Venedig der Entwicklung der Lagunenstadt zu einer der ersten touristisch geprägten »Weltstädte«. An die Stelle ihrer einstigen wirtschaftlichen und politischen Macht trat im 19. Jahrhundert ihre neue Attraktivität als Stadt der Reisenden und der »Fremden«,¹ wie die internationalen Besucher und Gäste bezeichnet wurden, die in einer immer größer werdenden Zahl in Venedig eintrafen. Nerlys großer Erfolg, der unmittelbar nach seiner Ankunft in Venedig 1837/38 einsetzte, basierte letztlich auf dem anthropologisch begründeten Wunsch, sich über Andenken der erfahrenen Reiseerlebnisse zu vergewissern. In eben jenem Maße, indem sich Venedig zu einer der frühen touristisch geprägten Städte wandelte, traten an die Stelle der vormals auf Pracht- und Machtentfaltung setzenden Venedig-Vedute nun Bilder, die den Reisenden die Erinnerung an das Erlebte vermitteln sollten.

Obwohl Nerly sich mit einer Venezianerin verehelichte, vier Jahrzehnte bis zu seinem Tod in Venedig wohnhaft war (Abb. 1), 1852 als *Socio* in die Accademia di Belle Arti di Venezia aufgenommen wurde² und schließlich mit einer aufwendigen Begräbniszereemonie seine letzte Ruhestätte auf der Friedhofsinsel San Michele finden sollte, blieb er bis zu einem gewissen Grad doch immer ein zugereister »Fremder«.³ In der *Gazzetta di Venezia* hieß es im Zusammenhang seines Ablebens, es sei für Venedig eine Ehre gewesen, den angesehenen Maler fast zu einem ihrer Mitbürger zählen zu dürfen: »[...] egregio pittore Federico de Nerly, che Venezia si onorava di avere quasi a suo concittadino.«⁴ Gerade darin lag das Geheimnis seines Erfolges, denn er behielt, obwohl er fast ein Venezianer wurde, doch immer den »Außenblick« und vermochte mit seinen gefühlsintensiven Ansichten der Lagunenstadt bei Mondschein oder bei glühendem Sonnenuntergang die Besucher und ihre (Erinnerungs-)Sehnsüchte besser abzuholen als die einheimischen Vedutenmaler. So wurde er in den internationalen Gazetten als berühmtester ausländischer Maler Venedigs gefeiert und sein Atelier in den Reiseführern, ob im deutschen Baedeker oder in John Murrays weitverbreitetem *Handbook for Travellers*, als erste Anlaufstelle empfohlen.

Dem tiefen Bedürfnis, sich mit Hilfe von »Dingen« zu erinnern, entspringt nicht nur das landläufige Reiseandenken,⁵ auch Nerlys exklusive Gemälde-Souvenirs lassen sich dieser Kategorie zuordnen, die als emotional hochaufgeladene, materialisierte Reise-



Abb. 1 Atelier Antonio Sorgato, Friedrich Nerly mit Skizzenbuch in einer Gondel, Fotografie, Venedig, nach 1873, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg.



Abb. 2 *Piazzetta und San Giorgio in Venedig*, 1839, Öl auf Leinwand, 76,2 × 89,8 cm, SPSG, Schloss Charlottenburg, Inv.Nr. GK I 4458

erinnerungen zu begreifen sind. Anhand der Erwerbungen des preußischen Kronprinzen als einem der frühesten und prominentesten Käufer seiner neuartigen Venedig-Bilder wird der enge Zusammenhang von Reisen, Erinnern und gemalten Reise-Souvenirs besonders evident. Der Kronprinz und spätere preußische König Friedrich Wilhelm IV. hatte lange auf die Realisierung seiner Italien-Reise warten müssen, bevor er diese mit der Erlaubnis seines Vaters, König Friedrich Wilhelms III., im Jahr 1828 endlich antreten durfte. Der König hatte sich gesorgt, dass sein Sohn und Thronerbe

ein Opfer einer zu großen Italiensehnsucht – der ›Italomania⁶ – werden könnte.⁷ Als der Kronprinz endlich seinen Italien-Traum realisieren durfte, war er entsprechend enthusiastisch und hielt mit großer Begeisterung seine Italien-Eindrücke in tagebuchartigen Briefen an seine zu Hause gebliebene Gemahlin, die bayerische Prinzessin Elisabeth (1801–1873), fest. Als er im Dezember 1828 – nun schon wieder auf der Rückreise – in Venedig eintraf, schrieb er nach Hause: »Wir alle waren trunken von dem herrlichen Anblick.«⁸

Abb. 3 *San Michele bei Murano*,
um 1850, Öl auf Leinwand,
110,5 × 173,5 cm, SPSPG,
Schloss Charlottenburg,
Inv.Nr. GK I 4437



Dieser starke Eindruck der Lagunenstadt, die er als preußischer König erneut aufsuchen sollte,⁹ führte zu drei wichtigen Erwerbungen: In den Jahren 1839 bzw. 1840 kaufte er bei Nerly die heute verlorene, aber in anderen Fassungen erhaltene *Löwensäule auf der Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (1838) sowie die *Piazzetta und San Giorgio in Venedig* (1839) (**Abb. 2**). Etwas später gab er bei Nerly das Bild *San Michele bei Murano* (um 1850) in Auftrag (**Abb. 3**).¹⁰ Dieses Gemälde wird mit einer Geschichte in Verbindung gebracht, nach der Friedrich Wilhelm bei seinem zweiten Besuch in Venedig 1847 – nun als König – wegen eines Sturms auf der Friedhofsinsel San Michele Schutz suchen musste und ausgerufen haben soll, diese Kirche müsse ihm Nerly malen.¹¹

Indem Nerly die Reisenden dort abholte, wo ihre Sehnsüchte lagen, sollte es ihm nicht nur mit seinen aus Deutschland »mitgebrachten«
Nachtbildern gelingen, Canalettos langen Schatten zu überwinden. Vielmehr fand er auch zu stimmungsvolleren Venedig-Bildern, indem er einfach die Perspektiven verkehrte.¹² In diesem Sinne führte er den Blick von der Piazzetta – bei Nacht und bei Tag – zwischen den beiden berühmten Säulen auf den Bacino di San Marco mit der gleichsam schwimmenden Insel San Giorgio Maggiore (**Abb. 2**). Er wandte sich damit den atmosphärischen Naturelementen wie dem zartblauen Himmel oder den Wasserspiegelungen zu und unterschied sich hierin deutlich von seinem Vorgänger Canaletto (1697–1768). Schon zu dessen Zeit hatte sich in Venedig ein Markt für Gemälde herausgebildet und die Bilder wurden an einem bestimmten Festtag, dem 16. August als Tag des

hl. Rochus, vor der Scuola di San Rocco ausgestellt bzw. während des Jahres vor der Kirche San Geminiano (abgerissen um 1820), so dass auch bereits Nerlys venezianischer Vorläufer für die Reisenden malte und für die sich auf *Grand Tour* befindlichen Aristokraten seine berühmten Ansichten in Variationen wiederholte.¹³ Canaletto malte die Piazzetta aber vorzugsweise vom Meer aus und feierte die einst mächtige Serenissima in ihrer architektonischen Pracht- und Machtentfaltung (**Abb. 4**). Nerly hingegen, der sich in einem Brief vom Januar 1838 an Rumohr über die Dominanz der venezianischen Veduten-Tradition beklagte,¹⁴ schlug neue Wege ein und bereicherte den Bilder-Kanon vor allem auch darin, dass er sich eben anderen Ansichten zuwandte und auf besondere Stimmungswerte setzte. So arbeitete er mit einer ausgeprägten, delikaten Farbigkeit und mit sorgfältig schimmernden Farbspiegeln auf der Wasserfläche bei dem bereits erwähnten Gemälde *San Michele bei Murano* (**Abb. 3**).

Neben so herausragenden Persönlichkeiten wie dem preußischen König teilten zu Nerlys Zeit mehr und mehr auch die wohlhabenden, international agierenden Kaufleute oder die gut situierten bürgerlichen Bildungsreisenden das Bedürfnis, ein Gemälde-Souvenir aus Venedig mit nach Hause zu nehmen. Im Hinblick auf deren Souvenir-Wünsche gewährt der Venedig-Reisende und Göttinger Gelehrte Rudolf Wagner in seinen *Fragmenten aus Italien* (1846–1847) unmittelbar auf Nerly bezogene Einblicke, indem er den Venedig-Besuchern empfahl, dessen Atelier einen Besuch abzustatten, denn »jedermann nimmt sich gern ein Andenken an seine



Abb. 4 Canaletto, *Rückkehr des Bucintoro zur Mole am Himmelfahrtstag*, 1727/29, Öl auf Leinwand, 182 × 259 cm, Moskau, Puschkkin-Museum

Reisen von den besuchten Orten mit.«¹⁵ Seine Venedig-Bilder ermöglichen es jenen, die nicht reisen konnten, eine Vorstellung von der Stadt zu gewinnen, und jenen, die sie selbst erlebten, ein Souvenir zu erhalten. In einem Bericht aus Venedig des Jahres 1846 heißt es in den *Oestereichischen Blättern*, auf Nerlys stimmungsvolle Ansichten der Lagunenstadt bezogen: »Wer Venedig nicht sah, mag daraus die Herrlichkeiten ahnen, die ihn dort erwarten, und wer die Lagunenstadt kennt, in lebendiger Erinnerung schwelgen.«¹⁶

I. VENEDIG – Eine Stadt der Reisenden und der »Fremden«

Die Karriere des gebürtigen Erfurters fand inmitten der »großen Verwandlung der Welt« statt, wie sie Jürgen Osterhammel in seinem Epochenpanorama gerade auch mit Blick auf die neue Mobilität des 19. Jahrhunderts, die großen geopolitischen und geografischen Erweiterungen nachzeichnete.¹⁷ Nerly partizipierte gleich in mehrfacher Hinsicht an der neuen Mobilität. Mit den zunehmenden Reisemöglichkeiten ergaben sich für die Landschaftsmaler bessere Ausbildungschancen und Karrieresprünge sowie weitreichende wirtschaftliche Möglichkeiten.¹⁸ Gerade Letztere wusste Nerly für sich zu nutzen. Dabei profitierte er auch von den entscheidenden Modernisierungen auf dem Gebiet des Transportwesens, die zu seiner Zeit Venedig erreichten und sie in den Augen seiner Zeitgenossen zu einer der verkehrstechnisch bestangebundensten italienischen Städte machten.¹⁹ Aus einem frühen Brief der ersten Venedig-Monate an Rumohr geht hervor, dass Nerly sich zweierlei erhoffte – womit er auch seine Weitsicht bewies:

Zum einen, dass die Reisenden auf schnellem und bequemem Weg in die Stadt fänden, um Venedig nach der Zerschlagung der Republik neues Leben einzuhauchen. Zum anderen, dass es kostengünstige Wege geben solle, um die Bilder zu ihren Käufern und Auftraggebern zu transportieren und außerdem ihre Versendung zu den großen Ausstellungen möglich sei. So lag Nerlys Hoffnung besonders in der, »einst entstehenden Eisenbahn, an deren Ausführung aber noch viele zweifeln«, um »den melancholischen düstern Charakter [der] Stadt, bedeutend dadurch zu benehmen.«²⁰ Die Bahn sollte tatsächlich knapp zehn Jahre später – nun in Betrieb genommen – die Erreichbarkeit Venedigs stark befördern²¹ und damit Nerly die erhofften Käufer bringen. Bei Nerlys Eintreffen in der Lagunenstadt war noch der Seeweg der Garant für Venedigs gute und schnelle Anbindung an die Welt.²² Mit der 1830 erfolgten Einrichtung des Freihafens gewährte die neue Zollfreiheit bessere Möglichkeiten, Gemälde auf Reisen zu schicken und, wie Nerly an Rumohr weiter ausführte, war dies nicht nur für seine Anfangszeit der kostengünstigste Weg, sondern – etwa nach London – auch der schnellste.²³

Nerly selbst konnte seiner Reiselust nicht mehr ohne Weiteres nachgehen und so schrieb er im Jahr 1852 auf dem Höhepunkt seiner venezianischen Erfolgjahre, als er aufgrund seiner internationalen Auftragslage und als gefragtester, ausländischer Landschafts- und Vedutenmaler keine Zeit mehr für das Reisen fand, an einen römischen Freund: »Die Versuchungen [zu reisen] waren oft schon groß genug, aber da heißt's denn, Maler bleib bei der Staffelej! und siehe da, ich sitze von Morgens früh bis Abends spät um europäische und Transatlantische Kunstliebhaber [...] zu befriedigen.«²⁴

Auch wenn Nerly sich darüber beklagte, dass er nicht mehr zum Reisen komme, so ließ er in dem Brief keinen Zweifel an der Richtigkeit seiner Entscheidung für Venedig aufkommen, zu der ihm wohl sein Lehrer und Mäzen Carl Friedrich von Rumohr geraten hatte.²⁵ Seine Entscheidung, sich in Venedig niederzulassen anstatt in die Heimat zurückzukehren oder in Rom zu bleiben, das mit zahlreichen deutschen Künstlern überfüllt war und wo es schlichtweg zu viel Konkurrenz, Armut und teilweise verfrühten Tod gab,²⁶ hat Nerlys internationale Karriere erst ermöglicht.

In Venedig konnte er als deutscher Maler ein Alleinstellungsmerkmal für sich in Anspruch nehmen und aufgrund ihrer Entwicklung zu einer der ersten Touristenstädte auf zahlreiche Käufer hoffen. An die Seite der europäischen adeligen *Grand-Tour*-Reisenden und bürgerlichen (Bildungs-)Reisenden, die in Venedig auch für längere Aufenthalte günstigen Wohnraum in den aufgegebenen Palazzi fanden, stellten sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die bald als »Touristen« bezeichneten, wohlständigen Reisenden aus aller Welt ein. Tatsächlich stiegen die Besucherzahlen bereits ab 1840 stark an²⁷ und Venedig wandelte sich zu einer der ersten »Fremdenstädte« mit einem großen Zustrom an Reisenden, was sich zu einem bedeutenden Wirtschaftsfaktor entwickelte.²⁸

Während die alten, zunehmend verarmten venezianischen Patrizierfamilien ihre Palazzi verkaufen oder vermieten mussten, »besiedelten« die Gäste aus dem Ausland die frei und kostengünstig gewordenen Immobilien.²⁹ Davon profitierte Nerly unmittelbar, der nicht nur in einem repräsentativen Palazzo seine Atelierwohnung fand, sondern auch indem er fast ausschließlich für die eintreffenden Fremden arbeitete. Daraus ist wohl auch zu erklären, weshalb sich – bis auf sein Aufnahmebild an der Accademia di Belle Arti – kein weiteres Gemälde von seiner Hand in einem der Museen Venedigs befindet.³⁰ Ab der Mitte des Jahrhunderts suchten mit stark anwachsender Zahl auch Reisende aus Übersee die Lagunenstadt auf.³¹ Auch diese Entwicklung hinterließ in Nerlys Korrespondenz unmittelbare Spuren, indem er in einem 1872 datierten Brief an Ferdinand Bellermann nicht nur stolz auf seine weiteren Aufträge aus Russland verwies, sondern auch festhielt, dass neben England insbesondere »Amerika ein guter und günstiger Absatzmarkt für uns Künstler geworden [...]« sei.³²

II. VENEDIG ALS BÜHNE – Selbstinszenierungen als »celebre pittore«

Kaum war Nerly 1837 in Venedig eingetroffen, so hatte Rumohr gegenüber dem späteren preußischen König Friedrich Wilhelm IV., einem der ersten Käufer seiner venezianischen Gemälde-Souvenirs (**Abb. 2 u. 3**), dessen erfolgreiche Karriere als »Sig. Federigo Nerly celebre pittore a Venezia« prognostiziert.³³ Zahlreiche andere deutsche Künstler aus Nerlys Generation, darunter Franz Ludwig Catel, Johann Wilhelm Schirmer und Carl Morgenstern, aber auch die frühen englischen Pleinairisten wie Richard Parkes Bonington und William Turner sowie der Architekturtheoretiker und zeichnende Amateur John Ruskin verbrachten arbeitsintensive und begeisterte Aufenthalte in der Lagunenstadt; sie alle blieben aber zumeist nur wenige Wochen auf der Durchreise. Nerly hingegen hatte schnell das Potenzial der Stadt erkannt, mit ihrer verückenden Insellage, umgeben und durchzogen vom Wasser, und mit ihrem reichen kulturhistorischen Erbe, wie vor ihm schon Goethe, der in seinem italienischen Tagebuch festhielt, dass Venedig »nur mit sich selbst« zu vergleichen sei.³⁴

An diesem Ort konnte Nerly sein großes künstlerisches Potenzial als früherer Freilichtmaler in der Erkundung und Entdeckung neuer Ansichten entfalten, die eingefahrenen Venedig-Motive entscheidend bereichern und damit die Kunstwelt überraschen. Er wäre aber sicherlich nicht der »celebre pittore a Venezia« geworden, hätte er nicht auch mit einem ganzen Bündel an Maßnahmen um Käufer und Auftraggeber geworben, wie er dies selbst in einem späten Brief an seinen Neffen Eduard von Hagen (1834–1909) als die große Herausforderung formulierte.³⁵ Er

hatte zwar das Glück, dass Napoleon seine Reform zur Auflösung der den Markt reglementierenden Zünfte auch in den annektierten Gebieten verfolgte, so dass auch in Venedig bereits 1807 die Gewerbefreiheit eingeführt worden war.³⁶ Der einhergehende Konkurrenzdruck, in welchem Rumohr eine anspornende Triebfeder sah,³⁷ führte indessen dazu, dass die Künstler neue Strategien entwickeln mussten, wobei Nerly hierin besonderes Geschick bewies. Zur Steigerung seines eigenen Renommées bediente er sich letztlich der Strahlkraft der Lagunenstadt, die Rom zu seiner Zeit in vielen Bereichen zu überholen begann, wie dies bereits die begeisterten Worte des österreichischen Dichters Franz Grillparzer aus dem Jahr 1819 voraussehen lassen: »Venedig übertrifft alles, was ich bisher an Herrlichem gesehen habe, selbst Rom, ja selbst das ewige Rom [...]«³⁸

Nerly wusste das außergewöhnliche *Setting* an prachtvollen Bauten und öffentlichen Plätzen als Bühne für seine wirkungsvollen Selbstinszenierungen zu nutzen, so dass er bald als einer der berühmtesten in Italien lebenden deutschen Künstler galt,³⁹ von dessen exklusivem Leben in Venedig in den Gazetten zu lesen war und der in dieser Rolle in den Augen der Zeitgenossen selbst zu »einer Sehenswürdigkeit« wurde.⁴⁰

Seine Inszenierung als weltläufiger Gastgeber und früherer »Malerfürst« weist bereits auf die nachfolgende Künstler-Generation voraus, in der diese Rolle zur Perfektion geführt werden sollte. Zu denken ist in erster Linie an Hans Makart oder Franz von Lenbach, die ihren Lebensstil ebenfalls in exquisiten Architekturen entfalteten und ihre Ateliers zu begehrten gesellschaftlichen Orten machten.⁴¹

Empfang am Markusplatz – Weltgewandter Gastgeber im Caffè Florian und kundiger Cicerone

Um die maximale Aufmerksamkeit der eintreffenden Reisenden auf sich zu ziehen, gab es keinen geeigneteren Ort als den Markusplatz, denn »jeder Ankommende« in der Lagunenstadt begibt sich laut Baedeker zu diesem.⁴² Das prachtvolle Machtzentrum der einstigen Serenissima mit seinen großartigen Architekturen, wie dem Dogenpalast und der Markusbasilika als einer der schönsten Plätze der Welt, war in den 1530er-Jahren zur »architektonischen Visitenkarte der Stadt« umgebaut worden⁴³ und sollte nun zu einer der Hauptattraktionen für die Besucher werden. Dies machte sich Nerly zunutze und empfing als weltgewandter Gastgeber und als bald berühmt geltender Künstler die Fremden an der Piazza San Marco. Besonders im Caffè Florian unter den Arkaden der Procuratie Nuove trafen sich nicht nur alle Venezianer mit Rang und Namen, sondern auch die Reisenden, die »Fremdlinge wie Einheimische«, wie er selbst 1845 an den Berliner Architekten Albert Dietrich Schadow, der bei ihm zuvor eine *Ansicht der Piazzetta mit den herrlichen Bauwerken* erworben hatte,⁴⁴ schrieb: Das »Cafè Florian ist aller Welt Zusammenkunft«.⁴⁵



Abb. 5 *Friedrich Nerly im Caffè Florian unter den Arkaden der Prokurazien*, Karton zum Gemälde, 1870er-Jahre, Kreide und Pinsel in Schwarz, Bleistift, Weißhöhungen, auf Papier, 137,5 × 105 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 3034

Die Tatsache, dass der Maler in den Abendstunden dort regelmäßig in der »Loggia Nerly« anzutreffen sei, wurde zu einem in Briefen, aber auch durch Reiseberichte weitverbreiteten Narrativ.⁴⁶ Nerly blieb dem Habitus des weltläufigen Künstlers, der an

diesem exponierten und weltberühmten Ort die eintreffenden Besucher empfing, bis kurz vor seinem Tod treu. Am 30. Mai 1872 schrieb er an den ebenfalls aus Erfurt stammenden Maler Ferdinand Bellermand – verbunden mit einer Einladung nach Venedig –

Abb. 6 Fratelli Alinari (gegründet 1854), *Palazzo Pisani a S. Stefano. La Facciata*, um 1900, historische Fotografie



über den einzigartigen Ort: »[...] wo in der Welt ist ein 2ter Markusplatz wo alle Abend eigentlich Gesellschaft mit schöner Musik also ein stets geöffneter Salon alle Welt empfängt, Sie daselbst vielleicht auch einmal wieder zu begrüßen, würde uns eine große Freude sein.«⁴⁷ So traf ihn auch noch Hans Speckter, der Sohn des Hamburger Jugendfreundes Otto Speckter, abends um 8 Uhr im September 1877 – ein Jahr vor seinem Tod – »gentlemanlike, ganz in Weiß, mit schwarzer Kravatte und schwarz gefüttertem Strohhut« an seinem »fast täglich besetzten Stammplatz bei »Florian« unter den Arkaden« an.⁴⁸

Nerly trug seine Rolle als weltgewandter Gastgeber sogar mit Hilfe einer ambitionierten künstlerischen Selbstdarstellung in die Welt, die ihn – im theatralischen Auftritt – vor aller Öffentlichkeit im Caffè Florian unter »seiner« Arkade zeigt, während er mit ausladender Geste auf die mit seiner Signatur bezeichnete Bank weist. Diese großformatige Papierarbeit (**Abb. 5**) führte er auch in einem Gemälde aus, das er auf die Berliner Akademie-Ausstellung schickte,⁴⁹ und ließ sie in einer Fotografie von Carlo Naya in seinem *Venezianischen Album* vervielfältigen.⁵⁰

Darüber hinaus inszenierte sich Nerly auch als ortskundiger Wahl-Venezianer. Anders als etwa Paris galt Venedig mit seinem Gewirr an Kanälen und kleinen Gassen sowie seiner fremdländi-

schen, teils ruinösen, dafür aber als besonders pittoresk wahrgenommenen Architektur, als unzugänglich.⁵¹ Schon allein deshalb vertrauten sich die Besucher Nerly gerne als kundigem Stadtführer an.⁵² Der deutsche Schriftsteller und Historiker Adolf Stahr hielt in den tagebuchartigen *Herbstmonaten in Oberitalien* (1860) seine Begegnungen mit Nerly fest und beschrieb, wie Nerly etwa einen Gast aus Amerika durch Venedig zur Galleria dell'Accademia führte und es sich schließlich auch nicht nehmen ließ, seine Ortskenntnis in den folgenden Tagen für Ausflüge »in und um Venedig« auch ihm selbst und seiner Frau, der Schriftstellerin Fanny Lewald, zur Verfügung zu stellen.⁵³ Geschickt verband Nerly mit diesen Touren, auf denen er zum exklusiven wie fachkundigen Venedig-Kenner und weltgewandten Cicerone wurde, ein *Placement* für seine Bilder.

Lebensstil als »symbolisches Kapital« – »Fürstliches« Residieren im Palazzo Pisani

In der gefundenen Rolle als Gastgeber empfing Nerly die Reisenden aber nicht nur in aller Öffentlichkeit am Markusplatz und führte sie dann durch »seine« Bildmotive, sondern – noch weitaus exklusiver – öffnete er den eintreffenden Besuchern auch seinen »fürstlichen« Wohnsitz im Palazzo Pisani (**Abb. 6**).⁵⁴ Noch heute



Abb. 7 *Apoll und die neun Musen*, 1838, Entwurf für ein Wandgemälde in Nerlys Atelier, Palazzo Pisani, Federzeichnung auf Papier, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 3116

zählt der alte Palazzo, in dem Nerly bereits kurz nach seiner Ankunft in Venedig im Januar 1838 mit finanzieller Unterstützung von Rumohr eine Atelier-Wohnung mietete,⁵⁵ zu den größten venezianischen Palästen, der in Umfang und Höhe nur vom Dogenpalast übertroffen wird. Goethe hatte ihn während seines kurzen Venedig-Aufenthalts im Jahr 1786 aufgesucht, eigens dessen Wohnkomfort beschrieben und die hoch gelegene Terrasse mit ihrem schönen Ausblick erwähnt: »Ich sah den Palast Pisani. [...] Nach und nach gebaut, wegen nachbarlicher Hindernisse nicht ausgeführt, sehr hoch etc. Eine schöne Aussicht über ganz Venedig ist auf dem Dache. Schöne Zimmer auch angenehm bewohnbar, [...]«⁵⁶ Mit dem Ende der Republik und dem wirtschaftlichen Niedergang der großen Familien war es üblich geworden, dass die venezianischen Paläste in Miet- oder Eigentumswohnungen aufgeteilt wurden,⁵⁷ so auch der Palazzo Pisani. Nerly konnte die ehemalige Atelier-Wohnung des französisch-schweizerischen Malers Louis Léopold Robert (1794–1835) übernehmen, dessen tragischer Selbstmord die internationale Kunstwelt erschüttert hatte, zugleich aber die Adresse weithin bekannt machte.⁵⁸

Die Atelier-Wohnung befand sich im südöstlichen Flügel zum Rio di San Maurizio im zweiten *Piano nobile*. Ein Zugang über eine geheime Treppe führte zu weiteren privaten Wohnräumen in dem darüber gelegenen Mezzaningeschoss.⁵⁹ In der repräsentativen Raumfolge fand Nerly während seiner gesamten venezianischen Schaffenszeit einen Ort des Wohnens, des Studierens und des Repräsentierens. Bereits gut ein halbes Jahr, nachdem er die Atelier-Wohnung im Palazzo Pisani übernommen hatte, konnte man im fernen Deutschland – u. a. in der *Allgemeinen Zeitung* – von seinem neuen »fürstlichen« Zuhause lesen: »Ein sehr ausgezeichnete deutscher Maler, Hr. Nerly, hält sich gegenwärtig in Venedig auf. [...] Hr. Nerly wohnt im Palast Pisani.«⁶⁰ Die Kunde seiner exquisiten Bleibe trug auch Daniel von Binzer nach Deutschland, der in seinem *Venedig im Jahr 1844* als bemerkenswerte Tatsache über

den Palazzo Pisani schreibt: »Im oberen Stock dieses, besonders durch Hof und Treppe ausgezeichneten Prachtbaues wohnt jetzt der Maler Nerli.«⁶¹

Zwar war der Palazzo Pisani auch zu Nerlys Zeit immer noch prachtvoll, aber wie viele andere venezianische Paläste zugleich baufällig. Nerly erkannte jedoch schnell die Möglichkeiten, dass er mit dieser »brillanten« Wohnstätte, wie sie von Morgenstern bei seinem Besuch charakterisiert wurde,⁶² die eintreffenden Reisenden und potenziellen Käufer beeindrucken könnte. Zwar befürchtete er bei seinem Einzug zunächst, dass ganze Partien einsturzgefährdet seien, doch er machte gleich Pläne, um die von ihm bezogenen Raumfolgen zu verschönern und erwähnte gegenüber Rumohr – der dort offenbar auch eine Wohnung nehmen wollte – die Möglichkeit, »die großen Wände a tempera« auszumalen.⁶³ Bereits zwei Jahre später waren Nerlys Verschönerungsmaßnahmen abgeschlossen, wie er in einem Brief vom 6. März 1840 an Rumohr berichten konnte, so dass die nun hergerichteten Räumlichkeiten seinen repräsentativen Zwecken und auch für hohe Besuche, wie etwa den des Großfürsten von Russland, dienlich waren, der ihn bereits 1839 besucht hatte, wie im *Kunstblatt* zu lesen war.⁶⁴ Detailreich beschrieb er seine Anstrengungen und Maßnahmen: »Im Pallast Pisani bin ich nun förmlich eingezogen, die großen Stuben gereinigt, frisch aufgemalt, die alten Fensterscheiben und Thüren, alles auf meine Kosten, so leidlich hergerichtet, sieht's ganz schön aus, so daß ich den Großfürsten von Rußland, käme er zum zweytenmal wieder hie her, eher empfangen könnte, als damals, hoch ist es freylich, aber bequeme Treppen, luftig und vor der Thür ein ganzer Blumengarten.«⁶⁵

Eine recht gute Vorstellung von den in dem früheren Brief angesprochenen Wandmalereien »a tempera« gibt eine erste Federzeichnung von 1838 aus dem Erfurter Nerly-Nachlass (**Abb. 7**).⁶⁶ Diese schnell skizzierte Entwurfszeichnung zeigt den Parnass als Sitz des Gottes Apoll, den Beschützer der Künste. In der Mitte ist Apoll mit einem zum Spiel erhobenen Musikinstrument, einer Lyra, zu sehen. Der Darstellungstradition entsprechend wird er kreisförmig von seinen neun Musen umgeben, die für die Musik, die Dichtung und die Wissenschaften stehen. Mit diesem, den Künsten geweihten Wandbild beabsichtigte er zweierlei: Er suchte zu einem, den Ort seines Schaffens zu nobilitieren und zugleich die Erinnerung als Schauplatz des Schreckens von Roberts Liebes-Selbstmord zu tilgen,⁶⁷ wie aus dem Hinweis auf der Entwurfszeichnung hervorgeht: »Die von mir an der Todeswand v. Roberts lebensgroßen gezeichneten Musen.«⁶⁸

Ähnlich wie das Caffè Florian, in dem er seine theatralischen Auftritte inszenierte (**Abb. 5**), machte er den alten, ehrwürdigen Palazzo mit seiner anspruchsvollen Architektur nach seinem Einzug zu seiner »Visitenkarte« und zum Gegenstand von Gemälden, u. a. mit dem Ziel, seine repräsentative Wohnstätte in der fernen Heimat vorzeigen zu können. Im *Vollständigen Verzeichniß der Werke des*

Abb. 8a *L'Heure du dîner*, Zweiter Innenhof Palazzo Pisani, 1858, Öl auf Leinwand, 74 × 66,5 cm, Privatbesitz



Malers Nerly aus dem Jahr 1846 werden unter dem Jahr 1844 gleich zwei Bilder zum Palazzo Pisani aufgeführt: *Das Innere des Pallastes Pisani*⁶⁹ und *Palazzo Pisani, der wahre Marmor-Koloss*.⁷⁰

Das dritte, heute noch erhaltene und etwas später entstandene Gemälde *L'Heure du dîner* von 1858 (**Abb. 8a**) zeigt seinen ganzen Künstlerstolz darin, dass er alle Spuren des Verfalls tilgte.⁷¹ Das Bild ist der Blütezeit der zu den reichsten Familien Venedigs zählenden Pisani gewidmet, die im 18. Jahrhundert mit Alvise Pisani (1664–1741) sogar einen Dogen stellten. Auf dem Gemälde imaginierte Nerly im zweiten, von ihm bewohnten Hof eine Festgesellschaft, gekleidet in Gewändern des 18. Jahrhunderts, die bereits an der heute noch existierenden *Vera da pozzo*, der unterirdischen

Zisterne, vorbeigeschritten ist und gerade bei der monumentalen Säulenhalle ankommt, um im nächsten Moment durch die große Bogenöffnung mit Gitter die vom spätnachmittäglichen Sonnenlicht hell erleuchtete repräsentative Treppenanlage zu beschreiten. Im *Deutschen Kunstblatt* wurde das Bild ausführlich besprochen: »*L'heure du diner* zeigt uns Details der Innen=Architektur des von Nerly bewohnten Palazzo Pisani. Wir stehen im Hofe, in dessen Pflaster weiße Marmorstreifen ein einfaches Linienornament bilden, und blicken auf die Säulenhalle, durch welche sich das Erdgeschoß des Palastes vom Hofe aus nach dem Canal hin öffnet. [...] Die benutzte Stellung der Sonne zeigt etwa die 5. Stunde des Nachmittags an, welche den Bewohner Venedigs noch jetzt wie seit



Abb. 8b *L'Heure du dîner*, Zweiter Innenhof Palazzo Pisani, 1858, Rückseite

jeher zum Mittagmahle ruft. Deshalb öffnen dienstwillige Portiers in idealer Tracht die Treppenthür vor den herannahenden Gästen, von denen ein Paar im Costüm der durch die Architektur bezeichneten Zeit, von einem Pagen und dem für den Patricier unvermeidlichen Mohrensclaven begleitet, sich der Treppe nähert.«⁷²

Den großen Anspruch, den er bei der bildlichen Inszenierung seines Wohnsitzes hatte, erhellt schließlich die Bildrückseite in vollem Umfang. Hier stehen seine Adresse, sein Geburtsname und auch sein in Italien angenommener Künstlername, unter dem ihm in Venedig sein internationaler Erfolg gelingen sollte: »Palazzo Pisani / Nehrlich genant Nerly in Venedig« (Abb. 8b). Noch heute können wir die Adressaten dieses Bildes rekonstruieren. Es war für gemeinnützige Zwecke in seiner Heimatstadt bestimmt, als Teil einer Verlosung zugunsten der Erfurter Kaufmannskirche. In Erfurt sollte das Bild deshalb auch ausgestellt werden, wie aus dem Artikel der *Kölnischen Zeitung* (1860) über die Bilder-Spende von dem »berühmten Landsmann, Meister der Malerkunst, Friedrich Nehrlich, genannt Nerly, in Venedig« hervorgeht. Auch das Bildmotiv wird den Lesern im Detail beschrieben, welches »den zweiten inneren Hof des Palastes Pisani, des größten unter den Palästen in Venedig, vor[stellt], und zwar in dem Moment, wo die zur fürstlichen Tafel geladenen, von verschiedenen Seiten erschienenen Nobili's und Forestieri's sich anschicken, die Treppe hinanzusteigen.«⁷³

Nerly setzte seinen fürstlichen Lebensstil im Sinne Pierre Bourdieus als »symbolisches Kapital« auch auf der bildlichen Ebene ein, um sein Ansehen zu steigern und gleichsam seine Berühmtheit in der Heimat real werden zu lassen.⁷⁴ Selbst seine Verhehlung im Jahr 1840 mit Agathe, geb. Alginovich (1810–1889) (Abb. 9),⁷⁵ der gebildeten und schönen Adoptivtochter des Constantino Maruzzi (Maroutsis), der einem florierenden Bankhaus vorstand, Kammerherr des Zaren war und den Patrizierpalast Gritti am Rio dei Greci a San Severo bewohnte,⁷⁶ dürfte seinem Bemühen um gesellschaftliches Prestige geschuldet gewesen sein. Auch wenn sie enterbt werden sollte, da Nerly am protestantischen Glauben festhielt,⁷⁷ so öffneten sich mit ihr als »echter« Venezianerin trotzdem viele Türen. Es ermöglichte ihm vor allem, seiner auf verschiedenen Ebenen so schillernd entfalteten Gastgeberrolle zu entsprechen und am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen.

Beides, die repräsentative Wohnung im fürstlichen Ambiente und die schöne, in mehreren Bildnissen erfasste Ehefrau,⁷⁸ boten Nerly einen gesellschaftlichen Prestigegewinn und waren Ausdruck seines erstrebten und schließlich erlangten künstlerischen und wirtschaftlichen Erfolges. Dazu gehörten auch Theaterbesuche mit der willkommenen Möglichkeit, Gästen besondere Abende zu bieten und so war es unter den venezianischen Nobili üblich – so berichtete Ernst Förster –, im Teatro La Fenice Besucher zu empfangen.⁷⁹ Auch das Ehepaar Nerly lud in ihre Loge ein, wie dies der Berliner Industrielle und Kommerzienrat Wilhelm Ferdinand Ermeler in seinen *Briefen aus Italien* (1861) festhielt und anlässlich dieses gesellschaftlichen Ereignisses sowohl von Agathes Schönheit als auch von ihrer weltläufigen, in Paris erworbenen Bildung schwärmte.⁸⁰ Darüber hinaus richtete Nerly mit seiner schönen und gebildeten Ehefrau *Soireen* im Palazzo Pisani aus, bei denen etwa auch der berühmte englische Architekturtheoretiker John Ruskin zugegen war, der 1851 über Agathe Nerly nach London zu berichten wusste, sie hätte »a leading beauty at the court either to Vienna or Turin« werden können.⁸¹

Illustre Gäste – Könige, Intellektuelle und internationale »Geldreisende«

Nerly stellte sich mit seinem Gemälde *L'Heure du dîner* nicht nur bildlich in die Tradition weltläufiger Gastgebekultur einer der mächtigsten venezianischen Familien. Nachdem er seine Atelier-Wohnung über den Dächern Venedigs renoviert und mit Wandgemälden geschmückt hatte, konnte er auch in der Realität Persönlichkeiten aus der hochadeligen Welt bis hin zu Mitgliedern regierender Häuser wie den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. oder König Wilhelm I. von Württemberg bei sich empfangen. Nach den Verschönerungsmaßnahmen, fühlte er sich, wie er in einem Brief an Rumohr schrieb, besser gewappnet, auch den russischen Großfürsten und späteren Zaren Alexander II. erneut als Gast zu bewirten.⁸² Franz Meyer nennt in seiner frühen Bio-



Abb. 9 Eduard Magnus, *Agathe Alexandra Nerly*, 1850, Öl auf Leinwand, 65 × 53,5 cm, Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 4268

grafie, in der er sich offenbar auf die Lebensbeschreibung von Nerlys Neffen Eduard von Hagen aus dem Jahr 1906 bezog,⁸³ überdies als illustre Gäste den späteren kurzzeitigen Deutschen Kaiser Friedrich III., den Feldmarschall Radetzky, den bayerischen König Ludwig I. oder den Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach.⁸⁴ Durch seine Wohnstätte mit der fantastischen Sicht über die Stadt und die Lagune konnte Nerly bei seinen Gästen großen Eindruck entfalten. Der preußische König Friedrich Wilhelm IV. schrieb über den »wundervollen Pallast Pisani« an seine Frau am 8. September 1847, als er bei seinem zweiten Venedig-Aufenthalt Nerly in seinem repräsentativen Zuhause besuchte: »Hier besahen wir die belle Etage & dann, *au second*, wo der Maler Nerly mit seiner schönen Frau & herrl: selbstgemachten Bildern wohnt & mit Nerly auf die hohe, obere Terrasse des Pallastes, wo wir die ganze Stadt überblickten & weit über's Meer, die *Laguneén* & eine endlose Kette beschneiter Alpen, im prachtvollsten Sonnenschein schimmern sahen – Es war zu schön!«⁸⁵

Nerlys Atelier-Wohnung wurde als ein Sammelpunkt aller Reisenden, wie es in der *Österreichischen Kunst-Chronik* anlässlich seines Ablebens heißt,⁸⁶ auch ein Ort der gesellschaftlichen Begegnung. So lernte etwa der deutsche Maler Friedrich Pecht dort in den frühen 1850er-Jahren den bereits genannten Architekturtheoretiker Ruskin auf einer abendlichen *Soirée* kennen⁸⁷ und hielt in einer nach Nerlys Tod erschienenen Biografie fest: »Für alle nach Venedig kommenden Deutschen aber ward fortan sein gastfreies Haus der Mittelpunkt, [...]. Als anerkanntes Haupt der deutschen Colonie auch von den Italienern hoch geachtet, von allen bedeutenden Fremden im Palazzo Pisani aufgesucht, [...], war er nach und nach selber zu einer Art Sehenswürdigkeit geworden, [...].«⁸⁸ Die sich in Venedig einfindende deutsche Geisteselite gab sich bei Nerly die Klinke in die Hand, wie etwa der seit 1856 mit ihm befreundete Literaturwissenschaftler und Philosoph Friedrich Theodor Vischer,⁸⁹ ebenso wie Friedrich Wilhelm von Hackländer, einer der damals bekanntesten Schriftsteller im Übergang von der Romantik zum Realismus, der 1857 in einem Zeitschriftenbeitrag ein Weihnachtsfest bei der Familie Nerly im Palazzo Pisani mit Gästen aus England, Deutschland und Italien beschrieb.⁹⁰

Nerly öffnete seine Türen auch für die Künstler wie Wilhelm von Kaulbach⁹¹ und Johann Wilhelm Schirmer⁹² oder für die Intellektuellen wie Adolf Stahr oder Daniel von Binzer, Redakteur der *Zeitung für die elegante Welt*. Als schreibende »Multiplikatoren« machten Letztere seinen Namen unter den wohlhabenden, an Kunst interessierten, alten Eliten oder den neuen »Geldreisenden« – wie Nerly die Bankiers und Kaufleute betitelte – aus Deutschland, England und auch aus Amerika bekannt, die angesichts des sich globalisierenden Marktes zu Wohlstand gelangt waren und mit dem Sammeln von Kunst ihren gesellschaftlichen Aufstieg zu unterstreichen suchten.

Das Atelier als »Showroom«

»He who visited Venice, without seeing Nerly in his studio, has sinned against Art.«⁹³ – Mit diesen Worten charakterisierte der international agierende, ursprünglich aus einer Hamburger Familie stammende Kaufmann Vincent Otto Nolte seine Besuche bei Nerly im Palazzo Pisani, wo er dessen neueste Bilderfindungen auf den Staffeleien bewundern konnte. Nachdem Nolte zunächst als erfolgreicher »Global Player« zwischen der Alten und der Neuen Welt agiert hatte, suchte er in den 1840er-Jahren einen Neuanfang in der Lagunenstadt.⁹⁴ Nerlys erfolgreiche Karriere fand inmitten entscheidender Neuerungen – auch innerhalb des Kunstbetriebs – statt, die nicht nur die neue Gewerbefreiheit, sondern auch das Ausstellen von Kunst betrafen.⁹⁵ Der Blick in die zeitgenössischen Gazetten wie das *Kunstblatt* oder die *Allgemeine Zeitung* verrät, wie kontinuierlich Nerly sich an Ausstellungen beteiligte⁹⁶ und seine Bilder bis nach Deutschland sandte.⁹⁷ Fern der Heimat konnte er sich und stellvertretend seinem Werk auf den immer



Abb. 10 George Peter Alexander Healy, *Bildnis des Alexander Baring, 1st Baron of Ashburton*, Öl auf Leinwand, 144,8 × 119,4 cm, The Diplomatic Reception Rooms, U.S. Department of State, Washington, D.C., Inv.Nr. RR-1981.0137

zahlreicher werdenden Ausstellungen der neu gegründeten Akademien und aufblühenden Kunstvereine in Berlin, Hamburg, Bremen, Weimar, München etc. Präsenz verleihen. Noch bis kurz vor seinem Tod bemühte er sich – wenn auch zunehmend erfolglos –, an den ganz großen internationalen Ausstellungen, wie den Weltausstellungen in Wien (1873) und Paris (1878), teilzunehmen.⁹⁸

Nerly entwickelte sich in zweifacher Weise zu einem modernen Ausstellungskünstler. Zum einen suchte er über Ausstellungen von Institutionen, wie etwa der *Accademia di Belle Arti*, die Öffentlichkeit zu erreichen.⁹⁹ Zum anderen nutzte er seine Atelierräume zur Präsentation seines Werkes und knüpfte damit an seinen Vormieter, den Genremaler Louis Léopold Robert an, der bereits in den frühen 1830er-Jahren eine viel beachtete Ausstellung in seinen Atelierräumen ausgerichtet hatte.¹⁰⁰

In seinen Briefen nach Deutschland schrieb Nerly, die Besucher könnten auf den »Staffeleien« seine neuesten Bilderfindungen sehen, wie einst einer der reichsten Männer der damaligen Welt, der »Kunst- und Geldreisende Lord Aschburton [sic!]« (**Abb. 10**).¹⁰¹

Mit dem Gemälde *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore* (**Kat. 28a**) gelang Nerly ein früher internationaler Erfolg, indem er die erste Version 1841 an Alexander Baring, 1st Baron of Ashburton verkaufte,¹⁰² der mit der Tochter eines reichen US-Senators verheiratet und Besitzer einer hervorragenden Sammlung Alter Meister, darunter einiger Tizian-Werke war.¹⁰³ Eine weitere Fassung von Nerlys Tizian-Hommage sollte in die Hände eines seiner wichtigsten Förderer und Auftraggeber gelangen, König Wilhelms I. von Württemberg, für den er auch erfolgreich als Kunstagent tätig war und der ihn aus Dank dafür 1852 adelte. Mit einer Vollmacht ausgestattet, hatte er Letzterem die Erwerbung der bedeutenden, 250 Gemälde umfassenden Sammlung Barbini-Breganze aus Venedig vermittelt und damit einen maßgeblichen Grundstock für die heutige Staatsgalerie Stuttgart gelegt.¹⁰⁴

Nerly verwandelte seine Atelier-Wohnung erfolgreich von einer bloßen Wohn- und Produktionsstätte zu einem repräsentativen Ausstellungs- und Verkaufsort, was die nachfolgende Generation der erwähnten Malerfürsten noch weiter ausbauen sollte.¹⁰⁵ Letztlich konnte dies zu seiner Zeit wohl in kaum einer anderen Stadt als in Venedig derart erfolgreich gelingen. Sein »Geschäft« florierte auch deshalb so gut, weil »alle Reisehandbücher einen Besuch seines Ateliers« empfahlen,¹⁰⁶ wie das *Manuale ad uso del forestiere in Venezia* (1847)¹⁰⁷ oder ebenso der *Nuova Guida commerciale della Citta di Venezia* (1858).¹⁰⁸

Es versteht sich von selbst, dass sein Atelier auch in allen deutschen Handbüchern als wichtige Anlaufstelle genannt wurde, von Försters *Handbuch für Reisende nach Italien*¹⁰⁹ bis hin zu Müllers *Venedig und seine Kunstschatze* (1870), worin es heißt, »Nerly's Atelier im Palazzo Pisani« würde den »Fremden bereitwillig gezeigt.«¹¹⁰ Sein internationaler Erfolg lässt sich anhand der aufkommenden Reiseliteratur quasi seismographisch ablesen. So erscheint Nerlys Name in John Murrays *Handbook for Travellers* (1847) nicht nur unter der Rubrik der in Venedig ansässigen Maler an erster Stelle, sondern es wird auch auf die große Popularität seiner Bilder verwiesen: »Mr. Nerly, a Prussian, whose views of Venice are in great request, resides in the Palazzo Pisani, near the British Consulate.«¹¹¹

III. JENSEITS DES KANONS – Bilder für die Reisenden

Neben all diesen Maßnahmen, die sein großes Verkaufstalent in Zeiten des freien, sich globalisierenden Marktes bezeugen, darf nicht übersehen werden, dass Nerlys Erfolgsgrundlage wesentlich in der neuen ästhetischen Qualität seiner Bilder lag. Er entwickelte besonders naturhafte und stimmungsvolle Venedig-Bilder, indem er auch während seiner venezianischen Jahre der zukunfts-

weisenden Praxis des Malens unter freiem Himmel treu blieb.¹¹² Seine auch in Venedig praktizierte und noch kaum bekannte Ölstudienmalerei gilt es weniger im Zusammenhang einer lokalen venezianischen Tradition zu bewerten, wo sich erst um 1850 eine progressive Haltung gegenüber der Freilichtmalerei herausbildete,¹¹³ als vielmehr im Zusammenhang der bereits vor 1800 entstehenden internationalen Ölstudienbewegung. Sie war zunächst vor allem durch englische und französische Pleinairmaler und schließlich mit der Epochenwende auch durch die frühen deutschen Freilichtmaler vorangebracht worden war.¹¹⁴ Die von Nerly vertretene Gattung hatte im 19. Jahrhundert ihre grundlegende Erneuerung aus dem sich herausbildenden Ideal des Reisekünstlers erfahren, mit dem das »Unterwegssein« zur wesentlichen Formierung eines guten Landschaftsmalers wurde. Nachdem Nerly zur Abrundung seiner Ausbildung bei Rumohr nach Rom gegangen war, um die südlichen Landstriche zu studieren und sich als früher Freilichtmaler im Licht des Südens zu formen, blieb er auch danach in Venedig mobil, durchstreifte den Stadtraum und reiste vielfach in die nahegelegenen Berge, um sich etwa auf die Spuren Tizians als seinem berühmten venezianischen Vorbild zu begeben.¹¹⁵ Er war einer der ersten, der mit dem Pinsel und Ölfarben durch die Stadtlandschaft zog und sich vom naturnahen Wanderer zum zeichnenden und malenden Spaziergänger entwickelte oder immer öfter auch die Möglichkeit ergriff, mit dem Boot die weitgestreckte Lagune zu erobern.¹¹⁶

Zwei Darstellungen bezeugen sein innovatives künstlerisches Vorgehen als früher Pleinairmaler im venezianischen Stadtraum ganz besonders: Zum einen Gustav Kratzmanns Ölbild, auf dem dieser Nerly bereits ein Jahr nach seinem Eintreffen in Venedig entsprechend vor einer mit »Venezia« bezeichneten Mauerbrüstung mit Malerkittel und Schirmmütze bekleidet erfasste, den Blick über das blau aufschimmernde Wasser auf die andeutungshaft erscheinende Stadtsilhouette gerichtet (**Abb. 11**). Das kleine Bild, das mit der Inschrift »Der Herr Malermeister Nerly / abkonterfeid von Herrn Kratzmann / In Venedig 1838« versehen ist, dokumentiert Nerlys Selbstverständnis als aufmerksamer Beobachter. Wie es für die frühen Freilichtmaler üblich war,¹¹⁷ hat er sein Equipment dabei: Unter dem linken Arm trägt er eine rückwärtig in großen Buchstaben signierte Leinwand und in der rechten Hand einen zusammengefalteten Klapphocker, der ihm als Spazierstock diente, ein solcher, wie sie in Katalogen für Künstlerbedarf angepriesen wurden.¹¹⁸ Seine künstlerischen Exkursionen – diesmal auf dem Wasser – dokumentiert zum anderen eine Zeichnung aus dem Bremer Nerly-Nachlass (**Abb. 12**), auf der im Vordergrund die stark angeschnittene Spitze einer Gondel zu erkennen ist. Von dieser aus erfasste Nerly mit einer schnellen Bleistiftzeichnung den weiten Blick über den Bacino di San Marco mit der Silhouette Venedigs, wobei er sich der farblichen Erfassung in dem Schwarz-Weiß-Medium mit Farbnotizen beholf. Anders als bei



Abb. 11 Gustav Philipp Kratzmann, *Friedrich Nerly*, 1838, Öl auf Leinwand, 32 × 16 cm, Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 3107

seinen Zeichnungen musste er sich im Medium der Ölstudie nicht mit Farbnotizen und umständlichen Beschreibungen behelfen, sondern konnte die Farbphänomene, wie den für Venedig typischen rötlichen Abendhimmel oder die blauen, von den Booten herrührenden Wasserspuren, in dieser Malpraxis unmittelbar um-



Abb. 12 Ansicht des Bacino di San Marco in Venedig, Bleistift mit Lavierungen, auf Papier, 22,7 × 33,5 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952/873

setzen, was in seinem *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus* (Abb. 13) deutlich wird.¹¹⁹

Nerly fand früh zu besonders intensiven Interpretationen dieser venezianischen Lichtstimmungen, mit denen er die bekannten Ansichten aus der großen örtlichen Veduten-Tradition verwandelte und den Bilder-Kanon der immer gleichen Venedig-Ansichten sprengte. Die Zusammenschau der venezianischen Gemälde und Ölstudien zeigt deutlich, wie wichtig für Nerlys künstlerische Streifzüge die einzigartigen Lichtphänomene wurden und gerade die abendlichen Stimmungen seine Standortwahl bei der Motivsuche entscheidend bestimmten. Während Nerly bis tief in die Nacht auf der Piazzetta den Mond über der Lagune studierte und in seinem Meisterwerk der *Piazzetta in Venedig bei Mondlicht* einen ikonischen Augenblick erfasste (Kat. 19a), suchte er abends immer wieder die Ausblicke auf die im Westen über der Lagune untergehende Sonne. Dieses Schauspiel konnte man besonders gut von der Lido-Insel oder von San Lazzaro aus erleben oder auch von den unter Napoleon eingerichteten Öffentlichen Gärten. Die bereits genannte Ölstudie *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus*, die in engem Zusammenhang mit seinem ersten großen Erfolg steht – dem Verkauf eines Bildes an den österreichischen Kaiser 1838 –, ist dem großartigen abendlichen Farbenspiel am Himmel und auf dem Wasser gewidmet und bezeugt seine kühnen venezianischen Anfänge. Erhalten hat sich zu dieser ehemals im Angermuseum befindlichen Ölstudie auch eine größere Gemäldeversion, die heute das Museum Kunstpalast in Düsseldorf bewahrt (Abb. 14).¹²⁰

Entsprechend den venezianischen Lichtverhältnissen sollte Nerly die Farbenkraft gegenüber seinen römischen Studien nun deutlich steigern. Diese frühen Naturstudien bestimmten die Qualität seiner venezianischen Bilder, die vor allem in den ersten bei-

den Jahrzehnten seines Aufenthalts von großer Frische waren, indem er dem hellen, strahlenden Licht sowohl in seinen Ölstudien Rechnung trug (Kat. 22a), als auch in seinen Atelierbildern, wie etwa die Ansicht der Palastreihe am Canal Grande mit dem Palazzo Contarini-Fasan (Abb. 15).¹²¹ Solche Bilder wurden von seinen Zeitgenossen besonders geschätzt, wie auch aus einem Beitrag im *Kunstblatt* (1841) hervorgeht, denn es würde ihm in seinen »mannigfaltigsten Ansichten Venedigs« gelingen, »besonders auch den reizenden Erscheinungen der Lüfte und den Wasserreflexen alle ihre Schönheiten« abzugewinnen.¹²²

»Venezianer werden« – Die abendliche Gondelfahrt

Nerlys künstlerische Leistung lässt sich also wesentlich darin bestimmen, dass er aufgrund seiner guten Ausbildung als früher deutscher Freilichtmaler einen innovativen Zugang zur venezianischen Stadtlandschaft fand und überdies in seiner Eigenschaft als zugereister Künstler den Fremdwahrnehmungen der internationalen Reisenden weitaus besser entsprechen konnte, als die aus Venedig oder aus der Nähe stammenden Vedutenmaler, die sich schon bald wie Ippolito Caffi und Carlo Grubacs (s. Kat. 37) seinen Bilderfindungen anschließen sollten.

Bereits seine frühen exklusiven Souvenir-Gemälde, die der preußische König Friedrich Wilhelm IV. erworben hatte, zeugen von besonders feinen, sensuell erfahrenen Stimmungswerten (Abb. 2 u. 3). Wie ausdrücklich sich Nerlys stimmungsvolle Ansichten in erster Linie an die Erwartungshaltungen der Reisenden richteten, die in Venedig gemäß ihrer romantisch (vor)geprägten Gefühlslagen ein tiefes emotionales Erlebnis suchten, lässt sich auch daran ablesen, dass er sich einer neuen räumlichen Erschließung der weitläufigen Stadtlandschaft mit der Lagune und den Inseln zuwandte. Indem er den engeren Stadtbereich verließ, gewann er motivisch interessante Naturphänomene hinzu, wie die bei außergewöhnlichen Witterungsverhältnissen mögliche Sicht auf die plötzlich nahe gerückten Alpen (Kat. 26d–e). Er ließ sich dafür offenbar auch von der Praxis der Reisenden leiten, die sich zu bestimmten Tageszeiten besonders intensive Erlebnisse auf der Lagune erhofften. Der Komponist und Venedig-Liebhaber Richard Wagner (1813–1883) etwa ließ sich während seines ersten Aufenthalts im Jahr 1858 regelmäßig in den Abend hinein zum Lido rudern, um die venezianische Lagune mit ihren Inseln zur Zeit des Sonnenuntergangs zu erleben. Vor Einbruch der Nacht brachte ihn ein Gondoliere zur Piazzetta zurück,¹²³ wo er sich dann durch eine Mondnacht über dem Markusbecken verzaubern lassen konnte, wie sie Nerly zu dieser Zeit längst durch seine nächtlichen Piazzetta-Darstellungen berühmt gemacht hatte.

Fragt man nach dem, was Nerly als zugereister Landschaftsmaler in die venezianische Bilderwelt einbrachte, so sind dies neben seinen Mondscheinbildern, die als unvergleichlich gelten venezianischen Sonnenuntergänge. In der Nachfolge des ro-

Abb. 13 Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus, um 1838, Öl auf Papier, auf Pappe aufgezogen, 28,8 × 43,4 cm, ehemals Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 3047



Abb. 14 Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus, nach 1837, Öl auf Leinwand, 72,5 × 103,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.Nr. M 4886





Abb. 15 Ansicht des Palazzo Contarini-Fasan, um 1845, Öl auf Leinwand, 55 × 45 cm, Privatbesitz

romantischen Dichters und Venedig-Enthusiasten Lord Byron (1788–1824) gehörte Nerly zweifelsohne zu einem der maßgeblichen Wegbereiter einer neuen gefühlsintensiven Rezeption der Lagunenstadt. Glühend-rote Abendstimmungen über der Lagune gab es freilich schon immer (**Abb. 13 u. 14**), doch erst mit dem 19. Jahrhundert wurden diese von den Reisenden aus aller Welt als Naturschauspiel entdeckt und entwickelten sich, neben der Wahrnehmung der historischen, als fremdartig erlebten Architektur der Lagunenstadt, bald zum Inbegriff des Venedig-Erlebnisses. Von Lord Byron etwa ist überliefert, dass für ihn die venezianischen Sonnenuntergänge unvergleichlich seien und für Maler und Dichter eine kaum zu bewältigende Herausforderung darstellen würden. Und so wären auch seine abendlichen Ausritte auf dem Lido zu Pferd ohne sie nichts gewesen: »[...] no sunsets are to be compared with those of Venice. They are too gorgeous for any painter, and defy any poet. My rides, indeed, would have been nothing without the Venetian sunsets.«¹²⁴

Der Maler und Kunstschriftsteller Adalbert de Beaumont schrieb in der neu gegründeten Zeitschrift für Reisende *Le tour du monde. Nouveau journal des voyages* (1862) in einem eigenen Ka-

pitel zur Lido-Insel nicht weniger enthusiastisch über das abendliche Naturschauspiel, das sich von der Insel aus darbietet, wenn die untergehende Sonne in den Wellen versinkt: »Pour voir la mer dans sa beauté, c'est en ce lieu qu'il faut venir, à l'heure où le soleil va disparaître dans les flots qui semblent bouillonner sous son contact ardent.«¹²⁵

Diese feurige Berührung der Sonne mit dem Wasser lässt sich neben der Lido-Insel auch von der Insel der Armenier, San Lazzaro degli Armeni, besonders intensiv erleben, die gerne als Zielpunkt abendlicher Ausflüge gewählt wurde.¹²⁶ In dem Petersburger Bild einer Gondelfahrt mit Serenade (**Abb. 16**), bei der Nerly an eine Bilderfindung von Franz Ludwig Catel anknüpfte,¹²⁷ steht zwar eine musikalische Abendgesellschaft im Vordergrund, dahinter aber erstreckt sich der Blick über die spiegelnde Wasseroberfläche auf die Weite der Lagune mit der untergehenden Sonne im Westen bei den sanften Ausläufern der Vizentiner Alpen. Die Sonne taucht alles in glutrotes Licht und die dunkle Silhouette einer der Lagunen-Inseln hebt sich kontrastreich ab.

Mit diesem Gemälde verschränkte Nerly zwei Motive, die zu seiner Zeit zum Inbegriff jeglicher Venedig-Erfahrung werden sollten: die farbintensive Abendstimmung über der Lagune mit der gleitend-schwebenden Gondelfahrt. »[...] es gibt wohl kaum etwas Poesievolleres, als mit geist- und gefühlvollen Menschen in einer Gondel über die Lagunen hinzugleiten, den ewig neuen Reiz der Lichteffekte auf den Wassern, den herrlichen Palästen, den oft so malerischen engeren Kanälen mit ihren Brücken, und die träumerische Anmut der Inseln, die sich wie eine Fata Morgana aus den Wassern erheben, [...] zu genießen.« Dies schrieb rückblickend im Jahr 1898 die Schriftstellerin Malwida Freiin von Meysenbug – Freundin Richard Wagners und Friedrich Nietzsches – über die Fahrt in einem der schmalen schwarzen venezianischen Boote, die für aller Durchreisenden zum Inbegriff des venezianischen Lebensgefühls wurden.¹²⁸

Gondeln gehörten zu den ersten, von den Reisenden in Klein und in Metall, Holz oder Porzellan mit nach Hause genommenen Souvenirs.¹²⁹ Bereits Goethe spielte mit einem von seinem Vater auf einer Venedig-Reise erworbenen, kostbar gewordenen Gondel-Modell, wie er – sich bei seinem Eintreffen in der Lagunenstadt rückerinnernd – in seinem Tagebuch festhielt.¹³⁰ Gondelfahrten wurden besungen, wie in dem *Gondel-Lied* (1841) der Pianistin und Komponistin Fanny Hensel, der Schwester von Felix Mendelssohn Bartholdy, oder von Malern wie Nerly auf neue Weise in Bildern festgehalten. Ein 1855 datiertes Gemälde *Sonnenuntergang über der Lagune bei Venedig* (**Abb. 17**)¹³¹ zeigt im Vordergrund die Gondelpartie zweier junger Frauen, von denen eine ihren Blick über die im warmen Abendlicht verzauberte Lagune schweifen lässt, in der linkerhand schemenhaft die Insel San Lazzaro degli Armeni zu sehen ist. Ihre Begleiterin scheint mit offenen Augen zu träumen, was an den Dichter August von Platen denken lässt, den Nerly

Abb. 16 *Abendliche Gondelfahrt mit Serenade*, Öl auf Leinwand, 75 × 100 cm, Sankt Petersburg, Eremitage, Inv.Nr. ГЭ-7545



Abb. 17 *Sonnenuntergang über der Lagune bei Venedig*, 1855, Öl auf Leinwand, 52 × 85 cm, Ron Krausz, München





Abb. 18 *Venezianischer Gondoliere vor Santa Maria della Salute*, um 1850/60, Öl auf Leinwand, 50,5 × 90 cm, Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Inv.Nr. 1990-136

bereits auf dem Hinweg nach Rom kennengelernt hatte (**Kat. 2**). In seinen vielgelesenen *Sonnetten aus Venedig* (1825) stellt Platen das Träumen in einer sanft dahingleitenden Gondel – »Wann er, gestreckt in eine Gondel, träumet« – programmatisch an den Anfang.¹³² Die Fahrt über das glitzernde Wasser im Sonnenlicht, in diesem Fall einer lesenden Dame, wurde auch in dem in Schloss Gottorf verwahrten Gemälde Nerlys zum Hauptmotiv (**Abb. 18**).¹³³ Indem er den berühmten Architekturprospekt in den Hintergrund rückt, vergegenwärtigt Nerly hier das neue Venedig-Gefühl der Besucher, das sich in besonderer Weise auf einer scheinbar mühelosen Gondel-Fahrt einzustellen vermag. Auf einem Kissen liegend in einer eleganten Gondel, dabei die märchenhafte Stadt bewundernd, da gerate man nicht nur in Verückung,¹³⁴ eine solche Fahrt bewirke gar die Verwandlung in einen »richtigen« Venezianer – »de me faire Vénitien«, so beschrieb der erwähnte Adalbert de Beaumont dieses Erlebnis.¹³⁵

Malen für die Welt der Reisenden – Venedig-Bilder in Serie

In einer Zeit, in dem der Unikatsgedanke noch unantastbar war,¹³⁶ jedes Gemälde für sich genommen das unverwechselbare, einzigartige Meisterwerk eines Künstler-Genies darstellen sollte, ließ

sich Nerlys Verkaufsprinzip der variierenden Wiederholung beliebter Sujets »nur« in der »Fremdenstadt« Venedig derart erfolgreich realisieren. Von hier aus gingen seine Bilder in die ganze Welt, so dass sich jeder Käufer weiterhin der Illusion hingeben konnte, ein Unikat zu besitzen. Keiner erkannte dies so gut wie der mit Nerly seit römischen Tagen befreundete Maler Carl Morgenstern, der 1846 Venedig erneut besuchte und Nerly um dessen erfolgreiche Karriere mit Auftraggebern von »höchsten Personen« und einem »brillianten« Wohnsitz beneidete, und feststellte – wie er an seine Frau in Frankfurt schrieb –, dass Nerly gewiss viel Geld verdiene: »Er sagte mir, er habe so viele Bestellungen für Jahre, u. manches Bild schon 3–10 Mal gemalt!«¹³⁷ Seine Beobachtungen beendete Morgenstern mit der Erkenntnis, dass ein solches Prinzip der Wiederholung in deutschen Städten nicht funktionieren würde und fügte neidvoll an: »wenn das bei uns ginge!«¹³⁸

Anstelle Nerlys reisten nun seine Bilder in die Welt, was ein wiederkehrendes Narrativ seines großen Erfolgs in der zeitgenössischen Berichterstattung werden sollte. Als etwa 1858 der Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach eines seiner Architekturstücke zum sogenannten »Haus der Desdemona« erwerben wollte, mit dem Nerly eine gefühlsintensive Interpretation von Shakespeares bzw. Rossinis *Othello* gelang, wurde auch im *Frank-*

71. Kleines Gemälde: Das Hof des Dogenpalastes, wo dieser festliche und wunderbare Baum wie schwebend erscheint.	Besitzer: G. Frizzani in Bergamo.	94. Handzeichnung vom Lago di Garda.	Besitzer: Hr. von Rumohr, für das Dante-Museum des Prinzen Johann von Sachsen.
72. Ansicht Benedigt in der Ferne vom Tibo aus, mit dem Kranz der hohen Alpen im Hintergrund, wo Benedigt wie eine große Stadt des Orinots sich darstellt.	• Beudel in Berlin.	95. Die festliche Marktskizze im Nordlicht.	• Herzog Sr. Majestät des König von Württemberg in Stuttgart.
73. Ansicht der Piazzetta mit den herrlichen Bauwerken.	• v. Schaben, Baumeister in Potsdam.	96. Ein Hohrenknabe mit zwei Hunden.	• Derselbe.
1839.			
74. Großes Gemälde: Der Marktplatz befestigt während der Belagerung des Karnwalls. Man sieht die Durchsicht des ehemaligen Dogenpalastes, die Klaffen der damaligen, und die betrachteten Figuren der Jetztzeit.	• Oberalier Heath in London.	97. Zeichnungen in Wasserfarben: Potermitaner Fischer; ein Venetianer Tragbette.	• Großm. Gustavowsk in Warschau.
75. Die festliche Marktskizze im Nordlicht.	• Keller in Zürich.	98. Großes Gemälde: Die Aufhebung des Canal grande mit den umgebenden Prachtgebäuden.	• Sr. Majestät der König von Württemberg.
76. Die schwimmende Hügelherde in den Sümpfen von Vläure.	• Graf Delognols in Paris.	99. Die festliche Marktskizze.	• Graf K. Batthpany in Wien.
77. Ansicht der Insel S. Giorgio von der Piazzetta aus.	• Sr. Königl. Gebrüder der Kronprinz von Preußen.	1842.	
78. Die festliche Marktskizze im Nordlicht.	• L. L. Grenadierkapitän v. Kretsch.	100. Pallasstreife am Canal grande.	• Hr. Schumeghy in Prag.
79. Dasselbe.	• Graf von Kollowrat in Prag.	101. Das Hof des Dogenpalastes im Nordlicht.	• Parasio in Nürnberg.
1840.			
80. Man sieht aus dem Innern der unteren Eingangshalle eines der großen venetianischen Palläste auf den Kanal und die der Aufsicht des Herrn markanten Gendallere.	• Sr. Majestät König von Preußen.	102. Dasselbe.	• L. L. Herrsch, General-Major Osnabr.
81. u. 82. Zwei große Aquarellzeichnungen: palazzo Bernardi.	• Graf Gregor Schoupslof.	103. Große Aquarellzeichnung: Pallasstreife am Canal grande.	• Großm. Jichy in Wien.
83. Ansicht der Riva del Schiavoni.	• Meier und Kemp, in Bremen.	104. Große Aquarellzeichnungen: Das Saarlächter in Molo di Gaeta; Ansicht vom Canal grande.	• Graf Paul Jichy.
84. Das Hof des Dogenpalastes und die festliche Marktskizze im Nordlicht.	• Wilhelm Ulrich, k. k. Hof. Konsul in Bremen.	105. Ansicht der Insel S. Giorgio.	• Vater Gregorio Don Kieppes, von den Reichsrittern auf S. Lazzaro bei Benedigt.
85. Ansicht der Piazzetta.	• General Graf von Thun, L. v. r. u. f. Gelehrter in Kasel.	106. Ansicht der Insel S. Michel bei Murano mit den herrlichen Klöstern und Kirchengebäuden im Lichte der untergehenden Sonne. (Sr. Heiligkeit der regierende Papst war Mit bieses Klosters.)	• R. v. Wylant in London.
86. Große Zeichnung in Wasserfarben: Rüstung des Canal grande mit den umringelten Prachtgebäuden.	• Derselbe.	107. Die Genußerbäude.	• H. Tellemaque in London.
87. Das Hof des Dogenpalastes.	• Küster, L. k. n. f. Konsul in Hamburg.	108. Die Aufhebung des Canal grande bis zu der herrlichen Kirche S. Maria della Salute.	• H. Magnus in Berlin.
88. Ansicht aus dem Canal grande, der palazzo Cavalli.	• W. Ulrich in Bremen.	109. Ansicht der Prachtgebäude Benedigt von dem großen Hafen aus gesehen, die Piazzetta, Riva del Schiavoni u. s. w.	• Der berühmte Hindu-Reisende Dwarakanauth Tagore in Kallatta.
89. Ansicht der Riva del Schiavoni.	• Küster in Hamburg.	110. Das Hof des Dogenpalastes im Nordlicht.	• H. v. Scabensko im Gouvernement Ichniwigom in Kasland.
1841.			
90. Das Hof des Dogenpalastes im Nordlicht.	• Lady O'Brien auf Glouceston in Irland.	111., 112. und 113. Drei große Ansichten vom Canal grande mit der Holzreihe der Palläste bis zur Kirche S. Maria della Salute.	• Drei Adelsleute von Waldburg in Berlin.
91. Pallasstreife am Canal grande, bei Nordlicht.	• Derselbe.	1843.	
92. Ansicht der Insel S. Gregorio.	• Lacom of Yarmouth in England.	114. Ansicht der Herrlichkeiten Benedigt von der Riva del Schiavoni bis zu der mit ihrer schön geformten Kuppel den Schatz bildenden Kirche S. Maria della Salute.	• Sr. Königl. Gebrüder der regierende Herzog von Braunschweig.
93. Großes Landschaftsgemälde: Gegen von Terracina.	• W. Ulrich, General-Konsul in Bremen.	115. Ansicht der Insel S. Giorgio und des großen Hafenbeckens.	• James Mills Ridell in London.

Abb. 19 Vollständiges Verzeichniß der Werke des Malers Nerly, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, III. Jahrgang (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 428



Abb. 20 Blick von der Riva degli Schiavoni über das Bacino di San Marco bis zur Santa Maria della Salute, 1852, Öl auf Leinwand, 67,5 × 105 cm, Privatbesitz

furter Journal mit Lokalpatriotismus und voller Stolz über Nerlys internationalen Kundenkreis berichtet: »Nachdem die fleißige Hand unseres wackeren Landsmannes, des Ritters Nerly in Venedig, zahlreiche Kunstwerke nach Berlin und Petersburg, nach Braunschweig und London, ja nach New-York und Calcutta geliefert hat, erfreut uns die Nachricht, daß auch unser Thüringen manche Kunst-Schöpfung dieses genialen Meisters besitzen wird.«¹³⁹

In der Berichterstattung verstärkte sich sein Ruhm durch die Internationalität seiner namhaften Käufer. Diese Einschätzung bestätigt auch das bereits 1846 erschienene Werkverzeichnis (Abb. 19), das, obgleich anonym erschienen, wohl auf Nerlys eigene Initiative zurückgehen dürfte, denn neben seinen berühmten Bildideen werden werbewirksam auch die nicht weniger berühmten Käufer angeführt. Etwa für das Gemälde *Blick von der Riva degli Schiavoni über das Bacino di San Marco bis zur Santa Maria della Salute*, in dem er die prachtvolle Stadtkulisse mit einer zauberhaften abendlichen »Färbung« versah, hatte er zwischen 1843 und 1845 bereits drei Mal, darunter für den König von Württem-

berg, wiederholen können,¹⁴⁰ und auch noch später 1852, wie die Ansicht aus Privatbesitz zeigt (Abb. 20).¹⁴¹ Auch Nerly selbst nahm in seinen Briefen wiederholt auf seine serielle Produktion Bezug, die er, um den Erinnerungswünschen der immer zahlreicher eintreffenden Reisenden zu entsprechen – je nach deren Geldbeutel – in unterschiedlichen Formaten realisierte. In einem Brief vom Oktober 1845 an Albert Dietrich Schadow schrieb er mit der ihm eigenen Ironie: »Venedig und immer Venedig von allen Seiten, groß und klein, zur alten und jetzigen Zeit.«¹⁴² An seinen Freund Binzer nahm er seinen hohen Output an Mondscheinbildern gar auf die Schippe: »[...] sonst ist das alte und neue Venedig bei mir im ewigen Entstehen, ja und sogar ein fortwährender Mondschein, der solange meine Pinsel dauern, sicher ist vor'm Untergehen.«¹⁴³

Erst ab den 1860er-Jahren begann Nerlys venezianischer Stern allmählich zu sinken. Es brachen nicht nur in der Malerei mit dem Impressionismus neue Zeiten an, sondern auch in der Politik. 1866 löste sich Venedig von den Österreichern, wurde Teil des geeinigten Italiens und die Hauptstadt der Provinz Veneto.

Offenbar verschlechterte sich dadurch auch Nerlys Auftragslage, wie er dies in einem Brief an seinen Neffen Eduard von Hagen anklingen ließ.¹⁴⁴ Letztlich wandelte sich aber auch das Profil der Reisenden. Die adeligen *Grand-Tour*- und wohlhabenden Bildungsreisenden wurden langsam aber stetig von den neuen Touristen abgelöst, so dass die Funktion des exklusiven Gemäldes als Erinnerungsstück und Souvenir zunehmend auf das neue Medium der Fotografie überging.¹⁴⁵

Was blieb aber von Nerly in Venedig zurück, nachdem alle seine Bilder in die Welt gegangen waren? Letztlich kann sein Verdienst darin bestimmt werden, dass er mit seinen gefühlsintensiven und stimmungsvollen Bildern der Wahrnehmung der Lagunenstadt eine wichtige neue Seite hinzufügte, die noch unser heutiges Erleben Venedigs bestimmt. Als ein deutscher Romantiker in Venedig verwandelte er sie zu einer romantischen Stadt, wobei sicherlich seine Erfindung der venezianischen Mondnacht die größte Wirksamkeit entfaltete, womit ein eigenes Kapitel aufzuschlagen ist.¹⁴⁶

Anmerkungen zu »Friedrich Nerly – celebre pittore a Venezia«

- 1 Zum Begriff der »Fremden« siehe etwa Müller 1870 oder Fontana 1847.
- 2 Siehe *Electione del pittore Federico Nerly prussiano a socii d'arte di cotesta Accademia*, 3. Juli 1852, Fasciolo IV. ¼, Rubrica Personale, Nomine di Soci Onorari d'Arte (1849–1856), Imp. Reg. Akademie der Schönen Künste, Archivio Storico, Accademia di belle arti, Venezia, Atti 1841–1860, IV. Personale, B. 92.
- 3 Nerlys bleibender Fremdenstatus lässt sich auch aus der Liste der Begräbnisteilnehmer erschließen; siehe Totenbuch, Evangelisch-Lutherische Gemeinde A. C. Venedig, Archiv, Eintrag zum »Tag der Beerdigung auf San Michele, Venedig, 23. Oktober 1878«: Beerdigt unter zahlreicher Theilnahme von Repräsentanzen der Akademie, des »Circolo Artistico«, der »deutschen Gesellschaft« und der »Deutschen Colonia«, von »Freunden und Künstlern«. Freundlicher Dank an Michaela Böhringer, Venedig. Die Grablege befindet sich im protestantischen Teil des Friedhofs.
- 4 *Gazzetta di Venezia* (23.10.1878), Nr. 283.
- 5 Hierzu Oesterle 2006, bes. S. 19.
- 6 Zur »Italomania« siehe Maurer 2015 u. Maurer 2022.
- 7 Zimmermann 1995, S. 139.
- 8 5.12.1828, tagebuchartige Briefe an seine Frau, Geheimes Staatsarchiv in Berlin-Dahlem, zit. nach Zimmermann 1995, S. 139.
- 9 Ausst.Kat. Potsdam 2000, Kat.Nr. 42, S. 76.
- 10 Laut freundlicher Mitteilung, 23.11.2021, von Dr. Alexandra Nina Engel, SPSPG, erwarb Friedrich Wilhelm IV. fünf Gemälde, darunter GK I 4458 *Piazzetta und San Giorgio in Venedig*, 1839, Öl auf Leinwand, 76,2 × 89,8 cm; Berliner Akademie-Ausstellung, 1839, Nr. 561; Ankauf Friedrich Wilhelm IV., November 1840; heute Schloss Charlottenburg; vermutlich: GK I 4437, *S. Michele bei Murano*, um 1850, Öl auf Leinwand, 110,50 × 173,50 cm; Ankauf 1850 für 100 Frdor. Potsdamer Stadtschloss aufgehängt, Berliner Akademie-Ausstellung, 1850, Nr. 1249 (S. Giovanni e Paolo); heute Schloss Charlottenburg sowie zu GK I 4487, *Die Löwensäule auf der Piazzetta in Venedig bei Mondschein*; Berliner Akademie-Ausstellung, 1838, Nr. 550; bei Inv.Nr. GK 4487 handelt es sich ursprünglich möglicherweise um ein Geschenk Rumohrs an den Kronprinzen, wie dies Dilk 2010, Anm. 36, darlegt, indem sie sich auf den Briefwechsel Rumohrs mit Friedrich

Wilhelm IV. bezieht. In einem Brief vom 25.10.1838 schreibt Rumohr im Anschluss an die Ausstellung im September von einem Bild, »das völlig werth scheint, zur Feyer Ihres jüngsten Geburtstagsfestes dargeboten zu werden«, zit. nach Stock 1914, S. 39.

11 Alfred Reumont, Brief an Friedrich Wilhelm IV., Florenz, 29.1.1848, erinnert im Kontext des Gemäldeauftrags an den unfreiwilligen Aufenthalt des Königs auf der Insel aufgrund der schlechten Wetterbedingungen; GSTA PK, BPH Rep. 50 J 1129, S. 48/49. Diese Briefstelle verdanke ich Frau Dipl.-Mus. Evelyn Zimmermann, SPSPG, Graphische Sammlung (E-Mail vom 12.3.2024); siehe auch Julia Nauhaus, *The Island of San Michele*, um 1850, in: *Venice in Peril*. The British Committee for the Preservation of Venice, Newsletter, Sommer 2008.

12 Vgl. Denk 2022b, S. 137 f.

13 Vgl. Henning 2008, s. S. 9 ff. u. zur Funktion von Canalettos Ansichten als Souvenirs Bellon 2016, S. 9.

14 Brief an Rumohr, Venedig, 26.1.1838, zit. nach Dilk 2010, S. 84.

15 Klatt 1993, S. 221.

16 *Artistisches aus Venedig* (24. Jänner 1846), S. 83.

17 Osterhammel 2011.

18 Vgl. Rees 2005 sowie Denk / Strobl 2027.

19 Klatt 1993, hier S. 219.

20 Brief an Rumohr, Venedig, 26.1.1838, zit. nach Dilk 2010, S. 81; zur Eisenbahnreise im 19. Jahrhundert allg. Schivelbusch 2023 und zu Venedig Pammer 2015.

21 Pemble 1995, S. 15.

22 Klatt 1993, S. 219.

23 Brief an Rumohr, Venedig, 26.1.1838, zit. nach Dilk 2010, S. 83.

24 Brief aus Venedig an einen Freund in Rom, 10.11.1852, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. XI 237.

25 Denk 2022b, S. 130, u. Denk 2022a, S. 21 f.

26 Vgl. Maurer 2022, bes. S. 112 ff.

27 Vgl. etwa Zannini 2002 u. Karsten 2008, S. 242.

28 Hierzu bereits: Forssman 1971, S. 11.

29 Karsten 2022, S. 111.

30 *Catalogo generale dei Beni Culturali (Ministero della Cultura)*: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500401998> (abgerufen am 22.10.2022).

31 Vgl. Pemble 1995, S. 15 f.; für 1851 lassen sich 200 Amerikaner in Venedig nachweisen.

32 Nerly an Bellermann, Venedig, 30.5.1872, Archiv Martin Bellermann, Berlin; zu Bestellungen aus England, Russland und Nordamerika siehe auch Hagen 1906, S. [6].

33 Rumohr an den Kronprinzen, 7.2.1838, zit. nach Stock 1914, S. 38–39, hier S. 38.

34 Goethe 1956, S. 241.

35 Brief an Hagen, Venedig, 1870er-Jahre, zit. nach Meyer 1908, S. 82.

36 Haupt 2002, S. 36.

37 Vgl. Rumohr 1834, S. 108, sowie eingehend Müller-Tamm 1991, S. 71 ff. zu seinen weitgreifenden Überlegungen zum Künstler als bürgerlichen Gewerbetreibenden, zu den neuen Marktmechanismen etc.

38 Brief an eine Freundin, März 1819, zit. nach Karsten 2022, S. 112.

39 Vgl. z. B.: *Allgemeine Zeitung*, Beilage (16.6.1844), S. 1342: »seit mehreren Jahren hier lebenden berühmten Maler Nerly aus Erfurt.«

40 Friedrich Pecht, in: ADB 23 (1886), Bd. 23, S. 435 f. <https://daten.digitalen-sammlungen.de/bsbooo08381/images/index.html?seite=437> (21.12.2023).

41 Zur Entstehung der »Malerfürsten« infolge der Gewerbefreiheit: Tacke 2018, S. 23 f.

- 42 Baedeker 1858, S. 141.
- 43 Reinhardt 2022, S. 69.
- 44 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 73.
- 45 Brief an Albert Dietrich Schadow, Venedig, 3.10.1845, StBPK, Handschriftenabteilung, Nachlass Werner Körte, zit. nach Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, S. 56 f.
- 46 Vgl. Rudolf Wagners *Fragmente aus Italien* (1846–1847); Klatt 1993, S. 222; vgl. hierzu auch den Begleittext im *Venezianischen Album* [o. J.], Nr. 8 zur »Loggia Nerly« im Caffè Florian.
- 47 Nerly an Bellermand, Venedig, 30.5.1872, Archiv Martin Bellermand, Berlin.
- 48 Speckter an seine Mutter, Venedig 5.9.1877, zit. nach Nauhaus 2007a, S. 31.
- 49 Meyer 1908, S. 83; Öl auf Leinwand, 96 × 79,8 cm (<https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/friedrich-nerly-the-elder/caf%C3%A9-florian-in-venedig-8GvYts62adE3chqUIWFtYQ2>, 25.12.2023)
- 50 Venezianisches Album [o. J.], Nr. 8.
- 51 Pemble 1995, S. 16.
- 52 Catel empfahl 1849 zwei Bekannten, Nerly diesbezüglich aufzusuchen; siehe Nauhaus 2007a, S. 15 sowie S. 28 f.
- 53 Stahr 1860, S. 419 f.
- 54 Zur Bedeutung seines Wohnsitzes im Zusammenhang seines Erfolgs siehe auch Hagen 1906, S. [4]; siehe zu Folgendem auch *Palazzo Pisani* (Kat. 21a–h) in diesem Band, bes. S. 288–293.
- 55 Nerly mietete sich zunächst nur bis Juni 1838 ein; Brief an Rumohr, Venedig, 26.1.1838, zit. nach Dilk 2010, S. 80 f.; zu dessen finanzieller Unterstützung, Rumohr an den Kronprinzen, 18.1.1838, siehe Stock 1914, S. 35 f., hier S. 35.
- 56 Goethe 1956, S. 268.
- 57 Bergdolt 2012, S. 81.
- 58 Siehe den ausführlichen Bericht zu seinen letzten Stunden und seinem Selbstmord in den Räumlichkeiten Delécluze 1838, S. 83 f.
- 59 Meyer 1908, S. 77 f.
- 60 Allgemeine Zeitung, Beilage (3.9.1838), S. 1965.
- 61 Binzer 1845, S. 63.
- 62 Morgenstern an seine Frau, Venedig, 9.9.1846, Nachlass Inge Eichler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bestandssignatur S 1–447, Nr. 31–33 (Transkriptionen).
- 63 »Einen Monat bin ich nun bereits in diesem Pallast Pisani, [...]. Ihrem Wunsche gemäß, hoffe ich hier noch ein Apartement für Sie zu finden oder vorläufig meines dazu einrichten zu lassen wo ich denn schon in Gedanken die großen Wände a tempera ausmalte, jetzt habe ich aber die Mauern und das ganze Haus untersucht, was denn wohl bey erster Gelegenheit einstürzen kann, beym bel vedere hat es; da die großen Balken seit langer Zeit schon nicht mehr gegen Schnee- und Regenwetter geschützt wurden, bereits schon angefangen [...]«; Brief an Rumohr, Venedig, 26.1.1838, zit. nach Dilk 2010, S. 80 f.
- 64 Kunstblatt (21.3.1839), S. 95.
- 65 Brief an Rumohr, Venedig, 6.3.1840, zit. nach Dilk 2010, S. 92.
- 66 Vgl. eine weitere Zeichnung, Tinte auf Papier, bez. verso: »Tempel Ausschmückung [...] von Jungfrauen«, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952 / 280.
- 67 Vgl. etwa Schlüter 1857, Bd. 1, S. 175, der schreibt, Nerly habe »mit an die Wand gemalten Genien die seinen Vorgänger verfolgende Liebesgöttin versöhnt.«
- 68 Inv.Nr. 3116, Feder in Sepia, auf Papier, 10,0 × 19,6 cm, bez. u. l.: »F. Nerly. / 1838«, Ausst.Kat. 1978, Kat.Nr. 357.
- 69 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 122 / Baron von Miltiz.
- 70 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 130 / G. Valentin in Venedig.
- 71 *L'Heure du dîner*, 1858, Öl auf Leinwand, 74 × 66,5 cm, bez. u. auf der *Vera da Pozzo* »Venezia. Nerly.« u. auf der Rückseite: »Palazzo Pisani« sowie »Nehrlich genant Nerly in Venedig«, Privatbesitz.
- 72 Deutsches Kunstblatt (Januar 1858), S. 29.
- 73 Kölnische Zeitung (26.10.1860) [o.S.].
- 74 Bourdieu 1985, bes. S. 10 ff.
- 75 Totenbuch, Evangelisch-Lutherische Gemeinde Venedig, Archiv, Eintrag im Totenbuch: Todestag mit Uhrzeit: 17. Juni 1889, Morg. 9 ¼ Uhr; Venedig, S. Marco, S. Stefano, Palazzo Pisani 2809, Agathe Alexandra, Nerly geb. Haginovich [Alginovich], Witwe des Malers Friedrich Nerly (gest. 1878) in Venedig, gebürtige von Venedig, hinterläßt einen Sohn; freundlichen Dank an Michaela Böhringer, Venedig.
- 76 Sie heirateten am 12.1.1840, siehe Dilk 2010, S. 91, Anm. 55; zum Einfluss der Familie Maroutsis (Maruzzi): Theodoros Roussopoulos, Identity disputes and politics at the end of the 17th century, The Archbishop Meletios Typaldos and his conflicting relations with the Greek Confraternity of Venice, Ph. D., The University of Edinburgh 2014, bes. S. 110 f. Siehe hierzu auch die handschriftliche Biografie von Eduard von Hagen, S. [3], der Maruzzi als »Millionär« bezeichnet und die Adoption von Agathe damit erklärt, dass ihre »dalmatischen Eltern« früh gestorben sind.
- 77 Hagen bezieht sich auf eine Unterhaltung mit Nerly, der ihm von der Enterbung berichtete, da er am protestantischen Glauben festhielt; Ders. 1906, S. [4].
- 78 Siehe auch das Bildnis Agathes von Carl Joseph Begas, 1847, Öl auf Leinwand, 74,5 × 65,5 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.Nr. F.V. 28. (<https://smb.museum-digital.de/object/143495>, 11.01.2024).
- 79 Förster 1846, S. 540.
- 80 Ermeler 1861, S. 402. Zu ihrer in Paris erworbenen Bildung siehe auch Hagen 1906, S. [3].
- 81 Ruskin an seinen Vater, Venedig, 30.10.1851, zit. nach Bradley 1955, S. 47.
- 82 Brief vom 26.1.1838 an Rumohr, zit. nach Dilk 2010, S. 79.
- 83 Hagen 1906, S. [5].
- 84 Meyer 1908, S. 70 f., sowie Nauhaus 2007a, S. 27 ff.
- 85 GStA PK, BPH Rep. 50 T 995 (oder 933?), S. 30 RS; den Hinweis auf diese Briefstelle verdanke ich Frau Dipl.-Museologin Evelyn Zimmermann, SPSG, Graphische Sammlung (E-Mail vom 12.3.2024).
- 86 Vgl. Österreichische Kunst-Chronik (1.11.1878), S. 28 (Totenschau).
- 87 Pecht 1894, S. 21 (Italien 1851–54).
- 88 Friedrich Pecht, in: ADB 23 (1886), S. 435 f. <https://daten.digital-sammlungen.de/bsb00008381/images/index.html?seite=437> (21.12.2023).
- 89 Vischer 1889, S. 94 f.
- 90 Hackländer 1857, S. 248 ff.
- 91 Hagen 1906, S. [5].
- 92 Schirmer 2010, S. 156.
- 93 Nolte 1854b, S. 443.
- 94 <https://www.immigrantentrepreneurship.org/entries/vincent-nolte-global-player-and-bankrupt-entrepreneur/> (16.11.2023).
- 95 Zum modernen Ausstellungskünstler: Bätschmann 1997.
- 96 Zu den Berliner Akademie-Ausstellungen: Börsch-Supan 1971 passim.
- 97 Brief an Rumohr, Venedig, 26.1.1838, zit. nach Dilk 2010, S. 85, u. Protokolle der Preussischen Akademie, 1842 etc., mit Hinweis auf Nerlys freie Transporte zu den Akademie-Ausstellungen (<https://archiv.adk.de/objekt/2306626>, 24.1.2024).
- 98 Portinari 2016, S. 282 f. u. 285.
- 99 Besonders hervorzuheben ist die große Akademie-Ausstellung anlässlich der Ankunft Kaiser Ferdinands I. von Österreich *Esposizione delle Opere degli Artisti e dei dilettanti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia* per onorare la visita di S.M.I.R.A. Ferdinando I, Venedig 1838; vgl. Dilk 2010, S. 78 f., Anm. 19; 1843 stellte er eine Fassung der Piazzetta bei Mondschein in der Akademie aus; vgl. die Besprechung durch Giorgio Podestà: Sulla esposizione di Belle Arti. Lettere. Venedig 1843, 18 f.; zit. bei Dilk 2010, S. 78 f., Anm. 19.

- 100** Pavanello 1983, S. 188 u. Stringa 2016b, S. 358.
- 101** Brief Nerlys an Daniel von Binzer, 1845, SMB/ZA, Autographensammlung, Mappe 1012, D III 4299, Nr. 2.
- 102** Nolte 1854b, S. 444.
- 103** Waagen 1854, Bd. 1, S. 27 führte Lord Ashburton in seiner Liste der »most distinguished collectors in England since 1792«.
- 104** Diefenthaler 2014, S. 91–121.
- 105** Tacke 2018, S. 20.
- 106** Österreichische Kunst-Chronik (15.11.1878), S. 28.
- 107** Fontana 1847, S. 269.
- 108** Nuova Guida commerciale 1858, S. 262.
- 109** Förster 1846, S. 552; vgl. auch Baedeker 1858, S. 140: »*Deutscher Maler*: Hr. Nerly aus Erfurt, seit vielen Jahren in Venedig ansässig, im Palazzo Pisani, Campo S. Stefano, in der Nähe der Eisenbrücke.« und Lloyd's Illustrierte Reisebibliothek 1857, S. 69.
- 110** Müller 1870, S. 41 Anm.
- 111** Murray 1847, S. 312.
- 112** Vgl. Denk 2022a, S. 13 ff., sowie Denk 2022b, S. 132 ff.
- 113** Pavanello 2004, S. 30.
- 114** Aus der Forschungsliteratur stellvertretend: Busch 2017 sowie zur wichtigen Funktion von Valenciennes' Handbuch zur Ölstudienmalerei, das bereits 1803 in Deutsch erschienen war: Denk 2022c.
- 115** Siehe *Tizians Heimat* (Kat. 28a–e) in diesem Band, bes. S. 380–382.
- 116** Siehe *Unter freiem Himmel* (Kat. 22a–d) in diesem Band, bes. S. 306 f.
- 117** Denk / Strobl 2017, S. 14–17.
- 118** Callen 2015, S. 130, Abb. 101.
- 119** Siehe auch in diesem Band: *Abendstimmungen* (Kat. 25a–i), bes. S. 337–341, Kat. 25a, sowie *Verzeichnis des Fehlbestands*, S. 462.
- 120** *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus*, nach 1837, Öl auf Leinwand, 72,5 × 103,5 cm, bez. u. r. in Schwarz: »F. Nerly« sowie auf der Rückseite, rechtes unteres Drittel: »F. Nerly«, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.Nr. M 4886.
- 121** *Ansicht des Palazzo Contarini-Fasan*, Öl auf Leinwand, 55 × 45 cm, bez. u. l.: »F. Nerly«, Privatbesitz; Aukt.Kat. Karl & Faber 288 (10.5.2019), Nr. 109.
- 122** Kunstblatt (14.9.1841), S. 307.
- 123** Brief an Eliza Wille, Venedig, 30.9.1858, zit. nach Wagner 1904, S. 89–95, hier S. 92 f.
- 124** Medwin 1824, S. 20.
- 125** Beaumont 1862, S. 34.
- 126** Siehe auch *Abendstimmungen* (Kat. 25h) in diesem Band, S. 353–355.
- 127** Vgl. Ausst.Kat. Hamburg 2015, Kat.Nrn. 203 u. 204.
- 128** Meysenbug 1922, S. 186 f. [425]; siehe auch *Gondel-Studien* (Kat. 24a–c) in diesem Band, S. 328–330.
- 129** Cosulich 1990, bes. S. 186 f. mit Beispielen.
- 130** Goethe 1956, S. 239.
- 131** *Sonnenuntergang über der Lagune bei Venedig*, 1855, Öl auf Leinwand, bez. am Bootsrand: »F. Nerly, f. 1855«, 52 × 85 cm, Ron Krausz, München
- 132** Siehe auch den Beitrag »*Mondbeglänzte Zaubernacht*« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 66 f.
- 133** *Venezianischer Gondoliere vor Santa Maria della Salute*, um 1850/60, Öl auf Leinwand, 50,5 × 90 cm, bez. am Bootsrand: »F. Nerly.« sowie auf der Rückseite unten links, vom Keilrahmen halb verdeckt: »[N]erly«, Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Inv.Nr. 1990-136.
- 134** Beaumont 1862, S. 1.
- 135** Ebenda, S. 2.
- 136** Vgl. hierzu den Klassiker: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien, 1977, bes. S. 7–44; zum Meister-Werksgedanken: Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, München 2001, bes. S. 376 u. 441 f.
- 137** Morgenstern an seine Frau, Venedig, 9.9.1846, Nachlass Inge Eichler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bestandssignatur S 1–447, Nr. 31–33 (Transkriptionen).
- 138** Ebenda.
- 139** *Frankfurter Journal* (5.12.1858), o. S., Beilage zu Nr. 326.
- 140** Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), Nrn. 114 / Wilhelm I., König von Württemberg, 139 / Antonio Frizzoni, Bergamo, 140 / Georg Friedrich Baur, Hamburger Kaufmann, 1768–1865.
- 141** *Blick von der Riva degli Schiavoni über das Bacino di San Marco bis zur Santa Maria della Salute*, 1852, Öl auf Leinwand, 67,5 × 105 cm, bez. u. l.: »F. Nerly« und datiert auf dem weißen Segel: »1852«, Privatbesitz, Aukt.Kat. Bonhams, London (30.3.2022), Nr. 36.
- 142** Nerly an Albert Dietrich Schadow, Venedig, 3.10.1845, StBPK, Handschriftenabteilung, Nachlass Werner Körte, zit. nach Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, S. 56 f.
- 143** Nerly an Daniel von Binzer, 1845 Berlin, SMB/ZA, Autographensammlung, Mappe 1012, D III 4299, Nr. 2.
- 144** Brief an Hagen, Venedig, 1870er-Jahre, zit. nach Meyer 1908, S. 82.
- 145** Bellon 2016 passim, bes. S. 37 f.
- 146** Siehe den Beitrag »*Mondbeglänzte Zaubernacht*« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 61–81.



»MONDBEGLÄNZTE ZAUBERNACHT« – NERLY UND DIE ERFINDUNG DES VENEZIANISCHEN MONDSCH EIN-BILDES

Claudia Denk

Die Erfindung des venezianischen Mondscheinbildes machte Nerly in seiner Zeit zum berühmtesten ausländischen Maler Venedigs. Selbst dem italienischen Futuristen Filippo Tommaso Marinetti, der 1910 in einer spektakulären Aktion vom Campanile der Markusbasilika Tausende Flugblätter auf die Piazzetta regnen ließ und sich mit einem provokanten Aufruf gegen das ewig gestrige Mondlicht der Romantik wandte, sollte es nicht gelingen, die von Nerly mit seiner *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (Abb. 1) angestoßene Erfolgsgeschichte aufzuhalten. Noch heute prägen seine nächtlichen Ansichten der Lagunenstadt und seine starken Venedig-Bilder, die über unzählige Kopien und Reproduktionen ihren Weg ins 20. Jahrhundert und bis in unsere Gegenwart fanden, die Wahrnehmung der Stadt. Ihm gelang es im Verein mit Literaten und Musikern von Weltrang – dem englischen Exilanten Lord Byron, dem deutschen Dichter August von Platen und dem spätromantischen Komponisten Richard Wagner – die Lagunenstadt in einen Sehnsuchtsort der europäischen Romantik zu verwandeln.

Bereits kurz nach seinem Eintreffen konnte er mit der *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* einen Überraschungserfolg erzielen, der sich für ihn als lebensentscheidend erweisen sollte. Seine Bilderfindung, die Piazzetta im Lichtglanz des nächtlichen Himmelskörpers zu malen, entwickelte er zunächst in einer motivisch reduzierten Version mit der Markussäule bei Vollmond (Abb. 2), die früh als »genial« beschrieben wurde und schnell Käufer bei den Durchreisenden fand.¹ Der eigentliche Durchbruch kam kurz danach, als er das Motiv zur berühmten Ansicht der Piazzetta im Mondschein mit dem Dogenpalast und dem Blick durch die beiden Säulen auf das Markusbecken erweiterte, wie dies die frühe Fassung von 1842 bezeugt,² die sich aus Privatbesitz heute als Dauerleihgabe in der Hamburger Kunsthalle befindet. Nerlys künstlerische Verwandlung der Lagunenstadt in eine Stadt der Romantik fiel in eine Zeit des Umbruchs. Sein Beitrag für ein neues Venedig-Bild wurde lange übersehen.

Die Geburtsstunde eines neuen Venedig-Bildes hat die Literaturwissenschaftlerin Angelika Corbineau-Hoffmann im Verlust

des politischen Gewichts der einstigen Serenissima mit der Besetzung durch die Napoleonischen Truppen im Jahr 1797 und der darauffolgenden Jahre unter der österreichischen Herrschaft bestimmt.³ Zu diesem Zeitpunkt, so ihre These, sollte die Stadt frei für Deutungsbelegungen von außen werden,⁴ für den Blick der Reisenden und Fremden und damit insbesondere auch für jene der so zahlreich nach Venedig kommenden Maler, Literaten und Musiker. Noch entscheidender als mit seinen stimmungsvollen glutroten Sonnenuntergängen erweiterte Nerly mit den »mondbeglänzten Zaubernächten« (Ludwig Tieck) den üblichen Kanon der Venedig-Bilder und machte ihn als deren Urheber unter seinen Zeitgenossen zurecht berühmt. Ihm gelang mit seiner Bilderfindung nichts weniger als ein früher Welterfolg und er wiederholte diese unter seinen Zeitgenossen als genial empfundene Bildidee, wie schriftliche Quellen verbürgen, in der sehr hohen Zahl von 36 Varianten fast bis an sein Lebensende. Nerly machte die *Piazzetta bei Mondschein*, deren erste »Original-Skizze« im Erfurter Nachlass aufbewahrt wird (Kat. 19a), zu einem echten »Exportschlager«. Bezeichnenderweise lässt sich kein einziger Verkauf an einen Venezianer nachweisen.⁵ Die Einwohner selbst hatten offenbar zunächst kaum ein Interesse an einer romantisch verklärenden Sicht auf ihre Stadt, sondern blieben weiterhin dem durch Canaletto geprägten und in der venezianischen Vedutenmalerei des 19. Jahrhunderts fortlebenden Bild der prachtvollen Serenissima verbunden.

Der sich unmittelbar einstellende Erfolg war für Nerly richtungsweisend, denn bis 1838 – zum Zeitpunkt der ersten Fassung des Bildes – hatte er wohl noch immer den Plan verfolgt, sich in Deutschland als Landschaftsmaler niederzulassen. Angesichts der sich abzeichnenden Verkaufserfolge entschied er sich aber wohlweislich für Venedig als neuen Wohn- und Wirkungsort, wie dies auch die Zeilen des gut unterrichteten August Wolf in seinen biografischen Notizen in der *Kunstchronik* nach Nerlys Ableben nahelegen.⁶ Am Ende seines Lebens identifizierte man ihn gänzlich mit seinen Nachtgemälden. So ging der Maler aufgrund seiner »Neuheit«, Venedig bei Nacht zu malen, als »Mondschein-Nerly« in die



Abb. 1 *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, 1842, Öl auf Leinwand, 65,5 × 90 cm, Privatbesitz, Dauerleihgabe Hamburger Kunsthalle

Nekrologe ein,⁷ oder aber man verwies darauf, dass er das Bild von »Venice by moonlight« nicht nur erfunden, sondern darüber hinaus populär gemacht habe: »He [Friedrich Nerly] is specially celebrated for his views of Venice, where he has resided ever since 1837. One of these – a view of Venice by moonlight – was so popular that the painter was commissioned to repeat it thirty-six times. It has also been reproduced in endless variety by photography and engraving.«⁸

Wie konnte es aber einem deutschen Maler gelingen, die venezianische Vedutenmalerei durch eine ikonische Bilderfindung derart grundlegend, schnell und erfolgreich zu verwandeln? Lag seine Innovationskraft darin, dass er als deutscher Romantiker nach Venedig kam?

I. MOND- ODER GASLICHT – Streit ums »richtige« Licht

Nerly malte seine Piazzetta bei Mondschein in jenem historischen Augenblick, als sich die Welt infolge großer technischer Erfindungen wie der Dampfmaschine oder dem Gaslicht⁹ in einem tiefgreifenden Transformationsprozess befand. Nerlys *Piazzetta* ist Teil dieser Modernisierung der Lebenswelten und kann zugleich als ihr Gegenbild begriffen werden. Gerade die erhabene, die Reisenden aus der ganzen Welt unmittelbar affizierende nächtliche Szenerie konnte zum Sinnbild der Alten Welt werden und zur Hoffnung, ihr Verschwinden aufhalten zu können. Aufgrund des fortschreitenden Verfalls und der damals schon messbaren

Abb. 2 Die Säule des heiligen Markus zu Venedig bei Mondschein, nach 1837/38, Öl auf Leinwand, 61 × 48 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1068-1972/16



Erhöhung des Meeresspiegels weckte die einst ehrwürdige Sere-
nissima im 19. Jahrhundert Untergangsfantasien,¹⁰ sodass nur die
stimmungsvolle Unschärfe des schmeichelnden Mondlichts ihre
alte Pracht wieder erstehen lassen konnte, wie dies vielfach be-
merkt wurde, so etwa vom amerikanischen Schriftsteller Mark
Twain in seinem Reisebuch *The Innocents abroad* (1869): »In the

glare of the day, there is little poetry about Venice, but under the
charitable moon [...] the old city seems crowned once more with
the grandeur that was hers five hundred years ago.«¹¹

Nerlys Bilderfolg ergab sich auch aus der Negation der die
damalige Welt wandelnden Technisierung. Die *Piazzetta in Vene-
dig bei Mondschein*, auf der Nerly als Zeichen der aufziehenden



Abb. 3 Carl Theodor Reiffenstein, *Der Markusplatz bei Nacht*, 1851, Aquarell und Gouache, auf Velinpapier, 12,1 × 21,5 cm, Städel Museum, Graph. Slg., Inv.Nr. 8806

Moderne weder die kurz nach 1840 installierten Gasleuchten, noch die modernen Dampfschiffe im Hafenbecken zeigte,¹² sollte bald für die empfindsamen, von der Nachtrömantik affizierten Venedig-Reisenden aus der ganzen Welt zu einem zentralen ›Venedig-Moment‹ werden. Nerly schuf im doppelten Sinn ein Erinnerungsbild. Zum einen, indem das Erlebnis der Piazzetta bei Mondlicht durch die wohlhabenden und kunstsinnigen Reisenden als wertvolles Gemälde-Souvenir mit nach Hause genommen werden konnte. Zum anderen, indem er eine vormoderne Perspektive auf die Lagunenstadt warf, wofür er sich des romantischen Zaubers des Mondlichts bediente, um, wie ein Brief vom 3. Oktober 1845 an Albert Dietrich Schadow nahelegt, der »Erinnerung an eine große Vorzeit« gerecht werden zu können.¹³

Gerade das alles verzaubernde Mondlicht war indessen noch nie so bedroht, wie eben zu jener Zeit, als Nerly seine Bildidee in die Welt setzte. Seine *Piazzetta im Mondschein* bezog ihre Signifikanz daraus, dass ihre Entstehung mit der Zeitenwende zusammenfällt und sich seine Bilderfindung genau in den historischen Augenblick verorten lässt, als die Moderne in Venedig Einzug hielt und das ›reine‹ Nachterlebnis, das sich alle romantischen Reisenden ersehnten, nach und nach durch neue Lichtquellen ›verfälscht‹ wurde – heute würde man von *Light Pollution* (Lichtverschmutzung) sprechen.

Unmittelbar nach Nerlys Eintreffen entbrannte in der Stadt ein Streit um das ›richtige‹ Licht. Die ab 1839 geplanten und dann 1843 auf dem Areal des Markusplatzes installierten 146 Gaslampen lösten heftige Diskussionen in der internationalen Gemeinde der Venedig-Enthusiasten aus, wobei sich zwei Lager bildeten. Zu

dem einen gehörten jene, die die Gaslichter als interessante, neue Beleuchtungserfahrung beschrieben, die einen »wunderbaren Eindruck« erwecke und sogar vom »blendende[n] Glanze der Gasbeleuchtung« sprachen.¹⁴ Daniel von Binzer, der während seines Aufenthalts in Venedig im Jahr 1844 ein Freund Nerlys wurde, bewertete die Entwicklungen differenzierter. Er – als Stimme des anderen Lagers – erkannte die mit der neuen Beleuchtung einhergehende Verlustgeschichte, hätte doch gerade das reine Mondlicht einen besonderen »magischen Effect« erzeugt. Zugleich sah er aber im Gaslicht auch eine »Verschönerung der Stadt«, vor allem des Markusplatzes, der nun schon von Weitem in einem »wunderbaren Lichtschein« zu sehen sei.¹⁵ Dieser Lichtglanz sollte viele Künstler, wie etwa den Frankfurter Maler Carl Theodor Reiffenstein (1820–1893) (**Abb. 3**), faszinieren¹⁶ und in den zahlreichen zeitgenössischen Nachahmungen von Nerlys Bildidee nicht mehr wegzudenken sein (**s. unten Abb. 20 u. Kat. 37.1**). Nerly indessen gehörte, wie auch John Ruskin¹⁷, zum Lager jener, die der neuen Gasbeleuchtung skeptisch gegenüberstanden, wie er dies in dem erwähnten Brief an Albert Dietrich Schadow zum Ausdruck brachte, in dem er sich gegen die »Erneuerungs- und Verbesserungswut« aussprach, die Venedig beleuchtungstechnisch ergreifen würde: »Dazu noch die in der aller modernsten Form gearbeiteten Gaslaternen, an einem Dogenpalast! An einer Markuskirche! Und diese unverschämte Helligkeit, daß selbst kein liebendes Paar mehr sicher ist und Zuflucht unter einer schwarzen Gondel nehmen muß.«¹⁸

Mit dieser Position weist sich Nerly klar als ein Vertreter des romantisierenden Mondlichts aus, sodass er auch bei seinen spä-

Abb. 4 Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein, um 1870, Öl auf Leinwand, 81 × 111,5 cm, Privatbesitz



Abb. 5 Carlo Naya (?), Venezia: Piazzetta, um 1870, Albuminpapier, 18,6 × 24,2 cm, Städel Museum, Graph. Slg., Inv.Nr. St.F.3657-50



teren Versionen nach 1870 konsequent auf die Darstellung der künstlichen Beleuchtung verzichtete (Abb. 4).¹⁹ Die technischen Neuerungen waren dennoch bald nicht mehr wegzudenken. Dem zukunftsweisenden Medium der Fotografie beispielsweise brachten die Gaslampen willkommene neue Lichteffekte. Und im Markusbecken wurden die vor Anker liegenden riesigen Dampfschiffe als Wunder der Technik bestaunt (Abb. 5). So wurde die Tatsache, dass Nerly die Piazzetta bei Mondschein noch vor den Neuerungen studieren konnte, als großer Vorteil für die Wirkung seiner Mondnächte gefeiert, wie etwa von R. Schlüter in seinen publizierten Briefen aus Italien von 1857: »Nerly hat vor mehren [sic!] Jahren einige glückliche Abende benutzt, als der Mond voll auf die großartigen Bauwerke der Lagunenstadt niederschien, noch kein Gaslicht seine Wirkungen schwächte [...]«²⁰

II. VENEDIG BEI VOLLMOND – Ein (literarischer) Topos deutscher Venedig-Reisender

Nerly konnte letztlich aber nur deshalb seine schnell berühmt werdenden Nachtvisionen zur Piazzetta realisieren, da er – im Sinne eines gelungenen Kulturtransfers²¹ – die entscheidende Idee, Venedig bei Mondschein zu malen, gewissermaßen im Gepäck mit sich führte. Durch seinen Lehrer und Mäzen Carl Friedrich von Rumohr war er mit den Dresdner Nachtmalern und der Literatur der großen deutschen Schriftsteller bekannt geworden, sodass er bereits vor seiner Ankunft in Venedig mit den gefühlsintensiven Nachtvisionen der Romantik vertraut war. Als ein aus dem Norden kommender Bildungsreisender und Landschaftsmaler brachte Nerly ihre Gefühlskultur und Bildwelten mit nach Venedig, die sich der Nacht zugewandt hatte, jener Tageszeit, in der sich das menschliche Empfindungsvermögen schärft und das einführende, subjektive Naturerleben in den Vordergrund rückt.

Die kaum zu übertreffende sensuelle Intensität von Vollmondnächten hatte Nerly bereits mehrere Jahre vor seinem Eintreffen während einer Nachtwanderung in seinen römischen Jahren erlebt und dieses Erlebnis wurde in Venedig durch die Lichtreflexionen auf dem Wasser und durch die fremdartige Architektur noch einmal gesteigert. Im Sommer 1829 hatte er den hannoverschen Gesandten beim Heiligen Stuhl und Kunstsammler August Kestner in Olevano kennengelernt.²² In einem späteren Brief aus dem Jahr 1833 schreibt Nerly an ihn, den Gleichgesinnten, enthusiastisch von seinen kaum überbietbaren Erlebnissen während einer Mondnacht, Eindrücke, die er damals auch schon in Ölstudien festgehalten hat.²³ Er würde am liebsten ganze »Nächte durchwachen um den Gang des Mondes zu verfolgen der im Spiegel des Meeres fast noch schöner ist wie am heiteren Himmel [...]«²⁴

Intensiv erlebte Nachtwanderungen teilte Nerly mit den »mondsüchtigen« deutschen Landschaftsmalern. Als er mit Rumohr nach Italien aufgebrochen war, machten die beiden Reisegefährten in Dresden als dem bedeutendsten Zentrum der deutschen Romantik Halt. Hier lebten nicht nur die entscheidenden Vertreter einer romantischen Landschaftskunst, die die Nacht als vierte Tageszeit entdeckten, sondern auch Ludwig Tieck als einer der führenden romantischen Dichter, der hier seine legendären Vorlese-Abende hielt und dessen einleitende Verse über die verzaubernde Kraft des Mondlichts aus seinem Gedicht *Wunder der Liebe* (1803) zu den berühmtesten und meist zitierten Zeilen im Zusammenhang einer nächtlichen Verwandlung der Welt wurden. Im Elbflorenz, wie Dresden schon damals bezeichnet wurde, wirkte aber auch Caspar David Friedrich und schuf mit *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819) (Abb. 6) eines der Identifikationsbilder für die empfindsame romantische Seele. Das Bild war lange im Besitz seines Freundes, des Norwegers und Wahl-Dresdners Johan Christian Dahl, den Nerly während seines Zwischenstopps nach Italien mit Rumohr in Dresden kennengelernt hatte.²⁵ Welch zentralen Stellenwert die Nachtwanderung als Zugang für effektsteigernde Naturerlebnisse bekam, beschrieb ein weiterer Freund C. D. Friedrichs, Carl Gustav Carus, der wiederum besonders eng mit Nerlys Mentor Rumohr verbunden war. Carus empfahl in der Beilage über die »Mondscheinbilder« des 10. Briefes, den er der Neuausgabe von 1835 seiner berühmten *Briefe über die Landschaftsmalerei* beigab, die Nachtwanderungen bei Mondlicht als ergiebige künstlerische Praxis, denn unter Berücksichtigung des Einfalls des Mondlichts würden sich immer wieder neue malarische Ansichten ergeben.²⁶

Letztlich konnte wohl nur ein Künstler, der wie Nerly mit der Literatur der deutschen Romantik und Malerei derart vertraut war, die übermächtige Veduten-Tradition mit einer neuen Bildidee künstlerisch derart schnell und überzeugend bereichern. Bereits Johann Wolfgang von Goethe, den Nerly zusammen mit Rumohr in Weimar aufgesucht hatte und der sich mehrfach in Gedichten dem Mond widmete (*An den Mond*, 1778; *Dem aufgehenden Vollmond*, 1828), hatte sich während seiner Stippvisite in der Lagunenstadt gerade am Anblick der Piazzetta bei Mondschein besonders begeistert. Der Dichter aus Weimar begegnete Venedig bewusst mit einem möglichst unvoreingenommenen Blick²⁷ und bekannte sich zu einer frühromantisch-subjektiv geprägten Wahrnehmung. In seinen Tagebüchern schrieb er voller Verzückung von einer Mondnacht über der Lagune: »Der Vollmond, an einem ganz reinen Himmel, über den Lagunen, den Inseln, der sonderbaren Stadt, macht ein herrliches Schauspiel, der Platz sieht wie eine seltsame Operndekoration aus und alles ist voll Menschen.«²⁸ Bereits vor Nerlys Ankunft lässt sich in der deutschen Literatur der Topos der venezianischen Sternen- bzw. Vollmondnacht aufspüren. So dürfte Nerly sicherlich die berühmten *Sonette aus Venedig*

Abb. 6 Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819, Öl auf Leinwand, 35 × 44,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Inv.Nr. 2194



von August von Platen aus dem Jahr 1824 gekannt haben, die dieser den deutschen, von Sternen geleiteten Venedig-Reisenden widmete und in denen sich Anspielungen auf träumerische Fahrten in einer Gondel finden.²⁹ Bekanntlich versetzte Platen die Lagenstadt »i[ns] Land der Träume«, das »Schatten her aus alten Tagen« wirft,³⁰ ein Motiv, auf das Nerly in seiner *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* mit den langen Schattenwürfen der Arkaden des Dogenpalastes auf dem gepflasterten Markusplatz anspielt.³¹

Auch von Platen aus lässt sich eine direkte Verbindung zu Nerly herstellen, denn mit ihm hatte er sich auf der Hinreise nach Rom in La Spezia angefreundet (**Kat. 2**). Verträumte, nächtliche Gondelfahrten, musikalisch angereichert in der Tradition der Serenaden oder der berühmten Barkarolen, gehörten längst zum romantischen Repertoire. Für den Spätromantiker Richard Wagner, der ebenfalls das nächtliche Venedig bevorzugte, wurden die Gesänge der Gondolieri ein derart beeindruckendes Klangerlebnis in der Stille der Nacht, dass er davon nicht nur in Briefen schrieb,³² sondern ihn diese zu seiner Oper *Tristan und Isolde* inspirierten.³³ Eine solche musikalisch bereicherte Gondelfahrt hatte zuvor bereits Goethe unternommen,³⁴ und der dichterisch begabte Nerly versetzt uns auf einer solchen Fahrt mit seinen Versen in eine melancholische venezianische Nachtstimmung:

»Venedig bei leuchtendem Vollmondschein!
Wie wonnig in wiegender Gondel zu sein,
Wenn Sängerschöre von weitem erschallen,
Im Echo die Klänge der Liebe verhallen!

Die dunkle Gondel so leicht und schlank,
Sie führt uns den Grossen Kanal entlang;
Paläste und Kirchen zu beiden Seiten
Wie Geistergestalten vorübergleiten.«³⁵

III. MALEN MIT DEM MOND – Innovation und Ikonisierung

Ausgestattet mit dem Bilderkosmos und der Literatur der deutschen Romantik sowie begeistert von gefühlsintensiven und in Venedig besonders reizvollen Mondnächten fertigte Nerly kurz nach seinem Eintreffen vor Ort erste empirische Malstudien, die er den sich rasch ändernden Lichtsituationen entsprechend in schnellen Pinselarbeiten mit Deckfarben, Aquarell oder Öl auf Papier ausführte. So wie er als früher Pleinairmaler bei Tag die



Abb. 7 Canal Grande mit Santa Maria della Salute bei Mondschein, 1837, Aquarell auf blauem Papier, 18 × 23,7 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 4258 recto



Abb. 8 Canal Grande mit Santa Maria della Salute bei Mondschein, 1840, Feder- und Pinselzeichnung auf blauem Papier, 29,8 × 48,8 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 4245

Abb. 9 *Der Canal Grande mit Santa Maria della Salute bei Mondschein*, Öl auf Leinwand, 46,5 × 59,5 cm, Privatbesitz



Stadt zu Fuß oder mit dem Boot erkundete,³⁶ durchstriefte er Venedig auch bei Nacht und studierte das Mondlicht mit seinen faszinierenden Lichteffekten auf den Kanälen oder auf der weiten Wasserfläche der Lagune. Anhand noch weitgehend unbekannter Papierarbeiten des Erfurter Nerly-Nachlasses und einer bislang unpublizierten, ehemals zum Bestand gehörenden Ölstudie lässt sich Nerlys intensive nächtliche Spurensuche nachvollziehen. Vorzugsweise auf blauem Tonpapier, welches die Kühle des nächtlichen Lichts vermittelt, malte Nerly teilweise unmittelbar aus den Fenstern seiner Atelierwohnung im Palazzo Pisani oder während seiner nächtlichen Streifzüge. Den venezianischen Vollmondnächten widmete er sich bereits im Jahr seines Eintreffens in Venedig 1837 – also noch bevor er sich entschied, endgültig in der Lagunenstadt zu bleiben –, wie eine datierte Ansicht über den Canal Grande mit Santa Maria della Salute bezeugt (**Abb. 7**).³⁷ Wie in Friedrichs Freundschaftsbild mit den zwei Männern ist hier eine Rückenfigur im Vordergrund bei der Betrachtung des Mondes erfasst. Drei Jahre später, 1840, kehrte Nerly noch einmal zum Campo della Carità zurück – die Ponte dell'Accademia war noch nicht gebaut –, um wiederum mit einer Pinselzeichnung auf blauem Tonpapier den besonders reizvollen Blick auf den Canal Grande zu studieren (**Abb. 8**),³⁸ der sich in einem sanften Bogen zum Bacino di San Marco windet. Hier finden sich gleich mehrere

Figuren, darunter ein Liebespaar, vertieft in die Betrachtung der vom Mond beschienenen Szenerie. Diese zweite, präzisere und kühler angelegte Studie mit der Palastreihe – darunter der Palazzo Cavalli-Gussoni – führte ihn unmittelbar zu einer in mehreren Versionen umgesetzten Gemäldeidee (**Abb. 9**),³⁹ die er auch in seinem *Venezianischen Album* veröffentlichen ließ. In diesem Album bediente er sich des literarischen Kosmos der deutschen Romantik, als Ausdruck der Sehnsucht, die alte Serenissima möge aus den »Ruinen« wiederauferstehen, und ließ dem Gemälde die bereits erwähnten Verse aus Tiecks Gedicht *Wunder der Liebe* hinzufügen: »Mondbeglänzte Zaubernacht, / Die den Sinn gefangen hält, / Wundervolle Märchenwelt, / Steig' auf in der alten Pracht!«⁴⁰

Zahlreiche, überraschend modern anmutende Papierarbeiten bezeugen, welche intensive nächtliche Studien Nerly betrieb, wie spontan, effektiv und differenziert er sich den spektakulären Lichtsituationen widmete. Von seiner erhöhten Aufmerksamkeit und fortwährenden Beobachtungslust, die er während den venezianischen Vollmondnächten entwickelte, rühren die mit wenigen Pinselstrichen auf blaues Tonpapier gezeichneten Nachtstudien aus den Fenstern des Palazzo Pisani hin zum Bacino di San Marco, auf dem er das Vollmondlicht aufblitzen lässt (**Abb. 10a u. b**).⁴¹ Mit schneller Hand hielt er in Schwarz die Fensterrahmen und die Butzenscheiben fest. Auf weitere Farben verzichtend, markierte er



Abb. 10a u. b Zwei Fensterstudien bei Mondschein mit Blick vom Palazzo Pisani über die Dächer, um 1840, Pinselzeichnung auf blauem Papier, 51,4 × 30,3 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 4249 verso u. recto

mit Deckweiß das silbrige Mondlicht. Auf einem anderen Blatt führte er den Blick diagonal über den zweiten Innenhof hoch zu dem das Dach überragenden Belvedere (**Abb. 11**).⁴² Fahles Mondlicht kennzeichnet die Lichtsituation. Wachsflächen am linken Blattrand verbürgen, dass das Blatt bei einem seiner nächtlichen Studiengänge entstanden ist, die ihn manchmal nur über den Flur vor seinem Atelier zu den Fenstern zum Innenhof führten, wobei er offenbar Kerzenlicht zu Hilfe nahm.

Manchmal schritt er des Nachts die große Treppe hinauf, um das über den Dächern der Stadt thronende Belvedere zu erreichen,

von dessen wunderbarer Sicht über die weitläufige Lagune schon Goethe anlässlich seiner Besichtigung des Palazzo Pisani schwärmte.⁴³ Nerly erfasste die beindruckende Aussicht bei Nacht über die Giudecca in einem atmosphärischen Aquarell mit Palladios berühmter Kirche im Gegenlicht vor der sich im kaltweißen Mondlicht reflektierenden Wasserfläche der Lagune (**Abb. 12**).⁴⁴ Das freie Aquarell erinnert an William Turners spektakuläre Nachtansichten auf braunem Papier, die dieser aus dem Gedächtnis schuf.⁴⁵ Im Unterschied zu den im Diffusen bleibenden nächtlichen Erinnerungsstudien des Engländers lassen sich Nerlys Nachtansichten

Abb. 11 Zweiter Innenhof des Palazzo Pisani mit Blick auf das Belvedere bei Mondschein, um 1840, Aquarell auf graublauem Papier, 33,5 × 46,3 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 4189



Abb. 12 Blick vom Belvedere des Palazzo Pisani bei Mondschein über den Canal Grande mit den Palazzi da Mula und Barbarigo bis zu Il Redentore, um 1840, Aquarell auf graublauem Papier, 30,3 × 41,7 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 4255





Abb. 13 *Blick vom Belvedere des Palazzo Pisani: Vollmond mit Wolken über der Lagune*, 1840er-Jahre, Aquarell auf blauem Papier, 39,5 × 30,3 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 4256 recto

jedoch als unmittelbare Umsetzungen des Gesehenen bestimmen. Er erfasste in seinem Aquarell – trotz aller malerischer Offenheit – die Palastreihe mit ihren Fensterfolgen auf der gegenüberliegenden Kanalseite erstaunlich präzise und ebenso das kalte Mondlicht, vor dem sich die Silhouette von Il Redentore markant abhebt. Das im warmen Licht erhellte Fenster im *Piano nobile* des Palazzo

Barbarigo bietet überdies eine konkrete örtliche Orientierung. Von dem hohen Standpunkt der Aussichtsplattform aus malte Nerly auch ein besonders modern anmutendes Blatt mit hoch stehendem Mond über der aufschimmernden Wasserfläche (Abb. 13).⁴⁶

Auch bei seinen Nachtwanderungen durch die Stadtlandschaft wählte Nerly bevorzugt den weiten Blick über das Markus-

Abb. 14 Blick über den Bacino di San Marco auf die Punta della Dogana, um 1838, Aquarell auf blauem Papier, 31,1 × 45,3 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 3963



Abb. 15 Blick über den Bacino di San Marco bei Vollmond, um 1838, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 27,8 × 40,7 cm, Privatbesitz, ehemals Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 3048





Abb. 16 Blick auf die Markussäule und den Bacino di San Marco bei Vollmond, 1837/38, Aquarell auf blauem Papier, 30,4 × 25,6 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 4234c

becken mit der hell aufblitzenden Wasserfläche, der dunklen Silhouette von San Giorgio Maggiore oder der Punta della Dogana, die von Santa Maria della Salute ausgehend in das Hafengebiet ragt (Abb. 14).⁴⁷ Diese Lichtsituationen und Motive sollten später in seine Piazzetta-Bilder eingehen.

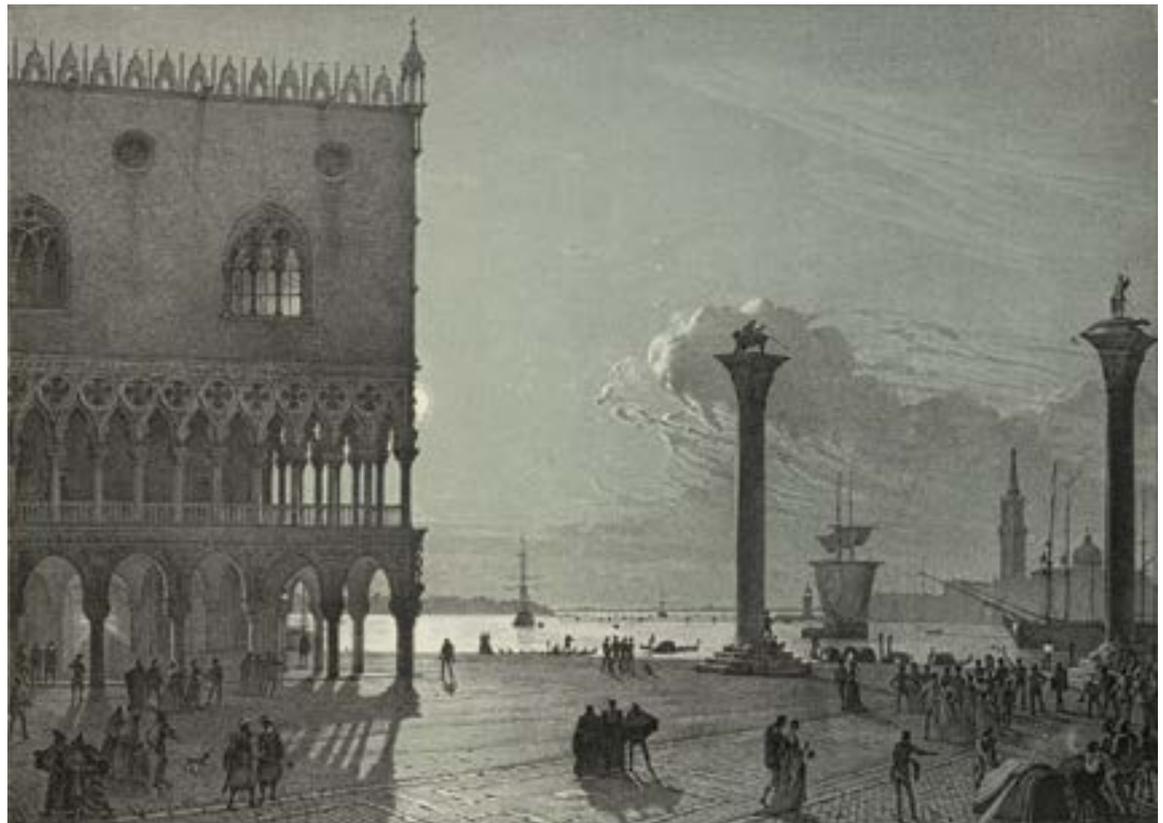
Wohl in einem zweiten Anlauf nahm er einen transportablen Kasten mit Ölfarben mit auf seine Streifzüge durch das nächtliche Venedig und malte in einer freien Studie den nächtlichen, wolkenverhangenen Himmel über dem Markusbecken (Abb. 15).⁴⁸ Mit kräftigem Duktus bezeichnete er die Reflexlichter auf der gekräuselten Wasseroberfläche und setzte dem kühlen Mondlicht das warme Kerzenlicht einer Lampe und das Feuer der Tabakspfeife des Mannes im Vordergrund entgegen. Damit entsprach er allen wichtigen Maßgaben für ein gelungenes Nachtbild. Bereits der neoklassizistische französische Landschaftsmaler Pierre-Henri de Valenciennes hatte festgestellt, dass es bei Nachtgemälden nicht gelte, die »lichtleere Finsterniß«, sondern vielmehr die vom warmen Feuerschein und vom kühlen Mondlicht »erleuchtete Nacht« zu erfassen.⁴⁹ In seinem einflussreichen Traktat, das

Nerly über seinen Lehrer Rumohr gekannt haben dürfte,⁵⁰ wies er zudem darauf hin, »ohne Wasser« sei eine Landschaft »todt, besonders des Nachts«.⁵¹

Als die Romantik die Vollmondnacht als die vierte Tageszeit und als intensiven Stimmungsträger entdeckte, sollte zugleich die Innovationskraft der durch das Mondlicht hervorgebrachten neuen Bilder erkannt werden.⁵² Für Carus wurde in seinen Überlegungen zu den »Mondscheinbildern« der nächtliche Himmelskörper durch die von ihm hervorgerufenen »wunderbare[n] Effekte« gewissermaßen selbst zu einem Maler.⁵³ Gerade dem Mondlicht schrieb der Mediziner, Naturphilosoph und malende Autodidakt die Kraft zur Verwandlung altbekannter Ansichten zu, indem er ein »neues reizendes Bild!« schuf.⁵⁴ Ähnlich wie Carus ließ sich auch Nerly von der gestaltenden Kraft des Mondlichts inspirieren und erhoffte sich, durch dessen Einsatz die übermächtige venezianische Veduten-Tradition überwinden zu können: »Neue Gegenstände hier aufzufinden ist eine fast unlösbare Aufgabe, aber diese bekannten, schönen fanthastischen Bauten und Ansichten neu auf[zuf]assen, bleibt gewiß immer ein geräumiges Feld, [...]«⁵⁵ – schrieb Nerly bereits kurz nach seiner Ankunft in Venedig im Januar 1838 in einem Brief an Rumohr zu seiner konzentrierten Darstellung der Markussäule bei Vollmond (Abb. 2). Anschließend wies er darauf hin, wie er mit Hilfe des Mondes zu seiner neuen Bildidee fand: »[...] so habe ich der einfachen Säule mit dem geflügelten Löwen in einer Mondhellen Nacht, einen schönen malerischen und darstellbaren Effeckt abgepaßt, den Mond, hinter den Löwen versteckt so daß man an den Wolken und dem leicht bewegten Wasser seine Lichtwirkung aber sieht, [...] Diese nächtliche Ruhe ist mir glaube ich nicht schlecht gelungen und könnte auf irgendeiner Ausstellung wenn nicht früher, wohl einen Käufer finden.«⁵⁶

Nerly scheint hier auf einen Kunstgriff anzuspielen, den bereits Carus seinen Lesern empfohlen hatte, um gleichsam mit dem strahlenden Himmelskörper selbst herrliche Bilder zu malen. In bestimmten Positionen würde vom »Mond«, der sich etwa hinter einem »bemoosten und haidebewachsenen Felsvorsprung« verbirgt, nur der »bleichgoldige Schein, wie die Glorie am Haupte des Märtyrers« hervorleuchten.⁵⁷ Dieser kreative Akt, mit Hilfe des Mondes zu neuartigen Bildern zu finden, lässt sich aus dem reichen Studienmaterial des Erfurter Nerly-Nachlasses bis ins Detail nachvollziehen. Eine surrealistisch anmutende Pinselzeichnung auf blauem Tonpapier dokumentiert, wie Nerly zunächst den unteren Teil der mächtigen Markussäule im Gegenlicht vor der aufschimmernden Wasserfläche erfasste (Abb. 16).⁵⁸ Anschließend wendete er sich dem Aufsatz zu, knickte hierfür das Blatt, setzte erneut an und malte den geflügelten Markuslöwen vor dem hell leuchtenden Himmelskörper, sodass dieser wie der Felsvorsprung von Carus gleichsam von einem Heiligenschein umfungen erscheint. Diese überraschende Nähe zu Carus dürfte kein Zufall

Abb. 17 *Die Piazzetta bei Mond-
schein*, um 1841, Lithografie
nach einer Fassung im Besitz der
Lady Catherine Isabella Osborne,
33,5 × 46,2 cm, J. Kirchmayr Verlag,
Venedig



sein, denn Rumohr wird seinem ehemaligen Schüler sicherlich die Lektüre von dessen *Briefe zur Landschaftsmalerei* empfohlen haben. Auch Nerlys ikonisches Moment des »halben Mondes«, der hinter dem Eck des Dogenpalastes hervorleuchtet (**Abb. 1**), hatte Carus bereits zuvor auf einem Abendspaziergang im »July 1832, nahe am Vollmond« entdeckt, als er von der Brühlschen Terrasse auf die Augustusbrücke schritt, sich umblickte und ein ähnliches bezauberndes Bild gesteigerter Wirksamkeit sah, wie »auf dunkelnden Blau des Himmels der reine, noch weiß erscheinende Mond neben der Kuppel der Frauenkirche hervortrat [...]«.⁵⁹

IV. DIE SCHWARZE ROMANTIK – Lord Byron und Nerlys »dunkle« Bilder

Friedrich Nerly hätte sich aber nicht so erfolgreich einen Namen als venezianischer Nachtmaler machen können, wenn er sich nicht auch einer weiteren (englischen) Spielart der Romantik zugewendet hätte. So verdankt sich ein Teil seiner venezianischen Nachtbilder der noch gefühlsintensiveren, weil mit dem heftigen Affekt des Grauens verbundenen Schwarzen Romantik.⁶⁰ Bereits Nerlys *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (1838) konnte als Schauplatz von Schillers Schauerroman *Der Geisterseher* und mit

den gespenstisch-übergroßen Schattenwürfen der Arkaden den neuen Vorlieben nach dem »schönen Schauer« entsprechen. Nicht zufällig stellten sich sehr bald britische Reisende als Käufer ein, wie die frühe Erwerbung einer Piazzetta-Fassung im Jahr 1841 durch die Mäzenin und Künstlerin Lady Catherine Isabella Osborne (1818–1880) aus Clonmel in Irland bezeugt, ein Bild, das sich durch eine Lithografie erhalten hat (**Abb. 17**).⁶¹

Die Schwarze Romantik gilt in der Forschung als wichtiger Startpunkt des sogenannten *Dark Tourism*,⁶² infolge dessen Schauplätze, die mit Tod und Gewalt in Verbindung gebracht wurden, eine immer größere Beliebtheit erfuhren.⁶³ Durch den ruinösen Zustand seiner einst prachtvollen Architektur vermittelte Venedig das schauerliche Bild einer »sterbenden Stadt«, was die entsprechenden Fantasien ebenso beflügelte und der Stadt damit auch diese neue Form des Tourismus brachte. Zugleich entwickelte sich daraus eine neuartige Tradition der künstlerischen Venedig-Aneignung,⁶⁴ die mit keinem anderen Namen derart eng verbunden ist wie mit dem des englischen Romantikers Lord Byron.⁶⁵

Neben den deutschen Romantikern prägte Nerlys Sicht auf Venedig vor allem der Exzentriker, Abenteurer und Poet Lord Byron, dem er das heute verlorene Gemälde *Lord Byron dai Armenii* widmete.⁶⁶ Ausdrücklich an die Byron-Begeisterung der englischen Venedig-Reisenden knüpfte Nerly mit dem Gemälde *Ansicht des Canal Grande mit Blick auf die Ca' Foscari* an,⁶⁷ hatte der

englische Schriftsteller doch mit seinem Stück *The Two Foscari. An Historical Tragedy* (1821) das tragische, einen frühen Tod bringende Schicksal des Dogen Francesco Foscari und dessen wegen Hochverrats angeklagten Sohnes Jacopo erneut bekannt gemacht.⁶⁸

Nerlys Berührungspunkte zum *Dark Tourism* in seiner venezianischen Ausprägung könnten kaum unmittelbarer sein, war doch seine Atelier-Wohnung im Palazzo Pisani durch den die Kunstwelt erschütternden Freitod des französisch-schweizerischen Malers Léopold Robert infolge seiner unerfüllten Liebe zu Charlotte Bonaparte (1802–1839)⁶⁹ selbst zu einem Pilgerort geworden. Roberts Tod wurde für einige Zeit zu einem beherrschenden Thema in den internationalen Gazetten, nachdem der Maler Étienne-Jean Delécluze in seiner vielbeachteten Lebensbeschreibung die schrecklichen Umstände und den Todes-Ort publiziert hatte.⁷⁰ Zwar beklagte sich Nerly mitunter über die ungebetenen Gäste, die den Ort von Roberts Hinscheiden aufsuchen wollten,⁷¹



Abb. 18 Nikolaus Carl Eduard von der Launitz auf der Treppe bei den Pozzi im Dogenpalast, 1838, Kohle- und Pinselzeichnung, auf Papier, 42,9 × 29,9 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 4210a recto

letztlich erbrachten ihm diese aber gerade in seinen frühen venezianischen Jahren die Bekanntschaft mit Anhängern dieser gefühlsintensiven Seite der Schwarzen Romantik. Die Komponistin Fanny Hensel etwa hatte Nerly hauptsächlich deshalb besucht, wie sie in einem Brief aus dem Oktober 1839 schrieb, »weil er dasselbe Atelier im Palast Pisani innehat, in dem der arme Leopold Robert endete. Dies Zimmer zu sehn, diese Treppe hinaufzu-steigen, war uns sehr rührend [...]«⁷²

Wie intensiv sich Nerly mit dieser Seite der Romantik auseinandersetzte, bezeugt schließlich auch die Tatsache, dass er den berühmtesten Orten des Grauens – der Seufzerbrücke und den tief gelegenen, feuchten Kerkerzellen der Pozzi – bereits im November 1838 einen ersten Besuch abstattete und damit den Ratschlägen der Handbücher für Reisende folgte, wonach nicht nur die Seufzerbrücke von außen zu bestaunen sei, sondern auch die düsteren Räumlichkeiten der Pozzi aufgesucht werden sollten.⁷³ Wie andere »curious traveller[s]« stieg Nerly zu den Kerkerzellen hinab, die mit der Besetzung durch die Napoleonischen Truppen aufgegeben worden waren. Hier fertigte er eine Zeichnung, deren Rückseite er nicht nur mit einem genauen Datum – dem 22. November 1838 – versah, sondern auch mit Angaben zu seinen beiden Begleitern, einem gewissen Staatsrat v. Jucoviský (?) und dem Nerly aus Rom bekannten deutschen Bildhauer Nikolaus Carl Eduard Launitz (**Abb. 18**).⁷⁴ Dieser war 1838 als Reisebegleiter mit dem Großfürsten von Russland und späteren Zaren Alexander II. nach Venedig gekommen. Eine weitere Zeichnung zeigt Nerly selbst oder Launitz in einer der letzten erhaltenen, von den Napoleonischen Truppen nicht zerstörten Kerkerzellen sitzend, allein beim Schein einer Öllampe, die einen großen, gespenstischen Schatten an die Wand wirft.⁷⁵ Unter den Literaten war es üblich geworden, sich nach dem Vorbild Lord Byrons in die Pozzi einsperren zu lassen,⁷⁶ um an diesem Ort des Grauens Inspiration zu finden und sich mit großem Erschauern eine Hinrichtungsszene detailreich vorzustellen.⁷⁷ Aus Nerlys intensiven Besuchen dieser Schreckensorte ging schließlich ein Zyklus mit aufwendigen Pinselzeichnungen zu dem wegen Hochverrats zum Tode verurteilten venezianischen Adeligen Antonio Foscarini (ca. 1570–1622) hervor (**Kat. 20b.1–3**).

Sein wichtigster und erfolgreichster Beitrag zur Schwarzen Romantik liegt jedoch in der mehrfach wiederholten Bildidee der Seufzerbrücke, die er im Unterschied zu Turners berühmtem Gemälde in fahles Mondlicht tauchte und in einer klaustrophobischen Komposition erfasste, um das mit dem historischen Gebäude verbundene Grauen zu verstärken (**Kat. 20a**). Mit diesem Gemälde trat Nerly unmittelbar in die Fußstapfen von Lord Byron, welcher der Seufzerbrücke mit den Eingangsversen der vierten Strophe seiner Verserzählung *Childe Herold's Pilgrimage* (1812/18) bereits zuvor ein literarisches Denkmal gesetzt hatte. Deren emotionale Wirkung wiederum ist aus den Zeilen des mit Nerly gut bekannten Literaten Daniel von Binzer herauszulesen. In seinem

Abb. 19 Ippolito Caffi, *Notturmo veneziano*, um 1850, Öl auf Leinwand, 44,5 × 55 cm, Cassa di Risparmio di Venezia



Abb. 20 *Die Piazzetta bei Mondlicht*, aus: Venezianisches Album [o. J.], Nr. 1





Abb. 21 Ippolito Caffi, *Blick auf die Piazzetta und die Riva degli Schiavoni*, 1858, Öl auf Leinwand, Venedig, Privatbesitz

Werk *Venedig im Jahre 1844* (erschienen 1845) zitierte er Lord Byrons Verse – »I stood in Venice on the bridge of sighs, / A palace and a prison on each side« – und verband sie mit seinen eigenen, tiefen emotionalen Eindrücken: »Auch ich habe dort gestanden. Wenn zwei dasselbe thun, so ist es nicht dasselbe, und doch hat auch mich das Grauen an jener Stätte fast überwältigt, und die Gefühle, die das bebende Herz in den Augenblicken solcher Erregung erfüllen, sind gewiß Poesie, [...]«⁷⁸

V. EPILOG – »Lasst uns das Mondlicht töten!«

Nerlys beliebte Mondscheinbilder, die er der Piazzetta und den berühmten Kirchen, wie Santa Maria della Salute (**Kat. 19a–c**), widmete oder in denen er im Sinne des »schönen Schauers« die Seufzerbrücke (**Kat. 20a**) in das fahle Licht des nächtlichen Himmelskörpers tauchte, verwandelten Venedig in eine Stadt der europäischen Romantik. Seine Nachtbilder übten schnell eine prägende Wirkung auf die Reisenden aus, erzeugten bestimmte Erwartungshaltungen und veränderten das Erleben der Lagunenstadt. Dies lässt sich kaum deutlicher als aus einer Bemerkung des bereits erwähnten Daniel von Binzer in seinem Venedig-Buch von 1845 erschließen, in dem dieser nicht nur die schönsten Blickachsen beschrieb, sondern auch den ganz speziellen »Nerly-Blick«: »[...] noch schöner aber der Blick aus dem Thorwege unter der Uhr über den Platz hin auf den Hafen und San Giorgio maggiore, und am schönsten der Blick auf den Dogenpalast, zumal von der Seite des Glockenthurmes her, wo auch Nerly den Standpunkt zu seinem herrlichen [...] Mondscheingemälde gewählt hat.«⁷⁹

Mit direktem Bezug auf Nerlys Erfindung der Piazzetta bei Mondschein nahmen die eintreffenden Besucher, wie beispielsweise der deutsche Publizist und Politiker August Ludwig von Rochau (1810–1873), einen Abgleich zwischen den eigenen Mondbeobachtungen und den mondbeschiedenen Zaubernächten in Nerlys Bildern vor.⁸⁰ Aus dem engsten Umkreis Nerlys lässt sich anhand eines Briefes des mit ihm aus Rom bekannten Carl Morgenstern eine ähnliche Wahrnehmung der Lagunenstadt herauslesen, die ganz offensichtlich einen unmittelbaren Reflex auf seine berühmteste Nachtansicht der Piazzetta darstellt: »Du hast keine Idee von der Pracht abends auf dem Markusplatz und der Piazzetta [sic!] und dem Kai am Meer, [...] (wie eine fantastische Theaterdekoration, weit über der Möglichkeit), der herrlichste Mondschein.«⁸¹

Die prägende Kraft von Nerlys Bildidee sollte in der schon früh einsetzenden Popularisierung eine Verstärkung erfahren. So lassen sich schier unzählige freie, kleinformatige Kopien aus der Zeit im Kunsthandel aufspüren (**Kat. 37**) oder – im Medienwechsel – Reproduktionen in der Fotografie und Lithografie. Noch zu seinen Lebzeiten entstanden lithografische Nachdrucke beim J. Kirchmayr Verlag in Venedig (**Abb. 17**)⁸² und nach 1850 mit der Erfindung der Fotografie erschienen fotografische Reproduktionen, wie die bereits erwähnten Abzüge Nayas auf blauem Tonpapier in Nerlys *Venezianischen Album*.⁸³

Kein Geringerer als der aus dem nahegelegenen Belluno stammende Maler Ippolito Caffi, der sich für besondere Lichterscheinungen interessierte und auch das nächtliche Venedig bei festlichen Ereignissen und dem Carneval malte,⁸⁴ griff Nerlys Bildidee mehrfach auf, so die *Piazzetta* in jener Version (**Abb. 19**), die als Lithografie bei Kirchmayr bzw. als fotografische Reproduktion im *Venezianischen Album* erschienen war (**Abb. 20**).⁸⁵ In einer weiterentwickelten Bildidee führte Caffi den Blick schräg über die Piazzetta mit den beiden Säulen auf die Riva degli Schiavoni,



Abb. 22 *Venezia notturna, Piazzetta S. Marco, Isola di S. Giorgio*, Postkarte, gelaufen um 1920, Verlag Alberto Traldi, Mailand



Abb. 23 Filippo Tommaso Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna!* Edizioni futuriste di »Poesia«, Mailand 1911



Abb. 24 Hiroyuki Masuyama, *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (nach Friedrich Nerly, 1838), 2018, LED-Lichtbox, 75 × 102 × 4 cm, Angermuseum Erfurt

gleichsam als »modernes« Nachtbild mit Gasbeleuchtung (**Abb. 21**).⁸⁶ Zwar suchte auch Caffi einen stimmungsvollen Zugang zur Nacht, zugleich vertrat er aber verglichen mit Nerly eine realistischere, mitunter politische Auffassung, was sich auch an seiner Themenwahl ablesen lässt, wie etwa bei seinem spektakulären Bild der *Nächtlichen Bombardierung von Marghera am 24. Mai 1849*.⁸⁷

Letztlich gelang Nerly mit seiner *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* weit mehr als ein großer Verkaufserfolg. Insbesondere indem er die mondverklärte Welt der deutschen Romantik nach Venedig brachte, trug er dazu bei, das Bild der Lagunenstadt langfristig zu verändern. Er löste dabei einen noch immer anhaltenden Trend aus, der über frühe Postkarten (**Abb. 22**) bis in die heutigen sozialen Medien wirkt. Nerlys visuell angestoßene Romantisierung der Stadt konnte letztlich auch durch eine der spektakulärsten Aktionen der Futuristen nicht mehr aufgehhalten werden, mit der Filippo Tommaso Marinetti am 27. April 1910 öffentlichkeitswirksam vom Campanile der Markusbasilika Tausende Flugblätter des Manifests *Contro Venezia passatista* (*Gegen das ewigestrige Venedig*) herabwarf. Er rief darin auf, Venedig vom »ewigen« Mondlicht zu befreien und den Sieg des elektrischen Lichtes zu feiern: »Uccidiamo il chiaro di luna!« (**Abb. 23**). In einer kurz darauf gehaltenen Ansprache an die Venezianer im Teatro La Fenice erklärte Marinetti weiter: »Venezianer! / Als wir riefen: »Lasst uns das Mondlicht töten!« dachten wir an das alte Venedig voller Romantik!«⁸⁸

Welche anhaltende Wirksamkeit Nerlys nächtliche Verwandlung der Lagunenstadt dennoch weiterhin entfaltete, reflektieren aktuelle künstlerische Positionen wie jene von Hiroyuki Masuyama mit seiner *Piazzetta in Venedig bei Mondschein nach Friedrich Nerly* (LED-Lichtbox) (**Abb. 24**). In dieser digitalen Fotocollage, die sich bewusst im Format an die im Angermuseum befindliche »Urfassung« von Nerlys Welterfolg anlehnt (**Kat. 19a**), begibt sich Masuyama auf eine romantische Zeitreise in die Vergangenheit und schließt an Nerlys Bild-Konzept an, das sich aus einer vormodernen Weltsicht speist. Zugleich bringt er unsere heutige Gegenwart nicht nur mit den modernen Touristen ein, die seine Interpretation bevölkern, sondern auch indem er das neue Phänomen der *Light Pollution* reflektiert.

Der bei Nerly noch ohne künstliche Beleuchtung versehene und sich im Hintergrund dunkel abzeichnende Lido zeigt sich bei Masuyama nur noch als langgezogener Lichtstreifen. Nerlys Bild vom »reinen«, vormodernen Mondlicht hat nichts von seiner Aktualität eingebüßt.

Anmerkungen zu »Mondbeglänzte Zaubernacht«

- 1 Artistisches aus Venedig (24.1.1846), S. 84; *Die Säule des heiligen Markus zu Venedig bei Mondschein*, nach 1837/38, Öl auf Leinwand, 61 × 48 cm, bez. u. l.: »F. Nerly.«; Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1068-1972/16.
- 2 Siehe Bemerkungen eines Privatsammlers 2007, bes. S. 189, Anm. 1 u. Abb. 1 u. 2, sowie weitere Informationen zum Gemälde: *Venedig bei Nacht* (Kat. 19a) in diesem Band, S. 270 u. 278, Anm. 53–55.
- 3 Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann 1993, S. 6 ff.
- 4 Siehe auch Volz 2018, S. 13 ff.
- 5 Mit der Ausnahme, dass Friedrich Bertuch, der ab 1837 Kirchenvorsteher der protestantischen Gemeinde in Venedig war (vgl. Elze 1883, S. 104), 1838 eine *Kolossale Markussäule im Mondschein* erwarb; Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 60.
- 6 Wolf 1879, Sp. 194.
- 7 Österreichische Kunst-Chronik (1.11.1878), S. 28 (Totenschau).
- 8 *The Academy. A Weekly Review of Literature, Science, and Art*. January–June, Vol. XV. London 1879, 18.1.1879, S. 64.
- 9 Als Grundlage immer noch die Forschungen von Schivelbusch zum Licht und zur Eisenbahnreise im 19. Jahrhundert (1977 u. 1983) sowie nun auch Osterhammel 2011.
- 10 Pemble 1995, S. 114–139.
- 11 Twain 1869, S. 221.
- 12 Mamoli Zorzi 2019, S. 64.
- 13 Brief an Albert Dietrich Schadow, Venedig, 3.10.1845, StBPK, Handschriftenabteilung, Nachlass Werner Körte, zit. nach Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, S. 56 f.
- 14 Karl Baedeker, Handbuch für Reisende durch Deutschland und dem Oesterreichischen Kaiserstaate nach eigener Anschauung und den besten Hilfsquellen, Coblenz 1846, S. 164.
- 15 Vgl. Binzer 1845, S. 250, sowie im Sinne eines kritischen Standpunkts, da sichtsverstellend: *Allgemeine Zeitung*, Beilage (7.12.1843), S. 2799.
- 16 *Der Markusplatz bei Nacht*, Aquarell und Gouache, 1851, weiß gehöht (oxidiert), auf Velinpapier, 12,1 × 21,5 cm, Städel Museum, Graph. Slg., Inv.Nr. 8806.
- 17 Vgl. Ruskins Brief an seinen Vater, 10.9.1845: »imagine the new style of serenades – by gas light.«, zit. nach Mamoli Zorzi 2019, S. 64.
- 18 Brief an Albert Dietrich Schadow, Venedig, 3.10.1845, StBPK, Handschriftenabteilung, Nachl. Werner Körte, zit. nach Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, S. 56 f.
- 19 *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, um 1870, Öl auf Leinwand, 81 × 111,5 cm, bez. u. l. in Schwarz: »F. Nerly« sowie auf der Rückseite in schwarzer Pinselschrift: »F. Nerly Sr«, Privatbesitz.
- 20 Schlüter 1857, Bd. 1, S. 178 (Venedig, den 2. Dezember).
- 21 Siehe grundsätzlich zum deutsch-italienischen Kulturtransfer: Conterno / Dröse 2020, bes. S. 10.
- 22 Meyer 1908, S. 30.
- 23 *Nächtlicher Kirchhof* (Studie), um 1830/35, Öl auf Pappe, 23 × 28,5 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 628-1953/19.
- 24 Nauhaus 2007a, S. 17.
- 25 Rumohr 1993, S. 92.
- 26 Carus 1835a, S. 217–221.
- 27 Goethe 1956, S. 241.
- 28 7.10.1786, abends; Goethe 1956, S. 266.
- 29 Platen 1825, S. 2, Widmung.
- 30 Ebenda, Sonett Nr. V., S. 7.
- 31 Siehe *Venedig bei Nacht* (Kat. 19a–c) in diesem Band, bes. S. 262.
- 32 An Mathilde Wesendonck, Brief vom 5.9.1858, siehe Jean-Jacques Nattiez, *The Sheperd's Melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde*, Rochester / NY, 2021, bes. S. 237 ff. u. 266 ff.
- 33 Sabine Meine, Wagner in Venedig, in: *Studi germanici* (2013), S. 21–70, bes. S. 43 ff.
- 34 7.10.1786, Goethe 1956, S. 268; vgl. auch Meine 2014, bes. 247 f.
- 35 Venezianisches Album [o. J.], Nr. 6.
- 36 Siehe auch in diesem Band den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«*, S. 49 f., und *Unter freiem Himmel* (Kat. 22a–d), S. 306 f.
- 37 Inv.Nr. 4258 recto: *Canal Grande mit Santa Maria della Salute bei Mondschein*, 1837, Aquarell und Deckfarben, auf blauem Papier, 18,0 × 23,7 cm, bez. u. r.: »Nerly f. 1837.«; Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 186.
- 38 Inv.Nr. 4245: *Canal Grande mit Santa Maria della Salute bei Mondschein*, 1840, Feder und Pinsel in Tusche, Sepialavierungen, Aquarell und Deckfarben, auf blauem Papier, 29,8 × 48,8 cm, bez. u.: »F.N. 1840.«; Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 187.
- 39 *Der Canal Grande mit Santa Maria della Salute bei Mondschein*, Öl auf Leinwand, 46,5 × 59,5 cm, bez. u. r.: »F. Nerly«, Aukt.Kat. Schuler (17.6.2016), Nr. 3234.
- 40 Erste Strophe von Ludwig Tiecks *Wunder der Liebe* (1803), zit. nach dem Begleittext zu *Der Canal Grande bei Mondschein*, in: *Venezianisches Album*, Nr. 6.
- 41 Inv.Nr. 4249 verso u. recto: *Zwei Fensterstudien bei Mondschein mit Blick vom Palazzo Pisani über die Dächer*, um 1840, Pinselzeichnungen in Schwarz mit Deckweiß, auf blauem Papier, 51,4 × 30,3 cm; siehe hierzu auch Inv.Nr. 4244: *Blick vom Palazzo Pisani durch eine geöffnete Balkontüre und ein Fenster auf das Markusbecken und Il Redentore*, Aquarell auf Papier, 42,2 × 30,5 cm, bez. u. r.: »F. N. f / Venezia.«, siehe *Palazzo Pisani* (Kat. 21a–h) in diesem Band, S. 290, Abb. 21.3.
- 42 Inv.Nr. 4189: *Zweiter Innenhof des Palazzo Pisani mit Blick auf das Belvedere bei Mondschein*, um 1840, Aquarell, Pinsel in Sepia, Weißhöhungen, auf graublauem Papier, 33,5 × 46,3 cm; vgl. auch Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 236.
- 43 Goethe 1956, S. 268.
- 44 Inv.Nr. 4255: *Blick vom Belvedere des Palazzo Pisani bei Mondschein über den Canal Grande mit den Palazzi da Mula und Barbarigo bis zu Il Redentore*, um 1840, Aquarell, Deckfarbe, auf graublauem Papier, 30,3 × 41,7 cm.
- 45 Sainton 1985, S. 24 f.
- 46 Inv.Nr. 4256 recto: *Blick vom Belvedere des Palazzo Pisani: Vollmond mit Wolken über der Lagune*, Aquarell, Deckfarbe, auf blauem Papier, 39,5 × 30,3 cm, u. verso: *Butzenscheibenfenster vom Palazzo Pisani*, Schwarze Kreide, Weißhöhungen; vgl. auch Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 175. Die Zeichnung wurde bislang topografisch nicht zugeordnet.
- 47 Inv.Nr. 3963: *Blick über den Bacino di San Marco auf die Punta della Dogana*, um 1838, Aquarell, Pinsel in Sepia, Deckfarben, auf blauem Papier, 31,1 × 45,3 cm.
- 48 Ehemals Inv.Nr. 3048: *Blick über den Bacino di San Marco bei Vollmond*, um 1838, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 27,8 × 40,7 cm, nicht signiert, heute Privatbesitz. – Beschreibung Inventarkarte (vor 1917): *Hafenbild v. Venedig bei Mondschein / Oelgemälde auf Pappe / 28 × 40 cm*; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.
- 49 Valenciennes 2019, S. 167 f. [74–77].
- 50 Denk 2024.
- 51 Valenciennes 2019, S. 168 [77].
- 52 Dies hebt auch Corbineau-Hoffmann 1993, S. 267 hervor, mit Verweis auf: Alphonse Royer, *Venezia la bella – Roman*, 2 Bde., Paris 1834, S. 307 f.
- 53 Carus 1835a, S. 216–221.
- 54 Ebenda, S. 219 ff. (Bastey bei Rathen, 28. October 1833).

- 55 Brief an Rumohr, Venedig, 26.1.1838, zit. nach Dilk 2010, S. 84.
- 56 Ebenda.
- 57 Carus 1835a, S. 219 f.
- 58 Inv.Nr. 4234c: *Blick auf die Markussäule und den Bacino di San Marco bei Vollmond*, 1837/38, Aquarell, Pinsel in Sepia, Deckfarben, auf blauem Papier, 30,4 × 25,6 cm.
- 59 Carus 1835a, S. 226 f. (July 1832, nahe am Vollmond.).
- 60 Vgl. hierzu den erstmals 1930 erschienenen Klassiker von Mario Praz; Praz 1970.
- 61 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 90 / *Catherine Isabella Osborne* (Dictionary of Irish Biography (Dictionary of Irish Biography; <https://www.dib.ie/biography/osborne-catherine-isabella-a7134>, 31.1.2024).
- 62 Booth 2016, S. 30.
- 63 Vgl. etwa zu Pompeij: Seaton 1996.
- 64 Vgl. Pemble 1995, S. 113 ff.
- 65 Volz 2018, S. 14 ff.
- 66 Siehe hierzu: Allgemeine Zeitung, Beilage (2.7.1862), S. 3050. Offenbar war das Gemälde nicht angenommen worden, obwohl es »[...] für das englische Publikum interessant gewesen wäre, indem es den Lord Byron bei dem Padre Pasquale auf der Insel San Lazaro darstellt.« sowie in diesem Band: *Abendstimmungen* (Kat. 25a-i), S. 336, Abb. 25.1.
- 67 *Ansicht des Canal Grande mit Blick auf die Ca'Foscari*, Öl auf Leinwand, 91,4 × 132,1 cm, Privatbesitz, Aukt.Kat. Sotheby's New York (27.1.2023), Nr. 589.
- 68 Kunstblatt 1857, S. 183 f.; »durch das Byron'sche Gedicht« sei der gotische Palazzo als ein wichtiger Ort der einst mächtigen Familie Foscari wieder entdeckt worden, »weshalb der Künstler dieses Bild wiederholt für Engländer gemalt hat«; erster Käufer 1846: Sir Henry Holland (1788-1873), Arzt und Reisender, königlicher Leibarzt von Queen Victoria; Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 429, Nr. 137: *Die große Wendung des Canal grande mit dem Palazzo Foscari und den nebstehenden Pallästen*.
- 69 Tochter des älteren Bruders Napoléons, Joseph.
- 70 Delécluze 1838, S. 83 f.
- 71 Zu Nerlys Klagen: Springer 1892, S. 81.
- 72 Hensel an ihre Mutter, Venedig, 13./14.10.1839, Hensel 2004, S. 32 f.; siehe auch Nauhaus 2007a, S. 28.
- 73 Vgl. Roscoe 1830, S. 222 ff.
- 74 Inv.Nr. 4210a recto: *Eduard Schmidt von der Launitz auf der Treppe bei den Pozzi im Dogenpalast*, 1838, Kohle- und Pinselzeichnung, Bleiweißhöhungen, auf Papier, 42,9 × 29,9 cm, bez. u. in der Mitte: »v. Launitz« sowie rechts darunter: »(die Pozzi in Venedig)« und verso: bez. auf der rechten Seite: »a di 22 Novembre / 1838 / con Launitz ed / S. E. [Jukoviský]«.
- 75 Inv.Nr. 4210b verso: *Blick in eine Kerkerzelle, Sitzender mit Skizzen- bzw. Notizbuch*, Kohle- und Pinselzeichnung mit Brauntönen, Bleiweißhöhungen, auf Papier, 41,3 × 29,9 cm.
- 76 Vgl. hierzu: *Die Pozzi im Dogenpalast zu Venedig*, in: Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt (1858), S. 338-740, hier S. 739.
- 77 Ebenda, S. 739 f.
- 78 Binzer 1844, S. 228.
- 79 Ebenda, S. 214 f.
- 80 Rochau 1852, S. 55: »Ein seit Jahren in Venedig lebender deutscher Maler hat die Piazzetta in derselben Mondbeleuchtung gemalt, in welcher ich sie am Abend meiner Ankunft sah.«
- 81 Morgenstern an seine Frau, Venedig, 9.9.1846, Nachlass Inge Eichler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bestandssignatur S 1-447, Nr. 31-33 (Transkriptionen).
- 82 *Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, Farblithografie von zwei Steinen in Schwarz und Blaugrau, 33,5 × 46,2 cm, nach einem Gemälde von Lady Catherine Isabella Osborne aus Irland, J. Kirchmayr Verlag, Venedig, aus: *Katal og Vielfalt / Diversity*, 56 / 2021, Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Nr. 28 (Michael Weis); zu seiner Lehrzeit vgl. Dingedahl 1980, S. 209 ff.; weiteres Exemplar: Schenkung aus dem Nachlass Treitschke, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv. Nr. 2020/26.
- 83 Vgl. hierzu auch Pohlmann 2022.
- 84 Zu Caffis nächtliche Venedig-Bilder: Ausst.Kat. Venedig 2016, Kat.Nrn. 10-15.
- 85 Ippolito Caffi, *Notturmo veneziano*, um 1850, Öl auf Leinwand, 44,5 × 55 cm, Cassa di Risparmio di Venezia; Colvia 2006, S. 218.
- 86 Ippolito Caffi, *Blick auf die Piazzetta und die Riva degli Schiavoni*, 1858, Öl auf Leinwand, Privatbesitz; verso mit der Widmung an Alessandro Miari: »Questo Bozzetto al Conte Alessandro Miari / in attestato in sincera stima e amizia / Caffi 1858«.
- 87 *Die nächtliche Bombardierung von Marghera am 24. Mai 1849*, 1849, Öl auf Leinwand, 25 × 43 cm, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venedig, Inv.Nr. 4515; zu Caffis Nachtdarstellungen siehe auch Pavanello 2002, S. 46 ff.
- 88 »Veneziani! / Quando gridammo: »Uccidiamo il chiaro di luna!« noi pensammo a te, vecchia Venezia fradicia di romanticismo!«; Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani, in: Filippo Tommaso Marinetti, *I Manifesti del futurismo*, [Florenz 1914], S. 32-36, hier S. 33; vgl. auch Jennifer Scappettone, *Killing the Moonlight. Modernism in Venice*, New York 2016.

In den nächsten Tagen verkaufen Die durch
Kesselfindung 20 einseitiggezogene
Olgemälde und Ölskizzen des berühmten
Malers Hans. Man möchte den
Kunden zu nächst nur wenigen Lappen
mit kleinen Din, einen Köpferan-
schlag darüber in den Kreis anzu-
fertigen und sich zu kommen
zu lassen, daß die bei jedem ein-
zelnen der unten laufenden
Kümmervorring nicht anzu-
fertigen Lohner angaben: 1) min-
dest den bloßen Malerpreis von
Kauf und Verkauf Kosten, 2) min-
dest das Kupfer auf einem neuen
Laudrasium zu Kupfer kommt.

Es handelt sich um folgende
Gemälde, deren die durch Kupfer
auf der Rückseite nummeriert
sind:

- 1) San Felice, von Terracina aus gesehen,
- 2) Tal von Ladona, Landchaft,

AUS ÖLSTUDIEN WERDEN BILDER – VOM ATELIERMATERIAL ZUM AUSSTELLUNGSBILD

Claudia Denk, Karin Kosicki, Thomas von Taschitzki

Der Erfurter Nachlass mit seinen ursprünglich 144 Ölstudien bezeugt,¹ wie sehr auch Nerly der Sammelpraxis anderer früher Pleinairmaler folgte, indem er die gemalten kleinen Malereien im Freien als Studien- und Übungsmaterial sein Leben lang bei sich behielt. Kein Landschaftsmaler trennte sich freiwillig von den für die spätere Atelierarbeit so wichtigen malerischen Experimenten, die meist auf den die Ausbildung abrundenden Reisen – vielfach nach Italien – entstanden waren und ihnen als wichtige Erinnerungsstützen für die späteren Ausführungen dienten.² So ist auch der Erfurter Nerly-Bestand besonders reich an frühen römischen Ölstudien.³ Es finden sich im Nachlass aber auch Tier- und Pflanzenstudien aus seiner ersten Lehrzeit bei Carl Friedrich von Rumohr auf dessen Gütern bei Lübeck,⁴ ebenso wie die im Rahmen des Nerly-Projekts (wieder)entdeckten Ölstudien aus der venezianischen Zeit.⁵

Auch für Nerly stellten die vor den Naturmotiven gemalten Studien ein kostbares Ateliermaterial dar, das er weder für den Verkauf noch für Ausstellungen bestimmte. Im Hinblick auf ihre Ölstudien waren die Landschaftsmaler zunächst ihre eigenen »Sammler«. Erst über ihre Nachlässe gelangten diese an die Öffentlichkeit⁶ oder konnten – wie im Falle Nerlys – zum wesentlichen Grundstock einer öffentlichen Sammlung werden.

Wenn überhaupt, wurden die Ölstudien zu den Lebzeiten der Maler an Gönner oder befreundete Künstler als Geschenke weitergegeben. Nerly übersandte etwa eine ganze Reihe von Ölstudien als Zeugnisse seines Fortschritts aus Italien an seinen Lehrer und Mäzen Carl Friedrich von Rumohr,⁷ der sie wiederum bis zu seinem Tod in seiner Sammlung bewahrte.⁸ Als Ausweis von Nerlys Fortschritten vermittelte Rumohr überdies eine Studie an den preußischen Kronprinzen.⁹ Und schließlich schenkte Nerly dem Bildhauer Ludwig von Schwanthaler eine Studie von einem seiner Aufenthalte in Terracina.¹⁰

Zu den Lebzeiten der frühen Freilichtmaler erhielten nur jene Kenntnis von deren Ölstudien, die den Künstlern nahestanden oder Zutritt zu ihren Ateliers fanden, wie etwa der Berliner Oberbaurat Karl Friedrich Schinkel, der Heinrich Reinholds römische

Ölstudien auf diese Weise kennenlernte und zwölf Stück erwarb.¹¹ Ölstudien, die meist auf Papier gemalt waren, wurden von den Künstlern ungerahmt in Mappen aufbewahrt. Nerly, der in Venedig sein Atelier für viele Reisende öffnete,¹² ließ ihm nahestehende Besucher offenbar in »Mappen mit Skizzen italienischer Landschaftsbilder« blättern.¹³ Wohl auch aufgrund dieses Umgangs wurde ein Teil der Ölstudien auf Papier bereits zu Nerlys Lebzeiten zur Stabilisierung auf eine dünne Leinwand aufgezogen (**Kat. 16b**). Gerade diese Arbeiten überdauerten die mechanischen Belastungen durch die Nutzung in der Regel in einem besseren Zustand.

Aus dem bislang Gesagten ergibt sich Zweierlei: Zum einen bezogen die Ölstudien ihr innovatives Potenzial daraus, dass sie als naturnahes Studienmaterial im »Verborgenen« entstanden und sie mit ihrer neuen Frische, Unmittelbarkeit und freien malerischen Übersetzung die Landschaftsmalerei gewissermaßen revolutionierten, ohne dass die Öffentlichkeit davon erfuhr.¹⁴ Zum anderen setzte bei diesen die Geschichte des Sammelns und Ausstellens erst deutlich später ein¹⁵ als bei den Atelierbildern, mit denen die Landschaftsmaler, so gerade auch Nerly, zu Lebzeiten ihren Ruf zu festigen suchten und sich einen Unterhalt auf dem freiwerdenden Markt sichern wollten. Dies lässt sich etwa auch für Frankreich, das im Bereich der neuen Ölstudienpraxis eine Vorreiterrolle spielte,¹⁶ am Hauptvertreter der Schule von Barbizon, Théodore Rousseau, belegen. Als dieser 1848 versuchsweise einige Ölstudien neben seinen Atelierbildern ausstellte, wurden diese von der Kunstkritik als noch nicht ausstellungswürdiges Material bewertet. Erst zum Ende seines Lebens, als mit dem Impressionismus die Freilichtmalerei ihren Siegeszug antrat, sollten Rousseaus Ölstudien im Rahmen einer viel beachteten Ausstellung 1867 öffentlich gezeigt und gewürdigt werden.¹⁷

Mit den Umwälzungen althergebrachter Sehgewohnheiten infolge des Impressionismus zeichneten sich im Hinblick auf das Ausstellen von Ölstudien auch in Deutschland zukunftsweisende Entwicklungen ab. Einen wesentlichen Meilenstein in der Würdigung dieser informellen Seite der Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts im Rahmen von Ausstellungen bildete im Jahr 1906 die

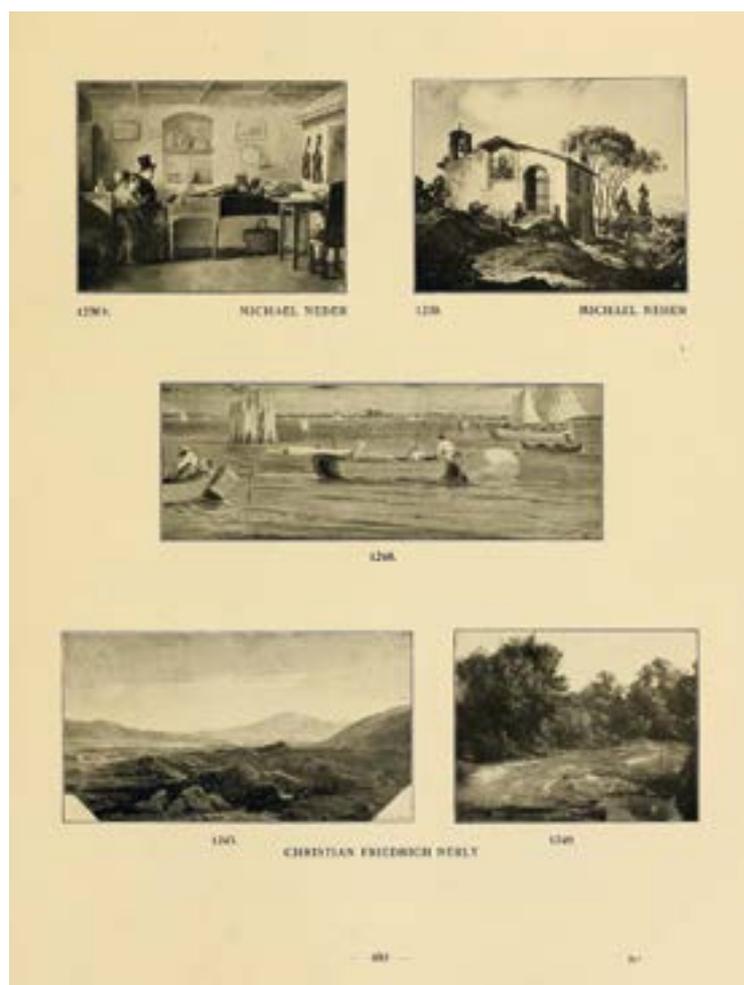


Abb. 1a u. b *Ausstellung Deutscher Kunst... Berlin 1906*, Titelblatt von Bd. 1 und Tafel S. 403 in Bd. 2, Nrn. 1246 (Inv.Nr. 3385), 1247 (verloren, ehemals Inv.Nr. 3335), 1249 (Kunsthalle Hamburg)

Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Berliner Nationalgalerie. Durch die Kommission um Hugo von Tschudi wurden für die *Deutsche Jahrtausstellung* aus der Perspektive der nun führenden impressionistischen Strömung zahlreiche Ölstudien von Carl Blechen oder dem Wahl-Dresdner Johan Christian Dahl ausgewählt. Auch von Nerly sollten drei Ölstudien gezeigt werden: Neben der heute verlorenen Erfurter Studie *Blick von Olevano auf das Albaner Gebirge* (1829/35)¹⁸ und dem *Knüppeldamm* (1827)¹⁹ wurde die auf einem kleinen Leinwandstück gemalte Ölstudie *Fischer in der Lagune bei Venedig* (nach 1837) unter dem Titel »Marine bei Venedig« gezeigt (**Abb. 1a u. b**),²⁰ die Richard Hamann in seinem *Gang durch die Jahrhundert-Ausstellung* aufgrund ihrer Farbenkraft und großzügigen Malweise besonders würdigte.²¹ Für die Ausstellung war die Ölstudie (**Kat. 22a**) auf eine Hartfaserplatte aufgebracht und auf der Rückseite mit dem Aufkleber *Deutsche Jahrhundert-Ausstellung* versehen worden (**Abb. 2a u. b**).

Infolge dieser Neuorientierung, mit der nun auch die Ölstudien der frühen deutschen Freilichtmaler in einer großen Ausstellung gewürdigt wurden und Nerlys erste Wiederentdeckung stattfand, sollten kurz darauf im Jahr 1909 in Vorbereitung zur Neugestaltung der Gemäldegalerie im Städtischen Museum, dem heutigen Angermuseum,²² zwanzig ausgewählte Ölstudien zu Gemälden »ertüchtigt« werden.²³ Die Maßnahme, die Ölstudien aus allen Schaffensphasen umfasste, prägt noch heute das Erscheinungsbild des Nerly-Bestandes und gibt einen Einblick in die Beweggründe für eine in der Geschichte des Museums frühe und den Charakter der Ölstudien maßgeblich verändernde Restaurierung: Aus »Mappenwerken« wurden Galeriebilder.

Anhand eines im Stadtarchiv Erfurt aufbewahrten Briefwechsels, der im Rahmen des Nerly-Projekts aufgefunden wurde, lässt sich diese Maßnahme im Einzelnen aus restauratorischer Sicht rekonstruieren und in Verbindung mit dem heutigen Befund der Gemälde betrachten.

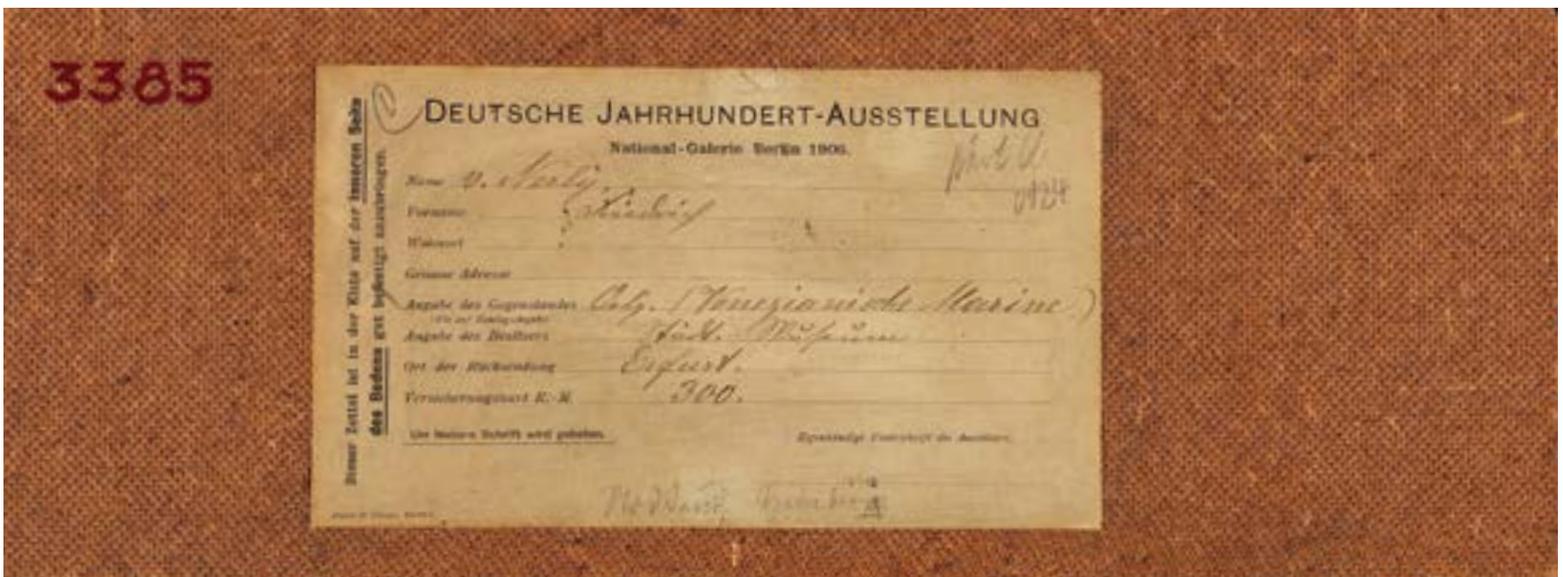


Abb. 2a u. b Fischer in der Lagune bei Venedig, kurz nach 1837, Öl auf Leinwand, Vorder- und Rückseite, Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 3385 (Kat. 22a)

Walter Kühn und die »Ertüchtigung« von zwanzig Ölstudien zu Galeriebildern

Als der Leipziger Kunstmaler Walter Kühn (1855–1929)²⁴ im Jahr 1909 von der Stadt Erfurt den umfangreichen Auftrag erhielt, die zwanzig auf Papier und teilweise auf Leinwand ausgeführten Ölstudien zu restaurieren und für das Städtische Museum präsentierbar zu machen, war er bereits ein etablierter Restaurator und hatte schon zwei Abhandlungen zum Thema »Restaurierung« veröffentlicht.²⁵ Nachweisbar arbeitete er seit 1893 für das Museum der bildenden Künste in Leipzig.²⁶ In der Zeit von 1918 bis 1928

war er für dieses Haus als »bestellter Restaurator« tätig.²⁷ Offenbar wirkte er dort zu aller Zufriedenheit, denn nach seinem Ableben galt der Zustand der Gemälde des Museums als gut.²⁸ Zwischen 1905 und 1906 restaurierte er die Gemälde der im 18. Jahrhundert angelegten Freundschaftsgalerie, der sogenannten Graff-Galerie des Leipziger Verlegers Philipp Erasmus Reich, mit Bildern, die hauptsächlich von der Hand Anton Graffs stammten.²⁹ Ab 1913 arbeitete Kühn auch für die Universitätsbibliothek in Leipzig.³⁰

Nachdem das Städtische Museum in Erfurt Kühn bereits 1907 einen ersten Auftrag zu einem Gemälde aus dem Nerly-Nachlass, dem Bild *Die Traghetto-Station am Campo di Santa Maria del*

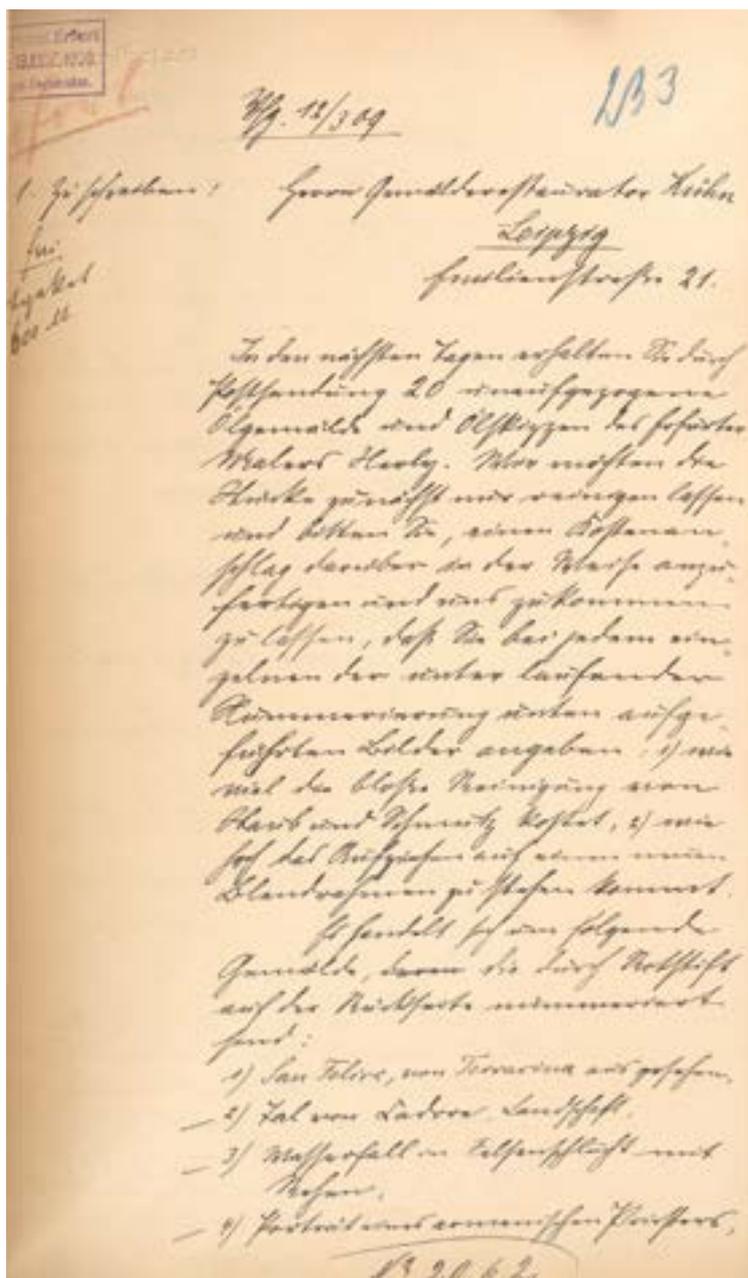
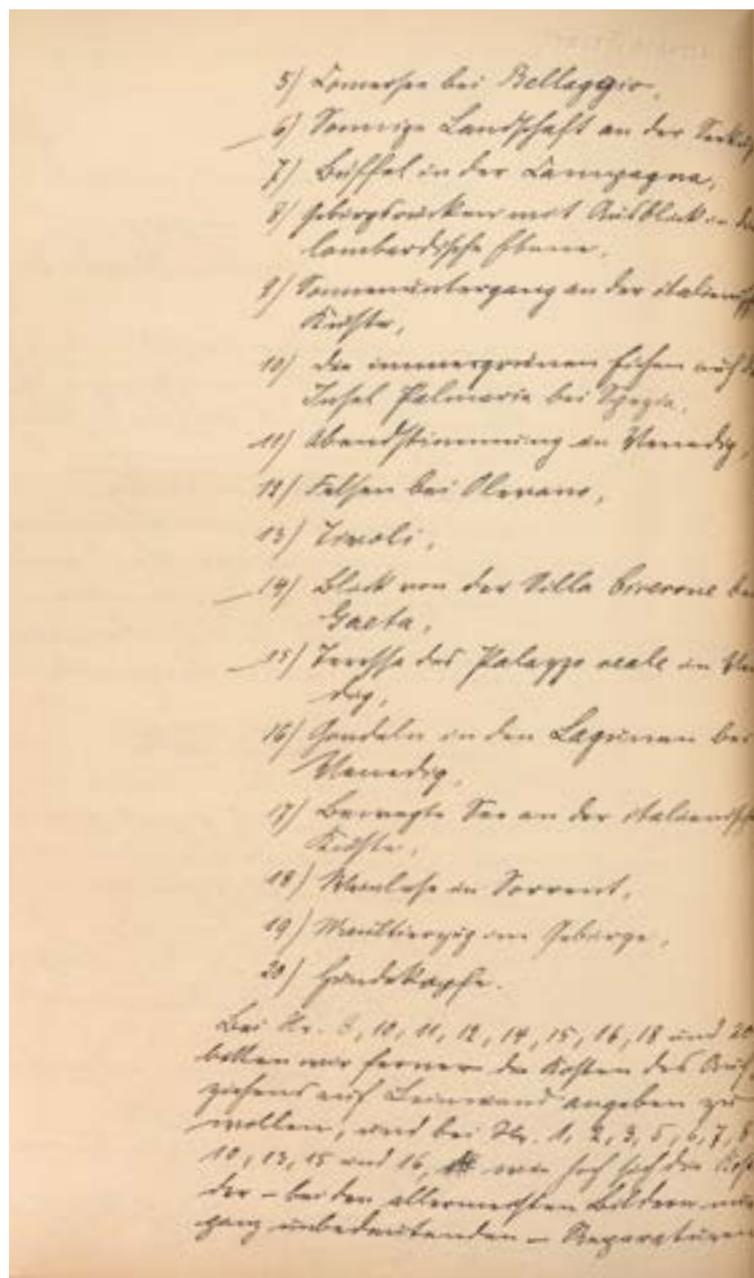


Abb. 3a u. b Brief des Magistrats der Stadt Erfurt an den Gemälderestaurator Walter Kühn in Leipzig vom 12. März 1909, Stadtarchiv Erfurt, Signatur I-2/322-920, fol. 233-234

Giglio mit Santa Maria della Salute bei Vollmond (Kat. 19c), erteilt hatte,³¹ erfolgte 1909 die hier im Mittelpunkt stehende Maßnahme. Mit dem 12. März 1909 beginnt der Briefwechsel zu den zwanzig »unaufgezogenen Ölgemälden und Ölskizzen des Malers Nerly«, die einzeln aufgelistet wurden und aufgrund der präzisen Titel genau identifiziert werden können (Abb. 3a u. b): »1) San Felice, von Terracina aus gesehen [Kat. 10a, Inv.Nr. 3371] / 2) Tal von Cadore, Landschaft [Kat. 28e, Inv.Nr. 3365] / 3) Wasserfall in Felsen-schlucht mit Rehen [Kat. 30a, Inv.Nr. 3366] / 4) Porträt eines armenischen Priesters [Kat. 25b, Inv.Nr. 3367] / 5) Comersee bei Bellaggio



[Kat. 16a, Inv.Nr. 3372] / 6) Sonnige Landschaft an der Seeküste [Kat. 26c, Inv.Nr. 3368] / 7) Büffel in der Campagna [Kat. 12a, Inv.Nr. 3373] / 8) Gebirgsrücken mit Ausblick in die lombardische Ebene [Kat. 17, Inv.Nr. 3374] / 9) Sonnenuntergang an der italienischen Küste [Kat. 10c, Inv.Nr. 3375] / 10) Die immergrünen Eichen auf der Insel Palmaria bei Spezia [ehemals Inv.Nr. 3376] / 11) Abendstimmung in Venedig [ehemals Inv.Nr. 3047] / 12) Felsen bei Olevano [Kat. 3b, Inv.Nr. 3378] / 13) Tivoli [Kat. 4b, Inv.Nr. 3379] / 14) Blick von der Villa Cicerone bei Gaeta [ehemals Inv.Nr. 3369] / 15) Terasse des Palazzo Reale in Venedig [Kat. 22c, Inv.Nr. 3370] / 16) Gondeln

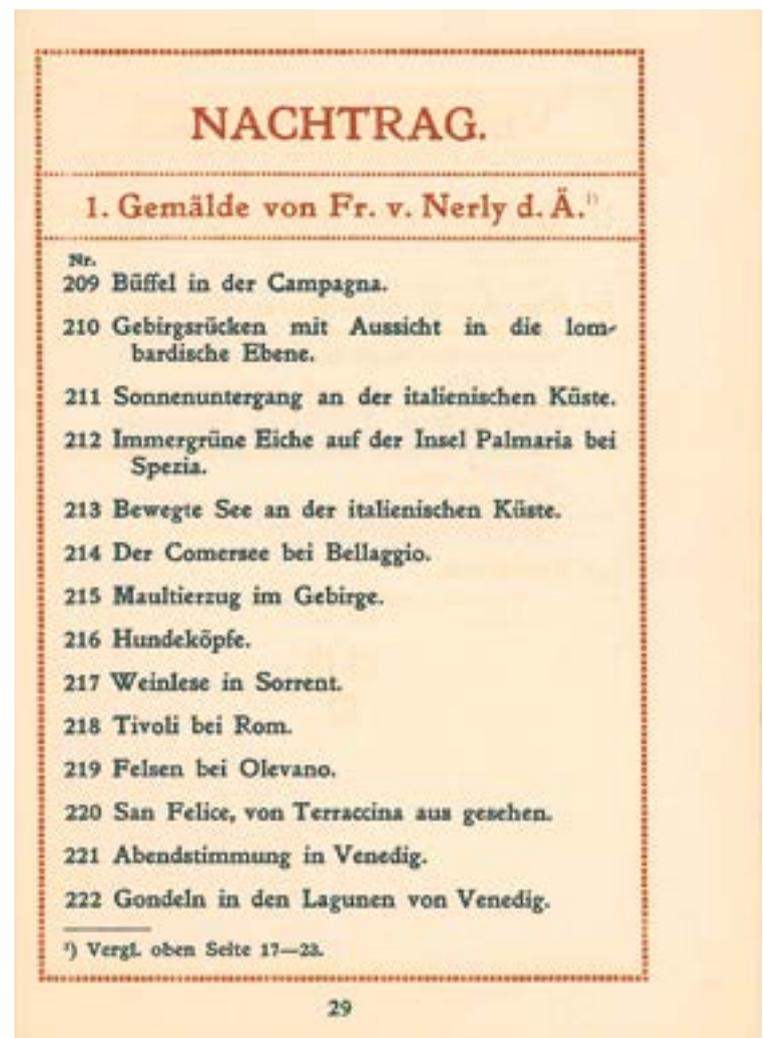
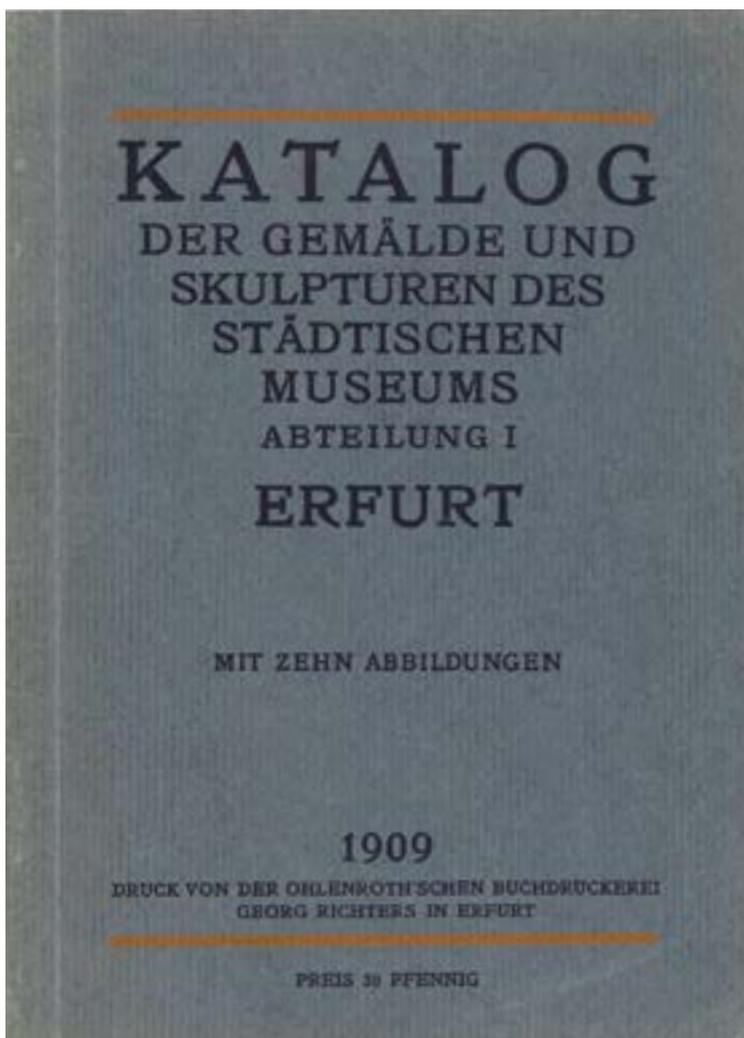


Abb. 4a u. b Katalog der Gemälde und Skulpturen des Städtischen Museums Erfurt, Erfurt 1909, Titelblatt und Nachtrag: Gemälde von Fr. v. Nerly d. Ä., S. 29

in den Lagunen bei Venedig [Kat. 25h, Inv.Nr. 3380] / 17) *Bewegte See an der italienischen Küste* [ehemals Inv.Nr. 3381] / 18) *Weinlese bei Sorrent* [Kat. 11a, Inv.Nr. 3382] / 19) *Maultierzug im Gebirge* [ehemals Inv.Nr. 3383] / 20) *Hundeköpfe* [Kat. 1e, Inv.Nr. 3384].³²

Fünf der ursprünglich zwanzig Gemälde (Kühn-Nummerierung: 10, 11, 14, 17, 19) werden im Angermuseum heute als Verlust geführt.³³

Die Maßnahme in den Briefquellen

Aus dem in der Anfrage der Stadt Erfurt bei Kühn erbetenen Kostenvoranschlag geht hervor, dass die Bilder aus dem Nerly-Nachlass von »Staub und Schmutz« gereinigt werden sollten sowie »das Aufziehen auf einen neuen Blendrahmen« durchzuführen sei. Für neun Bilder (Kühn-Nummerierung: 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 20)

sollten die »Kosten des Aufziehens auf Leinwand« und für elf Bilder (1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 13, 15, 16) die »Kosten der – bei den allermeisten Bildern nur ganz unbedeutenden – Reparaturen mit dem Pinsel« kalkuliert werden.³⁴ Die Formulierungen in dieser Anfrage legen es nahe, dass ein Aufbringen der Ölstudien auf Leinwand und ein Aufspannen auf Keilrahmen beabsichtigt war.

Demgegenüber schlägt Kühn in seinem Antwortschreiben vom 17. März 1909³⁵ ein anderes Vorgehen vor, um »die Gemälde zu guter Bildwirkung zu bringen« und »ihre gute Instandhaltung für später« zu gewährleisten. Dafür empfiehlt er, die auf Papier gemalten Bilder, die wahrscheinlich bereits zu Nerlys Lebzeiten aus seiner Sicht von »unkundiger Hand« auf einen dünnen Leinwandstoff aufgezogen worden waren, von diesem abzunehmen,³⁶ denn: »Als Klebemittel ist Kleister verwendet, der das Papier faltig gezogen hat und Stoff und Papier nur an einigen Stellen lose verbindet.«³⁷ Für die Änderung der Konzeption bei der Behandlung der Bilder argumentierte er mit der Reaktion unterschiedlicher Mate-



Abb. 5 Detail mit Schichtenaufbau des Gemäldes *Am Lido bei Venedig*, 1840er-Jahre, Inv.Nr. 3368 (Kat. 26c)



Abb. 6 *Gebirgsrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene* (Zustand vor der Restaurierung), 1835/36, Öl auf Papier, Inv.Nr. 3374 (Kat. 17)



Abb. 7 Rückseite von *Gebirgsrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene*, 1835/36, Inv.Nr. 3374 (Kat. 17)

rialien auf Feuchtigkeit: »Es ist aber ratsam, Papier und Leinwand überhaupt nicht mit einander zu verbinden, da ihre hygroskopische Eigenschaft sich verschieden äußert. Bei Annahme von Feuchtigkeit dehnt sich Papier aus, Leinwand aber zieht sich zusammen. Beim Trocknen dann wieder die umgekehrte Bewegung, [...]«³⁸ Zudem führte er aus, dass es nur bei den Nrn. 4, 7 und 9 möglich wäre, sie auf Rahmen aufzubringen, da alle anderen Gemälde keine »Umschlagränder« (Spannränder) hätten, und unterbreitet den Vorschlag – um »den Gemälden eine gute Bildwirkung zu geben, sie aber auch für die Zukunft zu erhalten« – sie auf starker Pappe zu befestigen, was auch für die Erhaltung des Papiers, das bereits brüchig sei, empfehlenswert wäre.³⁹ Die durchschnittlichen Kosten für »die vollständige Wiederherstellung einschließlich der Reinigung und aller Ausbesserungen« schätzte er auf »M 20,-« pro Bild.⁴⁰

Am 5. April 1909 vermerkte Alfred Overmann, dass an Herrn Kühn zu schreiben wäre: »Die Museumskommission hat beschlossen, Ihnen vorläufig sechs der übersandten Gemälde zur Reinigung und Wiederherstellung für den Gesamtpreis von 120 M. zu überlassen. Wir sind damit einverstanden, daß Sie die Bilder nach den von Ihnen gemachten Vorschlägen behandeln und ersuchen Sie, die fertiggestellten Stücke nach Beendigung der Arbeit sofort zurückzuschicken.«⁴¹ Man sprach die Hoffnung aus, dass die Arbeiten nicht länger als 4 Wochen dauern sollten. Der heutige Zustand der noch im Museum erhaltenen 15 Gemälde zeigt, dass die Proberestaurationen zur Zufriedenheit der Museumskommission ausgeführt wurden und man Kühn anschließend mit der Restaurierung der übrigen Bilder beauftragte, wofür letztlich auch spricht, dass im Nachtrag zum Katalog von 1909 genau diese 14 Gemälde aufgeführt wurden, die vermutlich erst kurz vor der Neueinrichtung der Galerie fertiggestellt werden konnten (**Abb. 4a u. b**).⁴²

Sichtbare Veränderungen durch die Maßnahme

Kühn zog die ursprünglichen Bildträger meist auf eine dicke, mehrschichtige Pappe auf (**Abb. 5**). Wie exemplarisch am Bild *Gebirgsrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene* (1835/36) zu sehen ist (**Abb. 6**), wurde zur Stabilisierung der Pappbildträger und um ein Verwölben zu verhindern, rückseitig zudem jeweils ein Leistenrahmen mit Mittelkreuz – bei kleineren Formaten nur mit einer senkrechten Leiste – aufgeleimt (**Abb. 7**). Dem Schutz der so behandelten Malereien diente zusätzlich ein umlaufendes Papierband, das von der Rückseite des Leistenrahmens ausgehend über die Seiten bis einige Millimeter auf der Bildseite aufgebracht wurde. Damit sollte sowohl ein Schutz der Malschicht als auch der aufgeklebten Bildträger vor mechanischen Beschädigungen und vor dem Eindringen von Staub erreicht werden. Zusätzlich waren

die Rückseiten der Pappen und Leistenrahmen (einschließlich der Papierbeklebung) mit einer dunkelbraunen Farbe gestrichen worden, die nicht nur der ästhetischen Egalisierung der verschiedenen Materialien, sondern vermutlich auch zusätzlich als Feuchtebarriere dienen sollte. Auf die gestrichenen Leisten wurden rechts oben mit Bleistift die Nummern aus der Liste aufgetragen, die noch auf einigen Rückseiten lesbar sind. Drei der von Kühn bearbeiteten Gemälde liegen heute in einem veränderten Zustand vor.⁴³

Anders als die Maßnahmen im Bereich der Bildträger lässt sich die restauratorische Behandlung der Malereien selbst durch Kühn nicht mehr im Einzelnen nachvollziehen. Mit Sicherheit sind 1909 durch ihn alle Bildoberflächen gereinigt worden. Ob und in welchem Ausmaß ein Auftragen von Retuschen und Firnis an jedem der in der Liste genannten Gemälde erfolgte, kann nicht mehr eindeutig bestimmt werden, da alle von ihnen auch in den folgenden Jahrzehnten in mehr oder weniger großem Umfang konservatorisch und restauratorisch behandelt wurden und hierzu bis in die 1980er-Jahre nur sehr wenige Informationen vorhanden sind.

Anmerkungen zu »Aus Ölstudien werden Bilder«

- 1 Siehe Taschitzki 2022, S. 36, u. siehe auch den Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 28.
- 2 Siehe die Fallbeispiele bei: Denk / Strobl 2017, insbesondere: Denk 2017.
- 3 Siehe Kat. 3 bis 15.
- 4 Siehe Kat. 1 u. 2.
- 5 Siehe insbesondere Kat. 22a-d und Kat. 23a-c.
- 6 Zu Ölstudien in Ateliers von Landschaftsmalern und ihren Nachlässen: Denk 2019.
- 7 Siehe auch Denk 2022a, S. 21.
- 8 Dilk 2005 (Die Kunstsammlung des Freiherrn C.F.L.F. von Rumohr. Nachdr. der Ausg. Lübeck 1846), S. 422, Nr. 4180-4189 (Ölstudien von Nehrlich).
- 9 Meyer 1908, S. 21; siehe unter Kat. 2.
- 10 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), 1835, Nr. 33: *Ölskizze aus dem Inneren der Grotte delle Capre auf der Halbinsel des Monte Circello*.
- 11 Stolzenburg 2018.
- 12 Siehe auch den Beitrag *Friedrich Nerly - »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 47 f.
- 13 Siehe Rudolph Wagners Besuch in Nerlys Atelier: Klatt 1993, S. 221.
- 14 Siehe Illies 2023, bes. S. 17, u. Denk 2023, S. 584 ff.
- 15 Siehe zu den einzelnen Etappen: Ausst.Kat. Washington / Paris / Cambridge 2020, S. 11-18.
- 16 Siehe hierzu etwa die wegweisende Rolle Pierre-Henri de Valenciennes' als Autor eines Handbuchs zur Ölstudienpraxis, das auch ins Deutsche übersetzt wurde: Valenciennes [1803] 2019.
- 17 Vgl. eingehend Kelly 2014 u. Denk 2023, S. 585 f.
- 18 Ehemals Inv.Nr. 3335; Ausst.Kat. Berlin 1906, Bd. 2, Kat.Nr. 1247 (*Blick von Olevano in die römische Ebene*), u. Meyer 1908, S. 75 (Abb.).
- 19 Ausst.Kat. Berlin 1906, Bd. 2, Kat.Nr. 1249 (*Dorfweg mit Weidenbäumen. Knüppeldamm*), Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-1190: Ölstudie, 19,2 × 23,2 cm.
- 20 Ausst.Kat. Berlin 1906, Kat.Nr. 1246.
- 21 Hamann 1906, S. 77.
- 22 Das Museum hieß nach seiner Gründung 1886 zunächst »Städtisches Museum zu Erfurt«.
- 23 Nerlys Ölstudien auf Papier wurden auch in der Hamburger Kunsthalle nachträglich auf stabilisierende Bildträger (Pappe oder Leinwand) aufgezogen. Freundliche Mitteilung, 9.2.2024, Dipl. Rest. Eva Keochakian.
- 24 Sächsisches Staatsarchiv, 20383 (Rittergut Frohburg), Nr. 1882 (Brief mit Hinweis auf Kühns Tätigkeit als Kunstmaler und Restaurator).
- 25 Walter Kühn, Was sind die Ursachen, daß Ölgemälde zu Grunde gehen, und was kann man thun, dies zu verhüten?, Leipzig 1892, sowie Ders., Einige Worte über Gemäldepflege, Leipzig 1901.
- 26 Acta, betr das Gemälde-Restaurieren, Bd. III, ergangen beim städt. Museum zu Leipzig, Zeitraum 1890-20.6.1922, lose einliegendes Blatt S. 245 (betr. vier Gemälde der Cranach-Schule), Archiv des Museums der bildenden Künste Leipzig.
- 27 Ebenda, S. 198-124 und S. 231, sowie »Restaurierung von Gemälden etc. betr., Bd. IV, ergangen vom Rate der Stadt Leipzig, Zeitraum 26.11.1924-2.5.1931«, S. 6-50, bes. S. 47.
- 28 Ebenda, S. 57-59.
- 29 Die Graff-Galerie gehört heute zu den Kunstsammlungen der Universität Leipzig. Vergleichbar mit den Restaurierungen für Erfurt brachte Kühn die 24 ursprünglich auf Leinwand gemalten Bildnisse auf starre Bildträger (Zinkplatten) auf.
- 30 Vgl. hierzu die Vermerke auf den Inventarkarten. Freundliche Mitteilung von Sibylle Wulff, Kustodie Universität Leipzig, April 2024.
- 31 Kostenvoranschlag Kühn, Leipzig, 14.11.1907.
- 32 Werkliste der Auftragsvergabe, Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909.
- 33 Siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 461-465. Eine kürzlich im Kunsthandel aufgetauchte Ölstudie (ehemals Inv. Nr. 3047, Kühn-Nummerierung: 11 weist die von Kühn vorgenommenen Maßnahmen auf); siehe auch unter Kat. 25a.
- 34 Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909.
- 35 Brief Kühn an Magistrat, Leipzig, 17.3.1909.
- 36 Ebenda; es gibt vergleichbare Behandlungen bei weiteren Ölstudien (z. B. Inv.Nr. 3106; Kat. 20b), die auf der dünnen Doublierungsleinwand von Nerly rückseitig signiert wurden.
- 37 Brief Kühn an Magistrat, Leipzig, 17.3.1909.
- 38 Ebenda.
- 39 Ebenda.
- 40 Ebenda.
- 41 Notiz von Overmann unter dem Brief von Kühn an Magistrat, Leipzig, 17.3.1909.
- 42 Best.Kat. Erfurt 1909.
- 43 Siehe hierzu die Darstellungen unter »Restaurierungsmaßnahmen« in den Kat.Nrn. 22c, 1e u. 3b.



KUNSTTECHNOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN, KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG DER GEMÄLDE UND ÖLSTUDIEN VON FRIEDRICH NERLY

Karin Kosicki

Dieser Beitrag fasst die Erkenntnisse zusammen, die im Rahmen der durchgeführten Untersuchungen, Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten am Bestand der Gemälde und Ölstudien Friedrich Nerlys seit Beginn des Forschungsprojekts 2021 gewonnen wurden. Die Erfassung des Bestands, kunsttechnologische Untersuchungen, die konservatorische und restauratorische Bearbeitung der Nerly-Werke sowie die Erstellung des restauratorischen Teils der Texte zu den einzelnen Katalognummern erfolgte vor allem durch ein Team der Zentralen Restaurierungswerkstätten der Museen der Stadt Erfurt. Zu diesem Team gehörten die Diplom-Restauratorinnen für Gemälde Katharina Bellinger-Soukup, Karin Kosicki und Nora Pfeiffer und die Diplom-Restauratorin für Kulturgut aus Papier Susanne Kirchner, unterstützt durch den ebenfalls in den Zentralen Restaurierungswerkstätten tätigen Fotografen Dirk Urban. Darüber hinaus erfolgte die Restaurierung einiger Gemälde und Schmuckrahmen durch freiberufliche Restauratorinnen und Restauratoren.¹

Erhaltungszustand

Die Erhaltungszustände der im Bestand befindlichen Gemälde und Ölstudien waren sehr unterschiedlich. Es gab noch original erhaltene und bisher völlig unbearbeitete Objekte, wie die in Mappen aufbewahrten Ölstudien oder das Gemälde *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange* (Kat. 14), aber auch Objekte, die zu unterschiedlichen Zeiten mehr oder weniger stark in die originale Substanz eingreifende Maßnahmen erfuhren, angefangen bei den Restaurierungen durch Walter Kühn im Jahr 1909 bis zu danach erfolgten restauratorischen Eingriffen, zu denen es leider kaum Informationen gibt.

Generell waren alle Ölstudien und Gemälde, die bis 2021 nicht dauerhaft ausgestellt waren, oberflächlich verschmutzt. Oft waren diese Verschmutzungen sehr stark und enthielten teilweise rußartige Bestandteile.

Von großer Bedeutung für die Untersuchung der Malerei Nerlys waren die in Mappen gelagerten Ölstudien, die bis heute im Zustand wie bei ihrer Übernahme ins Museum, d.h. ohne spätere Überarbeitungen, erhalten blieben und so noch einen unmittelbaren Einblick in das malerische Vorgehen Nerlys erlaubten. Allerdings wiesen diese Arbeiten häufig Schäden durch Alterung und/oder mechanische Belastungen auf. Besonders die Studien, die nur auf Papier gemalt vorliegen, waren durch den Abbau des Papiers und viele mechanische Beschädigungen in der Regel sehr fragil und geschädigt (Abb. 1a u. b). Die Ölstudien zeigten eine Vielzahl von mechanisch verursachten Schadbildern, die teils mit ihrer Nutzung im Atelier Nerlys, teils aber auch später im Museum zusammenhängen. Wiederholtes Anfassen, Herausnehmen, Bewegen beim Betrachten der Malereien ohne Verwendung einer festen Unterlage führten in den Randbereichen zu einer starken Schädigung der Papierbildträger und zu zahlreichen Fehlstellen der Malschicht.

Einige Schäden an der Malschicht sind zudem auf technologische Gründe zurückzuführen. Nerly verwendete neben handwerklich grundierten Leinwänden teilweise auch gewerblich hergestellte mit vermutlich ölhaltigen Grundierungen. Bei diesen Grundierungen traten in den Malereien häufig Fehlstellen durch Schichtentrennung auf. Außerdem findet sich bei einigen Objekten frühes Craquelée in der Malschicht.

Viele Arbeiten auf Papier sind zu Lebzeiten Nerlys bereits mit wässrigen Klebmitteln auf dünne Leinwand aufgezogen worden. Es ist festzustellen, dass sich die auf Papier gemalten Ölstudien, die später auf Leinwand aufgebracht wurden, in einem wesentlich besseren Zustand befinden als die nicht kaschierten. Diese Art der Doublierung auf eine dünne Leinwand findet sich auch bei einigen der auf Leinwand ausgeführten Studien und Gemälden. Da ein Teil der so bearbeiteten Objekte auf der Rückseite Nerlys Signatur und weitere Beschriftungen aufweist, kann man davon ausgehen, dass diese Maßnahmen zu Nerlys Lebzeiten erfolgten und der Erhaltung dieser Objekte dienen sollten (z. B. *Ein Wächter holt Antonio Foscarini für seine Hinrichtung aus der*



Abb. 1a u. b Schäden im Papier auf der Vorderseite und Rückseite bei *Quai mit Löwenköpfen und Treppenanlage*, nach 1837 (Kat. 23c)

Kerkerzelle Kat. 20b). Möglicherweise wählte man das Kaschieren auf eine dünne Leinwand, da es eine in der Zeit Nerlys übliche Technologie war, die auch beim Aufziehen von Landkarten oder großformatigen Kartons Anwendung fand.

Im Gegensatz zum erwähnten Aufkleben von Objekten auf eine sehr dünne Leinwand ist bei Studien und Gemälden Nerlys das Vorliegen von weiteren, mit dem originalen Bildträger im Verbund stehenden Materialien in der Regel auf nachträgliche Bearbeitungen zurückzuführen. Der Bestand im Angermuseum weist eine Vielzahl von Veränderungen der Bildträger auf, z. B. das Aufkleben auf feste Materialien wie Pappen, Hartfaserplatten und Sperrholz oder das Doublieren von Leinwand auf andere Leinwände. Diese Bearbeitungen lassen sich meist weder bestimmten Zeiten noch Personen zuordnen.

Viele der Gemälde Nerlys sowie die Ölstudien, die im Laufe der Zeit nachträglich für ihre Präsentation als Gemälde verändert wurden, zeigten Spuren unterschiedlicher Behandlungen der Oberflächen: Retuschen, Kittungen, partielle oder vollständige Abnahme des Firnisses, neue Firnisschichten bis hin zu Schädigungen der Malschicht durch unsachgemäße Reinigungen, bei denen Lasuren teilweise oder vollständig entfernt wurden, z. B. bei *Neapolitanische Fischerfamilie bei aufgehendem Mond* (Kat. 11e).

Einige der Gemälde wiesen größere Beschädigungen auf, die sowohl auf ungünstige Deponierungsbedingungen, z. B. bei *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange* (Kat. 14), möglicherweise aber auch noch auf Kriegseinwirkungen, wie bei *Gründonnerstagabend in der Basilica di San Marco in Venedig* (Kat. 34), zurückzuführen sind.

Zur Restaurierungsgeschichte der Gemälde und Studien Nerlys gibt es über einen Zeitraum von etwa 100 Jahren kaum Aufzeichnungen. Das stellte die mit der Bearbeitung der Bilder be-

trauten Restauratorinnen und Restauratoren immer wieder vor das Problem, umfangreiche Untersuchungen durchführen zu müssen, um klären zu können, ob es sich bei dem jeweiligen Objekt um originale Zustände handelt oder ob nachträgliche Veränderungen stattgefunden haben.

Einzig zu den frühen Bearbeitungen durch den Restaurator Walter Kühn im Jahr 1909 gibt es Informationen. Mit Hilfe von Archivalien konnte man hier ein genaues Bild jener Maßnahmen bekommen, die an den Ölstudien im Zusammenhang mit einer geplanten Präsentation in der 1909 neugestalteten Gemäldegalerie des Angermuseums durchgeführt wurden. Diese Objekte lassen sich im Bestand bis auf wenige Ausnahmen durch die einheitliche Art der Bearbeitung bis heute leicht identifizieren. Um die Studien als Gemälde präsentieren zu können, wurden diese auf eine Pappe aufgeklebt und rückseitig mit einem Leistenrahmen verstärkt. Es wurden aber auch noch zusätzliche Maßnahmen durchgeführt, um die Objekte ausstellungsfähig zu machen.² Zu weiteren Restaurierungen an Gemälden und Ölstudien gibt es danach nur vereinzelt Aufzeichnungen, etwa in Arbeitsbüchern oder kurzen Angaben auf Rechnungen. Erst mit Gründung der Abteilung Restaurierung im damaligen Erfurter Museumsverband Mitte der 1980er-Jahre, aus der 1993 die Zentralen Restaurierungswerkstätten der Museen der Stadt Erfurt hervorgingen, begann die systematische Dokumentation aller Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten an Kulturgut der städtischen Museen Erfurts.

Ein besonderes Thema beim Herangehen an den Nerly-Bestand waren die Schmuckrahmen. Nur in ganz wenigen Fällen, wie etwa bei den Gemälden *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (Kat. 19a) und *Heinrich der Löwe in Venedig auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise 1172-1173* (Kat. 32), lässt sich nachweisen, dass es sich um die originalen Rahmen handelt, die bereits

zusammen mit den Bildern nach Erfurt kamen. Beide Rahmen sind noch gut erhalten, wobei der Schmuckrahmen der *Piazzetta* bereits mehrere Restaurierungen erfahren hat, was daran liegt, dass dieses Gemälde wahrscheinlich die meiste Zeit ausgestellt und damit stärker belastet war als der Rahmen des anderen.

Bei dem Gemälde *Winzerzug am Monte Circello* (Kat. 13) gelang es, innerhalb der deponierten Bestände des Angermuseums den originalen Schmuckrahmen wiederzufinden. Der Rahmen war vermutlich spätestens für die Ausstellung 1978³ entfernt und durch einen einfachen Leistenrahmen ersetzt worden, da er sich schon damals in schlechtem Zustand befand. Innerhalb des aktuellen Projekts erfolgte die Restaurierung dieses aufwendig mit Stuckelementen und Blattmetallaufgaben gestalteten Schmuckrahmens, so dass das Gemälde zur Ausstellung 2024 wieder mit seiner ursprünglichen, repräsentativen Rahmung gezeigt werden kann.

Viele weitere Gemälde weisen historische Schmuckrahmen auf. Es lässt sich aber leider nicht eindeutig klären, ob diese Gemälde und ihre Schmuckrahmen originale Ensembles sind oder die Rahmungen erst in Erfurt erfolgten.

Kunsttechnologische Untersuchungen

Im Zusammenhang mit den konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen erfolgte die Untersuchung⁴ der Gemälde und Ölstudien des Nerly-Bestands. Dabei wurden in Bezug auf die Konzeption der geplanten Maßnahmen ihr jeweiliger Zustand, Veränderungen durch frühere Restaurierungen und maltechnische Besonderheiten geprüft. Weitere Untersuchungen dienten der Beantwortung von Fragestellungen, die sich im Zusammenhang mit der Bestandserfassung und dem daraus entstehenden Katalog ergaben. Im Vorfeld war dazu ein Erfassungsbogen erstellt worden. Es erfolgten zudem auch Archivrecherchen.

Folgende Untersuchungsmethoden kamen zur Anwendung:

1. Zerstörungsfreie Untersuchungen mit visuellen Methoden (Lupe, Mikroskop, Fadenzählerlupe sowie mit dem Keyence Digitalmikroskop VHX-6000) im sichtbaren Licht (Abb. 2)
2. Zerstörungsfreie Untersuchungen mit ultraviolettem Licht (UV-Reflektografie) für Aussagen zu Firnissen und Retuschen
3. Röntgenfluoreszenzanalyse zur Bestimmung der in den Pigmenten enthaltenen chemischen Elemente
4. Auswertung einiger vorhandener Infrarotaufnahmen zur Beurteilung von Unterzeichnungen und Malweise
5. Zerstörungsfreie Messung des Stabilitätszustandes der textilen Bildträger bei den Ölstudien mittels der Speckle-Pattern-Methode⁵

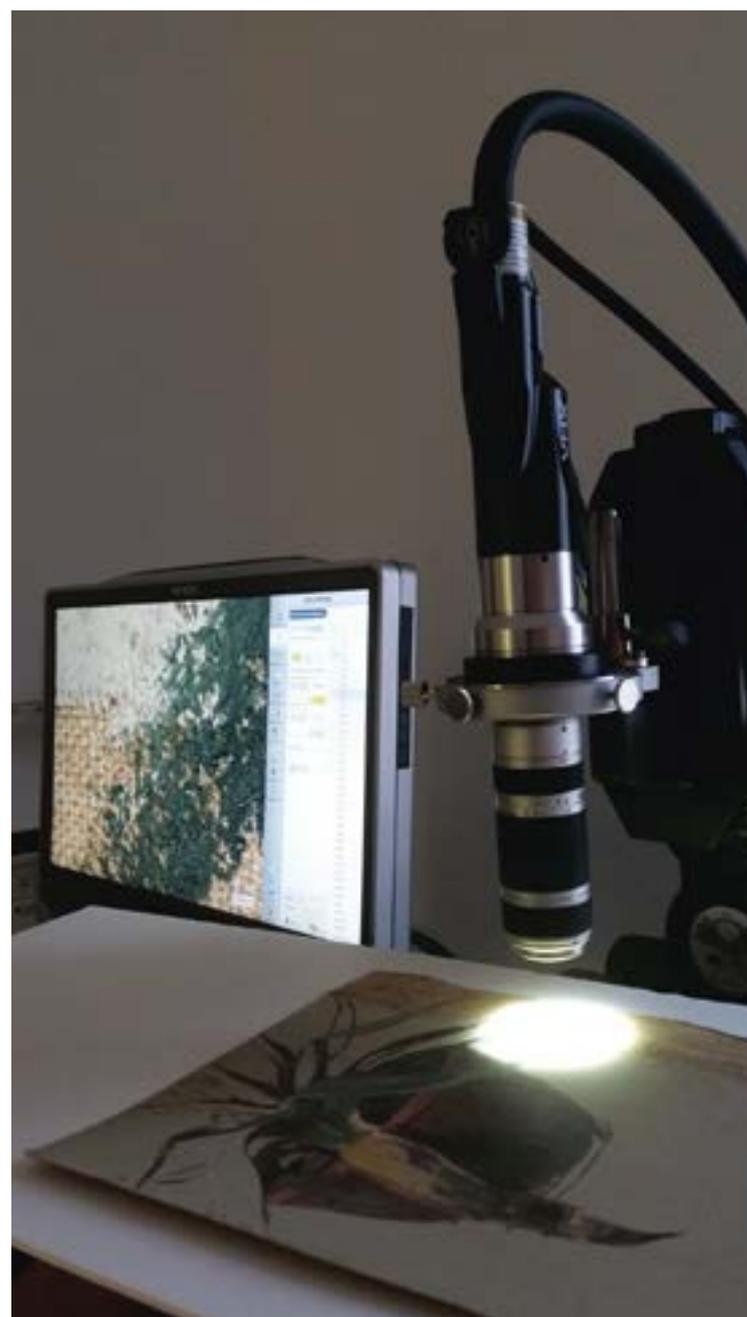


Abb. 2 Untersuchung mit dem Digitalmikroskop des Gemäldes *Brauner Topf mit Agave*, 1833/35 (Kat. 15e)

Eine Reihe weiterer möglicher Untersuchungen konnte im Rahmen des Projekts bislang noch nicht erfolgen, würde aber sicherlich zusätzliche interessante Einblicke in die Maltechnik Nerlys versprechen. Wertvolle Erkenntnisse gibt es bereits zu den unterschiedlichen textilen Bildträgern (Bindungsarten, Fadenzahlen, Spuren unterschiedlicher Aufspannungstechniken), die Nerly verwendete. Eine systematische Auswertung der Ergebnisse steht jedoch noch an.



Abb. 3 Angeschchnittene gezeichnete Skizzen und partielles Firnissen der Malerei bei *Studie eines Zampognaros*, um 1831 (Kat. 9)

Eine Untersuchung des Malschichtaufbaus erfolgte bisher nur mit visuellen Methoden. Die Anfertigung von Querschliffen und die Analysen von Pigmenten, Farbstoffen, Bindemitteln und Firnissen konnte nur in einigen Einzelfällen durchgeführt werden. Weitere Untersuchungen sind aber erforderlich. Bei Restaurierungen, bei denen die Material-Untersuchungen im Rahmen des Projekts nicht möglich waren, wurden entsprechende Proben genommen, die zu einem späteren Zeitpunkt analysiert werden können.

Eine detaillierte Auswertung der Ergebnisse der Röntgenfluoreszenzanalyse muss ebenfalls noch erfolgen. Es gibt aber bereits Hinweise darauf, dass interessante Schlussfolgerungen zu Mal-

technik und Verwendung bestimmter Farbpigmente – vermutlich auch in zeitlicher Zuordnung – erwartet werden können.

Ebenso sind bei der Infrarotreflektografie weitere interessante Erkenntnisse zur Malweise Nerlys zu erwarten. Da bei den meisten Gemälden und vielen Studien die deckende Malerei keine Hinweise auf Unterzeichnungen und Untermalungen zulässt, wäre mit Hilfe der Infrarot-Untersuchungen zu klären, wie Nerly diese Malereien vorbereitet hat.

Bisherige Erkenntnisse zur Maltechnik Nerlys

Der Bestand an Ölstudien – ursprünglich in Mappen, dann in Kartons gelagert – erlaubt durch seinen seit der Übernahme des Nachlasses unveränderten Zustand einen großartigen Einblick in die Malweise Nerlys und die ursprüngliche Verwendung der Studien in seinem Atelier: sowohl als Vorlagen für Gemälde als auch zur Präsentation seiner Motivvielfalt für Besucher.

Folgende Erkenntnisse ergaben sich durch die bisherigen Untersuchungen und während der restauratorischen Bearbeitung der Ölstudien:

Nerly nutzte für seine Ölstudien sowohl verschiedene Zeichen- und Büttelpapiere mit und ohne Grundierung, als auch grundierte Leinwände unterschiedlicher Qualitäten. Bei einigen Studien wurde die Grundierungsfarbe als Fondton genutzt, bei anderen Objekten finden sich partielle oder vollflächige Untermalungen. Es gibt mehrfach Kombinationen von Zeichnungen und Malerei, sowohl auf Papier als auf Leinwand, wie beispielsweise *Venedig vom Lido aus gesehen* (Kat. 26a) sowie *Studie eines Zampognaros* (Kat. 9 u. Abb. 3).

Bei einigen Studien erfolgten nachträgliche Veränderungen, wie beispielsweise das Einsetzen einer Papierintarsie und die anschließende Vervollständigung der Malerei wie bei *Die Eselin »Paulina di Recoaro«* (Kat. 30e). Es darf angenommen werden, dass Nerly manchmal nachträglich einige der Studien höher einschätzte als bei ihrer Entstehung. So war beispielsweise beim *Sonnenuntergang auf der Lagune bei Venedig* (Kat. 25e) das bemalte Blatt nach dem Malen zuerst zusammengefaltet. Es wurde aber später planiert und auf eine dünne Leinwand aufgezo-gen.

Andere Ölstudien befinden sich auf grundierten Leinwandstücken, die meist keine Spann-ränder oder teilweise nur an einer Seite einen ungrundierten Rand aufweisen. Es kann nicht gesichert geklärt werden, wie Nerly beim Malen vorgeht. Eine Möglichkeit wäre, dass er aus einer vorgrundierten Leinwand Stücke herausgeschnitten hat, die er zum Malen mitnahm und dann vor dem Bemalen auf einem festen Untergrund befestigte. Eine andere Variante ist, dass Nerly verschiedene kleinere Studien auf eine große grundierte Leinwand malte (ähnlich dem Vorgehen



Abb. 4 Detail mit nachträglich bemaltem ungrundierten Spannrand bei *Fischer in der Lagune bei Venedig*, nach 1837 (Kat. 22a)

von Künstlern bei Skizzenblättern, die mehrere Motive in unterschiedlichen Ansichten und Größen vereinen) und die gelungenen Motive später aus dieser Leinwand herauschnitt. Dafür würden die oft ohne Malrand beschnittenen Motive oder beispielsweise die angeschnittenen Zeichnungen im Umfeld der gemalten Figur des Dudelsackspielers in der *Studie eines Zampognaros* (Kat. 9 u. Abb. 3) sprechen. Manchmal wurden auch die ungrundierten Spannblätter – vermutlich nachträglich – von Nerly bemalt, um die Motive zu vervollständigen oder besser ins Format zu setzen, wie bei *Brauner Topf mit Agave* (Kat. 15e) oder *Fischer in der Lagune bei Venedig* (Kat. 22a u. Abb. 4). Auch die Anwendung beider Methoden wäre denkbar.

Viele der sowohl auf Papier als auch auf Leinwand gemalten Studien weisen in den Ecken und an den Rändern Einstichlöcher von Nägeln oder Stiften auf. Diese könnten sowohl beim Befestigen der Bildträger für das Bemalen im Freien, als auch beim Fixieren der fertigen Studien im Atelier als Vorlagen für Gemälde entstanden sein. Die zweite Variante erscheint besonders wahrscheinlich bei den Objekten mit zahlreichen Löchern, die auf ein mehrfaches Befestigen zur Verwendung als Gemäldevorlagen hinweisen.

Bei den Studien finden sich auch Beispiele, bei denen nachträglich in vermutlich vor Ort fertiggestellten Darstellungen weitere Details auf die getrocknete Farbschicht aufgebracht wurden, so etwa Figuren oder eine Gondel. Erkennbar ist dies an den Konturen, die anders sind als bei den sonst nass in nass gemalten Darstellungen, wie bei *Abendliche Gondelfahrt vor der Insel San Lazzaro* (Kat. 25d), oder an den Anpassungen von neu gemalten Partien an die ursprüngliche Umgebung mit leicht abweichenden, aufgesetzten Farbigkeiten, wie beim *Fassaden-Ausschnitt des Palazzo Contarini-Fasan mit Gondel* (Kat. 23b u. Abb. 5).



Abb. 5 Veränderungen durch späteres Einfügen einer Gondel bei *Fassaden-Ausschnitt des Palazzo Contarini-Fasan mit Gondel*, nach 1837 (Kat. 23b)

Generell kann man zur Maltechnik Nerlys Folgendes feststellen:

- Nerly verwendete für seine Studien als Bildträger sowohl verschiedene Papiere als auch Leinwände mit unterschiedlicher Bindung und Dichte. Bei den Gemälden nutzte er meist Leinwand, es gibt aber auch das Beispiel eines großformatigen Bildes *Heinrich der Löwe in Venedig auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise 1172-1173* (Kat. 32), das ursprünglich auf einen Papierbildträger gemalt und erst nachträglich auf Leinwand aufgezogen wurde.
- Auf alle Bildträger aus Leinwand sowie auch auf einige Papiere sind Grundierungen aufgetragen worden, die in Material und Farbigkeit variieren. Es finden sich sowohl handwerklich aufgetragene Grundierungen als auch gewerblich vorgrundierte Leinwände, wahrscheinlich mit ölhaltigen Grundierungen. Bei einigen dieser gewerblich vorgrundierten Gemälde gibt es heute Schäden an der Malschicht durch Schichtentrennung.
- Häufig malte Nerly *alla prima* nass in nass, wobei es Bereiche mit lasurartig aufgetragenen Farben ebenso gibt wie deckende oder leicht pastose Partien. Bei den Gemälden finden sich auch Malereien, die mit verschiedenen Lasuren aufgebaut sind. Besonders interessant ist die Maltechnik bei den Studien, bei denen zum Teil Grundierung, Unterzeichnungen, nur untermalte Bereiche oder skizzenhafte Darstellungen neben detailliert ausgeführten Partien zu finden sind.
- Bei den Studien gibt es oft Bleistiftvorzeichnungen. Einige der Werke weisen unter der Malschicht auch Bezeichnungen auf, wie z. B. Hinweise zur Farbgestaltung, die von Nerlys eigener Hand stammen dürften. Bei vielen Studien und ausgeführten Gemälden ist keine Vorzeichnung erkennbar. Es gibt Beispiele, bei denen das Motiv malerisch mit dem Pinsel angelegt wurde. Meist aber ermöglicht die deckende Malerei keine Aussage zu Nerlys Vorarbeiten.



Abb. 6 *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange*, 1859/60 (Kat. 14) – Zustand vor der Restaurierung



Abb. 7 *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange*, 1859/60 (Kat. 14) – Zustand während der Restaurierung

- Bei Nerlys Studien und Gemälden finden sich immer wieder Hinweise, dass er Architekturdarstellungen konstruktiv vorgearbeitet hat. Es gibt beispielsweise in der Studie *Venedig vom Lido aus gesehen* (Kat. 26a) im Bereich der Malerei partiell Bleistiftunterzeichnungen, die der skizzenhaften Anlage im unteren Teil des Blatts entsprechen. In der Ölstudie *Oberer Teil eines Bogenfensters mit Butzenscheiben, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof* (Kat. 21c) finden sich horizontal und vertikal verlaufende Bleistiftlinien. Beim Gemälde *Das sogenannte »Haus des Othello«* (Kat. 31c) lassen sich durch die Malerei Unterzeichnungen erahnen, und bei *Gründonnerstagabend in der Basilica di San Marco in Venedig* (Kat. 34) sind am rechten und linken Bildrand Striche und römische Zahlen erkennbar, die auf die Verwendung eines Gitternetzes – möglicherweise zur Übertragung des Motivs – hinweisen. Da einige bereits vorhandene Infrarotaufnahmen Unterzeichnungen bei Architekturdetails, bei Landschaften und auch bei Gesichtern zeigen, ist anzunehmen, dass sich durch weitere Untersuchungen mit infraroter Strahlung zusätzliche Erkenntnisse zur Malweise Nerlys gewinnen lassen.

- Alle Gemälde Nerlys weisen einen Firnis auf. Bis auf einige Ausnahmen firnisste Nerly auch die Ölstudien: teilweise mit ungleichmäßigem Auftrag oder nur partiell im Bereich der völlig fertiggestellten Malereien, in den gezeichneten oder skizzenhaft ausgeführten Partien dagegen gar nicht oder nur mit dünnem Auftrag (Abb. 3). Wahrscheinlich wollte er damit die Wirkung der Malerei für ein Gemälde bereits vorab erproben. Das Firnissen erfolgte bei den Studien und vermutlich auch bei Gemälden, wie beispielsweise bei *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange* (Kat. 14), oft ungleichmäßig. Aufgrund der durch die Alterung bedingten farblichen Veränderungen der Firnisse ist ihr

ursprüngliches Aufbringen mit deutlichen Pinselspuren sichtbar geworden.

Ein besonderes Highlight bei den Restaurierungen und Untersuchungen war das Wiederauffinden des seit Jahrzehnten verschollenen Gemäldes *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange* (Kat. 14). Wenn es auch aufgrund der schlechten Lagerung in einem Außendepot Verschmutzungen, einige größere Risse, mechanische Beschädigungen sowie Schäden durch Feuchtigkeit aufwies, zeigte sich, dass sich das Bild in einem weitgehend ungestörten, originalen Zustand befand (Abb. 6). Bildträger, Keilrahmen, Aufspannung und Oberfläche des Gemäldes hatten noch keinerlei Restaurierung erfahren und konnten gute Auskünfte über die Malweise Nerlys bei größeren Gemälden geben. Unter anderem zeigte sich, dass er, wie auch andere Künstler in dieser Zeit, bei einigen seiner Gemälde mit getönten Firnissen gearbeitet hat. Sie dienten zum einen dazu, die Bildwirkung zu vereinheitlichen, zum anderen sollten mit ihrem Gebrauch auch spezifische Wirkungen von Farben erzielt werden. Bei dem erwähnten Gemälde erreichte Nerly durch einen gelb-braun getönten Firnis einen besonderen Effekt beim Grün (Abb. 7). Auch bei einem anderen Gemälde, *Die Seufzerbrücke in Venedig bei Mondschein* (Kat. 20a), konnte die Verwendung eines rötlich getönten Firnisses nachgewiesen werden, der die besondere Lichtstimmung der Mondscheinlandschaft verstärkt.

Da man früher Firnisse oft ohne vorherige Untersuchung abnahm, fehlen leider bei vielen Gemälden mit den originalen Firnissen auch die Informationen zu deren möglichen Tönungen durch den Künstler.

Konservierung, Restaurierung und zukünftige Präsentation

Generell wurden an allen Objekten die erforderlichen Festigungen an Malschicht und Bildträger durchgeführt. Besonders die nur auf Papier ausgeführten Studien wiesen zum Teil sehr starke Beschädigungen ihres Bildträgers (Risse, Knicke, Fehlstellen) auf. In diesen Schadbereichen erfolgte eine Konservierung und Restaurierung, wobei Fehlstellen aus konservatorischen Gründen vereinzelt geschlossen, weitgehend aber belassen wurden. An einigen Objekten mussten zudem frühere Restaurierungen zurückgeführt werden.

Alle Objekte, die in den letzten Jahren nicht in der Ausstellung des Angermuseums präsentiert wurden, waren verschmutzt, wobei ein Teil auch stärkere, teilweise rußhaltige Oberflächenverschmutzungen aufwies. Es erfolgte generell eine Reinigung der Vorder- und Rückseiten von Schmutz (trocken und teilweise leicht feucht). In vielen Fällen zeigte die Oberflächenreinigung einen deutlich sichtbaren Erfolg und machte Firnisabnahmen überflüssig. Bei wenigen Gemälden war der Firnis farblich so stark verändert, dass eine Firnisabnahme durchgeführt werden musste, wobei es sich hauptsächlich um nachträglich aufgetragene Firnis-schichten handelte. Im Zusammenhang mit den Oberflächenreinigungen erfolgte teilweise auch die Entfernung von Spuren früherer Restaurierungen (wie Wachsfestigungen) sowie verfärbter Retuschen. Fehlstellen in der Farbschicht wurden teilweise auf vorhandene Grundierung (bei Schichtentrennung) oder nach vorheriger Kittung von Ausbrüchen retuschiert und der Oberflächen-glanz der Umgebung angepasst. Zu allen Maßnahmen liegen detaillierte Dokumentationen vor.

Gerade für die Ölstudien erwies sich eine Bearbeitung in den Zentralen Restaurierungswerkstätten als besonders geeignet, da die dort tätigen Gemälde- und Papierrestauratorinnen sehr gut zusammenarbeiten und sich durch ihr unterschiedliches Fachwissen bei den Untersuchungen und Restaurierungen sehr gut ergänzen konnten.

Im Katalogteil dieses Bandes werden bei den meisten Gemälden und Ölstudien nur die vor Beginn des Projekts abgeschlossenen Restaurierungsmaßnahmen beschrieben. Bei ausgewählten Werken, bei denen umfangreichere Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen innerhalb des Projektzeitraums erfolgten, werden diese bei den betreffenden Katalognummern separat dargestellt.

Die Restaurierung einiger weniger Gemälde (wie *Gründonnerstagabend in der Basilica di San Marco in Venedig* (Kat. 34) konnte im Rahmen des Projekts aus zeitlichen Gründen noch nicht erfolgen. Ihre Restaurierung ist aber in den nächsten Jahren vorgesehen.

Während der Konservierung und Restaurierung der Ölstudien spielten die Überlegungen zu deren langfristig sicheren Aufbewahrung immer eine gewichtige Rolle. Die in der Vergangenheit zu Gemälden veränderten Studien⁶ sollen in der vorliegenden Form erhalten bleiben. Bei allen anderen Ölstudien ist vorgesehen, sie möglichst in ihrem authentischen Zustand zu erhalten. Aus diesem Grund wird zukünftig der größte Teil der Studien in Passepartouts aufbewahrt, was folgende Vorteile bringt:

- Durch Befestigung auf einer festen Unterlage wird die mechanische Belastung von Bildträger und Malschicht zukünftig weitgehend vermieden.
- Durch den darüber angebrachten Karton mit Passepartout-Ausschnitt kann man eine Belastung der Oberflächen bei der Aufbewahrung und Präsentation verhindern.
- Beim Umgang im Museumsalltag werden die Studien durch die Passepartouts vor dem Anfassen und mechanischen Belastungen geschützt.
- Die Studien können in den Passepartouts jederzeit unkompliziert ausgestellt werden.

So garantieren die Passepartouts aus säurefreiem und alterungsbeständigem Museumskarton zukünftig den Schutz der wertvollen Originale.

Im Rahmen des Projekts konnte mit den durchgeführten Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten der größte Teil des Bestands an Gemälden und Ölstudien von Friedrich Nerly für die Zukunft bewahrt und für eine Präsentation vorbereitet werden. Die kunsttechnologischen Untersuchungen erbrachten zudem viele neue Erkenntnisse zu seiner Malweise.

Anmerkungen zu »Kunsttechnologische Untersuchungen«

- 1 Externe Restaurierungen erfolgten durch Börries Brakebusch (Düsseldorf), Hans Bruckschlegel (Erfurt), Heike Glaß (Erfurt) und Romy König-Weska (Erfurt); siehe auch *Restaurierungen in den Jahren zwischen 2022 und 2024* im Katalog.
- 2 Siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, bes. S. 88 f.
- 3 Nerly-Ausstellung im Angermuseum Erfurt 1978.
- 4 Für die Unterstützung bei den kunsttechnologischen Untersuchungen gilt der Dank Herrn Prof. Bernhard Mai (Erfurt), Frau Prof. Dr. Sabine Maier (Erfurt), Frau Dipl.-Restauratorin Renate Poggendorf (München) und Herrn Dr. Hartmann Hieber (Ludorf).
- 5 Es handelt sich um eine zerstörungsfreie Messmethode, wo mittels der Speckle Pattern kohärenten Laserlichts die Berechnung des Kristallisationsgrades und damit des Alterungszustandes der Gewebe ermöglicht wird.
- 6 Siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, bes. S. 88 f.



A painting of a Venetian canal at sunset. The Basilica di Santa Maria della Salute is the central focus on the left, with its large dome and ornate facade. The sky is a warm, golden-orange color, reflecting on the water. Several boats are visible: a gondola in the lower left, a small boat in the middle, and a larger boat with two sails in the middle right. The water is dark with some ripples, and the overall atmosphere is serene and historical.

KATALOG

EDITORISCHE NOTIZ

Die Bearbeitung des Erfurter Nerly-Nachlasses zielte auf eine im Grundsatz inhaltliche Ordnung der Gemälde und Ölstudien. Entsprechend der topografischen und motivischen Identifikationen konnten Einzelwerke oftmals unter einer Katalognummer gebündelt werden. Diesen Sammelnummern sind jeweils kurze Einführungen vorangestellt.

Der Aufbau des Katalogs folgt grundsätzlich einer chronologischen Anordnung und ist entsprechend den Reisen und Lebensstationen Friedrich Nerlys in vier Hauptkapitel unterteilt: seine Lehrjahre bei Rumohr, seine frühen römischen Jahre, den kurzen Mailänder Zwischenstopp und seine vier Jahrzehnte währende venezianische Hauptschaffenszeit. Diese zeitliche Abfolge wurde in Einzelfällen zugunsten einer thematischen Geschlossenheit und zur Gewichtung der Hauptkapitel verlassen. Dies betrifft vor allem die beiden Bilder *Winnerzug am Monte Circello* (Kat. 13) und *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange* (Kat. 14), die zwar erst in einer späteren Schaffensphase ausgeführt wurden, jedoch auf Bildideen und Studien seiner römischen Schaffenszeit basieren. Die im Zuge des Projekts abgeschriebenen Bilder finden sich am Ende des Katalogteils. Den im Bestand nicht mehr vorhandenen Bildern widmet sich das *Verzeichnis des Fehlbestands und der veräußerten Ölgemälde und Ölstudien*. Nerlys Biografie mit Schwerpunkt auf seine Mobilität und seine wichtigsten Lebensstationen beschließt den Katalogteil. Die Dokumentation der drei Transportlisten zu den Sendungen des Nerly-Nachlasses durch Nerly d. J. aus Venedig und Rom findet sich im Anhang.

Wenn nicht anders angegeben, stammen die in diesem Katalog aufgeführten Werke von Friedrich Nerly d. Ä. Da es sich um einen Bestandskatalog zum Hauptnachlass der Gemälde und Ölstudien im Angermuseum Erfurt handelt, wurde bei den Werkangaben neben der jeweiligen Inventarnummer das Museum nicht noch einmal genannt. Dies betrifft auch die im Katalog herangezogenen Papierarbeiten aus dem Nerly-Nachlass der Grafischen Sammlung.

In den frühen Bestandskatalogen (Best.Kat. Erfurt 1886 u. Best. Kat. 1909) wurden zahlreiche Ölstudien bzw. -skizzen in Sammelnummern und nur allgemein »Studien und Skizzen in Öl« genannt, so dass in den meisten Fällen keine Identifizierung möglich war.

Aus den Inventarisierungen der Nerly-Schenkung im Inventarbuch II geht hervor, dass die Gemälde und Ölstudien von Friedrich Nerly, die 1883 nach Erfurt kamen und in den beiden Transportlisten von Nerly d. J. genannt sind, mit den Inventarnummern 3001 bis 3386 inventarisiert wurden. Die Inventarisierung lässt sich auf den Zeitraum zwischen ca. 1898 und 1909 eingrenzen. Die von Nerly d. J. im Jahr 1908 geschenkten 34 Ölstudien wurden im Jahr 1914 mit den Inventarnummern 3665 bis 3704 inventarisiert:

Inv.Nrn. 3001–3085: inventarisiert ca. 1898

Inv.Nrn. 3092: inventarisiert 1899

Inv.Nrn. 3103–3109: inventarisiert ca. 1901

Inv.Nrn. 3136–3156: inventarisiert 1903

Inv.Nrn. 3330–3344: inventarisiert 1907

Inv.Nrn. 3365–3386: inventarisiert 1909

Inv.Nrn. 3665–3704 (2. Nerly-Schenkung 1908): inventarisiert 1914

Was die zeitliche Einordnung der Inventarkarten angeht, so lassen sich die Einträge der Inventarnummern 3001 bis 3704 auf die Zeit vor 1917 datieren. Dieses Datum ergibt sich aus einem Vermerk auf der Inventarkarte von Inventarnummer 3702, wonach dieses Werk im Jahr 1917 vom Städtischen Museum zu Erfurt getauscht wurde und damit für die Erstellung der Inventarkarten einen Terminus *ante quem* bildet.

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte

Alle Beschreibungen stellen den Zustand der Ölstudien und Gemälde zum Zeitpunkt des Projektbeginns dar. Während des Projekts wurden alle Objekte gereinigt und konserviert. Bei den Fällen mit umfangreicheren Restaurierungsmaßnahmen sind diese dargestellt. Zu einigen wenigen früheren Restaurierungsmaßnahmen konnten Unterlagen gefunden werden.

Zu den im Rahmen des Projekts erfolgten Bearbeitungen liegen ausführliche Dokumentationen vor. Eine zusammenfassende Darstellung der Untersuchungen und Restaurierungen findet sich im Beitrag *Kunsttechnologische Untersuchungen, Konservierung und Restaurierung der Gemälde und Ölstudien von Friedrich Nerly*, S. 91–97. Die Passagen zu den technologischen Befunden in den Katalognummern sind mit den Namenskürzeln der Autorinnen gekennzeichnet:

KBS Katharina Bellinger-Soukup
SK Susanne Kirchner
KK Karin Kosicki
NP Nora Pfeiffer

Zur Begrifflichkeit: Obwohl es sich bei den Minen der Bleistifte im 19. Jahrhundert um ein Graphit-Ton-Gemisch handelt und nicht mehr um Blei, wurde zur allgemeinen Verständlichkeit der Begriff »Bleistift« beibehalten. Als Einstichlöcher werden kleine Löcher bezeichnet, die wahrscheinlich von Reißzwecken oder kleinen Stiften stammen und die der Befestigung des Bildträgers während der Herstellung oder/und der Verwendung der Ölstudie als Vorlage dienten.

Zu den Schmuckrahmen: Diese werden nur erwähnt, wenn es sich belegbar um originale Rahmen handelt, d. h. die eindeutige Zuordnung durch Aufschriften, aufgeklebte Zettel etc. erfolgen kann.

Abkürzungsverzeichnis der Museen

SMB, Alte Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

SMB, Kupferstichkabinett
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg.
Angermuseum Erfurt, Grafische Sammlung

SPSG
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

SKD, Kupferstichkabinett
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett

SKD, Gal. Neue Meister
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister

Städel Museum, Graph. Slg.
Städel Museum, Frankfurt a. M., Graphische Sammlung

Abkürzungsverzeichnis der Autoren

CD Claudia Denk
AS Andreas Strobl
TvT Thomas von Taschitzki



van



**LEHRJAHRE BEI RUMOHR
AUFBRUCH NACH ITALIEN**



ANFÄNGE IN HAMBURG UND ROTHENHAUSEN

Kat. 1a–e

Die Mobilität des 19. Jahrhunderts bestimmte wie keine andere Konstante Friedrich Nerlys Leben, seine künstlerische Ausbildung und schließlich sein Wirken als erfolgreicher Maler. Sein Leben begann mit einer Entwurzelung, die zugleich aber eine große Chance mit sich brachte. Bereits als Knabe musste er – den familiären Umständen geschuldet – seine erste weite Reise von Erfurt nach Hamburg antreten, ohne die sich aber nicht jene, für seine künstlerische Entwicklung und sein Fortkommen maßgebliche Begegnung mit dem eigenwilligen, bestvernetzten deutschen Kunstpädagogen, weitgereisten Kunsthistoriker und Amateurkünstler Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) (Abb. 1.1) ergeben hätte.¹ Väterlicherseits entstammte Nerly mit Johann Paul Nehrlich, Bürger und Königlich-Preußischer Postsekretär (1773–1813/15),² einer bodenständigen Erfurter Familie. Mütterlicherseits war er durch Johanna Rosine Auguste Häbler (1781–1861), der Tochter des Erfurter Musikers Johann Wilhelm Häbler (1747–1822), in eine Familie mit großem Kunstsinn hineingeboren worden und einem Verständnis dafür, dass Kunstschaffen, Reisen und Mobilität zu Erfolg führen können. Sicherlich wird er immer wieder von seinem Großvater gehört haben, der für ihn zu einem innerfamiliären *Role Model* werden konnte. Der Musiker brachte es bis zum Kaiserlich-Russischen Hofkapellmeister, nachdem er 1790 seine Familie in Erfurt verlassen hatte und zunächst in London, dann in St. Petersburg und Moskau, 30 Jahre bis zu seinem Tod als Musiker lebte.³

Lebensentscheidend sollte sich für Nerly der frühe Tod seines Vaters im Jahr 1813 erweisen. Bereits als kleiner Junge wurde er von seiner Mutter zu deren beiden Brüdern nach Hamburg geschickt, in der Hoffnung, dass ihm dort ein Schulbesuch bzw. eine Ausbildung ermöglicht würde.⁴ Diese Hoffnung realisierte sich glücklich, denn nach einigen Jahren erhielt er durch seinen (angeheirateten) Onkel, den Steinzeichner und Lithografen Heinrich Joachim Herterich (1772–1852), und dessen Kompagnon Johann Michael Speckter (1764–1845), die Möglichkeit, in deren neu gegründete Steindruckerei aufgenommen zu werden.⁵ Herterich hatte als Lehrer u. a. auch Otto Wilhelm Runge Unterricht erteilt. Damit ist Nerlys Startpunkt als Künstler benannt; er sollte ihn sein Leben lang in guter Erinnerung behalten. Im Erfurter Nachlass befindet sich die Kreidelithografie *Eiche bei Poppenbüttel*, die Herterich 1819 in seinem Beisein schuf. Kurz vor seinem Tod wurde Nerly dieser Druck von einem Freund aus Hamburg ge-

Abb. 1.1 *Bildnis von Carl Friedrich von Rumohr*, 1827, Öl auf Leinwand, 31 × 25 cm, SMB, Alte Nationalgalerie, Inv.Nr. A III 725



Abb. 1.2 Heinrich Joachim Herterich, *Eiche in Poppenbüttel bei Hamburg*, gefällt 1819, Lithografie, 1821, Inv.Nr. 3859

schenkt (Abb. 1.2).⁶ In Rückerinnerung an seine ersten Ausbildungsjahre in Hamburg sollte er sie mit »In deren Schatten ich als 11jähriger Knabe oft ausgeruht / F. Nerly« unterschreiben.⁷

Aus dem frühen Halbweisen Christian Friedrich Nehrlich wäre aber sicherlich nicht »Sig. Federigo Nerly celebre pittore a Venezia« – »Herr Friedrich Nerly berühmter Maler in Venedig« geworden,⁸ wäre er nicht von Carl Friedrich von Rumohr entdeckt worden. Dieser war in der Hamburger Steindruckwerkstatt auf den begabten Knaben aufmerksam geworden und nahm ihn 1823 als 16-Jährigen zur weiteren Ausbildung zu sich auf seine Güter, vor allem nach Rothenhausen bei Lübeck, wie er dies im Kapitel zur Künftlerausbildung in seinem Buch *Drey Reisen nach Italien* (1832) ausführlich darlegte.⁹

Wir dürfen annehmen, dass es dem Einfluss des weltgewandten Rumohr zu verdanken ist, dass sich sein Zögling während seiner römischen Jahre in Friedrich Nerly umbenannte. In einer frühen Wurzelstudie des Erfurter Nerly-Nachlasses (Abb. 1.3), die er 1823 gleich zu Beginn seiner Ausbildungszeit auf Gut Rothenhausen zeichnete und bei der er sich noch an der altertümlichen Schraffurtechnik seines Lehrers orientierte,¹⁰ verdichtete sich gewissermaßen sein ganzer Lebensweg – vom künstlerisch begabten Halbweisen zum berühmten Maler. Die Studie zeugt nicht nur



Abb. 1.3 Wurzelstudie aus Rothenhausen, 1823, Federzeichnung auf Papier, 21,3 × 28,7 cm, Inv.Nr. 3123

von seinen Anfängen, sondern auch von seinem Stolz als Künstler, der sich im wahrsten Sinne des Wortes seiner Wurzeln bewusst war. Unmittelbar nach ihrer Vervollendung hatte Nerly sie als junger ›Lehrling‹ bei Rumohr mit dem Hinweis »von C. F. Nehrlich / 1823 / ./ nach der Natur gezeichnet in Rothenhausen« versehen. Später im Rückblick und als er längst ein berühmter Maler geworden war, signierte er sie in selbstbewusster Handschrift mit seinem Künstlernamen erneut: »F. Nerly / auf Rothenhausen«. ¹¹ Auch noch Nerlys späterer Lebensweg zeigt, dass Rumohr für ihn weit aus mehr bedeutete als ein guter Lehrer, der künstlerischen Innovationen gegenüber aufgeschlossen war und dem begabten Knaben wichtige Schlüsselkompetenzen auf dem Gebiet der frühen Freilichtmalerei angedeihen ließ. Rumohr sorgte auch für seine umfassende Bildung sowie für sein weltläufiges Auftreten ¹² und blieb als anspruchsvoller und kenntnisreicher Ratgeber und Mäzen sowie als Netzwerker, der Nerly früh mit ausgewiesenen Käufern – wie etwa dem preußischen Kronprinzen – in Kontakt brachte, ¹³ bis zu seinem Tod 1843 an seiner Seite.

Bereits während seiner frühen Ausbildungszeit begann Nerly unter Rumohrs Anleitung Ölstudien nach Naturmotiven zu malen (**Kat. 1a–e**), die von seiner eigenen künstlerischen Begabung und zugleich von dessen zukunftsweisenden Ideen in der Künstlerausbildung zeugen, indem dieser den alleinigen Zeichenunterricht zugunsten einer frühen Hinwendung zum Studium in Öl reformierte. ¹⁴ Rumohr brachte in sein reformorientiertes Erziehungsprojekt die neuesten Erkenntnisse im Studium der Natur ein. So hatte er infolge seiner beiden früheren Italien-Reisen Anfang der 1820er-Jahre bereits den Vorteil der farblichen Wiedergabe der Natur erkannt und das Naturstudium in kleinen Maleien in Öl als zumindest ebenso wichtig eingeschätzt wie die in

der traditionellen Ausbildung am Anfang stehenden Übungen mit dem Zeichenstift. ¹⁵ Obwohl Rumohr zunächst der nazarenischen Kunstauffassung nahestand, ¹⁶ hatte er sich in dem durch Ludwig Richter kolportierten Wettstreit unter den konkurrierenden Malerschulen in Rom – den deutschen Landschaftsmalern, die den spitzen Bleistift bevorzugten, und den Franzosen, die im Naturstudium die Farbe einsetzten – zur zukunftsweisenden Ölstudienpraxis bekannt. ¹⁷

Für eine Einschätzung von Nerlys Naturstudien, die er nicht nur zeichnete, sondern gerade auch in Öl schuf, ist diese frühe Kehrtwende seines Lehrers von entscheidender Bedeutung.

Für Rumohrs kunstpädagogisches Experiment, bei dem dieser offenbar vom Rousseauschen Ideal des Naturzustandes ausging, erwies sich der begabte und zugleich unverbildete Nerly als Idealbesetzung. Denn mit seinen 16 Jahren sei er, wie dies Rumohr festhielt, noch »knabenhaft roh« gewesen und »in Allem, was die Kunst betrifft der größte Neuling«. ¹⁸ An Nerly konnte er sein neues kunstpädagogisches Programm exemplifizieren: »Durch ihn habe ich erprobt, daß es gut sey, schon dem Knaben die Handhabung aller malerischen Werkzeuge frühe [sic!] und folglich methodisch bezubringen.« ¹⁹ Wie grundlegend wichtig Rumohr dabei insbesondere das genaue Sehen erachtete, sowohl für den kenntnisreichen Gönner und Lehrer als auch für den Schüler, stellte er an den Anfang seiner Vorbemerkung: »Die Gabe, mit Schärfe und richtig zu sehen und das Gesehene stark zu empfinden, langezeit es im Gedächtnis festzuhalten, ist die äußere Grundlage zweyer, gleich schöner Lebensbestimmungen.« ²⁰

Im Kontrast zum Ausbildungsprogramm der Akademien hatte Rumohr auf seinem Gut für seine Schützlinge häufig einen Unterstand – »Hospiz« – eingerichtet, »damit [seine Schüler] zu jeder Stunde des Tages, ohne weit zu laufen, beobachten und studieren mögen.« ²¹ Es ist anzunehmen, dass etwa Nerlys frühe *Pflanzenstudie mit Huflattich* (**Kat. 1a**) von einem solchen Unterstand aus gemalt wurde. Jahrzehnte später hat er rückblickend auch diese Ölstudie voller Stolz unter seinem in Rom angenommenen Künstlernamen »Nerly« als »Naturstudium auf Rothenhausen« von »1825« ausgewiesen (**Kat. 1a.1**). Damit bestimmte Nerly zugleich seinen frühen Startpunkt als Freilichtmaler während seiner Lehrzeit bei Rumohr in Deutschland und nicht erst ab 1829 im Kreis der frühen deutschen Pleinairmaler in Rom. Und so unterschied er sich auch von den zahlreichen Malern, die ohne Vorkenntnisse auf diesem Gebiet und ohne eine gute Ausbildung in Rom ankamen. ²²

Nerly bewahrte die frühen Ölstudien aus seiner Lehrzeit bei Rumohr als Bestandteil seines Ölstudienarchivs gleich seinen späteren römischen und venezianischen Ölstudien sein Leben lang auf. Einige wenige Ölstudien aus seiner ersten Ausbildungszeit befinden sich nicht nur im Erfurter Nachlass, sondern auch in jenem in der Kunsthalle Bremen. ²³ Die frühen Ölstudien zu Tieren und Pflanzen entsprachen Rumohrs entschiedenem Rat,

Abb. 1.4 *Landschaft mit Hirten und Melkerin*, 1827, Öl auf Leinwand, 93 × 124 cm, Kunsthalle zu Kiel, Inv.Nr. 554



Abb. 1.5 *Landschaft mit schlafendem Hirten*, um 1827, Öl auf Leinwand, 93 × 125 cm, Kunsthalle zu Kiel, Inv.Nr. 555



mit dem er sein Kapitel zur »Künstlerausbildung« abschloss: »jedemal dasjenige mit größtem Eifer vorzunehmen, was die Umstände zu thun gestatteten. Auf dem Lande ward den landschaftlichen Erscheinungen, den Gestaltungen der Jagd- und Hausthiere und artigen Individualitäten des Menschengeschlechtes nachgegangen.«²⁴

Diesen »Umständen« ist es wohl geschuldet, dass für Nerlys erste künstlerische (Identitäts-)Findung Tierstudien (**Kat. 2d u. e**), denen er sich gleich zu Beginn zuwandte²⁵ und für die er bald prominente Bewunderer finden sollte, eine herausgehobene Rolle spielen. Bei einem Besuch bei Goethe, der durch Nerlys Onkel Carl Eberwein (1786–1868), Ehemann der Schwester von Nerlys Mutter, der Sängerin Regina Henriette Häbler (1790–1849),²⁶ und Dirigent von Goethes Hauskapelle vermittelt worden war, schaute der Dichter Nerlys »mitgebrachte Naturstudien« sorgfältig und »mit Befriedigung eins bei eins durch« und gab »hie und da, besonders bei Verkürzungen und schwierigen Tierdarstellungen [...] sein Wohlgefallen kund [...]«.²⁷ In seinem Tagebucheintrag zum 19. März 1827 äußerte sich der alte Dichter noch einmal über die von Nerly vorgelegten »geistreiche[n] Federzeichnungen von Hausthieren und Landschaften«,²⁸ die Nerly zeit seines Lebens in einer eigens beschrifteten Mappe aufbewahrte.²⁹ In einer kurz nach seinem Eintreffen in Rom gefertigten Radierfolge konnte Nerly seinen frühen Ruf als Tiermaler festigen, was auch ein Brief Rumohrs von 1829 bestätigt.³⁰ Meyer, dem mit dem sogenannten »libro d'oro« noch ein eigenhändiges Werkverzeichnis Nerlys vorlag, schreibt in seiner Biografie, dass dieser auch noch später einige Tierbilder auf Bestellung malte.³¹

Nerlys Ölstudien aus seiner Lehrzeit kommt ein ganzes Bündel an Funktionen zu. Bei ihnen verschränken sich seine von Rumohr angeregten botanischen Interessen³² mit der Ausführung von Übungsstücken im Bereich der Naturnachahmung. Zugleich dienten ihm diese Studien als frühe Vorzeigestücke für seine erlangten Fertigkeiten. So fanden Beispiele gelungener »Kräuter- und Pflanzenstudien« unter der Rubrik »Oelstudien von NEHRLICH« Eingang in Rumohrs Kunstsammlung.³³ Auch von Nerlys frühen »Hundeporträts« auf Leinwand besaß Rumohr zwei Exemplare.³⁴

Noch während seiner Ausbildungszeit verarbeitete Nerly die Ölstudien von Pflanzen und Hunden unter der Anleitung von Rumohr zu Übungszwecken in größeren Gemälden, wie das Pendant mit Pastoralen für dessen Hamburger Freund, den Syndikus, Mäzen und Philanthropen Karl Sieveking (1787–1847), bezeugt (**Abb. 1.4 u. 1.5**).³⁵ Diese beiden idyllischen, noch deutlich der holländischen Landschaftsmalerei verpflichteten Gemälde *Landschaft mit Hirten und Melkerin* und *Landschaft mit schlafendem Hirten* entstanden kurz vor Nerlys Italienreise.³⁶ Von Rumohr wurden sie im Zusammenhang seiner grundlegenden Überlegungen zur Künstlerausbildung als gelungene »Übungsbilder« angeführt.³⁷

Claudia Denk

Kat. 1a

Huflattich mit Grenzpfosten 1825

Natur studie: Huflattich. 1825³⁸

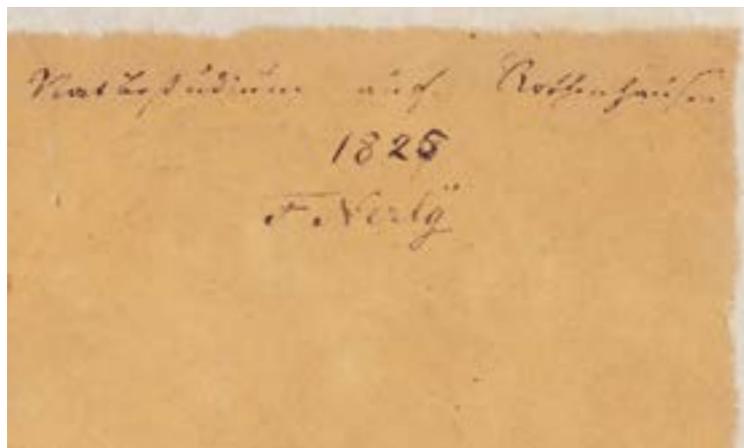
Öl / Papier | 16,7 × 22,8 cm

Rückseite: Bezeichnet nachträglich in schwarzer Tinte oben rechts: »Natürstudiüm aüf Rothenhäusen / 1825 [7 überschrieben] / F. Nerly« sowie unten in schwarzer Tinte »I.N.G. 3676«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3676

Aus einem dunklen Fond erarbeitet Nerly bei dieser Ölstudie die fleischigen, herzförmigen Blätter des frühblühenden Huflattichs, der neben einem die Grundstücksgrenze markierenden hölzernen Pfosten im dichten Bewuchs aus dem dunklen, feuchten Boden hervorkommt. Das dichte Blattwerk, in das einige andere, kaum zu identifizierende Gewächse eingestreut sind,³⁹ ist nahezu über die gesamte Bildfläche ausgebreitet. Die Blütezeit des Huflattichs ist schon vorbei. Einige der Blätter verwelken bereits, worauf ihre braune Farbigkeit hinweist. Nerly setzt hier nicht auf eine idealisierende Naturnachahmung, sondern aufgrund der Motiv-Wahl auf die ungeschönte Seite der Natur, die dunkel, modrig und undurchdringlich erscheint. Bei der Ölstudie *Huflattich mit Grenzpfosten* handelt es sich um die früheste erhaltene Naturstudie, die er auf der Rückseite nachträglich mit dem topografischen Hinweis »Natürstudiüm aüf Rothenhäusen« versah sowie mit »1825« datierte (**Kat. 1a.1**).

Bereits anhand dieser frühen Ölstudie lässt sich sein für ihn typisch werdendes malerisches Verfahren ablesen, die Ränder der Pflanzen entsprechend dem Einfall des Lichts hell aufleuchten zu lassen. Dies sollte für Nerlys Wiedergabe von Blättern, aber



Kat. 1a.1 Rückseite von Kat. 1a (Ausschnitt)



auch etwa von Felsprofilen charakteristisch werden.⁴⁰ Er befolgte damit einen zentralen Ratschlag Rumohrs, der in frühen Briefen an Karl Sieveking und Robert von Langer von seinen eigenen Malversuchen berichtete und die Herausforderungen bei der Darstellung des Laubwerks schilderte.⁴¹ In seiner späteren Eigenschaft als Kunstpädagoge legte er deshalb besonderen Wert auf die Gewöhnung des »Künstlers Hand an Leichtigkeit«, »damit er Reflexe und Lichter und jegliche andere Präzisierung in jeder Richtung in den nassen, oder halbtrockenen Localton hineinspielen könne, ohne zu quetschen, in die unterliegende Farbe einzudrücken, noch das frisch Aufgetragene selbst sogleich zu verschieben.«⁴²

Im Bremer Nerly-Nachlass befindet sich eine ähnliche Ölstudie, mit der Nerly die Blätter der Großen Klette⁴³ in dichtem Bewuchs erfasste. Die Umsetzung der typisch gewellten Blattstruktur, aus der sich Reflexe im einfallenden Licht ergeben, erscheinen nun etwas versierter.⁴⁴

Diese oder ähnliche Naturstudien dürften Nerly als Vorlage für den Huflattich auf seinem Gemälde *Landschaft mit Hirten und Melkerin* (dat. 1827) für Karl Sieveking gedient haben (Abb. 1.4).

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 16,7 × 22,8 cm

Bildträger

Zeichenpapier, rau. Format infolge einer alten Restaurierung vermutlich minimal verändert.

Malschicht

Auf dem Zeichenpapier befindet sich vermutlich eine chamoisfarbene Grundierung. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend bis pastos. Die Ölstudie wurde dünn gefirnisst. In der linken oberen Ecke befinden sich zwei Einstichlöcher, in der rechten oberen Ecke sowie am oberen und rechten Randbereich mittig je ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Bei einer früheren Restaurierung wurden die Fehlstellen in allen vier Ecken sowie am oberen und unteren Randbereich von *verso* mit Japanpapier geschlossen und *recto* mit Wasserfarben retuschiert. Die Retuschen erscheinen matt und ungefirnisst. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Naturstudie: Huflattich. 1825 / Oelstudie auf Papier / 16,5 × 23 cm / »Nerly« (in Braun)⁴⁵ / R: »Naturstudium auf Rothenhausen / 1825 / F. Nerly« [in nachträglicher Ergänzung]*

Literatur

Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 27 (*Huflattich, 1825*). – Heßdörfer 2019, S. 374 (m. Abb.). – Denk 2022a, S. 20.

Kat. 1b

Hängende Flaschenkürbisse an einer Rankhilfe um 1825/28

Pflanzenstudie: Kürbis⁴⁶

Öl / Papier | 24,9 × 40,7 cm

Rückseite: Bezeichnet mit Kugelschreiber: »3684a«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3684a

Bei **Kat. 1b** handelt es sich um die früheste Ölstudie, die Nerly dem Kürbisgewächs widmete, einer Pflanze, die er im Laufe seines Schaffens immer wieder studierte. Sie zeigt sogenannte Flaschenkürbisse, die von einer Rankhilfe herunterhängen – möglicherweise von den Ästen eines Baumes – und noch eine für die junge Frucht typische längliche Form aufweisen. Erst mit der Reifung nimmt der Flaschenkürbis seine bauchige Gestalt an. Gegenüber der Ölstudie mit *Huflattich (Kat. 1a)* zeugt diese Arbeit bereits von einer freieren Umsetzung des Gesehenen, wobei Nerly offenbar besonders der Einfall des Lichts auf den Oberseiten der Blätter und an den Blatträndern interessierte. Die farbigen Schattierungen und die Binnenzeichnung der Blätter sind im Vergleich zur Studie *Blühendes Kürbisgewächs auf einem Tisch mit Wasserkaraffe (Kat. 1c)* allerdings noch weniger differenziert ausgearbeitet.

Aufgrund der hinzugewonnenen Leichtigkeit in der Pinselführung dürfte diese Ölstudie zeitlich nach der auf 1825 datierten Studie mit dem *Huflattich* entstanden sein, entweder noch vor seiner Abreise nach Italien mit Rumohr oder kurz darauf auf italienischem Boden.



Kat. 1b

Den sich in vielfältige Untersorten aufspaltenden Gartenkürbis (*Cucurbita pepo*), der zum festen Motivrepertoire der holländischen und flämischen Gemüsestillleben der Barockzeit gehörte, hatte Nerly auf Rumohrs Gütern höchstwahrscheinlich *in natura* studieren können. Rumohr dürfte die Kürbispflanzen, die auch als Arzneimittel Verwendung fanden, in seinen Gärten gezogen haben.⁴⁷ So geht der Gastrosoph auch in seinem berühmten Kochbuch *Geist der Kochkunst* (1822, Erstveröffentlichung) immer wieder auf den Kürbis und seine mögliche Zubereitungsformen ein.⁴⁸ Zu dieser Zeit war der Gartenkürbis nördlich der Alpen weit verbreitet, wie aus dem österreichischen *Handbuch gemeinnütziger Kenntnisse aus dem Thier-Pflanzen- und Mineralreiche* (1837) hervorgeht. Darin ist zu lesen, dass er »jetzt allgemein in unsern Gärten gezogen« wird⁴⁹ und sein Fleisch nicht nur ein geeignetes Tierfutter, sondern auch als Nahrungsmittel für die Menschen gut geeignet sei.

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 24,9 × 40,7 cm

Bildträger

Querlaufendes, geripptes Büttenpapier / auf Kammschnitt-Marmorpapier kaschiert (vermutlich ehemals Buchseite). Format unverändert.

Malschicht

Das Blatt hat vermutlich keine Grundierung erhalten, auch ist eine Vorzeichnung nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte von lasierend über deckend bis pastos. Die Malerei wurde mit breitem Pinsel im Bereich der ausgearbeiteten Darstellung gefirnisst und erscheint gelblich. Bereiche, die nur farblich in einem Grundton angelegt waren, wurden partiell nicht gefirnisst (z. B. rechter unterer Eckbereich und oberer Randbereich).

In der rechten oberen Ecke und mittig im unteren Randbereich finden sich je zwei Einstichlöcher. In der linken oberen Ecke, mittig im oberen Randbereich und in den unteren Ecken findet sich je ein Einstichloch. Da es aber Fehlstellen in den Eckbereichen gibt, ist keine vollständige Angabe möglich.

Restaurierungsmaßnahmen

Zur Stabilisierung wurde das Objekt *verso* ringsum im Randbereich mithilfe eines Selbstklebebandes (Einfass-Band bzw. »DDR-Gänsehautband« aus Papier, weiß, genoppt, gummiert) auf einem braunfarbenen Lederpapier befestigt und Fehlstellen im Papier somit unterlegt und farblich angepasst. Das Klebeband löst sich partiell bereits ab (insbesondere in den Eckbereichen). Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben, jedoch kann an Hand des verwendeten Materials von einer Bearbeitung in der Zeit der DDR ausgegangen werden.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom

(7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr.

3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Pflanzenstudie. Kürbis / Oelstudie auf Papier / 25 × 40,5 cm*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 1c

Blühendes Kürbisgewächs auf einem Tisch mit Wasserkaraffe um 1828

*Kürbisblüten*⁵⁰

Öl / Papier | 33,1 × 47,7 cm

Rückseite: Bezeichnet mit schwarzer Tusche und mit Bleistift unten links: »I.N.G. 75(684b)« sowie daneben mit Bleistift: »3684^b«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3684b

Die Ölstudie zeigt in feiner Ausführung eine blühende Kürbis-pflanze mit Ranken, langstieligen großen Blättern und Blüten in verschiedenen Ansichten und mit unterschiedlich weit geöffneten goldgelben, glockenförmigen Blütenkelchen. Wiederum beobach-



Kat. 1c

tet Nerly sorgfältig den Lichteinfall auf den aufschimmernden oberen Blattseiten und deren Rändern. Volumenbildend setzt er die Tischecke mit hellem Tischtuch ein. Die Glaskaraffe, deren Rundung er durch Reflexlichter markiert, bildet das Zentrum der sich locker windenden Ranken. Die Blätter sind in einem breiten Spektrum von Braun bis Hellgrün – je nach Lichteinfall und Wachstumsstufe – gefärbt. Die Blattmaserung lässt er an manchen Stellen, entsprechend dem bereits erwähnten Ratschlag Rumohrs,⁵¹ mit zart gesetzten Reflexlichtern als hellgelbe Adern aufleuchten.

Diese Studie dürfte aufgrund ihrer malerischen Versiertheit am Ende seiner Ausbildungszeit auf Rumohrs Gütern entstanden sein. Denkbar wäre auch, dass Nerly sie zu Beginn seiner Reise mit Rumohr nach Italien 1828 malte, zumal die aus Südamerika stammende Kürbis-pflanze ein warmes Klima bevorzugt.

Nerly sollte sich dem Kürbisgewächs und dessen Blüten, Blättern, Ranken und Früchten auch während seiner italienischen Jahre in zahlreichen, teilweise aquarellierten Zeichnungen widmen und sie in allen Varianten erfassen.⁵² Die souveräne Gestaltung der gelben Blüten weist bereits auf die in Italien entstandene Ölstudie mit Kürbisblüten (Kat. 15a) voraus, wenngleich sie noch nicht deren Differenzierung besitzt.

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK) Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 33,1 × 47,7 cm

Bildträger

Querlaufendes gelbliches Büttenpapier mit Wasserzeichen⁵³ mittig, vermutlich ehemals Buchseite. Format unverändert.

Malschicht

Das Büttenpapier wurde vermutlich partiell (beispielsweise im Bereich der Darstellung der Tischdecke) rosafarben grundiert.

Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend bis pastos. Die Ölstudie wurde sehr streifig mit breitem Pinsel gefirnisst, wobei der Auftrag nicht über die gesamte Malerei, sondern eher flüchtig und ungleichmäßig erfolgte (z. B. linker Randbereich wesentlich matter und nicht gefirnisst). Mehrere Einstichlöcher finden sich im rechten unteren und in den oberen Eckbereichen, zahlreiche weitere am oberen Randbereich mittig.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Keine Veränderungen durch Restaurierungsmaßnahmen erkennbar.

2022/2024

Die Oberfläche wurde gereinigt. Danach erfolgte in den verknickten Bereichen das Glätten und rückseitige Stabilisieren des Papiers mit dünnem Japanpapier. Nach einer Festigung der Malschicht wurden die Malschichtfehlstellen retuschiert.⁵⁴

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Kürbisblüten. / Oelstudie auf Papier / 33,3 × 47,2 cm*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 1d

Zwei friesische Stabijhoun nach 1823

*Zwei Hunde in Landschaft*⁵⁵

Öl / Leinwand | 21,0 × 26,7 cm

Vorderseite: Bezeichnet in Schwarz unten rechts: »F. N. f.«

Rückseite: Bezeichnet in Bleistift unten rechts: »I.Nr. 3687«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3687

Die Ölstudie zweier Hunde bezeugt Nerlys frühe Hinwendung zu Tierstudien, die für seine künstlerische Identitätsbildung während seiner Lehrzeit bei Rumohr stehen und zu denen sich auch Goethe anerkennend geäußert hat. Sowohl die Anatomie und die

Fellzeichnung der Hunde als auch der angedeutete Naturraum weisen noch Unsicherheiten auf. So scheinen die etwas zu hoch wirkenden Hinterläufe des rechten Hundes auf dem angedeuteten Rasen zu schweben. Auch lässt sich die landschaftliche Situation nicht eindeutig bestimmen. Hinter der Wiese und einem aus langen Grashalmen gebildeten Kranz glaubt man Dünen zu erkennen und wiederum dahinter das blaue Meer, das freilich einen eigenartig hohen Horizont aufweist.

Die beiden Hunde gehören zur Rasse des friesischen Stabijhoun. Wie für den Stabijhoun typisch ist ihr Fell kurzhaarig, vor allem am Hals, an den Ohren und der Brust jedoch etwas länger und an den Ohren auch leicht gewellt. Der vielseitige Stabijhoun ist ein lebhafter gescheckter Hund, der sich als Vorstehhund gut zur Jagd, zur Bewachung von Höfen und als treuer Begleiter eignet. Das Sonnenlicht verfängt sich im weißen Fell der Hunde, die Nasen glänzen und die leicht heraushängende Zunge des rechten Hundes leuchtet feuerrot auf.

Mit solchen Hundebildnissen betrat Nerly bereits während seiner Lehrzeit bei Rumohr das Ausstellungsparkett. Nachdem er seine Tierstudien, die er auch zu kleinen Leinwandgemälden verarbeitete, 1827 auf einer Altonaer Ausstellung gezeigt hatte,⁵⁶ stellte er zwei Jahre später, 1829, in Hamburg einen *Ruhenden Hund* aus, der, wie aus Rumohrs Brief an den preußischen Diplomaten Christian Carl Josias von Bunsen hervorgeht, großen Anklang fand.⁵⁷

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung: Leinwand: 21,0 × 26,7 cm / Bildträger

Pappe: 21,3 × 27,3 cm

Bildträger

Leinwand / auf Pappe aufgeklebt

Malschicht

Die Leinwand weist eine glatte Grundierung in weißem Ton auf. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend. Die Malerei wurde vermutlich sehr dünn gefirnisst, im Streiflicht zeichnen sich matte Partien in der Malschicht ab. Einstichlöcher sind nicht vorhanden.

Restaurierungsmaßnahmen

Die Leinwand wurde vermutlich mit Knochenleim auf eine etwas größere, 0,2 cm dicke, glatte Graupappe aufgeklebt und mit einem braunen, glatten, etwas kleineren Papier *verso* gegenkaschiert. Reste von Retuschen finden sich farblich angepasst direkt auf der Leinwand in allen vier Eckbereichen. Diese Maßnahmen erfolgten vermutlich zwecks Präsentation in einem Rahmen, wofür Eindellungen an Leinwand und Pappe am oberen und unteren Randbereich sprechen könnten. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es aber keine Angaben.



Kat. rd

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665-3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Zwei Hunde in Landschaft. / Oelstudie auf Lwd. / 21,5 × 27,5 cm / »FN. f.«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. re

Zwei Porträtstudien eines Altdänischen Vorstehhunds 1825

2 Hundeköpfe⁵⁸

Öl / Papier | 23,0 × 20,4 cm

Vorderseite: Bezeichnet in dunkelbrauner Farbe unten

rechts: »F. f[ecit] 1825«

Rückseite: Oben rechts ein Aufkleber mit der Inventar-
nummer in Kugelschreiber: »3384«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3384

Auf einem grün-braun changierenden Boden, der nicht näher zu bestimmen ist, arbeitet Nerly hier die beiden Studien desselben Hundekopfes mit schnellen, zügigen Pinselstrichen heraus. Diese Ölstudie dokumentiert Nerlys rasche Fortschritte bei der Führung der »malerischen Werkzeuge«, worauf Rumohr bei seiner Lehrzeit so viel Wert legte.⁵⁹ Er gibt das im Licht aufschimmernde kurze Fell überaus differenziert mit einer Vielzahl von Brauntönen wieder; die helle Zeichnung der Nase wirkt äußerst belebt, so dass an keiner Stelle Verhärtungen spürbar sind. Die Glanzlichter der braunen Augen verleihen dem Hund einen höchst lebendigen Ausdruck. Bei dem robusten Tier handelt es sich um einen Jagdhund, einen sogenannten Vorstehhund, wobei man wohl aufgrund der weißen Grundfarbe, des dichten und kurzen Fells mit kastanienbraunen Platten und dem braunen Kopf mit weißer Nase auf einen Altdänischen Vorstehhund schließen kann, der im 18. Jahrhundert in Dänemark gezüchtet worden war.

Die mit 1825 datierte Studie monogrammierte Nerly nur mit dem Buchstaben »F« seines Vornamens. Aufgrund der identifizierbaren Hunderasse und der Datierung liegt es nahe, die Studie räumlich und zeitlich der Reise des jungen Nerly nach Dänemark zuzuordnen, wohin ihn Rumohr 1825 auf Einladung des dänischen Kronprinzenpaars mitnahm und auf der er auch Naturstudien betrieb.⁶⁰



Kat. re



Kat. re.1 *Ruhende Dogge – Hektor*, 1828, Federzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3809c

Zwar befinden sich im zeichnerischen Corpus des Erfurter Nachlasses zahlreiche weitere Studien von Vorstehhunden, zu meist jedoch längerhaarige Rassen, so dass sich dieser Ölstudie keine dieser Zeichnungen unmittelbar zuordnen lässt. Verwiesen sei auf das ähnlich früh entstandene Hundepor trät einer Dogge (**Kat. re.1**). Aufgrund ihrer Namensbezeichnung auf dem Blatt mit »Hecktor« – auf Italienisch würde es »Ettore« lauten – können wir diese Zeichnung wohl noch in Nerlys Zeit vor seiner Abreise nach Italien datieren. In Rom griff er dieses Blatt für seine Serie von Radierungen zu Tierstudien (1829) auf,⁶¹ in die er auch Zeichnungen wie jene eines Elefanten integrierte, die er noch in Deutschland gefertigt hatte.⁶²

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3809c: *Ruhende Dogge – Hektor*, 1828, Federzeichnung in Schwarz, in Weiß gehöht, auf Papier, 17,1 × 24,7 cm, bez. r. in der Zeichnung: »FN.« sowie mit Bleistift am unteren Blattrand: »Hecktor.«

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 23,0 × 20,4 cm

Bildträger

Papier / Pappe. Das Format ist unverändert, da es allseitig erhaltene Malränder gibt.

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung sind augenscheinlich nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend sowie leicht pastos in den

Helligkeiten des Hundefells und der Augen. Eine Firnis schicht ist erkennbar, jedoch erscheinen die Bildränder (ca. 0,4 cm umlaufend) ungefirnisst matt.

Restaurierungsmaßnahmen

1909 erfolgte die Restaurierung der Ölstudie durch Walter Kühn. Dabei wurde das Papier vermutlich auf eine Pappe aufgeklebt und die Malerei gereinigt, retuschiert und gefirnisst.⁶³

Ob die Ölstudie, ähnlich den anderen von Kühn bearbeiteten Objekten, einen Stabilisierungsrahmen aus Holz und einen dunkelbraunen Rückseitenanstrich sowie eine Umklebung mit Rändelband aufgewiesen hatte, lässt sich nicht klären. Hinweise darauf wären aber, dass die Bildkanten außen sichtbar mit einer dunkelbraunen, dünnen Schicht, die nach hinten verläuft, versehen sind und 0,4 cm breit an den Bildrändern der Vorderseite umlaufend kein Firnis aufgetragen wurde, was der Breite der vorderseitigen Beklebung mit dem sonst bei den Restaurierungen von Kühn aufgebrauchten Rändelband entspricht.

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt nach der Behandlung durch Kühn gab es weitere Maßnahmen. Die Rückseite zeigt deutliche Bearbeitungsspuren. Vermutlich hat man die heute noch 0,2 cm starke Pappe gedünnt. Möglicherweise könnten in diesem Zusammenhang der eventuell vorhandene Stabilisierungsrahmen sowie das Rändelband entfernt worden sein. Außerdem sind zahlreiche kleine Retuschen vorhanden.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Hundeköpfe / Oelstudie*

Inventarkarte (vor 1917): 2 *Hundeköpfe / Ölgemälde auf Pappe / 23,5 × 20,3 cm. / »N. fecit 1825.«*

Literatur

Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 28 (*Hundeköpfe, 1825*).

Anmerkungen zu »Anfänge in Hamburg und Rothenhausen«

- 1 Zu Rumohr als Lehrer Nerlys siehe vor allem Müller-Tamm 1991 sowie die ältere Literatur: Lichtwark 1911, Hirschfeld 1931, Martius 1956, Martius 1959, Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991.
- 2 Piper 1966, S. 13 f.; Dingedahl 1981, S. 161.
- 3 Brück 2003, bes. S. 9.
- 4 Zu Folgendem siehe Dingedahl 1981, S. 161 ff., und Nauhaus 2007a, S. 11 f.
- 5 Vgl. Dingedahl 1980, S. 209 ff.
- 6 Heinrich Joachim Herterich, *Eiche in Poppenbüttel bei Hamburg, gefällt 1819*, Lithografie, 1821; bez. u. l.: »Nach der Natur u. auf Stein v. H. J. Herterich« mit der handschriftlichen Zufügung: »mein Onkel«, Inv.Nr. 3859.
- 7 Vgl. auch Nowack 2022, S. 218.
- 8 Rumohr an den preußischen Kronprinzen, 7.2.1838, zit. nach Stock 1914, S. 38–39, hier S. 38.
- 9 Rumohr 1832, bes. S. 237–257 (Künstlerausbildung).
- 10 Zubek 1991, S. 28–35.
- 11 Inv.Nr. 3123: *Wurzelstudie aus Rothenhausen*, 1823, Feder in Tusche, Weißhöhungen, auf Papier, 21,3 × 28,7 cm, bez. u. l.: »von C. F. Nehrlich / 1823 / . / nach der Natur gezeichnet in Rothenhausen« sowie in späterer Hinzufügung: »F. Nerly / auf Rothenhausen«; vgl. auch Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 49.
- 12 Rumohr 1832, S. 257.
- 13 Zu Rumohrs Verständnis von Kunstförderung siehe ausführlich Müller-Tamm 1991, bes. S. 73 ff.
- 14 Zu einer Darstellung der übrigen Schüler Rumohrs: Zubek 1991, S. 36–38.
- 15 Denk 2024 sowie Brakebusch 2022, bes. S. 297 ff.
- 16 Siehe hierzu die Förderung des begabten Zeichners Franz Horny: Fabritius 2012.
- 17 Richter [1923], S. 162, sowie zu Folgendem Maurer 2022, S. 115 f. und Denk 2022a, S. 18 f., sowie Ahrens 2022.
- 18 Rumohr 1832, S. 247.
- 19 Ebenda, S. 247 f.
- 20 Ebenda, S. 3.
- 21 Ebenda, S. 191.
- 22 Vgl. allg. Maurer 2022, S. 112.
- 23 Best.Kat. Bremen 1973, S. 246: *Meeresbucht am Abend*, und S. 247: *Blattwerk (Studie)*, Öl auf Papier, 22 × 28, 5 cm.
- 24 Rumohr 1832, S. 252 f.
- 25 Inv.Nr. 3223 recto: *Teil eines Pferdeschädels*, 1823, Feder in Tusche über Bleistift auf Papier, 20,4 × 13,9 cm, bez. u. r.: »n. d. N. von FN. [ligiert] / 1823. / b [?] E«; vgl. auch Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 46.
- 26 Henriette Eberwein, in: Ludwig Eisenberg's großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert, Leipzig 1903, S. 219.
- 27 Zit. durch Meyer 1908, S. 12 f. nach Nerlys eigenhändiger Reisebeschreibung; vgl. auch Nauhaus 2007a, S. 12–14.
- 28 Zit. nach Nauhaus 2007a, S. 13.
- 29 »Diese hier inliegenden Zeichnungen (Thierstudien), teils mit Feder und Kreide nach der Natur gemachte Studien in Holstein, bilden einen Theil von denen, welche ich Göthen in Weimar 1826 [fälschlich statt 1827], als ich ihm vorgestellt wurde, vorzuzeigen hatte. F. Nerly.«; zit. nach Martius 1956, S. 179, Anm. 74.
- 30 Rumohr an Bunsen, 3.5.1829; darin erwähnt dieser, dass Nerlys Radierungen in München Anklang finden würden; vgl. Stock 1925, Nr. 49, S. 59, sowie Nauhaus 2007a, S. 12, Anm. 14.
- 31 Meyer 1908, S. 11.
- 32 Heßdörfer 2019, S. 206.
- 33 Aukt.Kat. Frenzel (19.10.1846), S. 422 f., Nrn. 4183 u. 4188.
- 34 Ebenda, Nr. 4347, Leinwand. 29 Z. br., 20 Z. h., und Nr. 4348: Leinwand. 30 Z. br., 20 Z. h.
- 35 *Landschaft mit Hirten und Melkerin*, Öl auf Leinwand, 93 × 124 cm, bez. u. Mitte: »F.N. fecit 1827«, Kunsthalle zu Kiel, Inv.Nr. 554, u. *Landschaft mit schlafendem Hirten*, Öl auf Leinwand, 93 × 125 cm, bez. u. l.: »CFN fecit«, Kunsthalle zu Kiel, Inv.Nr. 555.
- 36 Vgl. bes. Martius 1939, S. 231 ff.
- 37 Rumohr 1832, S. 254.
- 38 Inventarkarte (vor 1917).
- 39 Heßdörfer 2019, S. 374.
- 40 Vgl. hierzu Denk 2022a, S. 20 f.
- 41 Martius 1939, S. 117 f.
- 42 Rumohr 1832, S. 249.
- 43 Vgl. Heßdörfer 2019, S. 372, dort botanisch als Große Klette identifiziert.
- 44 *Große Klette* (Blattwerk – Studie), Öl auf Papier, 22 × 28,5 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1954/638/8, Best.Kat. Bremen 1973, S. 247 (m. Abb.).
- 45 Angeführte Signatur nicht nachweisbar.
- 46 Inventarkarte (vor 1917).
- 47 Vgl. die Überlegung bei Heßdörfer, S. 205 f. zu Rumohrs botanischen Interessen im Zusammenhang mit seinen geplanten Gärten.
- 48 Rumohr 1822, passim bes. S. 118 f.
- 49 Oesterreichisches naturhistorisches Bilder-Conversations-Lexicon 1837, S. 208.
- 50 Inventarkarte (vor 1917).
- 51 Rumohr 1832, S. 249 f.
- 52 Vgl. hierzu Heßdörfer 2019, S. 353, 359, 366–368, 377.
- 53 Das Wasserzeichen in der Größe von etwa 13,0 cm Höhe × 9,0 cm Breite: gekrönter Doppeladler, mit doppelinigem Brustschild, in den Fängen heraldisch rechts mit Schwert oder Zepter, links einem Reichsapfel, darunter die Buchstaben LAF. – Dank an Frau Johanna Weißler, Technikmuseum Berlin, und Frau Andrea Lothe, Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Papierhistorische Sammlung, für die Unterstützung bei der Recherche. Eine regionale Zuordnung (Papiermacher- oder Mühlenbezeichnung) ist bisher noch nicht gelungen.
- 54 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 55 Inventarkarte (vor 1917).
- 56 Brief an den Hamburger Kunsthändler Johannes Noodt, 28.8.1827, SHLB Kiel, Ca-Nerly, Zg.-Nr.: 33/2003, Siehe Nauhaus 2007a, S. 12, Anm. 13.
- 57 Rumohr an Christian Carl Josias von Bunsen, 21.1.1829; vgl. Stock 1925, S. 39.
- 58 Inventarkarte (vor 1917).
- 59 Rumohr 1832, S. 247 f.
- 60 Siehe zu dieser frühen Reise nach Dänemark Meyer 1908, S. 12, und Nauhaus 2007a, S. 12, Anm. 17.
- 61 Inv.Nr. 3809a: *Ruhende Dogge – Hektor*, 1828, Radierung, bez. i. d. Platte u. l.: »F. Nerly. (verbunden) / gez. u. radiert / von / CF Nerly. / 1828.«; vgl. Ausst. Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 378.
- 62 Vgl. zu der in Dresden entstandenen Zeichnung des Elefanten Ausst. Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 50.
- 63 Siehe Nr. 20 der Werkliste der Auftragsvergabe, in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, bes. S. 88 f.

PORTO VENERE AM GOLF VON LA SPEZIA

Kat. 2

Die Ausbildungsjahre unter Carl Friedrich von Rumohr fanden ihren krönenden Abschluss in der von Lehrer und Meisterschüler 1828 gemeinsam angetretenen Italienreise, von der Nerly im Unterschied zu Rumohr nicht mehr nach Deutschland zurückkehren sollte. Es war inzwischen üblich geworden, die Ausbildung von Landschaftsmalern durch Reisen abzurunden¹, insbesondere nach Italien und damit in jenes Land, das befeuert durch Goethes *Italienische Reise* (erschienen 1816) für fast alle nordischen Landschaftsmaler aufgrund seines strahlenden südlichen Lichts zum Sehnsuchtsland geworden war.²

Rumohr gehörte anders als Nerly durch seine Geburt jenen Eliten an, für die seit Jahrhunderten das Reisen in Form der *Grand Tour* zum Ausbildungskanon zählte. Diese Erkundungsreisen zu fernen Ländern und Kulturen hatten das Ziel, den meist adeligen jungen Menschen zu helfen, ihre Persönlichkeit zu formen, sie in die international vernetzte Welt ihres eigenen Standes zu integrieren und ihnen je nach Bedürfnislage auch zu wirtschaftlichen und politischen Verbindungen zu verhelfen.³ Obwohl Rumohr eigentlich auf seinen Gütern benötigt wurde, zog er immer wieder das Unterwegssein vor, wie er in seinem autobiografisch geprägten Buch *Drey Reisen nach Italien* (1832) (Abb. 2.1) bekannte.⁴ Als reformorientierter Kunstpädagoge im Anschluss an Pierre-Henri de

Valenciennes⁵ entwickelte er ein neues Ideal vom Landschaftsmaler, der auf Reisen geht und aus der Mobilität heraus nicht nur seinen letzten Schliff erfährt, sondern auch zu neuen, reizvollen Landstrichen aufbricht, um die Gattung zu erneuern.⁶

Dementsprechend hatte Rumohr seinen Meisterschüler bereits im Jahr 1825 nach Dänemark (Kat. 1e) und 1827 auf eine ausgedehnte Reise durch den Harz und dann über Weimar und Dresden nach München mitgenommen,⁷ bevor die beiden schließlich im Frühjahr 1828 nach Italien aufbrachen. Rumohr begleitete den ersten Teil dieser Reise bis nach Florenz, wo sie August von Platen (1796–1835) kennenlernten, eine für Nerly gleich mehrfach entscheidende Begegnung, von der eine zarte Silberstiftzeichnung des vergeistigt blickenden Dichters herrührt (Abb. 2.2).⁸ Ein frühes Selbstbildnis des angehenden Malers,⁹ in dem er sich in Anlehnung an das berühmte Florentiner Selbstbildnis Raffaels (1506)¹⁰ als sensibler junger Künstler charakterisierte, lässt sich als Nachklang dieser ersten wichtigen italienischen Reisestation verstehen (Abb. 2.3).

Der naturbegeisterte Platen ging mit dem angehenden Landschaftsmaler nicht nur auf Wanderungen entlang der italienischen Küste. Er dürfte mit seinen *Sonette[n] aus Venedig* (1825)¹¹ bei Nerly überdies eine frühe Begeisterung für die Lagunenstadt geweckt

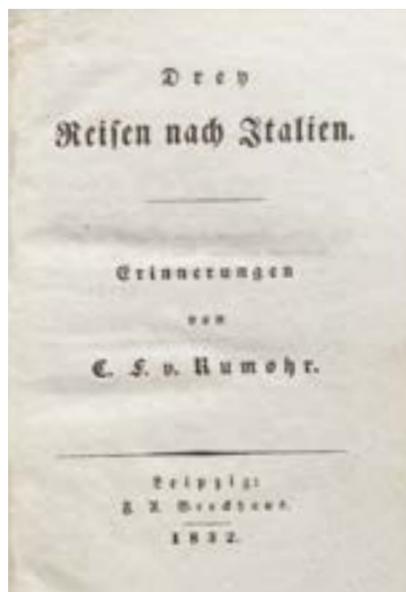


Abb. 2.1 Titelblatt, Friedrich von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien*, Leipzig 1832



Abb. 2.2 Porträt August von Platen, 1828, Silberstift und Bleistift auf Papier, Kunsthalle zu Kiel, Inv.Nr. 1961/KH 26



Abb. 2.3 Selbstbildnis von Friedrich Nerly (als Raffael), 1833, Aquarell auf festem, auf dünnen Karton aufgezogenen Papier, Privatbesitz

Abb. 2.4a u. b *Blick von Porto Venere auf die Apuanischen Berge mit den Carrara-Steinbrüchen*, 1828, sowie verso: Detailansicht, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 3160 recto u. verso



haben, die für ihn später zur zweiten Heimat werden sollte. Der Dichter hatte Rumohr und Nerly nach Porto Venere in der Bucht von La Spezia eingeladen,¹² die ihren Beinamen *Il Golfo dei Poeti* vor allem den Aufhalten der englischen Romantiker Lord Byron (1788–1824) und Percy Bysshe Shelley (1792–1822) verdankt. Der angehende junge Maler blieb, nachdem Rumohr bereits abgereist war, noch fast einen Monat – vom 22. oder 23. Juli bis zum 18. Au-

gust 1828 – und betrieb in dieser für ihn gänzlich neuen, reizvollen Landschaft weitere Studien.¹³ Unter dem Eindruck des südlichen Lichts und der intensiven Farbigkeit begann er sich nun verstärkt der Aquarellmalerei zu widmen, die er beibehalten und insbesondere in seinen venezianischen Jahren weiter pflegen sollte. Seine kleinen Malereien in Öl fanden bereits zu dieser Zeit Gegenstücke in dieser lichten Technik. Auf einem Blatt mit *Blick von Porto Ve-*



Abb. 2.5 *Blick von Porto Venere »nach der genuesischen Küste hingesehen«, 1828, Öl auf Pappe, 13,2 × 21,1 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1954/639/9*

nerly auf die Apuanischen Berge mit den Carrara-Steinbrüchen hielt er *verso* sorgfältig die topografische Situation fest (**Abb. 2.4a u. b**).¹⁴

Nerly experimentierte nun auch mit den Tageszeiten und folgte damit den Ratschlägen Pierre-Henri de Valenciennes' und dessen neuer Betonung einer atmosphärisch ausgerichteten Naturerfassung.¹⁵ So malte er auch einen Sonnenuntergang an der Küste, den er *verso* wiederum mit einer genauen Angabe zur Sichtachse »bei Porto venere nach der genuesischen Küste hingesehen F. N. 1828« bezeichnete (**Abb. 2.5**)¹⁶ und legte damit einen frühen Grundstein für seine zahlreichen späteren, intensiv studierten Sonnenuntergänge.¹⁷

Dieser Aufenthalt in der Gegend um La Spezia bildete aufgrund seiner Begegnung mit Platen und den zahlreichen Aquarellen und Ölstudien zweifellos den ersten Höhepunkt seiner italienischen Reise. Von der Bedeutung dieser Reisesstation für Nerlys Entwicklung zu einem frühen Freilichtmaler zeugt auch die Tatsache, dass er sich ausnahmsweise von einer »nach der Natur gemalten Ölstudie« trennte. Als Zeugnis seiner bereits erlangten Könnerschaft auf diesem Gebiet ging sie durch die Vermittlung Rumohrs an den damaligen Kronprinzen von Preußen, den späteren König Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861),¹⁸ ebenso wie ein Aquarell von Porto Venere (**Kat. 2.2**).¹⁹ Noch 1828 sollte die ausgeführte Fassung dieser Ölstudie – ein »großes Landschaftsgemälde: Meeresküste an der Insel Palmaria (wo der Künstler mit dem Grafen Platen, dem Dichter weilte) in dem herrlichen Golf von Spezia« – der holsteinische Kammerherr Scheel von Plessen auf Sierhagen erwerben.²⁰

Neben der hier vorgestellten Ölstudie befanden sich im Erfurter Nerly-Nachlass ursprünglich zwei weitere aus dieser ersten fruchtbaren Zeit in Italien: *Die immergrünen Eichen auf Palmaria bei Spezia* (ehemals Inv.Nr. 3376) und *der Felsen bei Palmaria* (ehemals Inv.Nr. 3680).

Claudia Denk

Kat. 2

Blick von Porto Venere auf den Golf von La Spezia 1828

*Golf von Spezia*²¹

Öl / Papier | 21,35 × 22,4 cm

Vorderseite: Bezeichnet am linken Bildrand mit »F N« (?), in Schwarz von fremder Hand darüber ergänzt (?):

»F. N[erl...]«

Rückseite: Bezeichnet nachträglich in Schwarz auf dem originalen Bildträger: »il Golfo di Spezia / preso dal Paese / Porto venere. / F. Nerly« sowie oben mit der Inventarnummer: »I.N.G. 3683« und darunter: »I.N.G. 3683«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3683

Nach einem landschaftlich wenig ergiebigen Aufenthalt in Florenz entdeckte Nerly in Porto Venere zusammen mit August von Platen (**Abb. 2.2**) auf zahlreichen Ausflügen die reizvolle Küste am Ligurischen Meer. Von seinen Streifzügen berichtete er in Briefen an seine Verwandten bzw. an seinen Jugendfreund, den Zeichner und Radierer Otto Speckter (1807–1871), und hob auch hervor, wie viel ihm gerade die Begleitung des für die Natur hoch sensibilisierten Dichters bedeutete: »Was ich aber besonders gerne bemerke, ist, daß der große Dichter, dem gegenüber ich gar nichts bin, an meiner Gesellschaft Gefallen findet; außerdem ist er wortkarg, doch nicht minderentzückt und empfindlich wie ich, der Maler, der bei jedem schönen Blick auf den Spaziergängen wie versteinert stehen bleibt und nur bedauert, im Machwerk, d. h. im Nachahmen der schönen unvergleichlichen Natur, nicht vollkommener Meister zu sein.«²² Platens Einfluss ist unmittelbar mit der kleinen frühen Ölstudie aus dem Erfurter Nachlass zu verbinden, die Nerly mit Ausblick auf den Golfo di Spezia von Porto Venere aus malte, wie er nachträglich auf der Rückseite vermerkte: »il Golfo di Spezia / preso dal Paese / Porto venere.« Deutlich zeigt sich bereits bei dieser sein Bemühen um den farblichen Schmelz, der das südliche Licht der Natur verleiht und etwa auch die Berge im Hintergrund zart berührt.

Nerly malte diese Ansicht von dem sogenannten Brun-Portikus unterhalb der Kirche San Lorenzo in Porto Venere, dessen Torbögen und Treppen sich heute noch erhalten haben.²³ Eine lavierte Tuschezeichnung, bei der ihm Platen über die Schulter geblickt haben dürfte, steht am Anfang von Nerlys Bemühungen, eine reizvolle Ansicht der Bucht zu gewinnen (**Kat. 2.1**). Aus dem Inneren des abgedunkelten alten Gemäuers mit Kreuzgratgewölbe führt er den Blick in das strahlend helle Sonnenlicht, wobei dieser Blick einen abrupten Halt bei der sich von links



hereinschiebenden Mauer mit Fenster findet, auf der sich Agaven angesiedelt haben.²⁴ In einer schwungvollen eigenhändigen Beschriftung hielt Nerly später mit dem in Rom angenommenen Künstlernamen »Nerly« seine Autorschaft selbstbewusst fest, wobei er zugleich darauf verwies, dass er bei seiner Motivsuche nicht alleine, sondern mit Platen unterwegs war: »F. Nerly / Porto venere. / 1828 in Gesellschaft von Platen«. Ein frühes monogrammiertes, ebenfalls auf 1828 datiertes und mit »Porto Venere« bezeichnetes Aquarell (Kat. 2.2)²⁵ knüpft unmittelbar an diese Tuschezeichnung an, sodass wir den Prozess der Motivfindung bis zu der am Ende dieser Reihe stehenden Ölstudie im Einzelnen nachvollziehen können. Die Blickführung aus dem Gemäuer unter der großen Bogenöffnung hindurch schwenkt nun etwas weiter nach rechts, sodass der Blick zwischen der bereits beschriebenen linken Mauer und einer nun rechts zu sehenden, etwas niedrigeren Mauer auf die Bucht von La Spezia mit dem in Hellblau aufschimmernden Meer samt Küste gelenkt wird.

In der Ölstudie aus dem Erfurter Nerly-Nachlass rückt schließlich der Ausblick auf die Bucht mit den dahinterliegenden Bergen in den Vordergrund. Der Maler hat seinen Standort nun weiter vorne unter dem Bogen gefunden, der – vom oberen Bildrand abgeschnitten – nicht mehr zu sehen ist. Das im Sonnenlicht in Blau über Violett bis Grün changierende Meer liegt ruhig zwischen den felsigen Küstenlinien. Trotz aller Unmittelbarkeit im Wahrgenommenen lässt sich diese kleine Landschaft zugleich als eine emotional hoch aufgeladene, romantische Erinnerungslandschaft lesen, die Nerly dem tragischen und frühen Tod des berühmten englischen Dichters und Autors Percy B. Shelley widmete. So handelt es sich bei dem ersten abfallenden Hügel im Mittelgrund wohl um Punta Castagna,²⁶ während dahinter das Kastell von San Terenzo zu sehen ist, in deren Nähe sechs Jahr vor Nerlys Eintreffen Shelley mit seiner Familie in der Villa Magni wohnte. Nerly dürfte nicht zufällig und sicherlich dank seines Begleiters, des Shelley-Verehrers Platen, den Ausblick auf jene Bucht gefunden haben, in der



Kat. 2.1 *Ruinen in Portovenere*, 1828, Pinselzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3161

der Engländer 1822 während eines Sturms mit seinem Segelboot gekentert war und den Tod gefunden hatte. So scheint Nerly selbst das kleine Segelboot im Gedenken an diesen tragischen Tag in die Bucht gesetzt zu haben. Shelleys Leiche war später im Beisein von Lord Byron am Strand verbrannt worden.

Bei dem im abendlichen Sonnenlicht von Rosa bis Violett aufleuchtenden hohen Bergzug handelt es sich um die Apuanischen Berge. Ihre Berühmtheit beruht vor allem auf den Carrara-Steinbrüchen. Platen hatte auf diese in seinem Gedicht angespielt, das er seiner Einladung an Rumohr und Nerly, nach Porto Venere zu kommen, beigelegt hatte: »Carrara's Marmorberge steigen fern empor, / Zu ihren Füßen Lerici, / (Wo jenes Dichters Freund ertrank, und dann von ihm / Bestattet ward im Aschenkrug).«²⁷ Diesen Ausblick auf die gegenüberliegenden Berge bereitete Nerly durch das bereits erwähnte Aquarell vor, das auf der Rückseite die topografische Situation »Von Porto venere auf Carara gesehen« eindeutig benennt (**Abb. 2.4a u. b**).

CD



Kat. 2.2 *Porto Venere*, 1828, Aquarell auf Papier, SPSG, Graphische Sammlung, Inv.Nr. GK II (5) 2304

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3161: *Ruinen in Portovenere*, 1828, Pinselzeichnung in Tusche über Bleistift auf Papier, 26 × 19,6 cm, bez. nachträglich u. l.: »F. Nerly / Porto venere. / 1828 in Gesellschaft von Platen.«²⁸ (**Kat. 2.1**)

SPSG, Graphische Sammlung

Inv.Nr. GK II (5) 2304: *Porto Venere*, 1828, Aquarell auf Papier, 38 × 26,2 cm, bez. u. r.: »FN. f. 1828. / Porto Venere« (**Kat. 2.2**)

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3376: *Die immergrünen Eichen auf Palmaria bei Spezia* / 1828 / Ölgemälde auf Pappe / 30,5 × 23 cm / »Nerly f.«²⁹

Ehemals Inv.Nr. 3680: *Felsen bei Palmaria 1828* / Ölstudie auf Papier / 16,3 × 29 cm³⁰

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 21,35 × 22,4 cm

Bildträger

Zeichenpapier, rau. Format infolge einer alten Restaurierung vermutlich verändert.

Malschicht

Grundierung und Vorzeichnung sind nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte von deckend bis pastos. Die Ölstudie wurde bis auf die seitlichen Ränder und den oberen Randbereich dünn gefirnisst. Im oberen Randbereich finden sich zwei, im rechten und unteren je ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Das Blatt wurde restauriert und weist zahlreiche, mit Büttenpapier geschlossene Fehlstellen in allen vier Eckbereichen und bei Rissen an den Rändern auf, die, ebenso wie zahlreiche Fehlstellen in der Malschicht, *recto* mit Wasserfarben im Ton, aber nicht im Glanz angepasst wurden. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

2023/2024

Die alte Montierung wurde entfernt und die vorhandenen Restaurierungen belassen. Nach einer Trockenreinigung erfolgten das Schließen eines Risses und das rückseitige Hinterkleben eines Knicks mit dünnem Japanpapier. Die alten Retuschen sind überarbeitet worden.³¹

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Golf von Spezia. / Oelstudie auf Papier / 21,5 × 22,5 cm / »F. Nerly«* (in Schwarz, Querseite)

Literatur

Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 36. – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 26. – Lückoff 2014, S. 54 f. (m. Abb.) u. S. 107 f.

Anmerkungen zu »Porto Venere am Golf von La Spezia«

- 1 Vgl. hierzu Denk / Strobl 2017.
- 2 Vgl. bes. Maurer 2015.
- 3 Aus der reichen Literatur zum Thema der *Grand Tour*-Reise: Chaney 1998.
- 4 Rumohr 1832, S. 167.
- 5 Denk 2017.
- 6 Siehe hierzu die Fallbeispiele in: Denk / Strobl 2017 u. Denk 2017.
- 7 Meyer 1908, S. 17–21.
- 8 *Porträt August von Platen*, 1828, Silberstift und Bleistift auf Papier, 30,3 × 30,3 cm, Kunsthalle zu Kiel, Inv.Nr. 1961/KH 26; zur Identifikation siehe Heise 2009, S. 48 f., bes. auch Anm. 14 mit Hinweis auf Dietrich Lückhoff.
- 9 Aquarell und Gouache auf weißer Pappe, 12,0 × 9,4 cm, recto bez. u. l.: FN [ligiert], verso bez.: »F. Nerly fec[...]«, Privatbesitz; siehe zu Nerlys Selbstbildnis als Raffael Sieveking 1997, S. 25.
- 10 Tempera auf Holz, 47,3 × 34,8 cm; Gallerie degli Uffizi, Inv.Nr. 1890 n. 1706 <https://www.uffizi.it/en/artworks/raphael-self-portrait> (09.05.2024).
- 11 Platen 1825, S. 2.
- 12 Zum Aufenthalt in Porto Venere siehe ausführlich Lückoff 2014.
- 13 Rumohr an Rist, 31.7.1828; zit. bei Rumohr 1993, S. 43 f.
- 14 Inv.Nr. 3160 recto: *Blick von Porto Venere auf die Apuanischen Berge mit den Carrara-Steinbrüchen*, Aquarell auf Papier, 10,5 × 17 cm, sowie verso: *Detailansicht der Apuanischen Berge*, Aquarell auf Papier, bez. u. in Bleistift: »Von Porto venere auf Carara gesehen«.
- 15 Valenciennes [1803] 2019 sowie Denk 2024.
- 16 *Meeresbucht bei Portovenere*, Öl auf Pappe, 13,2 × 21,1 cm, verso bez.: »bei Porto venere nach der genuesischen Küste hin gesehen F. N. 1828«; Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1954/639/9; Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 12.
- 17 Siehe auch *Abendstimmungen* (Kat. 25a–i) in diesem Band, S. 336–357.
- 18 Meyer 1908, S. 21.
- 19 Beide Studien könnte der Kronprinz erworben haben, als er im Oktober 1828 in Florenz weilte und von Rumohr geführt wurde; siehe zum Aquarell: Lückoff 2014, S. 108 f., und zum Corpus der in Porto Venere entstandenen Arbeiten: Ders., S. 105–114.
- 20 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 9, sowie Meyer 1908, S. 21; identisch mit: Mogens Joachim von Scheel-Plessen (1782–1853) (?); Meyer 1908, S. 21 führt an, dass das Gemälde noch in Familienbesitz sei.
- 21 Inventarkarte (vor 1917).
- 22 Adressat unbestimmt; zit. nach Meyer 1908, S. 20.
- 23 Lückoff 2014, S. 106 f. und Abb. S. 52.
- 24 Vgl. zu Nerlys Interesse an Agaven etwa auch die Detailzeichnung: Skizzenbuch Inv.Nr. 3661, fol. 21: *Amerikanische Agave*; Heßdörfer 2019, S. 228, Abb. 60.
- 25 Das Aquarell gelangte 1828 in den Besitz des preußischen Kronprinzen; siehe oben Anm. 18.
- 26 Siehe hierzu und zu Folgendem auch Lückoff 2014, S. 107.
- 27 Zit. nach Lückoff 2014, S. 92.
- 28 Ausst.Kat. Erfurt 1979, Kat.Nr. 54; siehe auch Inv.Nr. 3162 recto: *Die Festung von Porto Venere*; Detailskizzen, Pinselzeichnung über Bleistift auf Papier, 28,9 × 25,8 cm, bez. u. l.: »Nerly / oberhalb Porto venere / die Festung«.
- 29 Inventarkarte (vor 1917), siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464.
- 30 Inventarkarte (vor 1917), siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 465.
- 31 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.



A painting of a mountain landscape. The scene is dominated by a large, steep mountain slope on the left, rendered in shades of blue, purple, and brown. A small, dark building is visible on a rocky outcrop. The foreground shows a rocky ledge with some greenery. The background features a vast, hazy valley with a winding path or road, leading towards a distant, sunlit horizon. The sky is filled with soft, white clouds. The overall style is characteristic of the early 19th-century landscape painting movement.

IM KREIS DER FRÜHEN
FREILICHTMALER IN ROM

OLEVANO UND SUBIACO

Kat. 3a–e

Das 60 Kilometer östlich von Rom in den Äquerbergen gelegene Felsendorf Olevano Romano hat für die Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts eine außerordentliche, geradezu legendäre Bedeutung. Nach Erkundungen dieser Region im späten 18. Jahrhundert durch den Schriftsteller Carl Gottlob Küttner¹ und Künstler wie Johann Christian Reinhart und Jacob Wilhelm Mechau² war es Joseph Anton Koch, der nach einem ersten Besuch in Olevano im Jahr 1803 diese Landschaft intensiv künstlerisch erschlossen hat und als ihr eigentlicher Entdecker für die deutsch-römischen Landschaftsmaler gilt.³ Der pittoreske, auf den steilen Bergrücken des Monte Celeste gebaute Ort und die Anmut und Vielfalt der umgebenden Landschaft mit ihren weiten Ausblicken über die Campagna und zu den benachbarten Bergen machten Olevano ab etwa 1815 bis ins späte 19. Jahrhundert insbesondere im Sommer zum Hauptanziehungspunkt für die in Rom lebenden Landschaftsmaler.

Franz Horny, der 1817 zusammen mit Carl Friedrich von Rumohr nach Olevano reiste und bis zu seinem frühen Tod 1824 dort künstlerisch arbeitete, beschrieb Olevano enthusiastisch als »wahres Zauberland«⁴: »Überhaupt ist die ganze Gegend dort so phantastisch, dass man es in Deutschland gar nicht glauben

würde, wenn man Zeichnungen davon sähe.«⁵ Im Sommer 1824 traf Ludwig Richter in Olevano ein und begegnete dort Heinrich Reinhold, dessen Ölstudien zu den frühen Höhepunkten der Freilichtmalerei in Olevano zählen. Ludwig Richter beschrieb in seinen *Lebenserinnerungen*, dass die Eigenschaften dieser Landschaft den Bedürfnissen der Maler in besonderer Weise entsprachen: »Die Serpentara, von welcher ich so viel hatte sprechen hören, ist freilich ein Stück Erde, wie für den Maler besonders hergerichtet. Eine halbe Stunde von Olevano erhebt sich ein mit Eichen bewachsener Hügel, und zwischen seinen Klippen und zerstreuten Steinklötzen winden sich malerisch wilde Pfade auf und wieder herab. Ginster, Wacholder oder wilde Rosen wachsen hie und da aus dem öden Gestein. Solche Terrainbildung, verbunden mit den malerisch sich gruppierenden Bäumen, gibt nun freilich höchst abwechselnde, formenreiche Vorgründe; von überwältigender Schönheit aber ist die nähere und fernste Umgebung. [...] Kehrt man sich um und schaut zwischen den Stämmen und Wipfeln der Eichen hin nach Norden, da steigt der ganz kahle und schroffe Felsrücken empor, auf dessen höchster Spitze das armselige Civitella liegt. [...] Man denke sich nun, wie durch verschiedene Beleuchtung und atmosphärische Zustände hier Effekte



Abb. 3.1 *Landschaft bei Olevano*, 1829/35, Öl auf Papier, 27 × 41 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 2827

entstehen mußten, die Herz und Sinn aufjubeln oder auch ganz verstummen machten.«⁶

Nach seiner Ankunft in Rom im Dezember 1828 unternahm Nerly, wie sein Biograf Franz Meyer berichtet, im Sommer 1829 eine erste größere Exkursion über Tivoli und Subiaco nach Olevano, das er auch in den Folgejahren regelmäßig besuchte.⁷ Dass die Aufenthalte in Olevano für Nerly eine entscheidende Schulung und Weiterentwicklung bedeuteten, zeigt sich vor allem an der auffälligen Vielzahl und Vielfalt der erhaltenen Zeichnungen, die nicht nur anhand der Motive selbst, sondern in vielen Fällen auch durch die Bezeichnung »Olevano« oder »Serpentara« eindeutig dieser Landschaft zugeordnet werden können. Diese Bezeichnungen, oft in der Nähe der Signatur, gewinnen über die Ortsangabe hinaus auch den Charakter eines bewusst gesetzten Zeichens der Verbundenheit und künstlerischen Zugehörigkeit zu dieser besonderen Landschaft.

Zeichnend richtete Nerly seinen Blick ebenso in die Weite der umgebenden Berge wie auf das abwechslungsreiche Terrain der unmittelbaren Umgebung oder auch nahsichtig auf Bäume, Wurzeln, Felsen und Pflanzen. Die oberhalb von Olevano gelegene Serpentara-Landschaft mit ihrer besonderen Kombination aus hügeligem Gelände, Eichenbäumen, Felsen und Durchblicken auf die benachbarten Berge und die Stadt selbst sowie den höher gelegenen Ort Civitella (heute: Bellegra), wurde auch für Nerly zu einer wichtigen Motivquelle. Unter den erhaltenen Ölstudien aus Olevano bilden die Nahstudien von Felsen, Wurzeln und Terrain (**Kat. 3b–d**) eine bedeutende Werkgruppe, in der die bei Rumohr geschulte genaue Beobachtung der Naturformen intensiv zum Tragen kommt. Eine besondere Meisterschaft Nerlys ist in Arbeiten wie der *Landschaft bei Olevano* (**Abb. 3.1**)⁸ aus der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe zu erkennen, die sich durch hohe farbliche Differenzierung und einen souveränen, locker skizzierenden Duktus auszeichnet. Nerly bevorzugte kontrastreiche Lichtsituationen, um – wie im Falle dieser Nahstudie – die reichhaltige plastische und farbliche Struktur der knorrigen Wurzel und des Felsgesteins mit lebhaftem, teils nur dünn lasierendem Farbauftrag zu erfassen. Vor dem Hintergrund der fernen Bergkulisse und des weiten blauen Himmels stellt er den von südlicher Sonne beleuchteten Mikrokosmos organischer Naturformen prägnant vor Augen.

In Olevano wurde neben der Gesamtansicht der Stadt selbst (**Kat. 3a**) auch die markante Ruine der Burg ein wichtiges Motiv für Nerly.⁹ Eine ehemals zum Erfurter Nachlass gehörende Ansicht (**Abb. 3.2**)¹⁰ ist ein charakteristisches Beispiel für das von ihm bevorzugte seitliche Streiflicht, wie es auch die Terrainstudie *Felsiger Hang* (**Kat. 3d**) bestimmt.

Im permanenten Arbeiten in der Natur und dem künstlerischen Austausch mit den Malerkollegen wurde Olevano für Nerly zu einer Art Freilicht-Akademie. Aus Quellen lässt sich etwa nachweisen, dass er dort im Sommer 1829 zusammen mit Friedrich



Abb. 3.2 *Die Ruine der Burg von Olevano*, 1829, Öl auf Pappe, 51,5 × 37 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv.Nr. G 0658

Preller d. Ä., August Lucas, Johann Caspar Weidenmann, Heinrich Bürkel und Wilhelm Ahlborn arbeitete.¹¹

Gemessen an der Vielzahl der Studien hat Nerly offenbar verhältnismäßig wenige Atelieregemälde mit Motiven aus Olevano und den Äquerbergen gemalt. Bekannt sind zwei hochformatige Pendantbilder, die er 1831 im Auftrag Rumohrs schuf und ein Zeugnis seiner malerischen Entwicklung abgeben (**Kat. 3d.3 u. Kat. 9.2**). Eines der beiden Bilder (**Kat. 9.2**) zeigt im Hintergrund den bei Olevano gelegenen Monte Serrone und setzt sich im Vordergrund aus Felsen, Baumwurzeln, Vegetation und einem kleinen Gebirgsbach zusammen – Motive, deren Charakteristik sich Nerly in seinen nahsichtigen Studien erarbeitet hatte. Im Vergleich der Atelieregemälde mit den Ölstudien wird aber deutlich, dass die aus der direkten Beobachtung rührende Naturnähe, Spontaneität und Frische der Ölstudien nicht in die Atelieregemälde übertragen, sondern dem Ideal einer gleichmäßigen, beruhigten Lichtregie und Gegenstandsdarstellung geopfert wurde. So konzentriert sich Nerlys innovative, auf den Impressionismus des

späteren 19. Jahrhunderts vorausweisende malerische Leistung der römischen Jahre vor allem in seinen vor dem Motiv geschaffenen Ölstudien. Das für die Gebirgslandschaft der Äquerberge auch heute noch typische Phänomen des morgendlichen, aus den Tälern aufsteigenden Dunstes inspirierte Nerly in dem unweit von Olevano gelegenen Subiaco zu einer Ölstudie, die zu den künstlerischen Höhepunkten seiner römischen Jahre zählt (**Kat. 3e**). Vom harten, kontrastreichen Licht des vorderen Berghangs bis zum bläulich verschwimmenden Dunst des hinteren Bergmassivs zeigt sich in dieser Ölstudie mit der differenzierten Darstellung atmosphärischer Wirkungen auch das weite Spektrum der von ihm früh erarbeiteten malerischen Fähigkeiten.

Thomas von Taschitzki

Kat. 3a

Olevano 1830

Öl / Papier | 38,5 × 55,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts mit Pinsel in dunkelbrauner Farbe: »Nerly«

Rückseite: Bezeichnet auf der rückseitigen Pappe oben links in Rot mit der Inventarnummer: »3332« und unten links in Rot: »I. N. 3332«; über die gesamte linke Hälfte bezeichnet mit blauem Stift: »Nerly / Olevano. / 1829. / I. Nr. 3332 / 8 III; oben rechts mit rosa Stift: »46«; links oben auf dem Kopf stehend mit Bleistift: »105«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3332

Als Friedrich Nerly im Sommer 1829 zum ersten Mal nach Olevano kam, gehörte der Blick aus nördlicher Richtung auf das hoch auf einem Felsenkamm gelegene Städtchen bereits zum Kanon der besonders beliebten Motive unter den Landschaftsmalern. Joseph Anton Koch hatte schon ab 1803 diese Ansicht in Zeichnungen studiert und auf dieser Grundlage sein 1823 entstandenes Gemälde *Olevano von Norden mit Hirten und Selbstbildnis* komponiert.¹² Von vielen weiteren Künstlern wie etwa Ernst Fries, Ludwig Richter und Camille Corot sind Zeichnungen und Ölstudien der markanten Nordansicht aus den 1820er-Jahren überliefert.¹³

Friedrich Nerly entwickelte seine Studie als ausgewogene Bildkomposition, die den Blick über mehrere Raumzonen in die Tiefe leitet. Die Ansicht Olevanos aus nördlicher Richtung verbindet sich mit der weiten Sicht auf das sich breit über den gesamten Hintergrund erstreckende Bergmassiv der Monti Lepini, die zu Nerlys Zeit Volskerberge genannt wurden.

Die von der rechten Seite einstrahlende, tief stehende abendliche Sonne legt ein warmtoniges und zugleich kontrastreiches Licht über Landschaft, Häuser und Felsen, das die Häuserkuben und die karge Vegetation plastisch hervorhebt. Die Komposition gliedert sich in mehrere, hinter- bzw. übereinander gestaffelte Zonen. Als Repoussoir im Vordergrund dienen dunkel verschattete Felsen, die sich rahmend am rechten Bildrand hochziehen. Neben einem diagonal von links unten ins Bild führenden Weg mit kleiner Staffagefigur liegen links hell beleuchtete Felsblöcke. Darüber schließt sich im Mittelgrund der steil ansteigende Höhenzug der Felsenstadt an. Nerly wählte eine Perspektive, die den Turm der Burgruine als markanten Blickpunkt über die Horizontlinie der Monti Lepini ragen lässt. Ein zarter, hoch gewachsener Baum auf der linken Seite balanciert zusammen mit den Felsen auf der rechten Seite diesen Schwerpunkt der Bildkomposition aus. Hinter der Stadtsilhouette ist die bis zum Fuß der Berge reichende weite Ebene der Campagna sichtbar. Zwischen pastellhaften Blau-, Violett-, Grau- und Grüntönen changierend, modellierte Nerly das ferne Bergmassiv der Monti Lepini in weichen Farbübergängen und erreichte damit eine natürliche und überzeugende Tiefenwirkung. Der nach oben bläuliche und zum Horizont hin rosafarbene Himmel ist von Wolken in unterschiedlicher Höhe durchzogen. Mit dem diagonalen Wolkenverlauf, der die Linie des ansteigenden Bergmassivs aufnimmt, wiederholt er die ansteigenden Diagonalen des Felsen-Repoussoirs und der Stadtsilhouette und verknüpft die verschiedenen Bildzonen zu einer klaren Bildgeometrie.

Bei aller Genauigkeit der Komposition und der malerischen Wiedergabe etwa der Häuser sind auch viele Partien der Studie skizzenhaft angelegt. So ist etwa im Bereich des Berghangs unter der Burg die oberste Farbschicht dünnflüssig mit dem Borstenpinsel in bewegtem Duktus auf die hellere, darunterliegende Farbschicht aufgetragen, die an vielen Stellen sichtbar bleibt.

In Nerlys zeichnerischem Œuvre finden sich viele Detailmotive der Stadt Olevano, von der Burgruine bis zu verschiedensten Ansichten der übereinander gestaffelten Häuser. Als unmittelbare Vorbereitung der Ölstudie kann aber nur eine 1830 datierte lavierte Bleistift- und Federzeichnung mit Farbnotizen gelten, in der Nerly bei vergleichbar kontrastreicher abendlicher Beleuchtung das Kernmotiv der Stadtansicht skizzierte und durch Tuschelavierungen die Schattenzonen erfasste (**Kat. 3a.1**). Die Zeichnung stimmt in vielen Details, etwa des Schattenverlaufs, recht genau mit der Ölstudie überein. Nur der Standpunkt ist im Vergleich tiefer gelegen, was an der Position des Bergmassivs der Monti Lepini im Hintergrund erkennbar ist.

Nerly steht mit der Ölstudie der nördlichen Ansicht Olevanos einerseits in einer bereits durch die Olevano-Ansichten von J. A. Koch geprägten Tradition. In der frischen, auf die beobachtete abendliche Lichtstimmung konzentrierten malerischen Erfassung

Kat. 3a



Kat. 3a.1 *Olevano*, 1830, Bleistift, Feder in Schwarz, laviert, 22,8 × 29,0 cm, Archiv der Hansestadt Lübeck



der Landschaft und der spezifischen Farbigkeit von Felsen, Häusern, Vegetation, Berg- und Wolkenlandschaft zeigt sich aber eine andere Landschaftswahrnehmung, ein neues Interesse an den veränderlichen Licht- und Stimmungswerten der landschaftlichen Erscheinung.

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3256: *Olevano von der Serpentara aus gesehen*, Tusche- und Sepialavierungen über Bleistift, bez. u. r.: »F. Nerly f / Olevano dalla Serpentara / mit einem nebelhaften Meerbusen«, 38,0 × 52,3 cm (Kat. 13.3)

Archiv der Hansestadt Lübeck

Olevano, Bleistift, Feder in Schwarz, laviert, 22,8 × 29 cm, bez. u. Mitte: »Olevano« sowie u. r.: »F. Nerly 1830.«, Nachlass Roeck, 1/12. (Kat. 3a.1)

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3335: *Landschaft bei Rom. Blick von Olevano auf das Albaner Gebirge / Oelgemälde auf Pappe / 22,5 × 41,5 cm / »Olevano / F. Nerly«*¹⁴

Ehemals Inv.Nr. 3704: *Il castello d'Olevano / 1929 / Oelstudie auf Papier / 51 × 37 cm / »Nerly f.« (in Weiß)*¹⁵ (Abb. 3.2)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung: 38,0 × 54,5 cm / Bildträger Pappe:

38,5 × 55,0 cm

Bildträger

Papier / auf Pappe aufkaschiert

Malschicht

Die Grundierung ist hell und glatt. Der Farbauftrag erfolgte vermutlich mit einem ölhaltigen Bindemittel. Es wurde ein Firnis aufgetragen. In der linken und rechten oberen Ecke sowie am unteren Bildrand links befindet sich jeweils ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Der originale Papierbildträger wurde auf eine im Format geringfügig größere, 0,3 cm dicke Pappe aufkaschiert. Anschließend erfolgte das farbliche Eintönen der pappsichtigen Randbereiche. Die Papprückseite wurde mit einem türkisblauen Papier gegenkaschiert. Im UV-Licht kann man in der Malerei einige kleine Retuschen erkennen. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883),

Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Olevano Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Olevano / Oelgemälde auf Pappe / 1829 / 36,5 × 53 cm*

Literatur

Meyer 1908, S. 75 (m. Abb.; *Olevano*). – Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 95 (*Olevano*). – Jaspert 1949, (m. Abb.). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 185 (*Olevano*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 1 (*Olevano*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 3 (m. Abb.; *Olevano*). – Riccardi 1997, S. 210, Kat.Nr. 58 (m. Abb.; *Veduta di Olevano da nord / Nordansicht Olevanos, 1829 ca.*). – Riccardi 2004, S. 243 (m. Abb.; *Veduta di Olevano da nord con i volsci all'orizzonte, ca. 1829*). – Ausst.Kat. München 2005, S. 188, 197 (m. Abb.; *Olevano von Norden, um 1829*). – Riccardi 2006, S. 149 (m. Abb.; *Ansicht Olevanos von Norden*). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 13 (m. Abb.; *Olevano*). – Ausst. Kat. Rom 2022, S. 29 (m. Abb.; *Olevano*).

Kat. 3b

Felsen bei Olevano ca. 1832/35

*Felsen bei Olevano*¹⁶

Öl / Papier | 29,3 × 42,2 cm

Vorderseite: Bezeichnet am rechten Rand in dunkelbrauner Farbe: »Nerly / Olevano«

Rückseite: Oben links in roter Farbe die Inventarnummer: »3378«; unten links schwarz durchgestrichen die in roter Farbe geschriebene Nummer: »3046«; oben rechts und links auf dem Kopf blau gestempelt: »ANGERMUSEUM ERFURT«; oben rechts auf dem Kopf stehend: 378.

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3378

Friedrich Nerlys Ölstudie *Felsen bei Olevano* zählt zu den prominenten Beispielen seines Naturstudiums in der Serpentara-Landschaft mit ihrer charakteristischen Verbindung von Felsen und Vegetation. Beinahe formatfüllend wird eine Felsgruppe mit unregelmäßigen Spalten, Rissen und Abbrüchen zum Hauptgegenstand des Bildes. Links in der Ferne minimal angedeutete Berge verknüpfen die Nahstudie mit der Tiefe der Landschaft. Die spezifische Gestalt und Farbigkeit von Felsen und Vegetation arbeitete Nerly durch eine besondere Lichtregie heraus. Im Streiflicht der tiefstehenden Abendsonne wird der visuelle Reichtum des klei-



Kat. 3b

nen Naturausschnitts durch den kontrastreichen Wechsel von sonnenbeschienenen und verschatteten Zonen detailreich sichtbar. In freiem Duktus und partienweise auch feinliniger Malerei erfasste er das lebhafte Spiel des Lichts, das die Felsen momenthaft überzog. Im Zentrum des Motivs kulminiert diese Malerei der Lichtkontraste auf kleinstem Raum. Die nahezu das gesamte untere rechte Viertel des Bildes ausfüllende glatte, verschattete Felsenfläche endet oben mit einem im Streiflicht hell aufscheinenden, schräg verlaufenden Rand. Direkt darüber hob Nerly die aufragenden kleinen Grate des erodierten Gesteins mit dünnen Lichtsträndern sehr genau hervor. Die im Schatten liegenden Felspartien zeugen mit ihren Nuancen von rötlichem Braun bis zu dunklem Grau davon, wie sehr er es darauf anlegte, die farblichen Erscheinungen auch im dunklen Spektrum differenziert wiederzugeben. Diese in lockerem Pinselduktus gemalten Stellen lassen eine Entstehung der Ölstudie aus der direkten Beobachtung *en plein air* annehmen. Oberhalb eines langen dunklen Spalts in der

Mitte der Felsgruppe wachsen kleine Bäume und Büsche, deren locker hingetupfte Blätter ebenfalls in lebhaften Kontrasten von Licht und Schatten getaucht sind. Die Vegetation im schmalen Vordergrundstreifen und die Baumgruppe rechts oben sind mit dem Borstenpinsel in dünner Lasur grob skizzenhaft angelegt. Indem Nerly diese Randzonen nur summarisch und das Bildzentrum sehr viel genauer erfasste, fokussierte er gleichsam den Blick auf das Hauptmotiv.¹⁷ Entlang der unteren Himmelszone sind auf der hellen Ölfarbe Bleistiftlinien einer etwas höher platzierten Vorzeichnung erkennbar.

Dass sich Nerly dieser Felsformation aus unterschiedlichen Blickwinkeln annäherte und seine Motive in unterschiedlichen Medien studierte, bezeugt eine kleine Federzeichnung, in der er die Hauptlinien und -flächen des Felsens von einem weiter rechts gelegenen Blickpunkt aus skizzierte (Kat. 3b.1). Die Bezeichnung »Olevanno Serpentara« auf dieser Zeichnung ermöglicht die eindeutige topografische Zuordnung des Motivs.



Kat. 3b.1 *Felsen und Buschwerk in der Serpentara*, Federzeichnung auf Papier, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952/512



Kat. 3b.2 Heinrich Reinhold, *Gegend bei Olevano (Serpentara)*, 3. Juli, um 1822, Bleistift auf Papier, 28,9 × 38,3 cm, Landesmuseum Hannover, Graphische Sammlung

In einer akribischen Bleistiftzeichnung hatte Heinrich Reinhold bereits um 1822 das Motiv aus etwas größerer Distanz festgehalten (**Kat. 3b.2**). Beim Vergleich von Nerlys Ölstudie mit Reinholds Zeichnung beweisen die weitgehend übereinstimmenden Detailformen der Felsen die Genauigkeit und Naturtreue der beiden Studien.

Die Souveränität und Leichtigkeit, die in der Ausführung der Ölstudie zu erkennen sind, lassen eine Entstehung nicht in der ersten Phase der jährlichen Aufenthalte Nerlys in Olevano Romano, sondern in seinen mittleren bis späten römischen Jahren ca. 1832–35 annehmen. In einigen Ölgemälden Nerlys bilden – auch in Hinsicht auf die Lichtregie – vergleichbare Felsen den Vordergrund, jedoch ist kein Gemälde bekannt, in dem er die Ölstudie *Felsen bei Olevano* als Vorlage verwendete.

Nerlys Interesse am genauen Studium von Felsformationen, das auch in zahlreichen Zeichnungen zu erkennen ist, lässt sich auch mit seinem engen Kontakt zu Johann Christian Reinhart in Verbindung bringen. Der 46 Jahre ältere Reinhart hatte sich bereits früh mit sehr genau ausgearbeiteten Detailstudien beschäftigt, etwa in Form von Kreidezeichnungen. Ein Beispiel dafür ist die auf 1809/10 datierte Zeichnung *Felsblöcke im Parco Chigi von Ariccia*.¹⁸ Im Bestand der Kunsthalle Bremen finden sich Zeichnungen Nerlys von Felsen aus Olevano, die in einer auffällig ähnlichen Schraffurtechnik gearbeitet sind und einen Einfluss durch Johann Christian Reinhart nahelegen.¹⁹

T v T

Zeichnungen

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Felsen und Buschwerk in der Serpentara, 18,8 × 27,0 cm, Feder, Bleistift, braune Kreide, bez. u.: »Olevanno Serpentara / Nerly«, Inv.Nr. 1952/512 (**Kat. 3b.1**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger Papier: 29,3 × 42,2 cm /

Hartfaserplatte: 30,3 × 42,5 cm

Bildträger

Papier / Hartfaserplatte

Malschicht

Die Grundierung ist hell und glatt. Im Himmel auf der linken Bildhälfte und rechts neben der Bildmitte sind Bleistiftlinien sichtbar, die zu einer Vorzeichnung gehören könnten, allerdings über der Malschicht liegen. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasurhaft bis deckend sowie pastos in den Weißhöhlungen. Im Braun der Felsen ist partiell ein feines Craquelée sichtbar. Die Ölstudie wurde gefirnisst. Insgesamt gibt es neun Einstichlöcher in folgenden Bereichen: zwei in der linken oberen Bildecke, zwei oben in der Bildmitte, zwei

oben in der Mitte der rechten Bildhälfte, eines in der rechten oberen Bildecke und je zwei in der linken und rechten unteren Bildecke.

Restaurierungsmaßnahmen

Ursprünglich gehörte diese Ölstudie zu den 20 Gemälden, die 1909 von Walter Kühn restauriert wurden. Es ist allerdings heute nicht mehr zu klären, ob Kühn die Studie damals analog zu den anderen Werken behandelte (Aufziehen auf eine Pappe mit rückseitigem Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten, Reinigung, Retusche, Auftragen von einem Firnis²⁰), und ob diese Restaurierung zu einem späteren Zeitpunkt wieder entfernt wurde. Im heutigen Zustand befindet sich der originale Papierbildträger aufkaschiert auf einer 0,3 cm dicken Hartfaserplatte, welche wiederum rückseitig mit einem hellen Papier gegenkaschiert wurde. Kleine gealterte, optisch auffällige Retuschen sind an der linken Bildseite im Bereich des Felsens sichtbar. Unter UV-Licht kann man weitere kleine Retuschen erkennen. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Felsen bei Olevano*

Inventarkarte (vor 1917): *Felsen bei Olevano / Ölstudie auf Papier auf Pappe / um 1829 / 29,2 × 42,1 cm / Bez: Nerly / Olevano*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 219 (*Felsen bei Olevano*). – Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 88 (*Felsen bei Olevano*). – Ausst.Kat. Berlin 1957, Kat.Nr. 220. – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 184 (*Felsen bei Olevano*) irrtümlich Inv.Nr. 3046. – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat. Nr. 2 (*Felsen bei Olevano*) dort irrtümlich Inv.Nr. 3046. – Müller-Tamm 1991, S. 142 f. (m. Abb.). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 4 (m. Abb.). – Ausst.Kat. Washington / New York / Saint Louis 1996, Kat.Nr. 119. – Riccardi 1997, S. 57 (m. Abb.). – Lucke 2001, S. 813 (m. Abb.). – Riccardi 2004, S. 132 (m. Abb.). – Riccardi 2006, S. 149 (m. Abb. 67). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 4 (m. Abb.). – Ausst.Kat. Rom 2022, S. 30 (m. Abb.).

Kat. 3c

Landschaft mit Felsen 1833/35

Öl / Papier / Pappe | 31,5 × 46,4 cm

Rückseite: Oben links in roter Farbe die Inventarnummer: »X 859«; rechts darunter ein ovaler Stempel, Schrift unleserlich; oben in der Mitte ein Papieraufkleber mit der handschriftlichen Nummer in schwarzer Tinte: »976«; links daneben ein weißer Papieraufkleber, mit blauer Tinte beschrieben: »Friedr. / Nerly / 04940«; oben rechts mit Bleistift die eingekreiste Zahl: »31«; in der Mitte mit Bleistift in Schreibschrift: »F. Nerly sr. Venedig«; oben rechts ein zum Teil über diese Aufschrift geklebt, mit Schreibmaschine beschriebenes Briefpapier der Kunsthalle Bremen, überschrieben: »Bescheinigung«, unterschrieben von Dr. Günter Busch, Direktor der Kunsthalle, datiert: »Bremen, den 17.2.1954«, u. a. mit dem Inhalt: »Hierdurch bescheinige ich, daß die umseitige Ölstudie ein eigenhändiges Werk von dem deutschen romantischen Maler Friedrich Nerly (1807–1878) ist. Sie stammt aus einem Teil des Nachlasses des Künstlers, der über den Maler von Hagen an Frau Sommer in Münster gekommen ist. [...] Der Vergleich mit den übrigen Ölstudien aus diesem Nachlaß, von denen ein kleiner Teil in den Besitz der Kunsthalle übergegangen ist, zeigt eindeutig die Handschrift dieses Künstlers.«

Eingang in Museum 1991, Schenkung Kunsthandlung
J. P. Schneider jr., Frankfurt a. M. | Inv.Nr. X 859

Zwei nebeneinander an einem Hang liegende große Felsblöcke bilden zusammen mit unterhalb wachsenden Farnpflanzen das zentrale Motiv der Ölstudie *Landschaft mit Felsen*. Vergleichbar mit der grundsätzlichen Anlage anderer Nahstudien, wie *Felsen bei Olevano* (Kat. 3b) oder *Felsiger Hang* (Kat. 3d), gibt es auch in dieser Studie einen auffälligen Unterschied der malerischen Behandlung zwischen dem nur grob skizzierten Hintergrund und dem sehr viel genauer erfassten Hauptmotiv. So ist die Baumgruppe oben links summarisch mit flüssiger, den hellen Malgrund zum Teil durchscheinen lassender dunkelgrüner Lasur gemalt, auf der hellgrüne getupfte Farbflecke sonnenbeschienene Blätter andeuten. Auch der Ausblick über eine buschig bewachsene Wiese auf ferne Bergzüge am rechten Bildrand ist durch übereinandergestaffelte grüne und hellblaue Farbzonen nur flächig gehalten. Das helle Blau setzt sich oben in dem von abendlichen, leicht gelblichen Wolken durchzogenen Himmel fort. Einen auffälligen Blickpunkt bildet der rechte der beiden Felsen, dessen Gestein von der seitlich einstrahlenden Sonne hervorgehoben wird. Die hell-

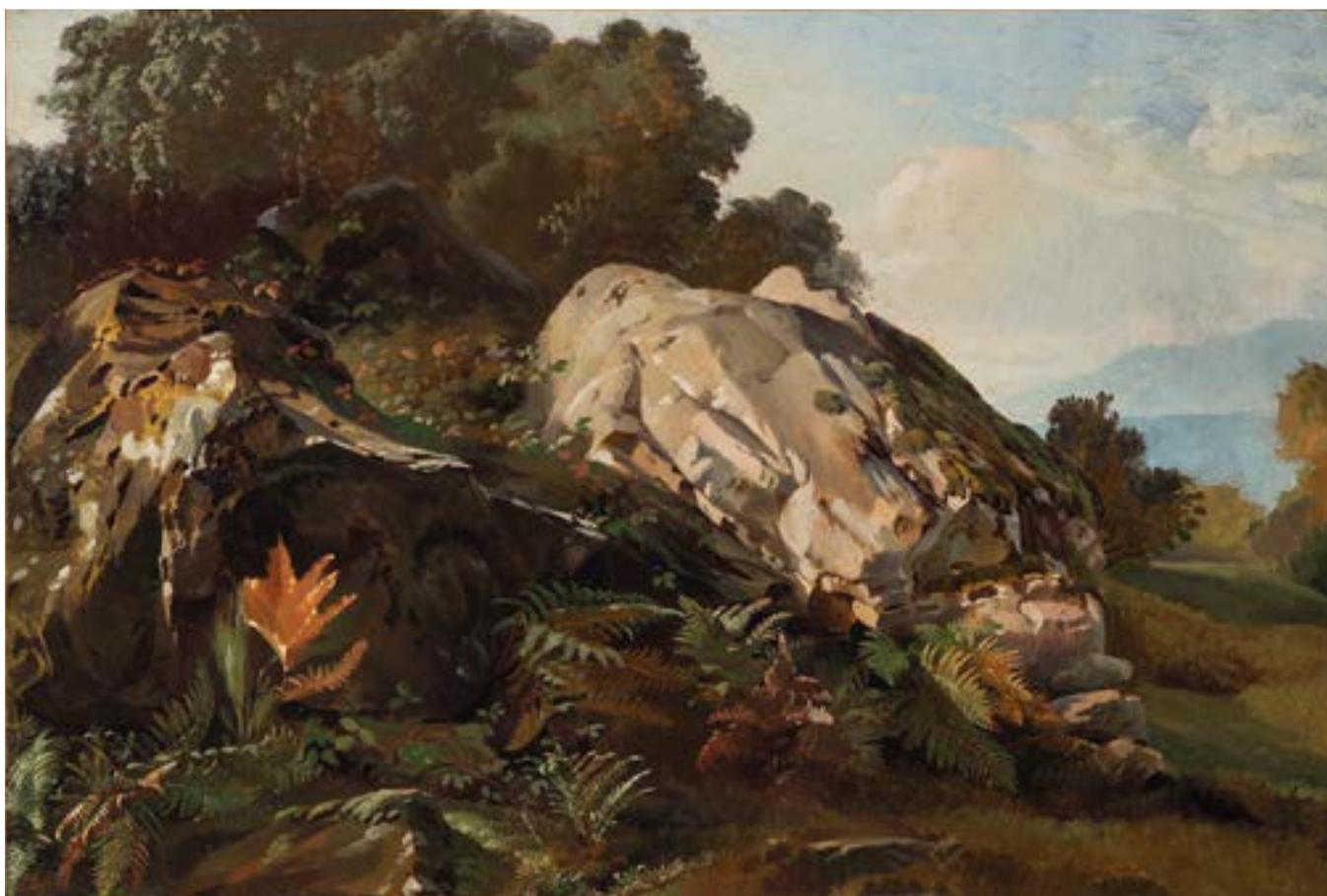
grauen, zum Teil auch leicht roséfarbenen Partien dieses Felsens wurden von Nerly bei zügigem Farbauftrag sehr differenziert in fein nuancierten Tönungen gemalt. Von der Sonne beschienene, leuchtend grüne Moospolster gehen auf der rechten, verschatteten Seite dieses Felsens in dichten dunkelgrünen Moosbewuchs über. Im Unterschied zum hellgrau aufleuchtenden Felsen in der Mitte der Studie ist der weiter vorne gelegene linke Felsen in Brauntönen gehalten. An einigen Stellen deuten graue, hell-olivfarbene und dunkle Flecke einen lebhaften Oberflächenbewuchs aus Flechten und Moosen an. Das Streiflicht konturiert die seitlichen Kanten und den abfallenden oberen Rand des Felsens. Besondere Sorgfalt verwendete Nerly auch auf die Farne und weitere Pflanzen im Vordergrund, die sich, partiell von der seitlichen Sonne beleuchtet, von dem verschatteten Felsen abheben. Mit feinem Pinsel und genauer farblicher Abstufung von schattigem Dunkel- und Olivgrün bis zu hell durchsonnten Grün- und Ockertönen malte er die zum Teil herbstlich verfärbten Farnblätter. Auffällig ist ein großer ockerfarbener, sich vor dem dunklen Felsen abhebender Farnwedel. Nerly setzte hier den beigefarbenen Malgrund als hellsten Farbwert der vom Streiflicht durchleuchteten Blattränder ein.

In der Ölstudie *Landschaft mit Felsen* zeigt sich Nerly als Landschaftsmaler mit einem besonderen Interesse am Mikrokosmos der Naturformen und -farben. Mit differenzierter Palette erfasste er die Gesteinsoberflächen mit ihren Moosen und Flechten sowie die Bodenvegetation im kontrastreichen Wechsel von Sonnenlicht und Schatten. Auffällig sind die vielen nebeneinanderliegenden kleinen Farbflecke von Vegetation und Felsflächen, aus denen sich das Hauptmotiv der Studie zu einem lebhaften, engmaschigen Muster zusammensetzt.

Der Charakter der Landschaft mit ihrer Mischung aus Hügeln, großen Felsen, vereinzelt Baumgruppen und Durchblicken auf ferne Bergzüge weist auf eine Entstehung dieser nicht bezeichneten Ölstudie in der Gegend der Serpentara bei Olevano Romano. Die Arbeit stünde damit auch topografisch in einem Zusammenhang mit der motivisch verwandten Ölstudie *Felsen bei Olevano* (Kat. 3b).

In seinem mit 1836 datierten, in Mailand fertiggestellten großen Atelierbild *Campagnalandschaft mit Aqua Claudia* (Kat. 7.1) hat Nerly links im Vordergrund den auf der linken Seite der Ölstudie *Landschaft mit Felsen* zu sehenden Felsblock als Vorlage verwendet und auch mit Farnpflanzen kombiniert.²¹ Zusammen mit der stilistischen Analyse ist dies die Grundlage für eine eindeutige Zuschreibung der nicht signierten Ölstudie an Friedrich Nerly und zugleich ein Anhaltspunkt für die Datierung. Die Entstehungszeit kann, auch aufgrund des sicheren, geübten *Malduktus*, auf die späten römischen Jahre zwischen 1833 und 1835 eingegrenzt werden.

T v T



Provenienz

Sammlung Eduard von Hagen, Erfurt. – Luise Sommer, Münster.
– Marianne Schmidt, Ritterhude / Bremen. – Erworben vom Angermuseum Erfurt im Juli 1991 als Geschenk der Kunsthandlung J. P. Schneider jr., Frankfurt a. M.

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger Papier: 31,5 × 46,4 cm / Pappe:

32,7-2 × 57,5 cm

Bildträger

Zeichenpapier auf größere Pappe ganzflächig kaschiert und verso mit Papier gegenkaschiert. Das Format ist vermutlich am unteren Blattrand, rechtes Drittel, durch Beschnitt verändert, denn hier sind kleinste Malschichtausbrüche sichtbar.

Malschicht

Eine Grundierung des Blattes ist aufgrund der deckenden Malweise bis an den Blattrand heran nicht erkennbar. Im mittleren Bildbereich kann man innerhalb der Darstellung des hellen Felsens eine Unterzeichnung erkennen. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasurartig, deckend

bis pastos. Die Ölstudie wurde bis über die Pappe gefirnisst. Heute finden sich zahlreiche horizontal und vertikal verlaufende matte Streifen auf der Bildfläche, welche auf einen beriebenen Firnis hindeuten. Einstichlöcher sind nicht erkennbar.

Restaurierungsmaßnahmen

Die auf Papier ausgeführte Ölstudie wurde auf eine größere Pappe aufgeklebt und danach gefirnisst. Wenige minimale Retuschen sind im UV-Licht über dem Firnis sichtbar. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Inventarbuch VII: *Landschaft mit Felsen*

Inventarkarte: *Landschaft mit Felsen / zw 1840 und 1850 /*

Öl auf Papier auf Pappe aufgez. / 31,6 × 46,6 cm

Literatur

Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 8 (m. Abb.).

Kat. 3d

Felsiger Hang um 1831

Landschaftsstudie²²

Öl / Papier | 36,6 × 51,2 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in schwarzer Farbe:

»F. N. f.«

Rückseite: Oben links die Inventarnummer in Rot: »3071«
sowie rechts daneben mit dunkelblauem Kugelschreiber:

»3071«; unten links in Rot: »3071; unten rechts mit Bleistift:

»I. Nr. 3071«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3071

Eine unscheinbare, vielfach zerklüftete und erodierte Hangfläche unterhalb eines kleinen Hügels bildet das Hauptmotiv einer Ölstudie, in der Nerly wie in kaum einer anderen den Fokus auf die kontrastreiche Lichtsituation von seitlichem Streiflicht und die damit verbundenen farblichen Phänomene legte. Die Arbeit dokumentiert zusammen mit vergleichbaren Zeichnungen (**Kat. 3d.1**) sein intensives Studium des unregelmäßigen, aus Felspartien, Grasbewuchs und sandigem Boden zusammengesetzten Terrains, wie es für die Gegend der Serpentara oberhalb von Olevano Romano typisch ist. Die Studie ist nicht mit einer Ortsangabe bezeichnet, aber der Zusammenhang mit motivähnlichen Zeichnungen aus Olevano legt nahe, sie dort zu lokalisieren. Auch von anderen Künstlern, die zum Teil sogar zusammen mit Nerly Sommeraufenthalte in Olevano und der Serpentara verbrachten, wie beispielsweise Friedrich Preller d. Ä.²³, sind gezeichnete Terrainstudien erhalten, die ebenfalls erodiertes, vielgestaltiges Gelände in den Blick nahmen (**Kat. 3d.2**). Doch ist von keinem anderen Künstler eine Ölstudie überliefert, in der Bodenformationen in vergleichbar markantem Licht gemalt wurden. Nerlys in einigen Studien zu beobachtende Vorliebe für seitliches Streiflicht und das Profilieren von Felsen durch helle Lichtränder erfährt hier eine besondere Steigerung. Wie am Schattenverlauf zu erkennen ist, wählte er eine Perspektive in ungewöhnlichem Winkel zur halb links neben dem Motiv zu verortenden tiefstehenden Sonne, so dass beinahe von einer Gegenlichtsituation gesprochen werden kann.

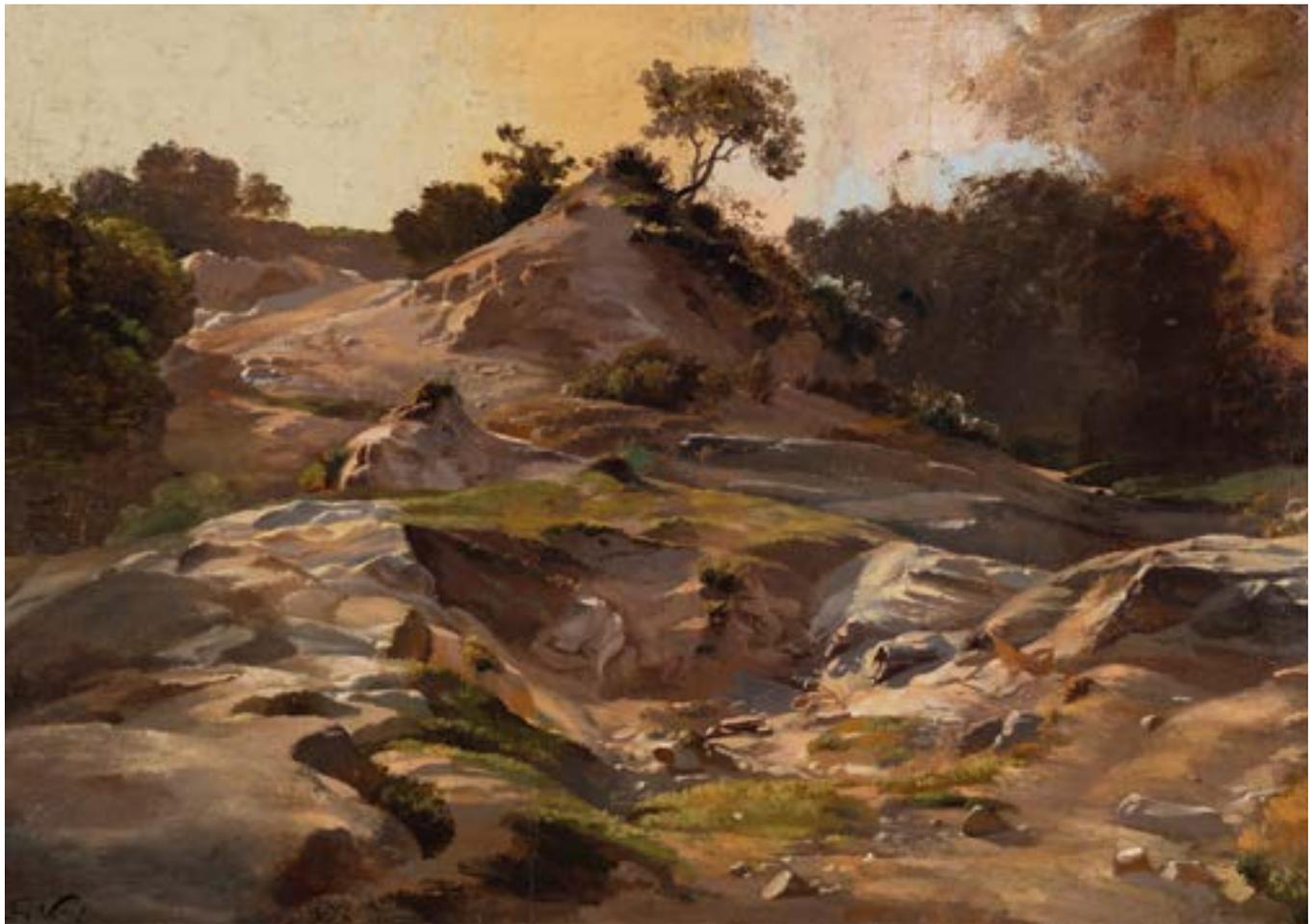
Größere offen gelassene oder nur grob skizzierte Partien verleihen der Ölstudie einen rohen Charakter und zeugen von ihrer Entstehung *en plein air* in einem eng begrenzten Zeitraum. Insbesondere der Hintergrund zeigt nur das allererste malerische Stadium – mit einem dunkelbraunen, summarisch Vegetation andeutenden Farbbereich rechts und einer fleckenhaft bemalten, den hellbraunen Malgrund sichtbar lassenden Stelle darüber. Im schmalen Himmelsstreifen setzte Nerly Zonen in verschiedenen

Pastelltönen – von Beige über Hellorange, Rosa und Hellblau – nebeneinander, beinahe wie Proben von Himmelsfarben. Auch die links am Horizont erkennbaren Büsche und kleinen Bäume sind in schnellem Malduktus nur rudimentär angelegt. Ganz offensichtlich konzentrierte er sich in dieser Studie vor allem auf die differenzierte Wiedergabe des vielgestaltigen Terrains und seiner nur kurzzeitig erlebbaren farbigen Erscheinung im kontrastreichen Wechselspiel des abendlichen Lichts. So sind im Unterschied zum Hintergrund die Vordergrundpartie und auch der Mittelgrund ungleich genauer wiedergegeben. Von einem tief gelegenen Blickpunkt aus setzt die Studie im Vordergrund mit einer Nahsicht auf den steinigen, zum Teil mit Gras bewachsenen Boden ein, der schon bald in eine ausgewaschene Senke übergeht. Die Vordergrundpartie nimmt fast die gesamte untere Hälfte der Studie ein und vereinigt in der zentralen Bodensenke auf kleinem Raum eine Vielzahl der Phänomene, die das gesamte Motiv bestimmen: verschattete und hell beleuchtete Erd-, Fels- und Graspartien im unmittelbaren Nebeneinander. Obwohl in erkennbar zügigem Duktus gemalt, war Nerly darum bemüht, die eingesetzte Palette der Braun-, Grau- und Grüntöne auch auf kleinstem Raum zu differenzieren, so dass die Studie im Resultat von einem ungemein lebhaften Farbenspiel geprägt ist. Insbesondere die Warmtonigkeit der in vielen Nuancen angelegten rötlichen Erd- und Sandtöne und der komplementären, vom Gegenlicht durchsonnten Grastöne bestimmen die Szenerie. Das nur spärlich bewachsene Gelände bot Nerly die Möglichkeit, die über das ganze Motiv dicht verteilten Licht-Schatten-Grenzen – von den einzelnen Steinen bis zu den felsigen Partien – in ihrer farbigen Erscheinung genau zu studieren.

Vorder- und Mittelgrund der Studie sind durch eine schräg in die Tiefe führende Geländekante, hinter der wohl ein Weg verläuft, voneinander abgesetzt. Ein spitzer Hügel bestimmt die obere Hälfte des Motivs. Das im Vordergrund vielfältig aufgesplitterte und auf verschiedenste Elemente verteilte Kontrastspiel von Licht und Schatten sammelt sich in dem entfernteren Hügel als Nebeneinander von verschatteter rechter und hell beschienener linker Seite. Aber auch hier legte es Nerly auf eine Differenzierung an und deutete mit kleinen hellgrünen Farbtupfern die von der Sonne partiell durchleuchtete Vegetation an. Auf der rechten Hügelseite nutzte er dafür auch die hellfarbige Untermalung. Zwei kleine, nur flüchtig brauntonig gemalte Bäume schließen das Motiv nach oben ab und bilden einen wichtigen maßstäblichen Orientierungspunkt.

Weit vor dem Impressionismus gelang es Nerly in dieser Terrainstudie, eine besondere, nur kurzzeitig zu beobachtende Lichtsituation und die damit verbundene Vielfalt farblicher Phänomene in bewegtem malerischem Duktus festzuhalten.

Es ist kein Gemälde bekannt, in dem Nerly die Studie als direkte Vorlage verwendet hätte, doch findet sich ein der Boden-



struktur nach vergleichbarer Vordergrund in dem 1831 entstandenen Gemälde *Italienische Gebirgslandschaft mit Brigantenszene* (Kat. 3d.3). Die Ölstudie *Felsiger Hang* wird ebenfalls in die frühen römischen Jahre Nerlys um 1831 zu datieren sein.

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3250: *Die Serpentara*, Feder in Tusche, Weißhöhungen, über schwarzer Kreide und Bleistiftspuren, auf grauem Papier, 45,8 × 65,5 cm, bez. u. r.: »dalla Serpentara / verso Olevano. / Nerly f« (Kat. 3d.1)

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/508: *Landschaft mit alter Straße*, schwarze Tinte und Bleistift, auf Papier, 21,9 × 28,6 cm, bez. u. r.: »Nerly. Olevanno«

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung: 36,0 × 50,5 cm / Pappe: 36,6 × 51,2 cm

Bildträger

Papier / Pappe, Bildformat unverändert. Der originale Papierbildträger wurde auf eine etwas größere Pappe aufkaschiert und die Pappe wiederum mit dunkelbraunem, im Format etwas kleineren Papier gegenkaschiert.

Malschicht

Die Grundierung ist nicht erkennbar, da die Malschicht bis an die Bildränder reicht. Eine Unterzeichnung mit Bleistift befindet sich in der Bildmitte (im Himmel, rechts neben dem Baum). Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend sowie pastos in den Höhen. Die Darstellung des Himmels wirkt studienartig unter Ausprobieren verschiedener Farbigkeiten sowie experimentell im Auftrag der Farbe mit Pinsel, Spachtel und Einbringen von Vertiefungen vermutlich mittels Pinselstiel. Die Malränder sind allseitig erhalten. Die Ölstudie wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Veränderungen erfuhr die Ölstudie durch das Aufkaschieren des originalen Bildträgers auf Pappe sowie durch das Aufbringen von Retuschen (eine größere in der oberen rechten Bildecke sowie mehrere kleine im gesamten oberen Bildbereich).



Kat. 3d.1 *Die Serpentara*,
Federzeichnung auf grauem Papier,
45,8 × 65,5 cm, Inv.Nr. 3250



Kat. 3d.2 Friedrich Preller d. Ä.,
Die Serpentara bei Olevano, Bleistift
und braune Tinte über schwarzer
Kreide, auf Papier, 40,8 × 54 cm,
bez. u. l.: »Olevano / alla Serpentara
il 2 di Giugno / 1829«, The Cleveland
Museum of Art, Cleveland / Ohio



Kat. 3d.3 *Italienische Gebirgslandschaft mit Brigantenszene*, 1831, Öl auf Leinwand, 150 × 122 cm, unbezeichnet, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv.Nr. G 134b

Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Vordergrundstudie*

Inventarkarte (vor 1917): *Landschaftsstudie / Oelstudie auf Papier / 36 × 52 cm / Bez.: F. N. f.*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 183 (*Felsiger Hang*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 7 (*Felsiger Hang*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 7. – Müller-Tamm 1991, S. 142 (m. Abb.). – Ausst. Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 7 (m. Abb.). – Ausst.Kat. Rom 2022, S. 124 (m. Abb.).

Kat. 3e

Kloster im Gebirge bei Subiaco 1832/35

*Felspartie aus dem Gebirge bei Rom*²⁴

Öl / Papier | 35,1 × 51,5 cm

Rückseite: Bezeichnet auf der rückseitigen Pappe oben links in Rot mit der Inventarnummer: »3085«; unten links in Schwarz: »X I. N. 3085« sowie rechts daneben in roter Farbe: »I. N. 3085«; unten links mit blauem Stift: »6 III«; unten links in Schwarz: »Nerly d. Ä.« sowie in der Nähe rechts darüber: »Friedrich v. Nerly d. Ä.«; oben rechts und unten rechts vertikal gestempelt: »ANGERMUSEUM ERFURT«; in der Mitte mit dünnem Bleistift unleserlich: »Sub [...] / Subiaco [...]«

Eingang ins Museum 1927 (Erworben von Franz Meyer, Jena, im Tausch gegen die Studie *Abendstimmung in der Lagune mit Blick auf San Clemente*) (**Kat. 25f**) | Inv.Nr. 3085

Mit seiner malerischen Lage auf einem Berg am tief eingeschnittenen Gebirgstal des Flusses Aniene und den beiden berühmten nahe gelegenen Klöstern Santa Scholastico und San Benedetto war das 70 Kilometer östlich von Rom gelegene Subiaco bereits früh ein wichtiges Ziel der Landschaftsmaler im 18. und 19. Jahrhundert. Mehrere Zeichnungen der Landschaft bei Subiaco sind von Nerly überliefert, u. a. von der bekannten Brücke San Francesco.²⁵ Mit dem Motiv des hoch an einer steilen Bergwand des Monte Talèo, oberhalb einer Schlucht des Flusses Aniene gelegenen Klosters San Benedetto und dessen landschaftlicher Umgebung setzte Nerly sich besonders intensiv auseinander. Das Kloster San Benedetto war ab dem 12. Jahrhundert über der Einsiedlerhöhle, dem »Sacro Speco« des heiligen Benedikt von Nursia, erbaut worden. Vier Zeichnungen und zwei Ölstudien sind aus diesem Schaffenszusammenhang überliefert. Nerly näherte sich dem Motiv zunächst von der Talsohle der Felsschlucht aus an und hielt in einer groben, nur wesentliche landschaftliche Elemente umreißenen Zeichnung die Ansicht nach oben zum Kloster vom sogenannten Laghetto di San Benedetto (einem natürlichen Wasserbecken unterhalb eines kleinen Wasserfalls) aus fest.²⁶ Eine weitere, ebenfalls einfach gehaltene Bleistiftzeichnung definiert diese hochformatige Ansicht etwas genauer.²⁷ Mit einer größeren lavierten Bleistift- und Federzeichnung arbeitete Nerly das Motiv, in dem der Wasserfall mit dem Laghetto die untere Hälfte des Hochformats einnimmt, recht genau aus (**Kat. 3e.1**). Bereits 1815 hatte Joseph Anton Koch den Blick hoch zum Kloster San Benedetto mit dem Wasserfall im Vordergrund für sein Gemälde *Landschaft mit dem heiligen Benedikt* verwendet.²⁸ In einer



Kat. 3e

bildhaften, großen Ölstudie, die ursprünglich zum Erfurter Nerly-Nachlass gehörte²⁹, konzentrierte sich Nerly ganz auf den kleinen Wasserfall des Laghetto San Benedetto (Kat. 3e.2). Als eigentliche Vorstufe zu der hier vorgestellten Ölstudie kann eine querformatige lavierte Bleistiftzeichnung mit dem Kloster als zentralem Motiv angesehen werden (Kat. 3e.3), die wie die Ölstudie aus der Perspektive eines etwas höher gelegenen Blickpunkts angefertigt wurde. Wie in vielen seiner lavierten Zeichnungen arbeitete Nerly virtuos mit differenziert abgestuften Tuschelavierungen auf dem weißen Blattgrund die Formation der Landschaft heraus. Die hoch stehende Sonne taucht das Kloster und die dahinter aufragenden Felsen weitgehend in den Schatten, während der steil abfallende Berghang unterhalb des Klosters hell beleuchtet wird. Mit der Zeichnung erfasste Nerly das Relief der Landschaft und die Klosterarchitektur unter den Bedingungen der besonderen Lichtsituation. Der im Vergleich zur Zeichnung nach unten zur Schlucht und nach links zu den seitlichen Berghängen hin erweiterte Motivausschnitt der vorliegenden Ölstudie (Kat. 3e)

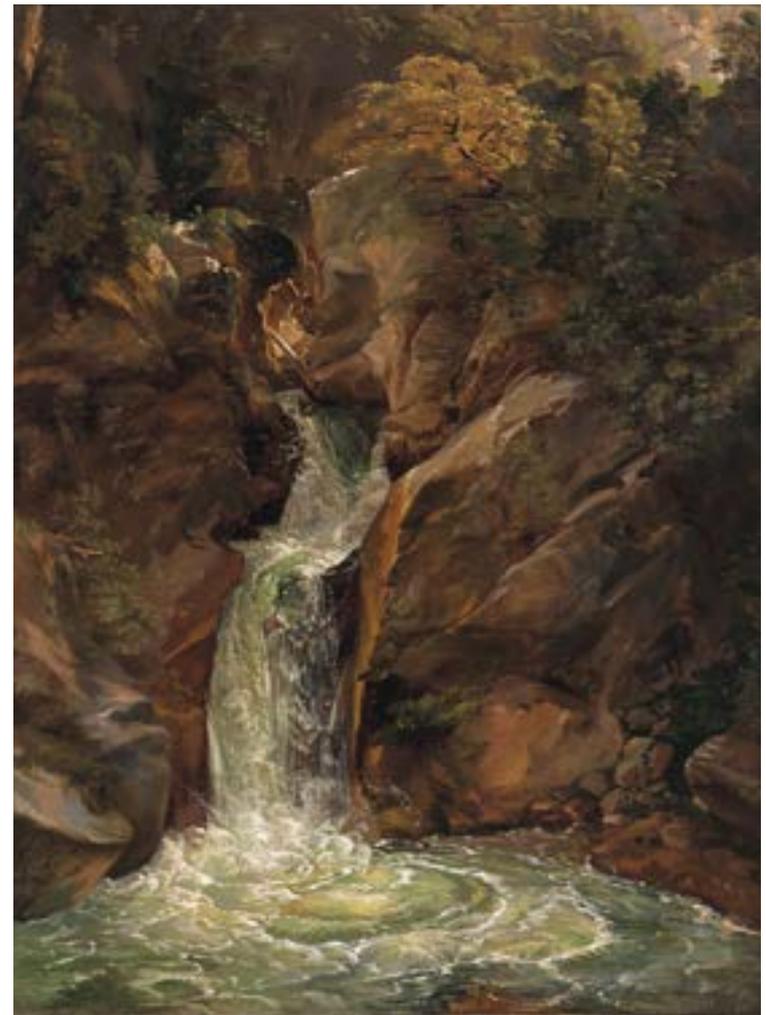
hat durch den Verzicht auf einen Vordergrund eine besondere Unmittelbarkeit und konzentriert den Blick auf die Abfolge der Berghänge und ihre farbliche Erscheinung. Der am nächsten gelegene Berghang links übernimmt die Funktion des Vordergrunds.³⁰ Als kompositorischen Ausgleich zur hellen Flächigkeit der rechten Seite setzte Nerly rechts unten mit einer angeschnittenen Baumkrone einen dunklen Akzent. Die Ölstudie lässt sich – auch im Vergleich mit der lavierten Zeichnung – vor allem als Farb- und Lichtstudie verstehen. Nerly erfasste in diesem Landschaftsausschnitt insbesondere die Farbwirkungen von Felsen und Vegetation in Abhängigkeit von Entfernung und Lichteinfall. Aus dem Schattenverlauf im Bereich des Klostergebäudes ergibt sich ein Sonnenstand im Südosten, was auf eine Tageszeit am Vormittag schließen lässt. Die Sonne ist oberhalb des Bildausschnitts am Himmel rechts zu verorten, so dass von einem seitlichen Gegenlicht gesprochen werden kann. Der zerklüftete Felsabhang links oben und die Felsgrate der steil abfallenden Schlucht sind – wie auch in anderen Ölstudien Nerlys – durch



Kat. 3e.1 *Subiaco, das Kloster St. Benedetto*, Feder- u. Tuschezeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3195b

dünne hellfarbige Streiflichter an den Kanten hervorgehoben, aus denen sich ebenfalls auf einen halb seitlichen Lichteinfall schließen lässt. Das kräftige Hellblau des schmalen, von Wolken durchzogenen Himmelsstreifens links geht nach rechts zur Sonne hin in ein helleres cremiges Hellblau über.

Nerly arbeitete in der Ölstudie vor allem den Unterschied zwischen der kontrastreichen Lokalfarbigkeit in der nächstgelegenen Raumebene des abfallenden Berghangs links und der dunstig wirkenden Zone des weiter entfernten Bergs rechts heraus. Die stetige Kontrastabschwächung von den harten Licht-Schatten-Kontrasten links über hellfarbige Grün-, Grau- u. Brauntöne des Berghangs im Mittelgrund bis zu den hellen Blau-, Grau- und Violettönen rechts erzeugt nicht nur eine starke Tiefenwirkung, sondern macht auch die nach rechts zunehmende optische Wirkung des Dunstes im seitlichen Sonnenlicht sichtbar. Das Kontinuum dieser fluiden atmosphärischen Farberscheinungen wird zum Hauptthema der Ölstudie und lässt das Motiv des Klostergebäudes in den Hintergrund treten.



Kat. 3e.2 *Wasserfall von Subiaco*, um 1833, Öl auf Leinwand, 70 × 51 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 226-1936/20

In der Nerly-Rezeption der letzten Jahrzehnte spielte diese Ölstudie eine herausragende Rolle und wurde als bedeutendes Beispiel für seine früh entwickelte Fähigkeit zur malerischen Erfassung von Licht und Atmosphäre bewertet.³¹ Mitunter wurde auch angenommen, dass Nerly die Ölstudie auf der Grundlage der großen Zeichnung (**Kat. 3e.3**) im Atelier angefertigt hat³², jedoch sprechen viele Merkmale für ihre Entstehung unmittelbar vor dem Motiv: so die gegenüber der Zeichnung erweiterte und in vielen Details auch leicht veränderte Perspektive; der auffällig bewegte, skizzenhafte Pinselduktus mit dünnem Farbauftrag an einigen Stellen, etwa im Bereich des Berghangs unterhalb des Klosters und der Bergflanke im rechten Hintergrund; und nicht zuletzt das offensichtliche Interesse, eine besondere, in der Landschaft real wahrgenommene Farbwirkung malerisch festzuhalten. Die Sicherheit und Differenziertheit der Ölstudie weist auf eine Entstehung in den späteren römischen Jahren Nerlys 1832 bis 1835.

T v T



Kat. 3e.3 Subiaco, das Kloster St. Benedetto, Tuschezeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3197

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3197: *Subiaco, das Kloster St. Benedetto*, Bleistift, Tusche, Sepia, laviert, 35,2 × 47,5 cm, bez. u. l.: »St. Benedetto / a Subiaco«; u. r.: »Sub: FN. f.« (**Kat. 3e.3**)

Inv.Nr. 3195a recto: *S. Benedetto bei Subiaco*, Bleistift, 21 × 16 cm, bez. u. r. mit schwarzer Feder: »F. Nerly«; u. Mitte mit Bleistift: »S. Benedetto / Subiaco«; u. r. mit Bleistift: »Studie z.15«

Inv.Nr. 3195b: *Subiaco, das Kloster St. Benedetto*, Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 36,2 × 26,4 cm, bez. u. r. mit Feder in Braun: »Das Kloster / Subiaco / Nerly.«, Farbnotizen (**Kat. 3e.1**)

Inv.Nr. 3356 verso: *San Benedetto bei Subiaco und der Laghetto San Benedetto*, Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 35,1 × 26 cm, bez. mit diversen Farbnotizen

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3021: *Subiaco bei Rom, Ölstudie*³³

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger Büttenpapier: 35,1 × 51,5 cm /

Pappe: 36,0 × 52,0–2 cm

Bildträger

Büttenpapier, Rippen und Stege deutlich sichtbar / auf mehr-

lagige Pappe ganzflächig kaschiert. Format vermutlich am linken Blattrand verändert, da hier geringfügige Ausbrüche in der Malschicht im unteren Drittel sichtbar sind.

Malschicht

Eine Grundierung des Blattes ist aufgrund der deckenden Malweise bis an den Blattrand heran nicht erkennbar. Eine Unterzeichnung scheint an mehreren Stellen durch die Ölfarbe hindurch, insbesondere im mittleren Bereich und am unteren Bildrand, rechts. Sie entspricht nicht der Darstellung und erscheint wie zwischen den Malschichten. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend. Pastositäten zeigen sich im Bereich der Weißhöhlungen. Die Ölstudie wurde bis über die Pappe glänzend gefirnisst. In der rechten unteren Ecke befindet sich ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Vermutlich wurde das Blatt im Zuge einer Restaurierung auf eine etwa 2–4 mm größere Pappe kaschiert. Am oberen Randbereich sind mit der Kaschierung mehrere Risse geschlossen worden. Das Schließen von zwei Fehlstellen erfolgte durch Aufkleben von dreiecksförmigen Papieren über das originale Papier und anschließendes Retuschieren. Es sind zahlreiche Retuschen im UV-Licht auf der gesamten Bildfläche sichtbar. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Inventarbuch II: *Felspartie aus dem Gebirge bei Rom*

Inventarkarte: *Felspartie aus dem Gebirge bei Rom um 1830 / Oel auf Pappe / 35 × 51,5 cm*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 186 (*Felspartie*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 5 (*Kloster im Gebirge bei Subiaco*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 5 (m. Abb.; *Kloster im Gebirge bei Subiaco*). – Lucke 1991, S. II. – Müller-Tamm 1991, S. 145 (m. Abb.; *Kloster im Gebirge bei Subiaco*). – Lucke 1997, S. 77. – Lucke 2001, S. 815 (m. Abb.). – Ausst.Kat. Koblenz 2002, Kat.Nr. 21 (m. Abb.; *Kloster im Gebirge bei Subiaco*, um 1830). – Riccardi 2004, S. 132 (m. Abb.; *Veduta di S. Benedetto presso Subiaco*). – Ausst. Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 17 (m. Abb.; *Kloster im Gebirge bei Subiaco*). – Ausst.Kat. Rom 2022, S. 30 (m. Abb.; *Kloster im Gebirge bei Subiaco*).

Anmerkungen zu »Olevano und Subiaco«

- 1 Küttner charakterisierte in seinen Reisebeschreibungen erstmals ausführlich die besondere malerische Schönheit der Region der Äquerberge, die im 19. Jh. Sabiner Berge genannt wurden (Vgl. Küttner 1796, Bd. 2, S. 270–272).
- 2 Die von Reinhart und Mechau zwischen 1792 und 1798 erschienene Radierfolge der »Mahlerisch radirten Prospective von Italien« gilt als erste intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der Region. (Vgl. Manthey 2005, S. 184).
- 3 Vgl. Riccardi 1997, S. 21 ff.; Manthey 2005, S. 183 ff.; Windholz 2017, S. 96 ff.
- 4 Schellenberg 1925, S. 69.
- 5 Ebenda.
- 6 Richter 1921, S. 112 f.
- 7 Meyer 1908, S. 25 ff., S. 30 ff., S. 51; datierte Zeichnungen belegen Aufenthalte in Olevano in den Jahren 1830 bis 1833 (vgl. Lucke 1997, S. 80).
- 8 *Landschaft bei Olevano*, 1828/36, Öl auf Papier, 27 × 41 cm, bez. u. r.: »Olevan[o]/Nerly«, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 2827.
- 9 Neben mehreren Zeichnungen und der Ölstudie *Die Ruine der Burg Olevano* (Abb. 3.2) ist eine weitere Ölstudie erhalten: *Das Kastell von Olevano*, 1829, Öl über Kreide auf Papier, 30,8 × 40,7 cm, bez. u. r.: »Nerly / Il Castello / d'Olevano«, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 635-1954/5.
- 10 *Die Ruine der Burg von Olevano*, 1829, Öl auf Pappe, 51,5 × 37 cm, bez. u. r.: »Nerly fec.«, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv.Nr. G 0658 (Abb. 3.2).
- 11 Weinrautner 1997, S. 21; Meyer 1908, S. 30, 35 ff.
- 12 Joseph Anton Koch, *Blick auf Olevano mit Hirten und Selbstbildnis*, um 1823, Öl auf Holz, 35,3 × 47,7 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.Nr. B 127; vgl. Riccardi 1997, S. 25, und Manthey 2005, S. 188.
- 13 Ernst Fries, *Blick auf Olevano*, 1824, Bleistift, 26 × 38,4 cm, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. SZ 27; Ludwig Richter, *Aussicht auf Olevano von Norden*, 1825, Bleistift, 22,9 × 20,0 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. C 1908-1032; Jean-Baptiste Camille Corot, *Olevano von Norden*, 1827, Öl auf Papier, 27,6 × 45,4 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum.
- 14 Inventarkarte (vor 1917); Inventurliste 1997; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464.

- 15 Inventarkarte (vor 1917); Inventurliste 1997; Standort: Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv.Nr. G 0658 (1952 vom Städtischen Museum Wuppertal erworben von der Galerie Abels, Köln; seit 1961 Von der Heydt-Museum, Wuppertal; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 465).
- 16 Inventarkarte (vor 1917).
- 17 Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Pia Müller Tamm in: Müller-Tamm 1991, S. 142.
- 18 Johann Christian Reinhart, *Felsblöcke im Parco Chigi von Ariccia*, 1809/10, Schwarze Kreide, 29,0 × 39,4 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 44289.
- 19 Ein Beispiel dafür ist die folgende Zeichnung: Felsen und Gebüsch bei Olevano, schwarze und hellrosa Kreide auf blauem Papier, 21,0 × 26,9 cm, bez. u. l.: »F. Nerly f. / Olevanno [sic]«, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952/519.
- 20 Kühn an Magistrat, Leipzig, 17.3.1909.
- 21 Ich danke Börries Brakebusch für den Hinweis auf diesen Zusammenhang. Den linken Felsblock setzte Nerly auch in die linke untere Ecke seines Gemäldes *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore* (Kat. 28a).
- 22 Inventarkarte (vor 1917).
- 23 Nachweisbar ist ein gemeinsamer Aufenthalt von Friedrich Nerly und Friedrich Preller d. Ä. in Olevano im Jahr 1829. Meyer 1908, S. 30; Roquette 1883, S. 70.
- 24 Inventarkarte.
- 25 Die Brücke San Francesco in Subiaco, um 1829/30, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, Bleistift auf Velin, 24,9 × 36 cm, bez. u. r.: »Subiaco / N.«, Inv.Nr. 3196.
- 26 *San Benedetto bei Subiaco und der Laghetto San Benedetto*, Bleistift, Feder, Tusche, laviert, 35,1 × 26 cm, bez. mit diversen Farbnotizen, Inv.Nr. 3356 verso.
- 27 *S. Benedetto bei Subiaco*, Bleistift, 21 × 16 cm, bez. u. r. mit schwarzer Feder: »F. Nerly«; u. Mitte mit Bleistift: »S. Benedetto / Subiaco«; u. r. mit Bleistift: »Studie z. 15«, Inv.Nr. 3195a recto.
- 28 Joseph Anton Koch, *Landschaft mit dem hl. Benedikt*, 1815, Öl auf Holz, 54,5 × 47,5 cm, bez. u. l.: »G. KOCH TYROLESE fece 1815.«, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Inv.Nr. 2464.
- 29 Siehe auch den Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 27 u. 29.
- 30 Vgl. hierzu Müller-Tamm 1991, S. 145.
- 31 Lucke 1997, S. 77; Ausst.Kat. Koblenz 2002, S. 113; Riccardi 2004, S. 132; Iliès 2022, S. 30.
- 32 Lucke 1997, S. 77; Ausst.Kat. Koblenz 2002, S. 113.
- 33 Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), Nr. XXIII; Inventarbuch II; Inventurliste 1997; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.

TIVOLI

Kat. 4a–c

Als Friedrich Nerly im Winter 1828 in Rom eintraf, zählte der östlich der Stadt an den Hängen der Monti Tiburtini gelegene Ort Tivoli und seine Umgebung längst zu den beliebtesten Motiven der Landschaftsmaler in Italien. Seine erste größere Exkursion von Rom aus galt im Jahre 1829 dann auch diesem Ziel, wie Nerlys Biograf Franz Meyer berichtet: »Beim Herannahen der heißen Jahreszeit schnürte Fritz sein Bündel und machte sich wie alle in Rom weilenden Landschaftler auf den Weg ins Gebirge. Sein erster Ausflug führte ihn nach Tivoli. Hier war nun alles vorhanden, was sein Malerherz mit immer neuem Entzücken erfüllen konnte. Die schroffen Felsen des Sabinergebirges, Berghänge mit dem zarten Graugrün der Olivenwälder, verschwiegene Täler, in denen inmitten einer fast urwaldartigen Vegetation schäumende Bäche dahinrauschten, die berühmten Cascaden und Cascatellen, deren Schönheit damals den Malern noch gar nicht lange bekannt war und dann vor allem die Ausblicke auf die in rötlich-violettem Dufte ruhende Campagna und die ferne Kuppel der Peterskirche.«¹

Tivoli war zu dieser Zeit nicht nur ein favorisierter Ort der Landschaftsmaler, sondern auch des frühen Tourismus geworden. Mit seinen antiken Bauten, den Wasserfällen und der eindrucksvollen landschaftlichen Lage hoch über dem Tal des Flusses Aniene verbanden sich an diesem Ort in idealer Weise Kultur und Natur. Durch Gemälde und Kupferstiche waren die Hauptblickpunkte und Sehenswürdigkeiten wie etwa der sogenannte Sibyllentempel, die Wasserfälle, die Villa des Maecenas und die Villa d'Este im kollektiven Bildergedächtnis verankert und prägten die mitgebrachten Erwartungen der Besucher.² Bei Kunstkennern wie Carl Friedrich von Rumohr führte die Vielzahl der Tivoli-Bilder auch zu einer kritischen Sicht. In einem Brief spricht er von den »abgedroschenen Guckkasten Perspektiven« Tivolis und hebt zugleich hervor, dass es Friedrich Nerly in dem 1830 gemalten Landschaftsgemälde *Das Cascatellental bei Tivoli* (Abb. 4.1)³ gelang, das Motiv auf neue, bisher nicht gesehene Weise darzustellen.⁴ Dieses großformatige Bild war ein Auftrag für den Hamburger Senator und Kunstsammler Martin Johann Jenisch d. J., der 1829/30 eine ausgedehnte



Abb. 4.1 *Das Cascatellental bei Tivoli*, 1830, Öl auf Leinwand, 98,5 × 135,5 cm, Sammlung Jenisch, Altonaer Museum, Hamburg, Inv.Nr. 1971/57

Abb. 4.2 *Die Cascatelle grandi bei Tivoli* (bislang: *Die Wasserfälle von Terni*), um 1834, Öl auf Leinwand, 58 × 77,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.Nr. 3296



Italienreise unternahm und zahlreiche Kunstwerke verschiedener Künstler für seine Sammlung erwarb und beauftragte.⁵ Wohl auch aufgrund dieses wichtigen Gemäldeauftrags konzentrierte sich Nerly in Tivoli neben einigen Studien im Park der Villa d'Este vor allem auf das Studium der Wasserfälle. Wie bei dem nördlich von Rom gelegenen berühmten großen Wasserfall von Terni, handelt es sich auch in Tivoli um Wasserfälle, die zum Teil durch künstliche Kanalisierung geschaffen wurden. Aufgrund der besonderen landschaftlichen Gestalt des tief eingeschnittenen Tals und der zerklüfteten Berghänge unterhalb der Stadt ergaben sich eine Vielzahl von Perspektiven auf die insgesamt drei Wasserfälle: die »Cascata grande« an der Neptungrotte, die über eine größere Geländestufe herabstürzenden »Cascatelle grandi« und die »Cascatelle piccole« unterhalb der Ruinen der Villa des Maecenas. Über die drei im Folgenden behandelten Ölstudien (**Kat. 4a–c**) aus dem Erfurter Bestand hinaus befindet sich in der Sammlung der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien noch eine bislang als *Die Wasserfälle von Terni* betitelte große Ölstudie (**Abb. 4.2**)⁶, die aber aufgrund zahlreicher topografischer Merkmale zu den in Tivoli entstandenen Studien Nerlys zu zählen ist. Sie zeigt die auch im Gemälde der Jenisch-Sammlung dominierenden »Cascatelle grandi«, aber aus entgegengesetzter, westlicher Sicht. Im Unterschied zu vergleichbaren Gemälden mit dieser Ansicht, etwa von Carl Morgenstern⁷ und Johann Martin von Rohden⁸, richtet Nerly den Blick aus näherer Distanz auf die Wasserfälle und konzentriert sich in dem insgesamt

mit lockerem, skizzenhaftem Duktus gemalten Bild auf den aufsteigenden, von abendlicher Sonne durchleuchteten Wassernebel und die differenzierten Farbabstufungen der reichen Vegetation.

Thomas von Taschitzki

Kat. 4a

Die Cascata Grande in Tivoli 1835

*Wasserfall von Tivoli bei Rom*⁹

Öl / Leinwand | 74,0 × 62,0 cm

Rückseite: Bezeichnet oben links in Rot mit der Inventar­nummer: »3014«; die Leinwand wurde bei einer Restaurierung offenbar auf dem ursprünglichen Keilrahmen um 180 Grad gedreht, daher oben rechts ein alter, auf dem Kopf stehender Inventaraufkleber, bezeichnet: »3014 / I.N.G.«; unten in der Mitte ein auf dem Kopf stehender alter Aufkleber, bezeichnet: »No. XV. Wasserfall / von Tivoli bei Rom.«; auf dem Keilrahmen oben links quer mit Bleistift die Ziffer: »3«.

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3014



Die »Cascata Grande«, der große Wasserfall des Aniene oberhalb der Neptungrotte gehörte für die Landschaftsmaler des 18. und 19. Jahrhunderts zu den besonderen Anziehungspunkten Tivolis. Das nicht nur visuelle, sondern auch akustische Erlebnis wurde von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) in seinen Erinnerungen an seine erste Italienreise der Jahre 1789–91 eindrucksvoll beschrieben: »Sogleich eilten wir in den Sibyllentempel, wo gerade gegenüber der große Wasserfall in den Abgrund stürzt. Mit Schauder sah ich die Felsen umher, welche in so mancherlei Gestalten über einander hangen, die Klüfte, die sich in die Spalten hineinziehen, das Gebüsch, das sie lockig umhängt und den Strom, der sanft und ruhig aus dem Gebirge schleicht, sich flach im kieseligen Bette ausbreitet, dann im schönen Spiegel sich in den Berg hineinstürzt und mit Gebrüll unten wieder herauskommt und das Gebirge erschüttert, als wolle er es mit sich fortreißen. So arbeitet er im Innern des Berges und höhlt ihn von unten aus.«¹⁰

Ganz ähnlich erlebte es rund 35 Jahre später Ludwig Richter (1803–1884) während seiner Italienreise der Jahre 1823–26: »Aus der Tiefe des grün umbuschten Felsenkessels tönte das Gebraus des Anio herauf, welcher, nachdem er in prachtvoller Kaskade sich in die Neptungrotte hinabgestürzt hat, zwischen Felsen gedrängt dumpf grollend und brausend seinen Weg aus dem Tale sucht.«¹¹

In Nerlys großformatiger, bildhafter Ölstudie bildet die »Cascata Grande« den Hauptblickpunkt. Das beliebte Motiv dieses in unmittelbarer Nähe zur Stadt gelegenen Wasserfalls wurde von zahlreichen Malern des 18. und 19. Jahrhunderts aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Distanzen gemalt (u. a. von Hackert, Reinhart, von Rohden, Fries, Richter, Blechen). Oftmals wählten die Künstler eine Perspektive, die rechts oben über dem Felsrand den berühmten runden Vestatempel¹² mit einbezog. Auch Nerly hatte in einer wohl 1921 von der Stadt Erfurt veräußerten¹³ Ölstudie aus dem Bestand der Nerly-Nachlassschenkung diese Ansicht des Wasserfalls mit dem Rundtempel oben rechts gemalt, wie sich aus der Bildbeschreibung auf der alten Inventarkarte schließen lässt.¹⁴

Nerly malte außerdem den Vestatempel zusammen mit dem benachbarten Sibyllentempel und den darunter liegenden Felsen als Hauptmotiv einer kleinen Ölstudie, die in der Hamburger Kunsthalle bewahrt wird (**Kat. 4a.1**).¹⁵

Nerly konzentriert sich in der vorliegenden Ölstudie auf das fallende Wasser selbst und die umgebenden, vielfach ausgehöhlten, erodierten und zum Teil grün überwachsenen Felsen. Wie der steile Verlauf der Schattengrenze auf den Felsen zeigt, steht die Sonne relativ hoch am Himmel und lässt die schroffen Felsen auf der rechten Seite und die am oberen Rand sichtbaren Häuser in rötlichen Brauntönen leuchten. Weiter unten hebt Nerly eine von der Sonne schlaglichtartig beleuchtete Partie besonders hervor:



Kat. 4a.1 Vesta- und Sibyllentempel in Tivoli, 1834, Öl auf Papier auf Pappe, 54,6 × 39,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-1192.

ein Stück des rötlichen Felsgesteins und das daneben herabströmende Wasser. An dieser Stelle zeigt sich sein besonderes Interesse an der Beobachtung subtiler Lichtwirkungen: Aufsteigender Wassernebel wird von der Licht/Schatten-Grenze durchschnitten und in einen oberen, hell reflektierenden Teil und einen dunkleren, in gedeckter Farbigkeit, geteilt. Der eigentliche Wasserfall und die gesamte linke Felswand des Talkessels liegen im Schatten, den er im Bereich des Wassers mit einer kühleren Farbigkeit in Grau- und Blautönen umsetzte. Die Aufgabe, dem hinabstürzenden Wasser eine überzeugende malerische Form zu geben, löste Nerly, indem er es in flächigen, schuppenartigen und hell konturierten Schichten übereinanderlegte.

Unter den Zeichnungen des Nachlasses findet sich zum Motiv der Cascata Grande von Tivoli eine schnell entworfene Kohleskizze, in der Nerly den Wasserfall in groben Umrissen aus einer im Vergleich zur Ölstudie größeren Distanz mit einem weiteren kleineren Wasserfall im Vordergrund skizzierte.¹⁶



Kat. 4a.2 *Grotta di Nettuno*, Tuschezeichnung auf Papier, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952/458

In einer mit Tusche lavierten, mit dem Jahr 1835 datierten Bleistiftzeichnung, hielt Nerly die Felsen im vorderen Teil des Talkessels aus ähnlicher Perspektive wie in der Ölstudie fest (**Kat. 4a.2**). Durch eine offensichtlich andere Lichtsituation mit senkrecht einfallendem Sonnenlicht treten in der Zeichnung die oberen Partien der Felsen hell kontrastierend gegenüber den unteren hervor. Die weitgehende perspektivische Übereinstimmung dieser datierten Detailstudie mit der großen Ölstudie lässt auch für diese eine Datierung in das Jahr 1835, das letzte Jahr von Nerlys Rom-Aufenthalt, annehmen.

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3401 verso: *Cascata Grande in Tivoli*, Kohle auf Papier, 44,0 × 28,0 cm, bez. u. l.: »Tivoli«

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv. Nr. 1952/513: *Wasserfall bei Tivoli*, Bleistift, 29,4 × 20,4 cm, bez. u. r.: »Nerly. / Tivoli«

Inv.Nr. 1952/458: *Grotta di Nettuno*, Bleistift, Tusche laviert, 41,3 × 53,8 cm, bez. u. r.: »F.N. Tivoli / 1835«; u. l.: »Grotta di Nettuno« (**Kat. 4a.2**)

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3066: *Wasserfall bei Tivoli / Oelstudie auf Leinwand / 39 × 30 cm*¹⁷

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 74,0 × 62,0 cm

Bildträger

Originalleinwand (Leinwandbindung mit 15 Kett- und 17 Schussfäden pro cm²) / Doublierleinwand (Leinwandbindung mit 13 Kett- und 12 Schussfäden pro cm²); Keilrahmen aus Nadelholz mit Überplattung in den Eckbereichen. Das Format wurde vermutlich verändert. Links fehlt der Spannrand. Oben, rechts und unten sind die Spannränder nur fragmentarisch erhalten.

Malschicht

Die Grundierung ist hell sichtbar. Eine Unterzeichnung kann man nicht erkennen. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend. Pastositäten finden sich verstärkt in den Höhungen der Vegetation und des Wasserfalls. Eine Firnissschicht ist erkennbar.

Restaurierungsmaßnahmen

Es erfolgte eine Doublierung. Retuschen sind im UV-Licht sichtbar. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), fol. 19:

No. XV.: *Wasserfall von Tivoli bei Rom*

Inventarbuch II: *Wasserfall bei Tivoli (Rom) / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Wasserfall bei Tivoli (Rom) / Gemälde / Oel auf Leinwand / 72,5 × 60 cm*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 124 (*Wasserfall in Tivoli b. Rom*). – Meyer 1908, S. 28. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 147 (*Wasserfall in Tivoli bei Rom*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 182 (*Wasserfall*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 4 (*Wasserfall bei Tivoli*). – Ausst.Kat. Erfurt 2011, S. 234 (m. Abb.; *Wasserfall bei Tivoli*).

Kat. 4b

Wasserfälle bei Tivoli 1829/30

Öl / Papier | 28,1 × 37,5 cm

Rückseite: Bezeichnet oben rechts auf der Holzleiste in Rot mit der Inventarnummer: »3379«, links daneben mit Bleistift, eingekreist: »8«; unten links alter Inventaraufkleber mit der Inventarnummer: »3379 / I. N.G.«; unten auf der mittleren Holzleiste mit Bleistift: »Tivoli / Rom«; oben rechts mit Bleistift: »18«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3379



Die kleine Ölstudie steht in enger Verbindung mit Nerlys großem, 1830 datierten Ölgemälde *Das Cascatellental bei Tivoli* (Abb. 4.1) in Hamburg. Im Vergleich mit dem Ateliergemälde wird deutlich, dass Nerly mit dieser Ölstudie einen kleinen Ausschnitt im Bildzentrum der großen Komposition vorbereitet und darin weitgehend übernommen hat. Während das große Gemälde einen weiten Blick über das Tal des Flusses Aniene mit den »Cascatelle grandi« im linken Vordergrund umfasst, beschränkt sich die Ölstudie auf den hinteren Teil des Anienetals und den Ausblick über die Ebene der Campagna di Roma. Auf der linken Seite dominieren die Ruinen der Villa des Maecenas mit den darunter breit über den steilen Hang herabstürzenden Wasserfällen der »Cascatelle piccole«. Warmtoniges abendliches Licht breitet sich über die Landschaft, lässt die Wasserfälle hell aufleuchten und färbt die antiken Mauern in rötliches Braun.

Trotz des kleinen Formats und einer insgesamt skizzenhaften Malweise, ist das Hauptmotiv der Wasserfälle und der Villa des Maecenas relativ genau malerisch erfasst, mit vielen Details der unterschiedlichen Wasserfall-Partien und grün bewachsenen Felsen. Die vorderste Raumebene bildet auf der linken Seite ein schräg abfallender felsiger und von Bäumen bewachsener Berg-

hang, dessen Vegetations- und Felsformen in bewegtem Duktus mit dünnflüssiger Farbe gemalt sind. Es dominieren dunkle olivgrüne Farbtöne in den summarisch angedeuteten Büschen, Bäumen und dem bewachsenen Hang, der nach unten in braun-graue Felsen übergeht. Die weite Ebene der Campagna schließt sich hinter dem Tal an. Nerly staffelte hier zahlreiche ineinander übergehende horizontale Farbstreifen in differenzierter Farbigkeit – helle pastellhafte Braun-, Grün-, Lila-, Blaugrautöne liegen übereinander. Im Dunst der Ferne sind die Silhouette Roms mit der Kuppel der Peterskirche und dahinter, mit einem hellblauen Streifen, die Meeresküste angedeutet. Der abendliche Himmel weist ein reiches Spektrum an Farbnuancen auf: Von starkem Hellblau auf der linken Seite nimmt nach rechts in Richtung Sonne die Gelb- und Roséfärbung zu, was ebenso im Bereich der darunterliegenden landschaftlichen Ebene zu beobachten ist.

Es sind zwei Zeichnungen erhalten, in denen Nerly die Gesamtkomposition des großen Atelierbildes vorbereitete. Eine mit Tusche lavierte Bleistiftzeichnung, in der die wichtigsten Bildelemente und die Licht/Schatten-Verteilung mit schnellem Strich grob skizziert sind, enthält am oberen Rand zwei kleine Komposi-



Kat. 4b.1 *Landschaft bei Tivoli*, Tuschezeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3241

tionsskizzen (**Kat. 4b.1**). Eine weitere, genauer ausgeführte grau- und brauntonige lavierte Pinselzeichnung differenziert den Entwurf weiter aus und entspricht schon in weiten Teilen dem Gemälde (**Kat. 4b.2**).

In einer Ölstudie skizzierte Nerly das Detail des Flusslaufs im rechten Mittelgrund des Ateliergemäldes.¹⁸ Diese in der Kunsthalle Bremen bewahrte Ölstudie ist auf die Wasseroberfläche des Aniene und die angrenzenden felsigen und grün überwachsenen Uferbereiche konzentriert und wurde von Nerly, ähnlich wie im Falle der hier besprochenen Ölstudie des hinteren Anienetals (**Kat. 4b**), weitgehend in das Atelierbild übertragen. Am Beispiel dieser beiden Ölstudien lässt sich nachvollziehen, dass Nerly den in den Ölstudien *en plein air* gewonnenen unmittelbaren Natureindruck und insbesondere die spezifische Färbung der landschaftlichen Elemente in der abendlichen Lichtsituation als verbindliche Bezugspunkte für die Ausführung des Gemäldes im Atelier ansah.

Pia Müller-Tamm hat darauf hingewiesen, dass Nerlys Ölstudie und das ausgeführte Gemälde in einer auffälligen Nähe zu einer sehr ähnlichen, bereits 1819 datierten Bildkomposition des Malers Johann Martin von Rohden stehen.¹⁹ Nach der Heirat mit einer Frau aus Tivoli lebte von Rohden in der Stadt und beschäftigte sich besonders intensiv mit der reichen Motivwelt dieser Landschaft. Es sind keine Quellen zu Kontakten Nerlys mit von Rohden bekannt, aber möglicherweise wurde er bei seinen Tivoli-Aufenthalten 1829/30 durch einen Austausch mit von Rohden zu der Bildkomposition angeregt. Der Blick auf die »Cascatelle grandi« mit der Ebene der Campagna im Hintergrund gehörte allerdings zum bekannten Motivkanon der Tivoli-Ansichten und Nerlys Komposition könnte auch unabhängig von einem Austausch mit von Rohden entstanden sein.

1830, im Jahr seiner Fertigstellung, beteiligte sich Friedrich Nerly mit dem großen Gemälde (**Abb. 4.1**) an der Akademie-Ausstellung in Berlin. In einem Brief vom 6. Februar 1831 schrieb Carl Friedrich von Rumohr an den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.) darüber: »Es [das Bild] hat sich auch zu Berlin auf der Ausstellung, doch ohne Rahmen, und, wie ich höre, an der schlechtesten Stelle, gar nicht vortheilhaft gezeigt. Dieses Bild ist ein, für geringen Preis gemaltes Decorationsbild, dessen complicirte Gründe doch viel Arbeit erforderten. Zum ersten Male erfüllt es in perspectivischer Hinsicht meine Wünsche ganz. Schon seit Claude Lorrain sind die Landschaftsmaler in ein gewisses Coulis-senwesen verfallen. Hier aber recken und dehnen sich die Gründe nach allen Seiten, zeigen Formen, sind keine Silhouetten. In Bezug auf die Farbe waren meine Berliner Berichtgeber damit unzufrieden. Ich hingegen lobe, daß er die eigenthümliche Färbung eines tivolesischen Abends darin ausgedrückt, die Höhe klar, die römische Ebene voll Dunst gemalt hat.«²⁰

Der Brief ist zusammen mit einem Brief an Johann Georg Rist eine aufschlussreiche Quelle zu Rumohrs Beurteilung dieses wichtigen Frühwerks von Nerly. Gegenüber Rist führte Rumohr noch weiter aus, welche besonderen Qualitäten er in dem Bild erkennt, insbesondere betont er Nerlys Fähigkeit, die Räumlichkeit der Landschaft überzeugend malerisch wiederzugeben: »Es [das Bild] hat mich ungemein befriedigt. Ich sehe, daß er [Friedrich Nerly] meinen Wunsch erfüllt, die Landschaft (wenn er anders darauf sich legen wollte) auf jene andere als die gewohnte Weise zu nehmen. Ich war längst des Porcellan u Vedutenwesens satt. Hier sehe ich nun zum ersten Male den Wunsch erfüllt: eben nur das Interessante, das Wesentliche mit Schärfe angedeutet, das Unendlich Kleine, wobey die Maler am meisten sich aufzuhalten



Kat. 4b.2 *Italienische Landschaft*, im Vordergrund zwei Hirten, Pinselzeichnung auf Papier, Städel Museum, Frankfurt a. M., Graph. Slg., Inv.Nr. 14352

pflügen, summarisch abgefertigt zu sehn. – Eine Bestimmtheit in den wesentlichen Linien, wie ich sie in gleichem Maaße nie gesehn. Das abgedroschene Tivoli mit seinen Guckkasten Details eine großartige Erscheinung, wie sie selbst Poussin nicht gewagt hat aus diesem Gegenstande hervorzubilden. – Im Colorit, Bestreben die ganz locale Wirkung der feuchten nebligen Ferne, mit der hellen Erscheinung des Vorgrundes (der Höhe) zu vereinen. – Vortrag dem Decorationsbilde angemessen. Für großes Zimmer. – Der j.[unge] Mann kann es weit bringen.«²¹

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3241: *Landschaft bei Tivoli*, Bleistift und Tusche auf Papier, 26,4 × 36,1 cm (**Kat. 4b.1**)

Städel Museum, Frankfurt a. M., Graph. Slg.

Inv.Nr. 14352: *Italienische Landschaft, im Vordergrund zwei Hirten*, Pinsel in Grau und Braun über Bleistift, mit schwarzer Kreide übergegangen, weiß gehöht, auf blaugrünem Papier, 31,5 × 41 cm, bez. u. r. mit Feder in Braun: »F. Nerly« (**Kat. 4b.2**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 28,1 × 37,5 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung, Kett- und Schussfäden nicht einsehbar) / auf Sperrholz aufgezogen / rückseitig Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten

Die Ränder sind mit einem 2,5 cm breiten, sogenannten Rändelband umklebt worden, das vorderseitig umlaufend etwa 0,4 cm des Bildmotivs bedeckt.

Malschicht

Die helle Grundierung ist von Hand aufgetragen. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte *alla prima*, lasurhaft bis pastos. Reste eines Firnisses sind in den Bildrandbereichen unter UV-Licht sichtbar. Die im Vordergrund nur skizzenhaft angedeutete Landschaft kontrastiert mit dem in der Bildmitte detailliert ausgearbeiteten Wasserfall und den Gebäuden.

Restaurierungsmaßnahmen

Durch Walter Kühn 1909 auf Sperrholzträger mit rückseitigem Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten (Rückseite dunkelbraun gestrichen) aufgezogen, gereinigt, retuschiert, gefirnisst sowie an den Bildrändern mit der umlaufenden Papierbeklebung versehen.²²

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883),

Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Tivoli / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Tivoli b. Rom / Oelgemälde auf Pappe / um 1830 / 27 × 36,5 (28,1 × 37 cm)*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 218 (*Tivoli bei Rom*). – Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 92 (*Tivoli bei Rom*). – Waetzold 1927, S. 40 (m. Abb.). – Przychowski 1928/29, S. 102 (m. Abb.). – Geller / Bunkowsky 1951, S. 71 (m. Abb.). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 181 (*Wasserfälle bei Tivoli*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 3 (*Wasserfälle bei Tivoli*). – Müller-Tamm 1991, S. 46f. (m. Abb.; *Wasserfälle bei Tivoli*). – Ausst.Kat. Erfurt 2011, S. 234 (m. Abb.; *Wasserfälle bei Tivoli*).

Kat. 4c

Detailstudie aus der Neptungrotte in Tivoli 1829/30

*Tivoli, Grotte del Nettuno*²³

Öl / Papier | 46,0 × 40,7 cm

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3671

Die Ölstudie zeigt eine Nahsicht auf das zwischen braunen, zum Teil mit Moos grün überwachsenen Felsen herabschießende Wasser eines Sturzbaches. Die nicht näher bezeichnete Studie wurde – möglicherweise aufgrund einer heute nicht mehr gängigen Bezeichnung auf der Rückseite des auf Pappe kaschierten Bildträgers – als *Grotte del Nettuno* inventarisiert und würde damit topografisch in den Zusammenhang der großen Ölstudie der *Cascata Grande* in Tivoli (**Kat. 4a**) gehören. Die Neptungrotte am Fuß der *Cascata Grande* zählte zu den besonders geschätzten Sehenswürdigkeiten Tivolis und wurde von zahlreichen Künstlern aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt. In der Studie isoliert Nerly einen kleinen Ausschnitt des berühmten Motivs und konzentriert sich dabei auf die wirbelnden und strudelnden Bewegungsformen des schnell herabströmenden Wassers sowie auf die vom Wasser zu organischen Formationen geschliffenen Felsen. Den eher unspektakulären Naturausschnitt wählte Nerly möglicherweise, weil er hier auf engem Raum drei unterschiedliche Bewegungsformen von Wasser studieren konnte: Ganz oben links Wasser in Gestalt von aufsteigendem Dunst, den Nerly mit dünn und schleierartig auf den durchscheinenden



dunklen Grund aufgetragenen Weiß- und Grautönen malte; in der Mitte schräg durch eine Engstelle strömendes, stark verwirbeltes, mit Luft vermisches Wasser, dessen fließende Dynamik er mit eng nebeneinandergesetzten hellen weißen, beigen und bläulichen Farbflecken wiedergab; ganz unten schließlich, nach einem kleinen Wassersturz, ein rundes, durch die umgebenden Felsen geformtes Becken, in dem das Wasser einen Strudel mit konzentrischen Wellen bildet.

Die Studie besteht aus zwei im unteren Drittel horizontal zusammengefügte Teile des Papierbildträgers. Möglicherweise hatte Nerly zunächst nur den oberen Teil der Studie gemalt und sich dann zu einer Erweiterung des Motivs nach unten mit einem

angefügten Blatt Papier entschieden. Die Stimmigkeit der Gesamtkomposition spricht aber eher dafür, dass er – vielleicht in Ermangelung eines ausreichend großen Papiers – die Studie von vornherein auf zwei Papieren angelegt hat. Auffällig ist der leichte Versatz entlang der horizontalen Kante. Der untere Teil erscheint um einige Millimeter nach links verschoben, auch ist das Motiv dort in vertikaler Richtung leicht gestaucht.

Mit der Darstellung bewegten Wassers beschäftigte sich Nerly in mehreren Ölstudien der römischen Jahre sowie in vielen Zeichnungen. In einer kleinen Ölstudie²⁴, die in der Kunsthalle Bremen bewahrt wird, nahm Nerly ausschnitthaft das untere Ende eines kleineren Wasserfalls in den Blick. Die Struktur des

vor einer dunklen Felswand herabfallenden, zwischen großen Steinen aufspritzenden und abfließenden Wassers steht im Mittelpunkt dieser Studie, die im vorderen Bereich unausgeführt blieb. Eine weitere, bildhaft angelegte Studie des Wasserfalls von Subiaco – ebenfalls in der Kunsthalle Bremen – zeigt den noch heute existenten kleinen Wasserfall am Laghetto di San Benedetto in der Schlucht unterhalb des Klosters San Benedetto (Kat. 3e.2).²⁵

Nerly hielt sich mehrmals in Tivoli auf, nachweisbar sind die Jahre 1829, 1832 und 1835. Die zum Teil einfach gehaltene plastische Durchformung der Felspartien in der vorliegenden Studie weist auf eine frühe Entstehung um 1829.

T v T

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS) Maße

Bildliche Darstellung: 46,0 × 40,7 cm / Papierbildträger horizontal geteilt: oberer originaler Bildträger: 28,0 × 40,4 cm / unterer originaler Bildträger: 18,0 × 40,3 cm / Pappe: 46,5 × 41 cm

Bildträger

Papier / Pappe. Der Bildträger (Papier) besteht aus zwei Teilen, die mit Versatz auf eine 0,3 cm dicke, etwas größere Pappe aufgeklebt sind. Das Format wurde dadurch wohl etwas verändert.

Malschicht

Eine Grundierung ist nicht erkennbar, da die Malschicht bis an die Bildkanten reicht. Eine Unterzeichnung ist nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend sowie pastos in den Weißhöhlen. Die Studie weist eine Firnissschicht auf.

Restaurierungsmaßnahmen

Der originale Papierbildträger wurde auf eine Pappe kaschiert und rückseitig mit einem dunkelbraunen Papier (in etwas kleinerem Format als die Pappe) gegenkaschiert. In der Malschicht finden sich Retuschen. Beispielsweise wurde oberhalb der Mitte am rechten Bildrand ein 1,5 cm langer Riss retuschiert. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: Inv.Nr. 3665/704 – *Oel und Aquarellstudien*
Inventarkarte (vor 1917): *Tivoli, Grotte del Nettuno / Oelstudie auf Papier / 48,5 × 43 cm / »Nerly«*

Literatur

Ausst.Kat. Erfurt 2011, S. 239 (m. Abb.; *Tivoli, Grotte del Nettuno, Gebirgsbach [Studie]*).

Anmerkungen zu »Tivoli«

- 1 Meyer 1908, S. 25 f.
- 2 Siehe hierzu: Josenhans 2005, S. 141.
- 3 *Das Cascatellental bei Tivoli*, 1830, Öl auf Leinwand, 98,5 × 135,5 cm, bez. u. l.: »F. Nerly. Roma. / 1830«, Sammlung Jenisch, Altonaer Museum, Hamburg, Inv.Nr. 1971/57.
- 4 Kegel 1993, S. 55 f.
- 5 Hedinger / Köhring 2000, S. 10.
- 6 *Die Cascatelle grandi bei Tivoli* (bislang: *Die Wasserfälle von Terni*), um 1834, Öl auf Leinwand, 58 × 77,5 cm, signiert auf der Rückseite: »F. Nerly«, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.Nr. 3296.
- 7 Carl Morgenstern, *Wasserfälle bei Tivoli*, 1837, Öl auf Leinwand, 44,5 × 58 cm, bez. u. r.: C. M. Tivoli 14. July 1837, Alte Nationalgalerie Berlin, Inv.Nr. A II 198.
- 8 Johann Martin von Rohden, *Wasserfälle bei Tivoli*, um 1797, Öl auf Leinwand, 51,5 × 64,5 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 2238.
- 9 Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), fol. 19.
- 10 Tischbein 1861, S. 170.
- 11 Richter 1921, S. 107.
- 12 Im 19. Jahrhundert hielt man den runden Vestatempel irrtümlich für einen Sibyllentempel.
- 13 Protokollbuch Museums-Kommission 1911–1934, Protokoll zur Sitzung am 10.11.1921. Zum Verkauf der Ölstudie findet sich nur dieser Protokolleintrag, weder auf der Inventarkarte noch im Inventarbuch II wurde der Verkauf vermerkt. Siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.
- 14 Inventarkarte (vor 1917): Inv.Nr. 3066, *Wasserfall bei Tivoli / Ölstudie auf Lwd. / 39 × 30 cm*. Der Verbleib dieser Ölstudie, von der kein Foto existiert, ist nicht bekannt.
- 15 *Vesta- und Sibyllentempel in Tivoli*, 1834, Öl auf Papier auf Pappe, 54,6 × 39,8 cm, bez. u. r.: »Nerly«, auf der Rückseite bez. und datiert: »Vesta und Sybillen Tempel in Tivoli Nerly 1834.«, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-1192.
- 16 *Cascata Grande in Tivoli*, Kohle auf Papier, 44,0 × 28,0 cm, bez. u. l.: »Tivoli« Inv.Nr. 3401 verso.
- 17 Inventarkarte (vor 1917); verkauft wohl 1921, siehe Protokollbuch Museums-Kommission 1911–1934, Protokoll zur Sitzung am 10.11.1921; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.
- 18 *Der Anio bei Tivoli*, Öl auf Papier, 22,5 × 29,3 cm, bez. u. l.: »Tivoli / l'Anio / F. N. f«, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 2000/381.
- 19 Müller-Tamm 1991, S. 145f; Es handelt sich um das Gemälde: J. M. v. Rohden, *Wasserfälle bei Tivoli*, 1819, Öl auf Leinwand, 88 × 124 cm, SMB, Alte Nationalgalerie, Inv.Nr. A III 335.
- 20 Stock 1914, S. 15 f.
- 21 Kegel 1993, S. 55 f.
- 22 Die rückseitige, mit Bleistift rechts oben geschriebene Nummer »13« bezieht sich auf die Werkliste in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zu dieser Restaurierungsmaßnahme siehe den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 89.
- 23 Inventarkarte (vor 1917).
- 24 *Wasserfall*, 1829/35, Öl auf Leinwand auf Pappe, 29,5 × 27,7 cm, bez. u. r.: »F. N.«, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1120-1973/24.
- 25 *Wasserfall von Subiaco*, um 1829/35, Öl auf Leinwand, 70 × 51 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 226-1936/20.

ALBANER BERGE

Kat. 5a–b

Ihre besondere landschaftliche Schönheit und die Vielfalt pittoresker Ansichten machten die südöstlich von Rom gelegenen Albaner Berge bereits im 17. Jahrhundert zu einem beliebten Sujet der klassisch-idealen Landschaftsmalerei. Künstler wie Claude Lorrain, Nicolas Poussin und Gaspard Dughet fanden in der waldreichen Landschaft um den Albaner See und den Nemisee Motive für Gemälde, die auch für die Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts vorbildhaft wirkten. Aber auch die mythologische Tradition der Albaner Berge mit ihren zahlreichen antiken Heiligtümern wirkte bis in die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts nach. Der Monte Cavo, die zweithöchste Erhebung, war in römischer Zeit dem Gott Jupiter geweiht und der Wald bei Ariccia galt als Revier der Jagdgöttin Diana, deren Kultstätte sich am Ufer des Nemisees befand. Noch Ludwig Richter, der nur wenige Jahre vor Friedrich Nerly die Albaner Berge künstlerisch erkundete, wurde nicht zuletzt durch diese mythologische Dimension der Landschaft in besonderer Weise inspiriert: »Das Albanergebirge trägt überall den Charakter anmutsvoller Schönheit, recht im Gegensatz zu dem grandiosen, ernsten und sterilen Sabinergebirge. Von den lieblichen Höhen, welche der üppigste Baumwuchs schmückte, schweift der Blick über das weite Meer und die Campagna, über das fünf Stunden entfernte Rom hin zum einsamen Soracte und auf allen Punkten schwebt der Duft uralter, klassischer Sagen. [...] endlich das nahe Nemi, dessen See noch heute der Spiegel der Diana heißt, zu deren Heiligthum Orestes die Bildsäule der Göttin aus Taurien

brachte. Alle diese und so viele andere alte Geschichten, von welchen ich Etwas gelesen, gehört oder in Bildern dargestellt gesehen hatte, sie traten hier aus dem traumartigen Dunkel in das goldene Sonnenlicht einer überaus schönen Wirklichkeit.«¹

Mit dem Motiv des Nemisees und seiner unmittelbaren Umgebung beschäftigte sich Friedrich Nerly besonders intensiv. Davon zeugen zahlreiche, zum Teil doppelseitige Zeichnungen in zwei Skizzenbüchern sowie größere Zeichnungen auf Einzelblättern.² Der runde, relativ kleine Kratersee mit seinen steilen seitlichen Hängen ist wie die gesamten Albaner Berge vulkanischen Ursprungs. Nerlys Zeichnungen stehen vermutlich im Zusammenhang eines größeren Gemäldes mit dem Motiv des »Lago di Nemi«, das im Werkverzeichnis von 1846 für das Jahr 1834 eingetragen ist und sich damals im Besitz des Grafen von Luckner in Dresden befand.³ Der Verbleib des Bildes ist nicht bekannt. Da Nerly in seinen Zeichnungen immer wieder vom Monte Cavo und anderen Standpunkten aus den Nemisee mit der Silhouette des Ortes Genzano im Hintergrund studierte (Abb. 5.1)⁴, ist zu vermuten, dass auch das Ölgemälde diese Ansicht mit ihrer reizvollen Verbindung von See und ferner Meeresküste zeigte. Auf seinen Wanderungen über den Monte Cavo richtete Nerly den Blick aber auch in südliche Richtung bis zum fernen Monte Circello, der in einer Panoramazeichnung mit zahlreichen Farbmarkierungen in seinem markanten Profil festgehalten ist. Wie eine farbintensive doppelseitige Aquarellzeichnung in demselben Skizzenbuch bezeugt



Abb. 5.1 Blick auf den Nemisee mit Genzano, um 1834, Aquarellzeichnung auf Papier, 10,2 × 27,6 cm, Skizzenbuch Inv.Nr. 3114 a/b, fol. 18–19



Abb. 5.2 *Blick vom Monte Cavo*, um 1834, Aquarellzeichnung auf Papier, 10,2 × 27,6 cm, Skizzenbuch Inv.Nr. 3114 a/b, fol. 42–43

(**Abb. 5.2**)⁵, studierte Nerly auch das abendliche Farbenspiel am Himmel und die Reflexion des Sonnenlichts auf dem fernen Wasserspiegel des Meeres. Die Zeichnung steht im Zusammenhang mit der im Folgenden näher vorgestellten Ölstudie eines Ausblicks vom Monte Cavo (**Kat. 5a**), für die ebenfalls die Beobachtung einer besonderen Lichtsituation den Ausgangspunkt bildete.

Thomas von Taschitzki

Kat. 5a

Blick vom Monte Cavo bei Rom 1834

*Monte Cavo bei Rom*⁶

Öl / Papier | 27,2 × 36,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts mit Pinsel in dunkelbrauner Farbe: »N. f. / Monte / Cav[o]«

Rückseite (auf dem mit Papier gegenkaschierten Bildträger): Bezeichnet oben links in Rot mit der Inventarnummer: »3386«, darüber mit Bleistift eingekreist: »5«; unten links auf dem Inventaraufkleber in schwarzer Tinte: »3386 / I.N.G.«; oben rechts mit Bleistift: »RN 38 / 6194« sowie gestempelt: »STÄDT. MUSEUM / ERFURT«; oberhalb der Mitte mit Bleistift: »139«; unten links von der Mitte die Reste eines Aufklebers.

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3386

Das Landschaftsmotiv der kleinen Ölstudie lässt sich durch Nerlys eigenhändige Bezeichnung auf der Vorderseite dem Gebiet des Monte Cavo in den Albaner Bergen zuordnen. Eine lebhaftere Wetter- und Lichtsituation prägt die Studie mit weitem Ausblick nach Südwesten über einen Bergrücken bis zur fernen Meeresküste. Der Himmel ist überwiegend von dicken Wolkenformationen durchzogen, deren Farbigkeit von dunklem Grau über hellere Graubraun- und Rosétöne bis zu Weiß reicht. Mit einigen radial verlaufenden weißen Pinselzügen deutete Nerly auf der rechten Seite Sonnenstrahlen an, die zwischen den Wolken hindurchbrechen. Nahe dem Horizont leuchtet der Himmel in einer Partie rosafarben und nur durch eine kleine Lücke zwischen den Wolken ist am oberen Rand blauer Himmel zu sehen. Es ist diese besondere Situation einer von Wolken verdeckten, aber doch durch die Wolkenlücken strahlenden Sonne, welche offenbar das Interesse Nerlys fesselte und die gesamte Ölstudie mit ihrer kontrastreichen Licht-/Schatten-Farbigkeit bestimmt.

Nach klassischem Schema gliederte Nerly die Landschaft in drei Zonen. Der dunkeltonige Vordergrund mit Büschen und ein nach rechts steil ansteigender Berghang bilden ein Repoussoir für den in etwas helleren Grün- und Brauntönen gehaltenen Bergrücken und den westlich vom Gipfel des Monte Cavo in einer tiefen Senke liegenden Albaner See. Vage ist die Silhouette der päpstlichen Residenz in Castel Gandolfo hoch über dem See zu erkennen. Im Hintergrund schließen sich die weite Ebene der Campagna und ein in Blaugrautönen changierender Meeresstreifen an. Rauchfahnen von Feuern ziehen in der Ferne über das Land. Links im Mittelgrund beleben ein silhouettenhaft gemalter Reiter auf einem Pferd und eine weitere Figur die karge Landschaft. Neben dem



Kat. 5a

lebhaften, in zarten Farbübergängen gemalten Himmel arbeitete Nerly auch im Mittelgrund einzelne Partien genauer aus, etwa den Wasserspiegel des Albaner Sees mit dunklem Türkiston im Schattenbereich und heller Sonnenreflexion. Die in den frühen Ölstudien Nerlys häufig vorkommenden aufgehellten Lichtränder konturieren an einigen Stellen des Vordergrunds die Vegetation. Rechts vorne verwendete er den ausgesparten hellen Malgrund, um die vom Gegenlicht durchleuchteten Ränder von Büschen und Bäumen darzustellen.

Eines seiner im Nachlass erhaltenen Skizzenbücher, dessen Entstehung sich durch eine datierte Zeichnung auf die Zeit um 1834 bestimmen lässt, dokumentiert Nerlys intensive zeichnerische Beschäftigung mit der am Monte Cavo gelegenen Landschaft.⁷ Eine der insgesamt acht darin enthaltenen doppelseitigen panoramaartigen Zeichnungen steht in einem direkten Bezug zu dieser

Ölstudie (Kat. 5a.1). Die Bleistiftzeichnung erfasst die mittlere horizontale Zone der Ölstudie, den an Licht- und Farbphänomenen besonders reichhaltigen Hintergrund der weiten Ebene mit anschließendem Meeresstreifen und Himmelsbereich über dem Horizont. Nicht nur das Profil des zur fernen Ebene hin abfallenden Bergrückens auf der linken Seite entspricht genau demjenigen der Ölstudie, sondern auch viele Details von Himmel, Meeresstreifen und ferner Ebene und insbesondere die darauf bezogenen zahlreichen kürzelhaften Farbnotizen der Zeichnung korrespondieren mit der Ölstudie. So schrieb Nerly etwa auf der rechten Seite oberhalb der in Horizontnähe angedeuteten kleinen Wolkenformen »weiße Wolken«, links darunter in einer Zone unter dem Horizont »weiß«. Diese Farbdetails finden sich in der Ölstudie als hell reflektierende Meeresoberfläche unter einer fernen Reihe kleiner weißer Wolken wieder, die sich kontrastreich vom rötlich-



Kat. 5a.1 *Blick vom Monte Cavo nach Westen*, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3114 a/b, fol. 12-13

grauen Umfeld absetzen. Links von der Mitte der doppelseitigen Zeichnung notierte Nerly im Himmelsbereich »rothgelb«, darunter auf dem Meereshorizont »viol«, also violett, und weiter links »bl. weiß«. Auch diese Farbbeobachtungen setzte Nerly recht genau in der Ölstudie um. Im Ergebnis tragen die vielfältigen, differenziert gemalten Farb- und Lichtphänomene zu der besonderen atmosphärischen Wirkung bei, die den Hintergrund und die Himmelslandschaft der Ölstudie prägen. Ein spezielles Augenmerk Nerlys galt den kontrastreichen Lichtwirkungen des partiell zwischen den Wolken hervorbrechenden Sonnenlichts. Die Zone einer hellen Lichtreflexion auf der Meeresoberfläche unter der von Wolken verdeckten Sonne setzt sich in Küstennähe als hellorange aufgehellte Erdzone fort und auch im Mittel- und Vordergrund stehen die Lichtreflexe auf dem See und der Vegetation in diesem Zusammenhang.

Aus den zahlreichen Entsprechungen von Farbnotizen und gemalten Farbtönen der Ölstudie lässt sich schließen, dass Nerly die beobachteten, schnell wandelbaren Phänomene zunächst in Form einer groben Zeichnung mit Farbnotizen im Skizzenbuch festhielt und sich beim Malen der Ölstudie – bei einer womöglich längst veränderten Lichtsituation – recht genau an diesen notierten Farbwahrnehmungen orientierte.

Nur wenige Jahre vor Nerly wanderte 1827 der bereits drei Jahre später in Rom früh verstorbene Schriftsteller Wilhelm Waiblinger auf den Gipfel des Monte Cavo. Seine enthusiastische Schilderung der Seheindrücke liest sich wie ein poetischer Kommentar zu Nerlys Ölstudie: »Blicken wir zuerst dem blendenden Glanze zu, der aus dem ungeheuern, fast die Hälfte des Horizonts einnehmenden Meere strahlend in die Silberlüfte hinaufleuchtet, in

denen die Sonne des Südens ihrem Lieblingsparadiese zulächelt! Halten wir uns nicht mehr in der Nähe auf, sehen wir den See von Albano nicht mehr an, dessen tiefblauer Spiegel aus dem grünen, felsigen Bergkessel vorblickt, nicht mehr Gandolfo, das über ihm klein und winzig hingelagert ist, [...] sondern hinaus in die unermeßlichen Fernen des Meeres [...].«⁸

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3114 a/b, fol. 12-13: *Blick vom Monte Cavo nach Westen* (Panoramazeichnung mit zahlreichen Farbnotizen), Bleistift, 10,2 × 27,6 cm (**Kat. 5a.1**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung: 26,6 × 36,3 cm / Bildträger: 27,2 × 36,8 cm

Bildträger

Papier / auf ca. 0,3 cm dicke Pappe aufgezogen, mit blauem Papier *verso* gegenkaschiert

Malschicht

Die Studie weist eine helle und dünnschichtige Grundierung auf. Eine Unterzeichnung ist nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte *alla prima* lasurhaft bis deckend und pastos in den Höhungen. Die helle Grundierung scheint in den lasurartigen Bildpartien durch oder wurde stellenweise sichtbar belassen. Die Ölstudie weist einen Firnis auf. In den oberen Eckbereichen gibt es zwei Einstichlöcher, in den unteren und am oberen Randbereich mittig je eines.

Restaurierungsmaßnahmen

Der originale Bildträger wurde auf eine etwas größere Pappe aufgezo- gen. Im UV-Licht sind kleine Retuschen sichtbar. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelgemälde / Monte Cavo bei Rom*

Inventarkarte (vor 1917): *Monte Cavo b. Rom / Oelgemälde auf Pappe ? / 25 × 34,5 cm / »N«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 139 (*Gebirgslandschaft [Monte cavo] bei Rom*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 187 (*Monte Cavo bei Rom*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 12 (*Monte Cavo bei Rom*). – Ausst.Kat. Cismar 1991, Kat.Nr. 11 (*Monte Cavo bei Rom*) (m. Abb.). – Müller-Tamm 1991, S. 144ff. (m. Abb.). – Ausst. Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 18 (*Monte Cavo bei Rom*).

Kat. 5b

Studie einer Eiche 1834

*Eiche*⁹

Öl / Papier | 40,5 × 54,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in brauner Farbe:

»Nerly Albano.«

Rückseite: Bezeichnet auf der nachträglich montierten

Pappe unten in der Mitte in schwarzer Tinte: »I. N. G. 3703«; darunter links beschnitten in schwarzer Tinte die alte Inventarnummer: »I. N. G. 703«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3703

Die Albaner Berge zogen die Landschaftsmaler auch wegen ihres Reichtums außerordentlich schöner alter Bäume an. »Ich zeichnete viel in den sogenannten Galerien, den wundervollsten Waldwegen, welche oberhalb Albano nach Castel Gandolfo führen. Die uralten Licinen (immergrüne Eichen) sind die malerischsten Bäume, die hier und im Park Chigi besonders schön zu finden sind«¹⁰, schreibt Ludwig Richter in seinen *Lebenserinnerungen*. Der Schriftsteller

Wilhelm Waiblinger, der in Begleitung des Landschaftsmalers Hermann Ludwig 1827 eine viertägige Wanderung durch die Albaner Berge unternahm, berichtet in einem Brief von den außergewöhnlichen Natureindrücken: »Der Spaziergang durch die untere Galerie nach Castel Gandolfo bietet fast noch schönere Baumpartien dar, als durch die obere. Es sind noch riesenhaftere Gewächse von immergrünen Eichen da unten, und mein Landschaftsmaler fängt auch gleich beim Eintritt in diese herrlichste aller Alle'n an, wieder wie ein Begeisterter seine geliebten Bäume zu begrüßen.«¹¹ Die von Waiblinger genannte »untere Galerie« (*Galleria di sotto*) bei Albano fand auch Eingang in die Reiseliteratur und wurde etwa von Eduard von Lossow in seinem 1856 erschienenen Handbuch besonders empfohlen: »Nach Albano begiebt man sich am besten durch die untere *Gallerie*, eine wahrhaft imposante Allee von ehrwürdigen alten, immergrünen Eichen.«¹²

Auch Friedrich Nerly widmete sich bei Albano dem Studium eindrucksvoll gewachsener Bäume. In einer aquarellierten Zeichnung erfasste er mit spontaner Pinselschrift die komplexe räumliche Gestalt einer alten Eiche (**Kat. 5b.1**). Ebenfalls mit dem Ortsnamen »Albano« ist die hier vorgestellte Ölstudie bezeichnet, in der sich Nerlys Blick nach oben auf die Baumkrone richtet. Auch wenn die Baumart der Studie botanisch nicht eindeutig bestimmt werden kann, legt die Wuchsform nahe, dass es sich um eine der in der Gegend um Albano so häufigen, vielfach von Reisenden beschriebenen Steineichen handelt.

Bereits 1828 hatte Nerly immergrüne Steineichen auf der Insel Palmaria in einer Ölstudie gemalt, die zu den Verlusten des Erfurter Bestandes zählt.¹³ In der erhaltenen Studie aus Albano wählte Nerly eine Perspektive, die einerseits Durchblicke auf Baumstämme und Äste, aber auch ein genaues Studium der blattreichen Partien ermöglicht. Seitlicher Lichteinfall taucht die Blätter in ein warmtoniges Grün. Sehr genau lässt sich der technische Entstehungsprozess der Studie nachvollziehen: Von freiliegendem Papiergrund und darauf sichtbaren Bleistiftstrichen über dünnflüssige, transparente Untermalungen bis zu den darauf liegenden Malschichten mit genau definierten Formen und Farben von Baumstämmen und Blattbewuchs können die einzelnen Stadien der Malerei unterschieden werden. Offensichtlich begann Nerly mit einer Bleistiftskizze, von der noch einige, von der endgültigen Fassung abweichende Linien in der beigefarbenen Untermalung und der dünnen hellblauen Malschicht des Himmels erkennbar sind. Im linken unteren Bereich ist zu sehen, dass Nerly zunächst mit Borstenpinsel und dünnflüssiger Farbe in Grün- und Brauntönen den untersten farbigen Flächengrund der Vegetation skizzierte. Im Hauptmotiv der Baumkrone verwob er die sichtbaren Stamm- und Astabschnitte mit den grünen, blattreichen Baumpartien, um anschließend – mit feinerem Pinsel und unterschiedlichen hellen Grüntönen – die vom Licht beschienenen Blätter anzudeuten und diesen Partien damit das entscheidende Volumen



Kat. 5b

zu verleihen. Im Stakkato des rhythmischen Farbauftrags, der auch schon die tieferen Malschichten bestimmt, zeigt sich Nerly als Maler mit geübter, sicherer Hand. Auffällig ist die Reichhaltigkeit der grünen Farbpalette, die von dunklem Braungrün bis zu hellstem Pastellgrün ein großes Spektrum von Mischtönen umfasst. Nerly entwickelte aus der Farbe heraus die Plastizität der Baumformen. Die Entstehung der Ölstudie kann in die Zeit Nerlys intensiver Beschäftigung mit der Landschaft der Albaner Berge im Jahr 1834 datiert werden.

Unter den zahlreichen Zeichnungen mit Baummotiven finden sich perspektivisch vergleichbare Studien wie *Baumgruppe*, in denen Nerly vor allem mit dem Kontrast von freiem Blattgrund und Tuschelavierungen die Licht- und Schattenzonen plastisch modellierte. In seinem Œuvre gibt es eine ganze Reihe von Ölstudien einzelner Bäume oder ausschnittshafter Baumansichten.¹⁴ Die

Hamburger Kunsthalle bewahrt neben einer Ölstudie von Zypressen im Garten der Villa d'Este eine weitere mit dem Motiv einer berankten Pappel sowie die Ölstudie *Alte Ulmen*, in der Nerly die untere Partie zweier knorrig gewachsener, zum Teil ausgehöhlter, seitlich beleuchteter Ulmenstämme in den Blick nahm (Kat. 5b.3).¹⁵ Wie auch in der Erfurter Eichenstudie zeigt sich in dieser nahsichtigen Detailstudie Nerlys besondere Stärke der genauen Beobachtung und der lebendigen malerischen Umsetzung komplexer organischer Naturformen.

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4163 recto: *Baumgruppe*, Bleistift, Feder und Tusche, auf Papier, 39 × 53 cm (Kat. 5b.2)



Kat. 5b.1 Baumgruppe bei Albano, Bleistift u. Aquarell auf Papier, 55,2 × 42,1 cm, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952-538

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Baumgruppe bei Albano, Aquarell über Bleistift auf bräunlichem Papier, 55,2 × 42,1 cm, bez. u. r.: »Nerly/Albano«, Inv.Nr. 1952/538 (Kat. 5b.1)

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3376: *Die immergrünen Eichen auf Palmaria bei Spezia, 1828, Öl auf Pappe, bez.: »Nerly f.«, 30,5 × 23 cm¹⁶*

Ehemals Inv.Nr. 3669: *Baumstudie, Öl auf Papier, bez.: »Nerly f.«, 33,5 × 49,5 cm¹⁷*

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger Papier: 40,2 × 54,0 cm /

Pappe: 40,5 × 54,0 cm

Bildträger

Papier / Pappe. Das Format der bildlichen Darstellung ist unverändert. Das Papier wurde auf eine geringfügig größere Pappe aufgeklebt.

Malschicht

Eine Papieroberflächenbehandlung (in Form von Grundierung oder Strich) ist anzunehmen, da das Erscheinungsbild, insbesondere im von der Malerei ausgesparten Himmelsbereich, homogen chamois und glatt ist. Der Malrand ist allseitig erhalten. Am unteren Bildrand gibt es eine gerade, horizontal verlaufende Ritzung in der Farbe (ca. 1,2 cm vom Bildrand entfernt). Eine Unterzeichnung mit einem dunklen Farbmittel ist partiell im Bereich des Himmels (besonders links im Bereich der Bäume) sichtbar und weicht von der Form der Bäume etwas ab. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel von lasurartig bis deckend und mit kleinen Pastositäten im Bereich der Vegetation. Eine Firnissschicht ist erkennbar. Augenscheinlich und im UV-Licht kann man erkennen, dass der Firnis im Bereich des Himmels und teilweise auch der Vegetation über der Bildmitte reduziert bzw. entfernt wurde.

Je zwei Einstichlöcher gibt es im linken und rechten oberen Eckbereich sowie am oberen Bildrand, rechts der Mitte. Je ein Einstichloch befindet sich am rechten Bildrand, mittig sowie oberhalb der Mitte.

Restaurierungsmaßnahmen

Die auf Papier ausgeführte Ölstudie wurde auf eine Pappe aufgeklebt. Der Firnis wurde partiell entfernt bzw. reduziert. Es finden sich Retuschen, besonders über den Rissen und am oberen Bildrand, rechts der Mitte. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen ist nichts bekannt.



Kat. 5b.2 Baumgruppe, Tuschezeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4163



Kat. 5b.3 *Alte Ulmen*, um 1835, Öl auf Papier auf Pappe, 41,5 × 27 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-2097

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: Inv.Nr. 3665/704 – *Oel und Aquarellstudien*

Inventarkarte (vor 1917): *Eiche / Oelstudie auf Papier / 40,5 × 53,5 cm*

Literatur

Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 32 (*Eiche*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 24 (*Eiche*). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 10 (m. Abb.; *Eiche*).

Anmerkungen zu »Albaner Berge«

- 1 Richter 1921, S. 103.
- 2 Skizzenbuch Inv.Nr. 3114 a/b sowie Skizzenbuch Inv.Nr. 3900, Zeichnungen Inv.Nr. 3278 u. 3280.
- 3 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 424: »25. u. 26. Große Ansichten, der Lago di Nemi, das Campo Vaccino [...]«.
- 4 *Blick auf den Nemisee mit Genzano*, um 1834, Bleistift und Aquarell, 10,2 × 27,6 cm, bez. u. l.: »Nemi«, Farbnotizen, Skizzenbuch Inv.Nr. 3114 a/b, fol. 18–19.
- 5 *Blick vom Monte Cavo zum Monte Circello*, um 1834, Bleistift und Aquarell, 10,2 × 27,6 cm, bez. u. l.: »Volsker Gebirg«, u. r.: »Monte Circello vista das Monte Cavo Albano«, Farbnotizen, Skizzenbuch Inv.Nr. 3114 a/b, fol. 58–59.
- 6 Inventarkarte (vor 1917).
- 7 Skizzenbuch Inv.Nr. 3114 a/b, fol. 12–13.
- 8 Waiblinger 1988, S. 184.
- 9 Inventarkarte (vor 1917).
- 10 Richter 1921, S. 103.
- 11 Waiblinger 1988, S. 171f.
- 12 Lossow 1856, S. 167.
- 13 Ehemals Inv.Nr. 3376, Inventarkarte (vor 1917): *Die immergrünen Eichen auf Palmaria bei Spezia / 1828 / Ölgemälde auf Pappe / 30,5 × 23 cm / bez.: »Nerly f.«*; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464.
- 14 Vgl. hierzu auch Busch 2022, S. 191ff.
- 15 *Zypressen. Villa d'Este*, 1834, Öl auf Papier auf Leinwand, 35,1 × 43,3 cm, bez. u. r. »Nerly«, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-2094; *Berankte Pappel*, 1835, Öl auf Papier auf Pappe, 53,6 × 40 cm, bez. auf der Rückseite: »1835 gemalt im Frühjahr 1836 gefirnißt Juli 18«, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-119; *Alte Ulmen*, um 1835, Öl auf Papier auf Pappe, 41,5 × 27 cm, bez. u. r.: »Nerly«, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-2097.
- 16 Siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464.
- 17 Siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 465.

ARICCIA

Kat. 6a–c

Ein besonderen Motivschatz für die Landschaftsmaler in Rom bot der 25 Kilometer südöstlich der Stadt gelegene verwilderte Park Chigi in Ariccia, von dem bereits Goethe in seiner *Italienischen Reise* begeistert berichtete: »Wir kamen durch Albano, nachdem wir vor Genzano an dem Eingang eines Parks gehalten hatten, den der Prinz Chigi, der Besitzer, auf eine wunderliche Weise hält, nicht unterhält, deshalb auch nicht will, daß sich jemand darin umsehe. Hier bildet sich eine wahre Wildnis: Bäume und Gesträuche, Kräuter und Ranken wachsen, wie sie wollen, verdorren, stürzen um, verfaulen. Das ist alles recht und nur desto besser. Der Platz vor dem Eingang ist unsäglich schön. Eine hohe Mauer schließt das Tal, eine vergitterte Pforte lässt hineinblicken, dann steigt der Hügel aufwärts, wo dann oben das Schloß liegt. Es gäbe das größte Bild, wenn es ein rechter Künstler unternähme.«¹

Auf den Spuren Goethes, der das von ihm beschriebene Motiv auch selbst in drei Zeichnungen festhielt, reisten in den folgenden Jahrzehnten zahlreiche deutsche und andere europäische Künstler nach Ariccia. Ludwig Richter, der dort im Mai 1824 u. a. mit Ernst Fries, Carl Wilhelm Götzloff und Ferdinand Oehme mehrere Wochen arbeitete, schrieb in seinen *Lebenserinnerungen*:

»Der Sage nach soll der Park ein Rest des alten Dianenhains sein, und die Besitzer ließen dies prächtige Stück Natur völlig unberührt von aller Kultur. Die mächtigsten Baumgruppen, Eichen und Licinen² krönten die steilen Hügel und gaben herrliche Studien für Maler! [...] Bäume, welche morsch zusammengebrochen waren, blieben liegen und vermoderten in dieser Wildnis, Schlingpflanzen wucherten üppig an den Stämmen hinauf und überdeckten die umgestürzten, welche am Boden faulten; kurz, es glich irgend einem Märchen- und Zauberwald, wie ihn die lebhafteste Phantasie nicht besser vormalen konnte. Das blaue Meer schaute aus der Ferne in dies Waldgeheimnis hinein!«³

Die testamentarische Bestimmung,⁴ keine Bäume abzuholzen und den gesamten Park sich selbst zu überlassen, setzte einen über viele Jahrzehnte währenden Prozess der Verwilderung in Gang, der den Park bereits im 18. Jahrhundert zu einem außergewöhnlichen Biotop werden ließ. Die zahlreichen dort entstandenen Zeichnungen, Ölstudien, Aquarelle und Gemälde verschiedener Künstler fügen sich zum Bild einer Ur-Natur, die eine unendliche Fülle malerischer Motive ergab.

Im überlieferten Œuvre von Friedrich Nerly finden sich einige Zeichnungen und Aquarelle sowie drei bildhafte Ölstudien,



Abb. 6.1 Bewachsener felsiger Hang bei Ariccia, 1831/32, Bleistift und Aquarell, 27,5 × 43,5 cm, Inv.Nr. 3397



Abb. 6.2 Ariccia, Eingang zum Park der Fürsten Chigi, 1831/32, Bleistift und Aquarell, 46,3 × 33,0 cm, Inv.Nr. 3403

die seine intensive Beschäftigung mit Ariccia und dem Park Chigi bezeugen. Insbesondere Nahstudien alter Bäume und ihrer knorrigen, mit Felsblöcken verwachsenen Wurzeln dominieren im Erfurter Bestand (**Abb. 6.1**)⁵, aber auch Studien von Wegverläufen⁶ mit lebhaften Licht/Schatten-Kontrasten. Das bereits 1778 von Goethe in einer Zeichnung festgehaltene verschlossene Eingangstor zum Park mit hoher Mauer zeichnete Nerly mehrmals, auch als große lavierte Zeichnung, die neben dem Tor mit einer Schrägsicht die mächtige, dem ansteigenden Gelände folgende Mauer zeigt (**Abb. 6.2**)⁷.

Es sind keine größeren Atelierbilder von Nerly zum Thema des Parks Chigi bekannt. Einen bildhaften, komponierten Charakter haben aber die im Folgenden untersuchten drei zusammengehörigen Ölstudien mit identischem Format (**Kat. 6a–c**), in denen Nerly drei Ansichten des Parks und seiner unmittelbaren Umgebung malte. Es gibt keine Hinweise auf eine bestimmte, von Nerly intendierte Anordnung dieser drei Studien. Jedoch liegt es nahe,

das auch durch Studien und Ölgemälde anderer Maler bekannte Motiv der alten Felsentreppe (**Kat. 6c**) als mittleres Bild anzunehmen, die Studie eines breiten Weges mit zweirädrigem Fuhrwerk (**Kat. 6a**) rechts daneben und jene mit nach links führendem Weg und altem Baum auf der linken Seite (**Kat. 6b**). In den drei Studien zeigt sich neben dem Interesse an der urwüchsigen Natur des Parks und seiner Umgebung auch eine besondere Auseinandersetzung mit Lichtkontrasten und momentanen Lichtsituationen, die auch in einigen lavierten Zeichnungen zu erkennen ist.

Die beiden einzigen datierten Zeichnungen aus Ariccia stammen aus dem Jahr 1835⁸. Zusammen mit einem 1834 datierten Skizzenbuch⁹ mit zahlreichen Zeichnungen aus den Albaner Bergen belegen sie eine intensive Arbeitsphase Nerlys in dieser Zeit. Für die drei zusammengehörigen Ölstudien mit ihrer homogenen Licht/Schatten-Malerei ist, auch aufgrund der souverän entwickelten Malweise, eine Entstehung in den Jahren 1834/35 anzunehmen.

Thomas von Taschitzki

Kat. 6a

Waldweg am Park Chigi bei Ariccia 1834/35 Ariccia bei Rom¹⁰

Öl / Leinwand | 61,5 × 72,2 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links: »F. Nerly« sowie unten rechts: »Arii!!! Ariccia«

Rückseite: Bezeichnet unten in der Mitte auf der Leinwand mit Pinsel in schwarzer Farbe: »Nerly«; oben links auf der Leinwand in Rot die Inventarnummer: »3022« sowie in der Nähe rechts darunter in Braun sehr klein: »I/HU«. – Bezeichnet auf dem Keilrahmen oben links in Rot mit der Inventarnummer: »3022«; oben in der Mitte mit blauem Stift: »107«; unten links mit rotem Stift die Inventarnummer: »3022«, rechts daneben mit Bleistift: »I. No G. 3022«. – Bezeichnet auf dem Schmuckrahmen unten in der Mitte ein alter Aufkleber mit der Aufschrift: »Friedrich Nerly, 1807–1878 / Landschaft bei Ariccia«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3022

Am linken Rand von alten Bäumen und rechts von einem hohen Mauerstück gerahmt, zeigt das Bildmotiv einen den gesamten Vordergrund ausfüllenden, von einem Fuhrwerk befahrenen breiten Weg, der nach einer Kurve zu einem im Hintergrund sichtbaren Tor führt. Bei diesem Tor handelt es sich um das bereits von Goethe gezeichnete und beschriebene große Eingangstor in den Park



Kat. 6a

Chigi, wie auch an der links vom Tor steil ansteigenden Mauer erkennbar ist. In der oberen Hälfte des Bildes dominieren die auf dem Hanggelände des Parks dicht übereinander gestaffelten Bäume, über denen das Schloss Chigi und der ebenfalls von Gian Lorenzo Bernini entworfene Rundbau der Kirche Santa Maria Assunta thronen. Ein nur schmaler, leicht bewölkter Himmelsstreifen schließt das Bild nach oben ab.

Zahlreiche Staffagefiguren beleben den Weg und lenken den Blick stufenweise in die Tiefe. Sehr genau schildert Nerly im Vordergrund mit souverän gesetzten Pinselstrichen eine bewegte

Szene. Ein einachsiger, von einem Pferd gezogener Wagen wird vom seitlichen Sonnenlicht partienweise hell beleuchtet. Während ein Kutscher mit erhobener Peitsche das Pferd antreibt, an dessen linker Seite ein Fohlen mitläuft, zieht auf der anderen Seite ein Junge seinen Esel weg. Links am Wegrand lagern zwei Bettler, in der Tiefe nahe dem Tor sind drei Frauen mit Wasserkrügen, eine Kutsche mit Pferd und weitere Figuren zu erkennen.

Das Bild ist von einer sommerlichen und zugleich geheimnisvollen Stimmung erfüllt. Nerlys Komposition lenkt den Blick einerseits über die üppigen Baumkronen hinweg hoch zu Schloss und

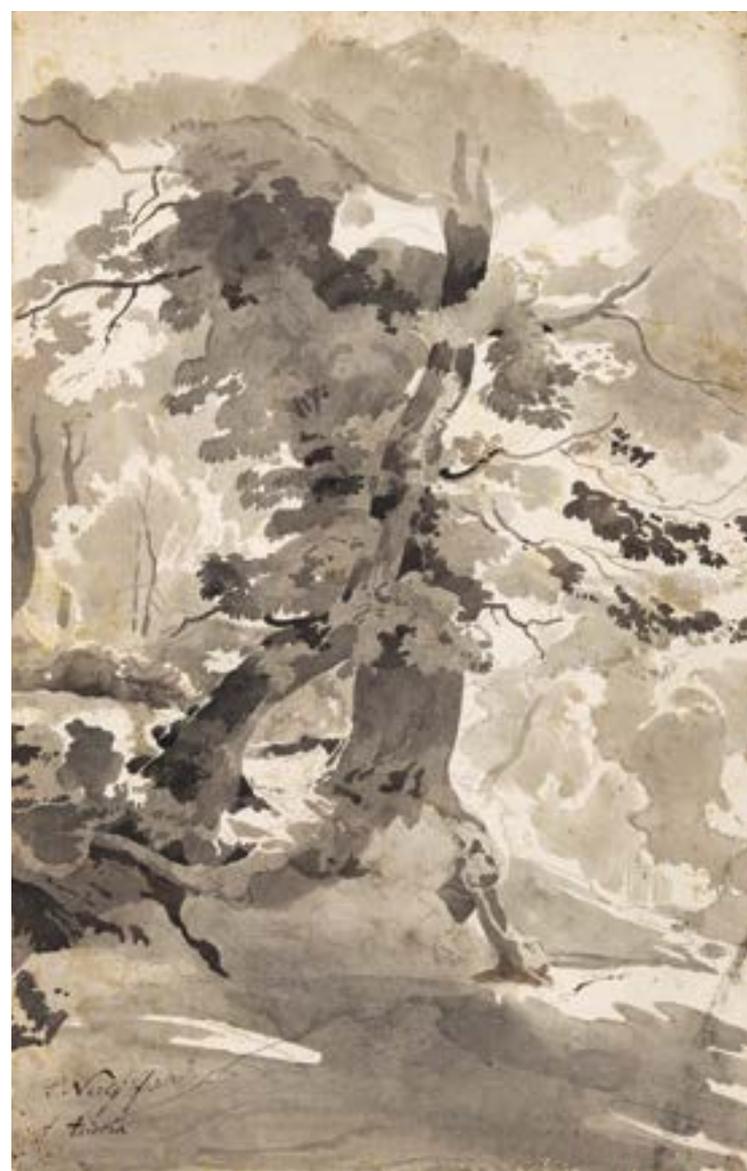
Kirche, mit der abwechslungsreich gegliederten Szenerie des gekurvten Weges und einer raffinierten Lichtregie schuf Nerly aber auch eine besondere Idylle. So changiert das Licht auf dem Weg in subtilen Übergängen vom verschatteten Vordergrund zu einer hell beleuchteten Zone hinter dem Pferdewagen und einem dahinterliegenden schattigen Abschnitt. Ebenso heben sich am linken Bild- und Wegrand dunkel verschattete Bäume mit bizarr gewachsenen alten Wurzeln silhouettenhaft von dahinterliegenden heller durchsonnten Baumpartien ab. Im Zentrum des Bildes gelingt Nerly eine beinahe impressionistisch anmutende Partie mit zwei skizzenhaft gemalten Bäumen, deren Kronen von der Sonne seitlich beleuchtet werden. Doch nicht nur auf dem Kontrast zwischen Licht- und Schattenfarbe lag sein Augenmerk. Auch mit den indirekten Lichtreflexen, etwa auf der steilen Abbruchkante im Zentrum des Bildes und den Zwischentönen und Übergängen von Licht und Schatten, etwa in den fein abgestuften Erdtönen des Weges oder den in vielfachen Grünabstufungen gemalten Baumkronen, finden sich in diesem Bild wichtige Charakteristika von Nerlys Malerei.

Im Erfurter Nachlass gibt es mehrere Zeichnungen, die Nerly als Vorlage für dieses Bild dienten. Das über dem dicht bewaldeten Hang aufragende Schloss Chigi mit der Kirche Santa Maria Assunta hielt er aus gleicher Perspektive in einer bewegten Bleistiftskizze fest (**Kat. 6 a.1**). In einer weiteren, genaueren Zeichnung studierte er die Architektur der Kirche und der an sie grenzenden Häuser.¹¹ Unter den zahlreichen im Park Chigi entstandenen Baumstudien Nerlys gibt es eine mit Tusche lavierte Zeichnung der beiden knorrigen Bäume, die im Gemälde am linken Bildrand ein silhouettenhaftes Repoussoir bilden (**Kat. 6a.2**). Auch die zentrale Staffageszene im Vordergrund basiert auf einer von Nerly offenbar beobachteten und in einem Skizzenbuch mit zum Teil nur kürzelhafter Bleistiftzeichnung festgehaltenen Situation (**Kat. 6a.3**). Die besondere Lebendigkeit und Natürlichkeit der im Bild gemalten Szene resultiert nicht zuletzt daraus, dass Nerly die momenthaft wahrgenommene, schnell notierte Gestik der Figuren aus dieser kleinen, mit »Carretieri« (Fuhrleute) betitelten Skizze (**Kat. 6a.3**) in die Malerei übertrug, etwa die besondere schräge Körperhaltung des den Esel ziehenden Jungen und den mit der Peitsche erhobenen rechten Arm des Kutschers. In die Ruhe der sommerlichen Landschaftsidylle mischt sich durch diese Staffageszene eine Dynamik, die auch eine virtuelle akustische Dimension hat. Das von Nerly am rechten unteren Bildrand mit schwarzem Pinsel geschriebene »Arii!!! Ariccia« ist in diesem Zusammenhang ein schönes Dokument seines vielfach von Zeitgenossen beschriebenen Humors und kann als lautmalerisches Wortspiel mit den antreibenden Ausrufen des Kutschers verstanden werden.¹²

T v T



Kat. 6a.1 *Palazzo Chigi und die Kirche S. Maria Assunta in Untersicht*, Bleistiftzeichnung auf Papier, Inv.Nr. X 949



Kat. 6a.2 *Baumstudie im Parco Chigi, Ariccia*, Tuschezeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3401



Kat. 6a.3 *Studie einer Kutsche mit Fuhrleuten*, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3110, fol. 39

Zeichnungen

Angermuseum, Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. X 949: *Palazzo Chigi und die Kirche S. Maria Assunta in Untersicht, Studie zum Gemälde Waldlandschaft bei Ariccia* (Inv.Nr. 3022), Bleistift, 7,3 × 12 cm (**Kat. 6a.1**)

Inv.Nr. 3394: *Ariccia. Die Kirche S. Maria Assunta*, Bleistift, 13,7 × 19,5 cm, bez. u. l.: »Ariccia / Nerly f.«

Inv.Nr. 3401: *Baumstudie im Parco Chigi, Ariccia*, Bleistift und Tusche, laviert, 44 × 28 cm, bez. u. l.: »F. Nerly f. / b Ariccia.« (**Kat. 6a.2**)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3110, fol. 39: *Studie einer Kutsche mit Fuhrleuten*, Bleistift, 14,6 × 19,2 cm, bez. u.: »Carretieri« (**Kat. 6a.3**)

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3400: *Waldlandschaft bei Ariccia* / Aquarell / 32 × 45,5 cm / bez. auf Rückseite: »Ariccia. N. f.«¹³

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS/NP)

Maße

Bildliche Darstellung: 62,5 × 73,5 cm / Bildträger: 61,5 × 72,2 cm
Bildträger

Leinwand / Doublierleinwand auf Keilrahmen. Die Originalleinwand (Leinwandbindung mit 15 Kett- und 15 Schussfäden pro cm²) wurde auf eine Leinwand (Leinwandbindung mit 17 Kett- und 28 Schussfäden pro cm²) doubliert. Der Keilrahmen ist etwas kleiner als die bildliche Darstellung, so dass diese im Randbereich leicht umgeschlagen wurde. Die Spannblätter sind allseitig erhalten, aber partiell beschädigt. Am oberen, unteren und rechten Spannrand befinden sich je zwei Löcher (Größe

ähnlich einer Nagelung, je ca. 5–11 cm von der Ecke entfernt). Am linken Spannrand gibt es ein weiteres Loch; das zweite könnte im Bereich einer Fehlstelle im Spannrand gelegen haben.

Malschicht

Es gibt eine glatte, hellbeige Grundierung, die von Hand aufgetragen wurde, da die Spannblätter ungründert vorliegen. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend. Pastositäten finden sich verstärkt in den Höhungen der Vegetation. Am rechten Bildrand verläuft senkrecht ein ockerfarbener, teilweise unterbrochener dünner Strich (vermutlich vom Streichen des Schmuckrahmens ohne Ausrahmen des Gemäldes). Alle Malkanten sind erhalten. Das Gemälde wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Der originale Bildträger wurde doubliert. Rückseitig befinden sich einige Leinwandflicken auf Doublierleinwand. Die alte Nagelung entspricht dem Verlauf der Spannblätter (teilweise Nagellöcher ausgerissen bzw. Spannrand partiell nicht mehr vorhanden). Die neue Nagelung erfolgte versetzt zur alten Nagelung. Unter der derzeitigen Nagelung befinden sich Reste einer auf dem Spannrand umlaufend kaschierten hellen Papierbeklebung. Die obere Keilrahmenleiste wurde mit einer 1,2 cm starken Holzleiste aufgedoppelt. Im UV-Licht sind Retuschen über dem Firnis als dunkle Flecken sichtbar. Im Himmel wurde der Firnis entfernt. Im sichtbaren Licht kann man dort Retuschen als lila Flecken schwach und im UV-Licht deutlicher erkennen. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), fol. 19: möglicherweise No. XXIV.: *Studie von Ariccia bei Rom* oder No. XXV.: *Waldpartie bei Ariccia*

Inventarbuch II: *Ariccia b. Rom / Oelstudie*

Inventarkarte (vor 1917): *Landschaft b. Ariccia. Blick auf Villa Chigi / Oelstudie auf Lwd. / 61 × 71 cm*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, möglicherweise Kat.Nr. 82a (*Waldlandschaft. Skizze*). – Best.Kat. Erfurt 1903, möglicherweise Kat.Nr. 112 oder 122 (jeweils: *Waldlandschaft (Studie v. Ariccia)*). – Best. Kat. Erfurt 1909, möglicherweise Kat.Nr. 117 oder 118 (jeweils: *Waldlandschaft bei Ariccia (Studie)*). – Ausst.Kat. Wiesbaden 1936, Kat.Nr. 483. – Ausst.Kat. Berlin 1957, Kat.Nr. 221. – Ausst. Kat. Halle 1960, Kat.Nr. 25. – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 189 (*Waldlandschaft bei Ariccia. Blick auf Villa Chigi*). – Ausst.

Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 9 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 9 (*Waldlandschaft bei Ariccia*). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat. Nr. 11 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia [Im Park der Villa Chigi]*). – Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2011 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia [Im Park der Villa Chigi]*). – Ausst.Kat. Jena 2015 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia [Kutsche im Park der Villa]*).

Kat. 6b

Waldlandschaft bei Ariccia 1834/35

*Waldlandschaft bei Ariccia*¹⁴

Öl / Leinwand | 61,5 × 72,3 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links (durch Abrieb schwer lesbar): »F. Ne...«

Rückseite: Bezeichnet unterhalb der Mitte auf der Leinwand mit Pinsel in brauner Farbe: »Nerly«; oben links auf der Leinwand in Rot die Inventarnummer: »3023«; auf dem Keilrahmen oben links in Rot die Inventarnummer: »3023« sowie weiter rechts mit blauem Stift: »109«; unten links auf dem Keilrahmen mit rotem Stift die Inventarnummer: »3023« sowie rechts daneben mit Bleistift: »I. No G. 3023«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3023

Zentraler Blickpunkt der großen, bildhaft komponierten Studie sind zwei eng nebeneinanderstehende alte Bäume, deren knorrige Wurzeln an der Seite eines Hohlwegs mit großen Felsblöcken verwachsen sind. Hell beleuchtete Baum- und Wegpartien kontrastieren lebhaft mit verschatteten Zonen und verleihen dem Bild eine sommerliche Atmosphäre. Der Blick des Betrachters wird von dem im Vordergrund sonnig beschienenen, dann links nach unten in eine schattige Partie abfallenden Weg in die Tiefe zu einer idyllischen Baumgruppe auf einer Wiese geführt. Eine nur grob angelegte, in brauner Farbe flächig skizzierte Staffagefigur ist links auf dem Weg zu erkennen.

Einen großen Teil der Bildfläche nimmt der obere Bereich der beiden zentralen Bäume ein, deren dichtes Laubwerk Nerly in der Tiefe mit sehr dunklen Grüntönen anlegte. Zu den äußeren Baumpartien hin hellt sich die Grünpalette auf, einzelne Astspitzen leuchten in der Sonne hellgrün. Die insgesamt dunklen Bäume in der Mitte heben sich stark von den im vollen Licht stehenden Bäumen ab, die sich links anschließen. Ein markantes, die Bildkomposition entscheidend bestimmendes und befestigendes Element besteht in der weit nach oben reichenden dunklen Höhlung

des linken Baumes, die mit dem großen, hell angestrahlten Felsbrocken darunter einen starken Hell-Dunkel-Kontrast bildet.

Die Malweise des gesamten Bildes ist von einem rhythmischen, locker getupften Duktus geprägt. Eine Wirkung von räumlicher Tiefe ergibt sich nicht nur durch die kompositorische Anlage des nach links führenden Wegs, sondern auch durch die unterschiedlichen Grade der Genauigkeit in der malerischen Wiedergabe. Während die tiefer stehenden Baumpartien flächig angelegt sind, steigert sich im zentralen Motiv der alten Bäume der Detailreichtum durch hell kontrastierende Blätter, farblich in Braunabstufungen modellierte Felsen und die die Rindenstruktur genauer wiedergebende Malweise. Insbesondere die amorph gewachsenen Baumwurzeln wurden von Nerly auch im verschatteten Bereich rechts mit großer Genauigkeit wiedergegeben, wie auch der bizarre, nach links zum Weg hin gewachsene Stamm mit abgebrochenem Ast.

Die zentrale Stelle der von den Bäumen überwachsenen Felsblöcke wirkt als optischer aber auch als inhaltlicher Ankerpunkt einer urwüchsigen, die Zeiten überdauernden Natur, die vom momentanen, flüchtigen Lichtspiel der einfallenden Sonne hervorgehoben wird.

Nur wenige Jahre nach Nerly malte Carl Morgenstern 1836 eine Ölstudie des gleichen Motivs aus ähnlichem Blickwinkel.¹⁵ Während Nerly aber die auffällige Baumformation in einen größeren kompositorischen Zusammenhang stellt, fokussiert Morgenstern das Motiv stärker als Nahstudie und nimmt vor allem den unteren Teil der bizarr gewachsenen Bäume in den Blick.¹⁶

T v T

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS) Maße

Bildliche Darstellung: 61,5 × 74,3 cm / Bildträger: 61,5 × 72,3 cm
Bildträger

Originalleinwand (Leinwandbindung mit 16 Kett- und 20 Schussfäden pro cm²) / Doublierleinwand (Leinwandbindung mit 18 Kett- und 20 Schussfäden pro cm²) auf Keilrahmen. Das Format ist unverändert. Da der Keilrahmen etwas kleiner als die Darstellung ist, wurden je etwa 1 cm der Malerei an der rechten und linken Seite nach außen umgeschlagen. Es gibt jeweils zwei Löcher am linken und unteren Spannrand, am oberen Spannrand nur ein Loch links. Die Spannblätter sind allseitig erhalten.

Malschicht

Die glatte, hellbeige Grundierung wurde von Hand aufgetragen, da die Spannblätter ungründert vorliegen. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend mit Pastositäten in den Höhlungen der Vegetation. An allen Bildrändern (im Abstand von 1 bis 2 cm zum Rand) befindet sich je ein ockerfarbener, parallel verlaufender, teilweise unterbrochener dünner



Kat. 6b

Strich (vermutlich vom Streichen des Schmuckrahmens ohne Ausrahmen des Gemäldes). Alle Malkanten sind erhalten. Das Gemälde wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Es erfolgte die Aufdoppelung der unteren Keilrahmenleiste mit einer 1,3 cm starken Holzleiste. Das Gemälde wurde doubliert und mit einer hellen, auf den Spannrandern umlaufenden Papierbeklebung versehen (heute fragmentarisch erhalten und unter der Nagelung). Die aktuelle Nagelung befindet sich versetzt zu den ur-

sprünglichen Nagellöchern. Es sind vermutlich mehrere Firnis-schichten vorhanden, mit matten Bereichen. In den Himmelspartien wurde der Firnis entfernt. Die ockerfarbenen Linien im Randbereich liegen unter dem Firnis. Zahlreiche Retuschen sind erkennbar. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), fol. 19: möglicherweise No. XXIV: *Studie von Ariccia bei Rom* oder

No. XXV: *Waldpartie bei Ariccia*

Inventarbuch II: *Waldlandschaft bei Ariccia / Oelstudie*

Inventarkarte (vor 1917): *Waldlandschaft bei Ariccia / Oelstudie auf Lwd. / 61 × 72 cm / F. Nerly*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, möglicherweise Kat.Nr. 82a (*Waldlandschaft. Skizze*). – Best.Kat. Erfurt 1903, möglicherweise Kat.Nr. 112 oder 122 (jeweils: *Waldlandschaft (Studie v. Ariccia)*). – Best. Kat. Erfurt 1909, möglicherweise Kat.Nr. 117 oder 118 (jeweils: *Waldlandschaft bei Ariccia [Studie]*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 190 (*Waldlandschaft bei Ariccia. Blick auf Villa Chigi*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 10 (*Waldlandschaft bei Ariccia*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 10 (*Waldlandschaft bei Ariccia*). – Ausst.Kat. München 2005, Kat.Nr. 42, S. 166 u. S. 181 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia*). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 12 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia*). – Wandschneider 2007, S. 33ff. – Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2011, Kat.Nr. 40 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia, um 1830/31*). – Ausst.Kat. Jena 2015, Kat.Nr. 72 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia [im Park der Villa Chigi]*).

Kat. 6c

Die Felsentreppe im Park Chigi bei Ariccia

1834/35

*Waldlandschaft bei Ariccia*¹⁷

Öl / Leinwand | 62,0 × 75,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts: »F. Nerly f. / Ariccia«

Rückseite: Bezeichnet unten in der Mitte mit Pinsel in

brauner Farbe auf der Leinwand: »Nerly«; oben rechts auf der Leinwand mit Pinsel in brauner Farbe: »25«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3024

Die von Nerly gemalte alte Treppe, die an einer Felswand entlang zu einem Tor hinaufführt, gehörte zu den besonders beliebten Motiven aus dem Park Chigi und wurde von Malern wie Ernst Fries, Heinrich Bürkel oder Johann Wilhelm Schirmer aus einer ähnlichen Perspektive gemalt. Bei dem Tor handelt es sich allerdings

nicht, wie zum Teil angenommen wurde, um den von Goethe beschriebenen und gezeichneten Eingang zum Park der Villa Chigi, sondern – wie Marcell Perse nachwies – um »eines der Ensemble architektonischer Versatzstücke innerhalb des Parks«.¹⁸

In der großen Studie bilden eine Höhlenöffnung am Fuß der Treppe und bizarr mit Felsgestein verwachsene Baumwurzeln weitere wichtige Blickpunkte. Während der größte Teil des Motivs im Schatten liegt, leuchtet oben an wenigen Stellen ein hellblauer Himmel durch die Bäume. Schlaglichtartig beleuchtete Mauer- und Baumpartien lassen den verschatteten Vordergrund und die Treppe umso geheimnisvoller erscheinen. Zwei Staffagefiguren – Frauen mit Wasserkrügen – bilden oben in der Nähe des Tors einen wichtigen maßstäblichen Bezugspunkt und beleben das Bild mit blauen und roten Farbakzenten. Kompositorisch ist die Studie vor allem durch die abfallende, von links oben nach rechts unten führende Diagonale des Geländeprofiles geprägt. Der Blick des Betrachters wird über die brüchigen und in sich verschobenen alten Steinstufen nach oben geleitet; nach unten führt der Weg in einer Kurve an der Höhle und der Baumwurzel vorbei nach rechts in einen tiefergelegenen Bereich. Die von Künstlern und Besuchern des Parks vielfach beschriebene Ur-Natur von Bäumen und Felsen kommt in diesem Motiv in besonders vielfältiger und konzentrierter Form zur Geltung. Indem dicht nebeneinander die wuchtigen Felsen, die alte Treppe, der Höhleneingang und die mit den Felsen verwachsenen knorrigen Bäume in den Blick fallen, steigert und verdichtet sich der romantische Gehalt des Motivs in besonderer Weise.

Wie die beiden anderen Werke der Gruppe ist auch dieses Bild durch einen rhythmischen, leichten Malduktus geprägt. Gleichwohl verbindet Nerly auch hier diese Malweise mit der genauen Beobachtung momentaner Lichtsituationen. So fällt neben dem lebhaften Schattenwurf von Ästen und Blättern auf den hell von der Sonne beleuchteten Tormauern auch das malerisch raffiniert wiedergegebene Lichtspiel auf der rechten Seite des Bildes auf: Partielle Lichter auf Baumstamm, Ästen und hell angestrahlten Blättern beleben die düstere Melancholie des Treppen- und Felsenmotivs. Es war möglicherweise diese Stelle im Park, die von der Schriftstellerin Friederika Brun nach einem Besuch im Jahr 1807 beschrieben wurde: »Ein enger Pfad führt über eine verfallene Treppe neben räthselhaften, halbnatürlichen, halbnachge-meisselten, immer romantisch von Pflanzenteppichen umhüllten und verschleierten Grotten hinab, in den dunkeln Schooß des Thales. Unten ist schon längst schaurige Kühlung, denn nur die hohe Mittagssonne blickt in dies uralte Geheimniß!«¹⁹

T v T

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 62,5 × 74,5 cm / Bildträger: 62,0 × 75,0 cm
Bildträger

Originalleinwand (Leinwandbindung mit 19 Kett- und 30 Schussfäden pro cm²) / Doublierleinwand (Leinwandbindung mit 17 Kett- und 28 Schussfäden pro cm²) auf Keilrahmen. Format unverändert. Die Größe des Keilrahmens weicht etwas vom Darstellungsmaß ab. Deshalb wurde beim Aufspannen ein kleiner Teil der Darstellung an den Rändern umgeschlagen. Alle originalen Spannblätter sind mit Fehlstellen vorhanden.

Malschicht

Es gibt eine glatte, hellbeige Grundierung. Die Leinwand wurde von Hand grundiert, da die Spannblätter ungrundiert vorliegen. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend. Pastositäten gibt es verstärkt in den Höhlungen der Vegetation. An allen Bildrändern findet sich ein ockerfarbener, ca. 1 bis 2 cm parallel zu den Rändern verlaufender, teilweise unterbrochener dünner Strich (vermutlich vom Streichen des Schmuckrahmens ohne Ausrahmen des Gemäldes). Alle Malkanten sind erhalten. Das Gemälde wurde gefirnisst. Vermutlich gibt es mehrere Firnissschichten. Beim Blau im Bereich des Himmels ist der Firnis entfernt bzw. reduziert worden.

Restaurierungsmaßnahmen

Der Keilrahmen wurde komplett erneuert. Rückseitig sichtbar: im rechten oberen Viertel befindet sich ein länglicher Gewebeflicken (ca. 2,5 × 12,5 cm). Auch im rechten unteren Bildviertel gibt es einen Gewebeflicken (3,5 × 1,5 cm). Etliche Retuschen sind als dunkle Flecken im UV-Licht sichtbar. Der Firnis wurde partiell reduziert bzw. entfernt. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), fol. 19: möglicherweise No. XXIV.: *Studie von Ariccia bei Rom* oder No. XXV.: *Waldpartie bei Ariccia*

Inventarbuch II: *Waldlandschaft bei Ariccia / Oelstudie*

Inventarkarte (vor 1917): *Waldpartie bei Ariccia. / Oelstudie auf Lwd. / 61,3 × 73,3 cm / F. Nerly*

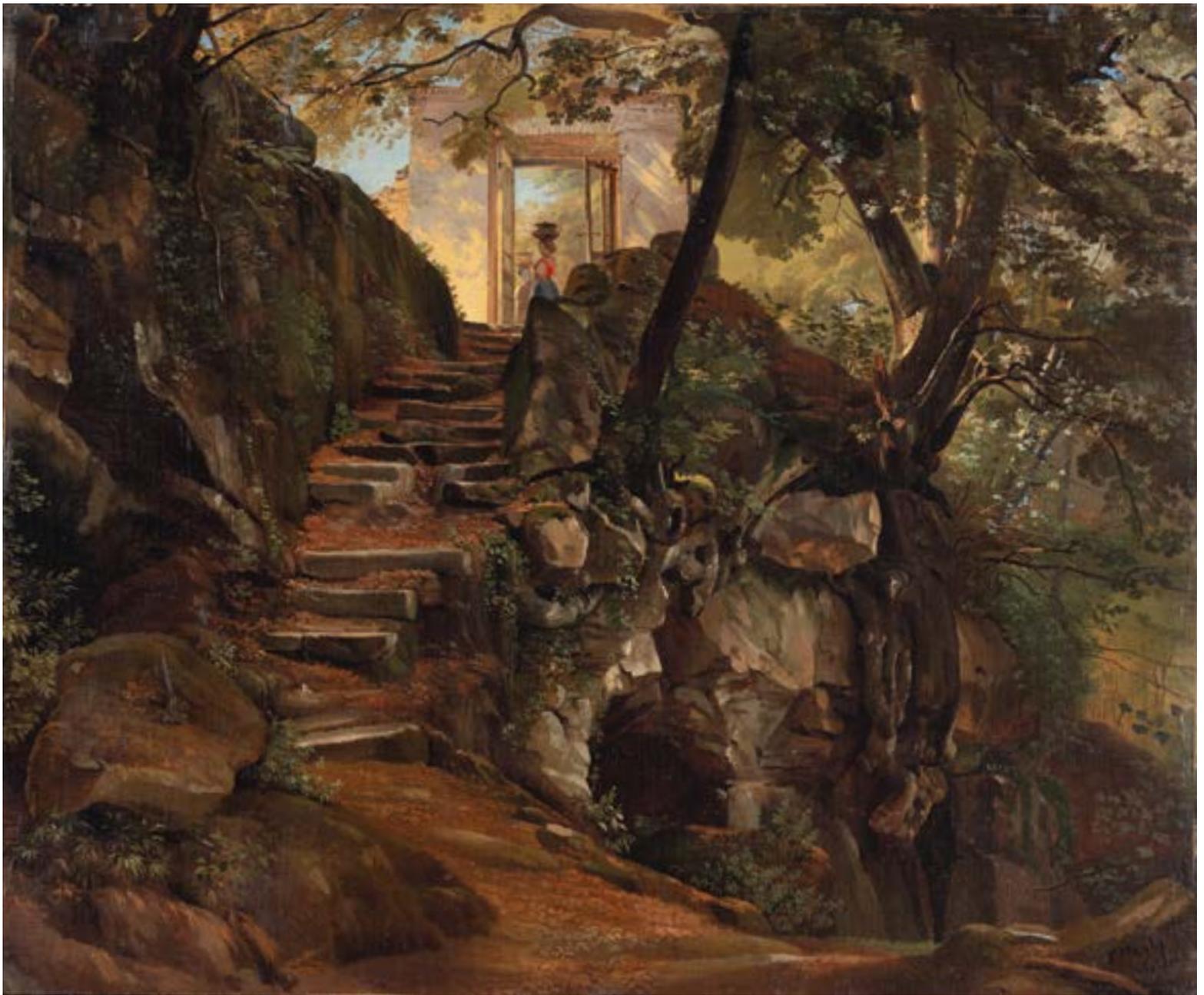
Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, möglicherweise Kat.Nr. 82a (*Waldlandschaft. Skizze*). – Best.Kat. Erfurt 1903, möglicherweise Kat.Nr. 112 oder 122 (jeweils: *Waldlandschaft [Studie v. Ariccia]*). – Best.Kat. Erfurt 1909, möglicherweise Kat.Nr. 117 oder 118 (jeweils: *Waldlandschaft bei Ariccia [Studie]*). – Best.Kat. Erfurt

1961, Kat.Nr. 191 (*Waldlandschaft bei Ariccia. Eingang in den Park Chigi*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 11 (*Waldlandschaft bei Ariccia*). – Ausst.Kat. München 2005, Kat.Nr. 42, S. 166 u. S. 181 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia*). – Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2011, Kat.Nr. 41 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia [Felsentreppe im Park der Villa Chigi]*, um 1830/31). – Ausst.Kat. Jena 2015, Kat.Nr. 73 (m. Abb.; *Waldlandschaft bei Ariccia [Felsentreppe im Park der Villa Chigi bei Ariccia]*).

Anmerkungen zu »Ariccia«

- 1 Goethe 1976, S. 235 (Velletri, den 22. Februar 1787).
- 2 Heute nicht mehr gebräuchlicher Name für Steineichen.
- 3 Richter 1921, S. 106.
- 4 Fournier 1862, S. 39.
- 5 *Bewachsener felsiger Hang bei Ariccia*, 1831/32, Bleistift und Aquarell, 27,5 × 43,5 cm, bez. u. l.: »Ariccia / Nerly / f.«, Inv.Nr. 3397.
- 6 *Weg in Ariccia*, ca. 1834, Bleistift und Aquarell, 10,2 × 27,6 cm, bez. u.: »Ariccia F. N.«, Skizzenbuch Inv.Nr. 3114a, fol. 2 u. 3.
- 7 *Ariccia, Eingang zum Park der Fürsten Chigi*, 1831/32, Bleistift und Aquarell, 46,3 × 33,0 cm, bez. u. l.: »Il Parco del principe Ghici (durchgestrichen, daneben:) Chigi / a Ariccia«, Inv.Nr. 3403.
- 8 *Waldweg bei Ariccia*, Bleistift, 18,8 × 27,4, bez. u. r.: »Ariccia FN / 1835«, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952/552; *Landschaft mit Torbogen bei Ariccia*, Bleistift u. Tusche, 27 × 22 cm, bez. u. l.: »alla Vale di / l'Ariccia 1835.«, Inv.Nr. 3395.
- 9 Skizzenbuch Inv.Nr. 3114a/b.
- 10 Inventarbuch II.
- 11 *Ariccia. Die Kirche S. Maria dell'Assunzione*, Bleistift auf Papier, 13,7 × 19,5 cm, bez. u. l.: »Ariccia / Nerly f.«, Inv.Nr. 3394.
- 12 Der italienische Ausruf »arri« entspricht dem deutschen »hott« oder auch »hü«.
- 13 Inventarkarte (vor 1917); dieses zum Fehlbestand gehörende Aquarell ist laut Beschreibung der Inventarkarte eine Studie zur Ölstudie Inv.Nr. 3022.
- 14 Inventarkarte (vor 1917).
- 15 Carl Morgenstern, *Hain bei Ariccia mit Steineichen*, 1836, Öl auf Papier auf Leinwand, 38,5 × 52 cm, Privatbesitz, abgebildet in: Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2011, S. 120 (Kat.Nr. 39).
- 16 Vgl. Ring 2011b, S. 96 ff., und Wandschneider 2007, S. 33 ff.
- 17 Inventarbuch II.
- 18 Perse 2019, S. 72 f.
- 19 Brun 1809, S. 196.



Kat. 6c

Kat. 7

Campagnalandschaft mit Aqua Claudia

1833/35

*Campagna (Römische Wasserleitung)*¹

Öl / Leinwand | 55,0 × 71,5 cm

Rückseite: Bezeichnet oben links in Rot mit der Inventar-
nummer: »3044«; unten links in Blau die Inventarnummer:
»3044«; unten links in Schwarz: »Eigentum / des Städt.
Museums Erfurt. / Nerly d. Ä., Römische Wasserleitung.«;
oben rechts blauer Stempelaufdruck: »STÄDTISCHES
MUSEUM ERFURT«; unten links in Schwarz ein Kreis
mit Mittelpunkt.

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3044

Die Ölstudie zeigt als Hauptmotiv einen Abschnitt der Aqua Claudia, des berühmten römischen Aquädukts, dessen Ruinen noch heute die Ebene der Campagna östlich von Rom kilometerweit durchschneiden. In der Zeit von 38 bis 52 nach Christus wurde die insgesamt knapp 69 Kilometer lange Wasserleitung, die der Versorgung Roms mit Wasser aus den Quellen des oberen Aniene-Tals diente, überwiegend unter Kaiser Claudius gebaut.² Die in den Bergen unterirdisch verlaufende Wasserleitung führte über 14 Kilometer Länge auf stetig ansteigenden Substruktionen durch die Campagna. An dem von Nerly als Bildmotiv ausgewählten Abschnitt erreichen die Bögen mit 27 Metern ihre größte Höhe.³ In starker perspektivischer Verkürzung nahm er ein hinter einem Wassergraben aufragendes Bogenstück in den Blick, dem sich nach einer Lücke eine längere Partie des Aquädukts anschließt. In weiter Ferne deutete Nerly mit einer Reihe kleiner paralleler Farbbalken die nach rechts führende Fortsetzung des Aquädukts an. Das zentrale Motiv der Ruinen verdeckt den mittleren Teil der Albaner Berge, deren seitliche Ausläufer im Anschluss an die weite Ebene der Campagna im Hintergrund der Studie zu sehen sind. Tief einstrahlendes abendliches Sonnenlicht fällt von rechts auf die geschichteten Steinquader des Aquädukts und lässt sie in warmen rotbräunlichen Tönen leuchten. Dass es sich bei dem Bild mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Pleinair-Studie handelt, in der sich Nerly vor allem auf das Hauptmotiv der Ruinen im Bildzentrum konzentrierte, zeigt sich unter anderem darin, dass auf der rechten Seite eine größere Fläche unausgeführt blieb. Hier ist eine dunkelbraune Untermalung erkennbar, die als bogenförmige Aussparung einen Bereich offenlässt, an dem ein weiteres Ruinenfragment stand.⁴

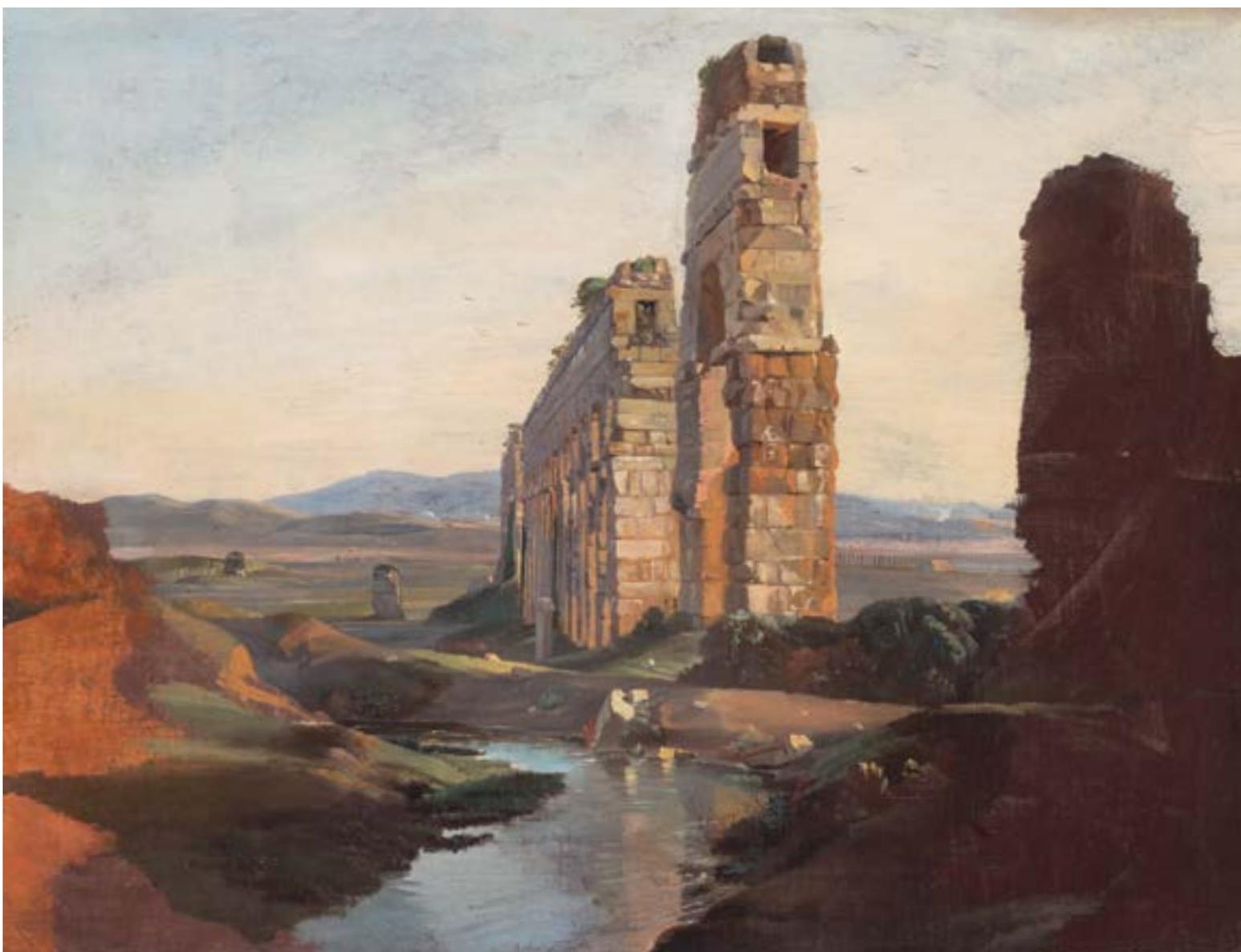
Die Studie steht in direktem Bezug zu dem von Nerly 1836 in Mailand gemalten und in der Kunsthalle Bremen bewahrten

großformatigen Ölgemälde *Campagnalandschaft mit Aqua Claudia* (Kat. 7.1). Dass Nerly die Ölstudie als Vorlage für das Ateliergemälde verwendete, ist am hohen Grad der Übereinstimmung im Bereich des zentralen Motivs der Ruinenfragmente zu erkennen. Sehr genau übertrug er die in der Ölstudie festgehaltenen Details von Form, Farbe, Licht und Materialerscheinung der Bogenreihen in die präzise ausgeführte Version des Ateliergemäldes. Nerly wusste wohl bereits beim Anfertigen der Ölstudie, welche Details ihm für ein späteres Gemälde wichtig sein würden. Während er die Randbereiche der Studie nur grob skizzierte oder – wie auf der rechten Seite – stellenweise ganz offen ließ, fällt die enorme farbliche Differenzierung im Bereich des Mauerwerks des Aquädukts auf. Mit einer reichen Palette von Farbtönen – von Dunkelbraun über rötliches Ocker bis zu Rosa- und Hellbeigetönen – malte er die von der Abendsonne in ihrem vielfältigen Farbspektrum lebhaft leuchtenden Steinquader und hielt auch die ganz andere, kühlere Farbigkeit des Gesteins auf der Schatten-
seite präzise fest.

Die auffällige Farbigkeit des Gesteins der Aqua Claudia hat auch einen geologischen Hintergrund. Als Baumaterial wurde das aus dem in der Ölstudie sichtbaren Albanergebirge abgebaute Gestein »Peperino« verwendet – ein basaltisches Tuffgestein, das in verschiedenen Farbvarianten vorkommt: aschgrau und grünlichgrau (»Peperino Grigio«) sowie rötlich (»Peperino Rosso«).⁵ Es ist ein Zeichen von Nerlys genauer Farbbeobachtung, dass sich in seiner Ölstudie die unterschiedlich gefärbten Gesteinspartien der Ruinen deutlich erkennen lassen. Auch mit Hilfe von Farbnotizen hielt er diese Phänomene fest. In einer einfachen Bleistiftzeichnung, die die Ruinen aus der gleichen Perspektive wie die Ölstudie zeigt (Kat. 7.2), beschrieb er auf Höhe des oben gelegenen Wasserkanals den Farbton der Steine mit »gelbgrau«, was er auch in der Ölstudie und im Ateliergemälde umsetzte. Über dem großen Wasserkanal sind die Reste eines zweiten, kleineren Kanals erkennbar, des Anio Novus, der in Ziegel- und Mörtelmauerwerk gebaut war.⁶

Während die in der Ölstudie festgehaltene farbliche Erscheinung der Aqua Claudia Nerly bei der Realisierung des Ateliergemäldes in sehr wesentlichem Maße diente, löste er sich in der Gesamtkomposition des Gemäldes ein Stück weit von der tatsächlichen räumlichen Konstellation der Ruineteile, um eine ideale Bildkomposition zu erreichen.⁷ Mit Figuren von Stiertreibern im Vordergrund und Rinderhirten im Mittelgrund belebte er die karge Landschaft mit landestypischen Szenen und steigerte im maßstäblichen Bezug die Monumentalität der Ruinen.

Wie Dorothee Hansen durch Ihre Forschungen erkannt hat, ist Nerlys Ölgemälde »als prägnantes Werk im Rahmen der Rezeptionsgeschichte der römischen Campagna zu betrachten.«⁸ Während die Campagna aufgrund von Raubüberfällen und der grassierenden Malaria lange Zeit als gefährliches Terrain gemieden wurde und die langen Bogenreihen der Aqua Claudia bis zum



Kat. 7

frühen 19. Jahrhundert auch von Künstlern eher nebenbei, im Vorübergehen bzw. im Durchqueren der Landschaft wahrgenommen wurden, lässt sich anhand der publizierten Reiseliteratur und der Entwicklung der bildlichen Rom-Ansichten erkennen, dass sich in den 1820er- und 1830er-Jahren ein Wandel vollzieht. Die Aqua Claudia rückt mehr und mehr ins Zentrum des Interesses und wird fester Bestandteil des Kanons römischer Sehenswürdigkeiten.⁹ Zusammen mit Thomas Cole, der 1832 ein großformatiges Gemälde mit dem Hauptmotiv der Aqua Claudia malte¹⁰, steht Nerly am Beginn einer Entwicklung, die das Motiv in der Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Standardelement der Campagna-Darstellung werden ließ.¹¹

Thomas von Taschitzki

Zeichnungen

Angermuseum, Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3193 verso: *Aquaedukt des Claudius*, um 1829/30, Bleistift auf Papier, 55,8 × 39,6 cm (Kat. 7.2)

Inv.Nr. 3193 recto: *Aquaedukt des Claudius mit Blick auf den Monte Cavo*, um 1829/30, Bleistift, Pinsel in Braun auf Velinpapier, 39,6 × 55,8 cm, bez. u. mittig: »Aquadotto Claudiano« und »Monte Cavo«; u. r.: »Nerly f. / Roma Campagna«

Inv.Nr. 3191: *Campagna Romana. Aquädukt des Claudius*, Detail mit Rundbögen, Bleistift und Aquarell auf Vergépapier, 47,6 × 33,7 cm, bez. u. l.: »Acquadoto Claudiano / Campagna romana / Nerly«

Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 15 verso u. 16 recto: *Aqua Claudia*, 1832/34, Bleistift, Lavierungen auf Velinpapier, 14 × 42 cm, bez. u. r. mit Bleistift: »Aquadotto Claudiano«



Kat. 7.1 Campagnalandschaft mit Aqua Claudia, 1836, Öl auf Leinwand, 124 × 148,5 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1648-2018/2

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KK)

Maße (nach der Restaurierung)

Bildliche Darstellung: 55,0 × 71,5 cm / Bildträger (Keilrahmen):
56,5 × 72,5 cm

Bildträger

Leinwand (weitmaschige Leinenbindung, 12 × 12 Fäden pro cm²) / auf Pappe aufgezo- gen, wobei Teile der Leinwand oben und unten lose um den Karton geschlagen wurden. Die Maße von Bildträger und Darstellung wurden durch das Aufbringen auf eine Pappe verändert. Dabei versetzte man die Darstellung um etwa 1,5 cm nach oben. Das Motiv wurde dadurch im oberen Bereich angeschnitten und am unteren Rand der Spannrand in gleicher Breite in die Bildfläche gezogen. Rechts und links waren die Spannränder nicht mehr vorhanden.

Malschicht

Es gibt eine hellgraue Grundierung. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem

Bindemittel erfolgte überwiegend nass in nass. Vereinzelt kann man eine lasierende oder deckende Untermalung erkennen.

Rechts im Vordergrund wurde das Motiv nicht detailliert ausgeführt, sondern die Fläche blieb in der Farbe der Untermalung sichtbar, etwas strukturiert durch das mit dem Einsatz eines Palettmessers erzielte unterschiedliche Durchschein der hellen Grundierung. Das Gemälde wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurde das Gemälde mit einem wässrigen Klebemittel auf eine Holzschliffpappe, die beidseitig mit einem Bogen hochwertigeren Papiers kaschiert war (Bristolkarton), aufgezo- gen. Am unteren Rand zeigte sich ca. 1,5 cm des Spannrandes sichtbar auf die Pappe aufgeklebt. Oben und unten waren Teile der Leinwand lose um die Pappe gezogen worden. Am oberen Rand war nur an der rechten Seite ein etwa 15 cm breites Stück des Bildträgers (mit einer Bema-



Kat. 7.2 *Aquaedukt des Claudius*, um 1829/30, Bleistift auf Papier, Inv.Nr. 3193 verso

lung von etwa 2,5 cm Höhe sowie dem Spannrand) verblieben und umgeschlagen worden. Durch diese Maßnahmen veränderte man das Bildformat, und das Bildmotiv im oberen Bereich wirkte stark angeschnitten. Es gab zahlreiche alte Retuschen. Der Firnis war vergilbt und fleckig. Zu Zeitpunkt und Umfang dieser Maßnahmen gibt es keine Angaben.

2022/2023

Durch den Restaurator Börries Brakebusch erfolgte 2022 bis 2023 die Restaurierung des Gemäldes. Da sich nach einer Oberflächenreinigung die Ungleichmäßigkeit des verbräunten, nicht originalen Firnisses noch stärker zeigte, ist dieser zusammen mit Retuschen und Übermalungen entfernt worden. Die rückseitig aufgeklebte Pappe war stark sauer und dadurch bereits instabil. Der originale Bildträger wurde von der Pappe abgenommen. Es erfolgte eine Anränderung an den Bildrändern sowie im fehlenden linken Bereich der Malerei am oberen Bildrand das zusätzliche Einsetzen einer Leinwandintarsie, so dass

die fehlenden 2,5 cm des Motivs nach dem Aufspannen auf einen neuen Keilrahmen wieder sichtbar gemacht werden konnten. Anschließend wurden Retuschen ausgeführt und ein neuer Dammar-Abschussfirnis aufgebracht.¹²

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *In der Campagna / Oelstudie*

Inventarkarte (vor 1917): *Campagna (Römische Wasserleitung) / Oelstudie auf Pappe / 50,5 × 68,5 cm*

Literatur

Hansen 2022, S. 197–213 (m. Abb.).

Anmerkungen zu »Campagnalandschaft mit Aqua Claudia«

- 1 Inventarkarte (vor 1917).
- 2 Hansen 2022, S. 205.
- 3 Ebenda.
- 4 Dies lässt sich im Vergleich mit dem ausgeführten Atelierbild erkennen (s. Kat. 7.1).
- 5 Hülsen 1893; Wikipedia-Artikel zu »Peperino«.
- 6 Hansen 2022, S. 205.
- 7 Siehe hierzu die genaue Analyse von Dorothee Hansen in: Hansen 2022, S. 201 ff.
- 8 Ebenda, S. 206.
- 9 Ebenda, S. 209 ff.
- 10 Thomas Cole, *Aqueduct near Rome*, 1832, Öl auf Leinwand, 114,3 × 170,3 cm, Kemper Art Museum der Washington University, Saint Louis, Inv.-Nr. WU 1987.4; eine zweite Fassung von 1843 befindet sich im Wadsworth Atheneum, Hartford/Connecticut, eine Ölstudie im New Britain Museum of American Art, Connecticut.
- 11 Hansen, S. 211.
- 12 Siehe hierzu ausführlich: Börries Brakebusch, Dokumentation, 2024, Angermuseum Erfurt.

Kat. 8

Trümmer von Architekturteilen 1829/30

*Trümmer von Architekturteilen*¹

Öl / Papier | 49,0 × 66,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten mit dunkelbrauner Farbe auf dem Kapitellstück: »Nerly«

Rückseite: Bezeichnet auf der rückseitigen Leinwand unten rechts in Schwarz mit der alten Inventarnummer: »I. N. G. (691); rechts daneben mit blauem Kugelschreiber die Inventarnummer: »3691«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3691

In dieser großformatigen Ölstudie auf Papier, das nur etwa zur Hälfte bemalt ist, konzentriert sich Nerly auf die exakte malerische Wiedergabe von fünf stillebenhaft angeordneten antiken Architekturteilen und einem großen steinernen Wasserbecken. Während die Architekturfragmente auf hellbraunem Erdboden liegen, schließt sich nach rechts um das Wasserbecken eine Wiese mit Mohn- und Kornblumen an. Helles, von links oben einstrahlendes Sonnenlicht beleuchtet die Objekte, die nach rechts harte Schlagschatten werfen. Sehr genau arbeitete Nerly die unterschiedlichen Grau- und Beigenuancen der Gesteinsfarben sowie die Unregelmäßigkeiten der Oberflächenstrukturen in Licht und Schatten heraus. Einen auffälligen Blickpunkt bildet das schräg an einen länglichen gekehlten Stein gelehnte blockhafte Fragment eines Architravs mit Zahnfries. Im Vordergrund liegt das Kapitellstück einer Säule, weiter hinten eine würfelförmige Säulenbasis. An der unregelmäßigen steinernen Oberfläche des runden Wasserbeckens studierte Nerly die malerische Wiedergabe des allmählichen Verlaufs vom Licht zum Schatten.

Aus Nerlys frühen römischen Jahren 1829 und 1830 sind zwei Ölgemälde mit römischen Ruinenmotiven erhalten ([Kat. 8.1](#) u. [Kat. 8.2](#))². In den seitlichen Vordergrund komponierte er jeweils mit der Ölstudie vergleichbare, halb von Pflanzen überwachsene antike Architekturteile. Es gibt bei diesen Säulenfragmenten keine genaue Übereinstimmung mit denjenigen der Ölstudie, doch liegt es nahe, Nerlys gezieltes Studium antiker Architekturteile mit dieser Werkphase in Zusammenhang zu bringen und eine Entstehung in den Jahren 1829/30 anzunehmen.

Auf seiner Reise durch Sizilien in den Jahren 1834 und 1835 beschäftigte sich Nerly besonders intensiv mit antiken Ruinen und Architekturteilen. So zeichnete er in Selinunt die eingestürzten antiken Tempel mit ihren riesigen, bizarr neben- und übereinander liegenden Säulentrommeln.³ Jedoch weichen die Motive dieser Trümmerfelder allein schon in maßstäblicher Hinsicht



Kat. 8

stark vom Arrangement kleinerer Architekturteile in der Ölstudie ([Kat. 8](#)) ab. In seinem Spätwerk griff Nerly auf die 1834 entstandene Zeichnung *Säulenreste aus Selinunt* zurück und verwendete die minutiöse Skizze dieses überdimensionalen Stillebens aus Säulentrommeln zusammen mit einer weiteren Kompositionsskizze⁴ als Vorlage des 1877 datierten Ateliergemäldes *Ruinen des Hera-Tempels in Selinunt* ([Kat. 8.3](#)).

Wie in der Ölstudie hebt auch hier Nerly die Plastizität der Architekturteile durch eine besonders kontrastreiche Beleuchtung hervor, jedoch unter den ganz anderen emotionalen Vorzeichen einer dramatischen Gewitterstimmung mit tief stehender, seitlich einstrahlender Abendsonne.

Thomas von Taschitzki

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 49,0 × 66,0 cm

Bildträger

Papier / feine Leinwand (Leinwandbindung mit 20 Kett- und 20 Schussfäden pro cm²). Format unverändert

Malschicht

Es ist eine gelbliche, glatte Grundierung vorhanden (sogenanntes »gestrichenes« Papier), die sichtbare, diagonal verlaufende Pinselspuren aufweist. Im unbemalten Hintergrund zeigen sich diagonal und horizontal verlaufende Markierungen sowie am rechten Bildrand einige Zahlen (»23« und »4«). Über der Gefäßöffnung befindet sich mittig eine kleine Zeichnung. Die Markierungen wurden mit unterschiedlichen dunklen Farbmitteln ausgeführt. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend und leicht pastos in den Höhen-



Kat. 8.1 *Italienische Landschaft mit Ruinen*, 1829, Öl auf Leinwand, 83,5 × 109,5 cm, Privatbesitz

gen. Die Oberfläche ist matt und eine Firnissschicht nicht erkennbar.

Zwei Einstichlöcher, durch Papier und Leinwand gehend, finden sich am oberen Bildrand mittig. Es gibt je zwei Einstichlöcher, welche nur durch die Leinwand gehen, im linken oberen Eckbereich, im linken Randbereich und im rechten oberen Eckbereich sowie drei im rechten unteren Eckbereich. Dazu je vier, die nur durch das Papier gehen, im linken oberen und unteren Eckbereich.

Restaurierungsmaßnahmen

Das Papier wurde, vermutlich schon zu Lebzeiten Nerlys, auf eine feine Leinwand aufgeklebt.



Kat. 8.3 *Ruinen des Hera-Tempels in Selinunt*, 1877, Öl auf Leinwand, 52 × 84,5 cm, bez. u. r.: »F. Nerly«; rückseitig: »F. Nerly p. 1877«, Princeton University Art Museum, Inv.Nr. y1978-38



Kat. 8.2 *Forum Romanum*, 1830, Öl auf Leinwand, 82,5 × 110 cm, Privatbesitz

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel und Aquarellstudien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Trümmer von Architekturteilen* (vermutlich 1834) / *Oelstudie auf Leinwand* / 49 × 65 cm / »Nerly«

Literatur

Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 35 (*Antike Architekturteile. Um 1834*).

Anmerkungen zu »Trümmer von Architekturteilen«

- 1 Inventarkarte (vor 1917).
- 2 Kat. 8.1: *Italienische Landschaft mit Ruinen*, 1829, Öl auf Leinwand, 83,5 × 109,5 cm, bez. u. l.: »F. Nerly«, Privatbesitz; Kat. 8.2: *Forum Romanum*, 1830, Öl auf Leinwand, 82,5 × 110 cm, bez. u. l. »F. Nerly fece / Roma 1830«, Privatbesitz.
- 3 Vgl. etwa die Zeichnung *Säulenreste aus Selinunt*, Bleistift und Tusche auf Papier, 30,0 × 45,5 cm, bez. u.: »Selinunt fec: F. N. 1834. 27. D.«, Inv.Nr. 4113. Weitere vergleichbare Zeichnungen aus Selinunt: Inv.Nrn. 4045, 4046.
- 4 *Selinunt, Trümmerfeld mit antiken Säulenresten*, Pinsel in Tusche und Sepia, Feder in Tusche, über Bleistift und schwarzer Kreide, Pausspuren, bez. u.: »Selinunt.«; u. r.: »F. N. fecit.«, 23,0 × 31,9 cm, Inv.Nr. 4044.

Kat. 9

Studie eines Zampognaros um 1831

*Dudelsackpfeifer*¹

Öl / Leinwand | 37,5 × 23,2 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten in brauner Ölfarbe: »F. N.«

Rückseite: Bezeichnet unten in der Mitte in Blau mit der unterstrichenen Inventarnummer: »3143«; unten links in Blau die alte Inventarnummer: »I.N.G. (143.)«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3143

Mit großer Genauigkeit hat Friedrich Nerly in dieser Ölstudie eines Dudelsackpfeifers die Details von Figur, Kleidung und Instrument malerisch erfasst. In stehender, halb angelehnter Körperhaltung bläst der Musiker in das Mundstück des Dudelsacks, während er mit dem linken Arm den Luftsack drückt und mit beiden Händen die hölzerne Spielpfeife umgreift. Bei dem Instrument handelt es sich um eine Zampogna, eine italienische Sackpfeife, die bis heute in Mittel- und Süditalien verbreitet ist. In der traditionellen Musik der italienischen Hirten spielte sie, zusammen mit der Schalmey (Piffero), eine bedeutende Rolle. In zahlreichen Berichten von Rom-Reisenden des 19. Jahrhunderts werden die nach dem letztgenannten Instrument bezeichneten Pifferari beschrieben – Hirten aus den Abruzzen und dem Volskergebirge, die in der Adventszeit nach Rom kamen, um vor den Marienbildern zu musizieren. So schrieb 1827 der Wiener Historienmaler Joseph von Führich an seine Eltern: »Hier in Rom kündigt sich die Nähe der Weihnachtsfeiertage sehr bestimmt an; [...] Auf allen Straßen und Plätzen sieht und hört man die Pifferari. Mit Dudelsack und Pfeife stehen sie an den Madonnenbildern und blasen eine einfach kindliche Weise, die sehr alt, das Original aller Pastorelle, an die Urzeit der Väter außerordentlich rührend erinnert.«² Im Œuvre vieler Künstler dieser Zeit sind Porträts der Pifferari überliefert, die mit ihrer traditionellen Kleidung ein besonders malerisches Motiv boten.³ So schreibt die Schriftstellerin Fanny Lewald 1866 in einem Brief aus Rom: »Seit der Adventszeit sind auch wieder die Pifferari nach Rom gekommen, und wie viel hundert Mal man diese aus den Abruzzen herniedersteigenden Gesellen, in ihrem schmutzigen Spitzhute mit dem blauen Kragenmantel über der Schulter, mit den Sandalen oder eigentlich mit den Cioccien an den Füßen auch auf Bildern oder in der Wirklichkeit gesehen und wie oft man ihre Musik und ihren Gesang auch gehört haben mag, immer wieder hat man an ihnen seine Freude. [...] Zwei Häuser vor uns [...] ist an einem Hause ein kleines Marienbildchen angebracht, das eben jenes Pifferari-Paar schon immer vor sechs Uhr des Morgens mit seinem Andachtsgrube feiern kommt. Ich

sage Pifferari-Paar, weil sie immer zu Zweien kommen. Einer von ihnen, der eigentliche Pifferaro, bläst die Schalmey, die Piffera, der Andere, der Zampognaro, spielt die Zampogna, den Dudelsack, und dieser begleitet denn auch den Gesang des Pifferaro.«⁴

Die mit dieser Beschreibung übereinstimmende Kleidung des von Nerly gemalten Zampognaro legt nahe, dass die Ölstudie in seinen römischen Jahren entstanden ist. Sehr genau malte Nerly etwa die in einem Reisebericht aus dem Jahr 1864 näher beschriebenen charakteristischen Sandalen »von ungegerbter Thierhaut, die mit zahllosen Schnüren und Stricken an's Bein befestigt sind (weshalb man sie früher die *ciocciari* oder Geschnürten nannte)«.⁵

Mit Bleistift und Farbe dünn gezogene Konturlinien lassen an einigen Stellen der Ölstudie die Vorzeichnung des Motivs erkennen. Auf die umgebenden, nicht bemalten Partien der hellbeige-farbenen grundierten Leinwand zeichnete Nerly mit Bleistift mehrere Details: eine Variante der Beinstellung, den Dudelsack aus zwei anderen Perspektiven sowie weitere Details der Pfeifen.

Eine Sepia- und Tuschezeichnung, die im Museum Georg Schäfer bewahrt wird, zeigt einen Hirten, dessen Körperhaltung und Beinstellung derjenigen in der Ölstudie sehr ähnelt. An die geöffnete Tür eines Höhlenstalls gelehnt, spielt er auf einer Zampogna, während eine Ziegenherde ins Freie drängt.

In Palermo, wo sich Nerly während seiner Sizilienreisen 1834 und 1835 aufhielt, entstand eine einfache Bleistiftskizze von zwei Dudelsackspielern, die wohl in keinem direkten Zusammenhang mit der Ölstudie steht, wie auch an der unterschiedlichen Kleidung der Musikanten erkennbar ist (Inv.Nr. 4037). In der Auffassung der Figurendarstellung vergleichbar mit der Ölstudie ist die Aquarellzeichnung eines Hirten (Kat. 9.1), in der Nerly Körperhaltung und Details der Kleidung eines musizierenden Pifferaro in ähnlicher Detailfreude festgehalten hat. 1831 entstand Nerlys Ateliergemälde *Italienische Landschaft mit Hirten* (Kat. 9.2)⁶, eine sommerliche Berglandschaft mit einer Gruppe von Ziegenhirten im Mittelgrund, die dem Spiel eines Zampognaros lauschen. Die imaginäre akustische Ebene dieser pastoralen Idylle erweitert sich noch durch einen sanft plätschernden Gebirgsbach im Vordergrund und einen weiter entfernten Wasserfall. Der äußeren Erscheinung nach unterscheidet sich der Zampognaro des Ölgemäldes von demjenigen der Ölstudie, doch haben beide eine ähnliche angelehnte Körperhaltung. Die Entstehungszeit der Ölstudie kann in diese Schaffensphase um 1831 datiert werden.

Thomas von Taschitzki

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4037: *Dudelsackpfeifer aus Palermo*, Bleistift auf Papier, 22,3 × 37 cm, bez. u.: »Nerly«; o.: »Palermo«, Farbnotizen neben den Figuren





Kat. 9.1 *Der Hirte Nicola, auf einem Piffero spielend*, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 3928 recto

Inv.Nr. 3928 recto: *Der Hirte Nicola, auf einem Piffero spielend*, Bleistift, Sepia, Aquarell, auf Papier, 31,6 × 23,1 cm, bez. u. r.: »Nerly f.«; o. r.: »Bifferra«; r.: »Nicola.« sowie darunter: »Sambogni / Roma« (**Kat. 9.1**)

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt

Inv.Nr. MGS 1191 A: *Hirt mit Dudelsack treibt die Ziegenherde aus dem Höhlenstall*, um 1831, Bleistift, Feder, Tusche u. Sepia auf Papier, 22,0 × 29,3 cm, bez. u. l.: »F. Nerly f.«

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS) Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 37,5 × 23,2 cm

Bildträger

Feine Leinwand (Leinwandbindung mit 18 Kett- und 18 Schussfäden pro cm²)

Das Format ist wahrscheinlich unverändert. Das Motiv wurde vermutlich zeitnah zur Entstehung des Bildes, möglicherweise von Nerly selbst, aus einer großen, vorgrundierten Leinwand

herausgeschnitten. Die am oberen und unteren Bildrand mit Bleistift ausgeführten Skizzen sind angeschnitten worden, was einen Hinweis darauf gibt, dass das Herausschneiden wahrscheinlich nach der Fertigstellung von Malerei und Zeichnungen erfolgte.

Malschicht

Der Auftrag der gelblichen Grundierung erfolgte sehr dünn und glatt (vermutlich mit Vorleimung). Die Grundierung diente gleichzeitig als Fondfarbton der Studie. Die Unterzeichnung ist in verschiedenen Bildbereichen als Umriss dicht oder etwas entfernter neben dem Bildmotiv wahrnehmbar, aber partiell auch überdeckt von der Malerei. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend und pastos in den Höhlungen. Im Umfeld der gemalten Figur gibt es vier mit Bleistift ausgeführte Detailzeichnungen zu Dudelsack und Figur. Diese Studien und die sichtbare Unterzeichnung wurden mit unterschiedlicher Intensität ausgeführt (dünne und dickere Bleistiftlinien bis hin zu schwarzen Pinselspuren im Bereich des Knies bei der Zeichnung im linken unteren Eckbereich). Es befinden sich Farbspuren auf der Vorderseite im Hintergrund sowie zwei weiße, fingerabdruckähnliche Formen und mehrere kleine dunkle Farbflecken auf der Rückseite. Der Firnis wurde in unterschiedlicher Schichtdicke aufgetragen. Das gemalte Motiv weist eine dickere Schicht auf, während die Randbereiche nur dünn gefirnisst worden sind.

Aufgrund der besonders zahlreichen Einstichlöcher kann man vermuten, dass das Motiv öfter als Vorlage zu Studienzwecken angepinnt war. Es gibt acht Einstichlöcher im linken oberen Eckbereich und fünf im rechten oberen. Im linken und rechten unteren Eckbereich befinden sich jeweils sechs Einstichlöcher, am oberen Bildrand, etwa mittig, zwei sowie am unteren Bildrand drei. Alle Eckbereiche haben kleine Einrisse und unterschiedlich große Materialverluste der Leinwand, vermutlich von ausgerissenen, ehemaligen Einstichlöchern.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: Inv.Nr. 3136/56c – *Oelstudien aus Venedig, sowie Figürliches, Pflanzliches u.s.w.*

Inventarkarte (vor 1917): *Dudelsackspfeifer / Oelstudie auf Lwd.* / 37 × 23 cm

Literatur

Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 33 (*Dudelsackpfeifer*).

Kat. 9.2 *Italienische Landschaft mit Hirten*, 1831, Öl auf Leinwand, 150 × 122 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv.Nr. G 0133



Anmerkungen zu »Studie eines Zampognaros«

- 1 Inventarkarte (vor 1917).
- 2 Geller 1954, S. 12 f.
- 3 Vgl. Geller 1954.

- 4 Stahr / Lewald 1871, S. 189 f.
- 5 Mylius 1864, S. 503.
- 6 *Italienische Landschaft mit Hirten*, 1831, Öl auf Leinwand, 150 × 122 cm, bez. u. r.: »F. Nerly f. 31 / Roma«, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv.Nr. G 0133.

TERRACINA

Kat. 10a–d

Terracina mit seiner Umgebung zählt zu jenen Orten Italiens, die Friedrich Nerly besonders intensiv studiert hat, wie sich an zahlreichen Zeichnungen, Aquarellen und mehreren Ölstudien belegen lässt. Die ca. 100 Kilometer südöstlich von Rom gelegene Hafenstadt wurde in Reiseführern des 19. Jahrhunderts als »unvergleichlich schön gelegene Stadt«¹ und als »einer der anziehendsten Orte in Italien«² gepriesen. Nerlys erster Biograf Franz Meyer schreibt: »Ganz besonders lohnend scheint aber für ihn [Nerly] ein Aufenthalt in der Umgegend von Terracina und San felice gewesen zu sein, wohin er mehrere Frühlings- und Sommermonate seine Malerstreifzüge richtete. [...] Terracina selbst, auf der Höhe schroffer weißer Kalkfelsen gelegen, die nur in ihrem unteren Teile von dem Grün der Zitronen- und Dattelpflanzen überdeckt sind, hat mit seinen Palastruinen ein ungemein malerisches Aussehen und die Fernsicht von der Höhe ist von einer beseeligenden Weite.«³

Von Rom kommend, notierte der Schriftsteller Ernst Willkomm 1847 eine Wahrnehmung, die sich in Reiseberichten des

18. und 19. Jahrhunderts des Öfteren findet: »Bei Terracina überrascht uns eine neue üppigere Vegetation, die uns anzeigt, daß wir den Fuß auf die Schwelle Unteritaliens gesetzt haben.«⁴ Dieses bereits von Goethe 1787 von der Kutsche aus beobachtete Phänomen⁵ beschreibt auch Carl Gustav Carus, der 1828 feststellte: »Mit äußerster Schärfe aber ändert sich der Charakter der Umgebungen wie mit einem Schlage hier bei Terracina. [...] Kaum hat der Weg die Biegung gegen das Meer hin gemacht, so erscheinen zur Linken am Berge Wein- und Olivengärten, Anpflanzungen von Orangen und Citronen, großentheils mit ihren Goldfrüchten beschwert, Palmen ragen auf und die Felsen sind von den großen indianischen Feigen (*Cactus opuntia*) stellenweise überdeckt.«⁶

Während seiner durch datierte Zeichnungen von 1831 bis 1834 nachweisbaren jährlichen Aufenthalte studierte Nerly die gesamte Vielfalt der landschaftlichen und architektonischen Kulisse Terracinas. Skizzierend und aquarellierend erkundete er aus verschiedenen Perspektiven die Hafenstadt mit ihrer malerischen Kombination aus südlicher Vegetation und historischen Gebäu-



Abb. 10.1 *Blick auf Terracina und den Monte Circeo*, 1833, Öl auf Leinwand, 99 × 137,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-2787



Abb. 10.2 *Terracina*, 1831/34, Aquarell auf Papier, 43,5 × 56,5 cm, Inv.Nr. 3947

den (**Abb. 10.2**)⁷, die Küstenlinie bis zum fernen Monte Circeo, die charakteristischen Felsformationen des Monte Sant'Angelo und des vorgelagerten Pisco Montano (**Kat. 10b**) oder auch Strandmotive mit Fischern und ihren Booten (**Kat. 10d, Kat. 10d.2**).⁸ Bei den erhaltenen Ölstudien dominieren Motive der Küstenlandschaft. Die besondere Farbigkeit und Form der Felsen (**s. Kat. 10b**), das in Türkistönen schimmernde Meer (**s. Kat. 10a, Kat. 10a.2**) und das Farbenspiel der Sonnenaufgänge (**Kat. 10c, Kat. 10d**) mit ihren Reflexionen im Wasser hielt Nerly mit genauer Beobachtung im Medium der Ölstudie fest.

Drei Ateliergemälde mit Motiven aus Terracina sind im frühen Werkverzeichnis des Jahres 1846 enthalten.⁹ Demnach entstand bereits 1831 ein »Großes Landschaftsgemälde aus der Umgegend von Terracina mit dem Vorgebirge Monte Circello«, 1832 das Gemälde »Weinlaube bei Terracina, darin traulich kosende Wasserträgerinnen«, das vom Bildhauer Bertel Thorvaldsen erworben wurde und seit 1844 zur Sammlung des Thorvaldsens Museums in Dänemark gehört (**Abb. 11a.3**). Es trägt heute den Titel *Italianische Bauern an einem Brunnen*.¹⁰

1841 malte Nerly in seiner frühen venezianischen Zeit ein im Verzeichnis eingetragenes »Großes Landschaftsgemälde: Gegend von Terracina«, das damals in den Besitz des Generalkonsuls W. Oelrichs in Bremen gelangte. Es war vermutlich dieses Werk, das 1843 in Gemäldeausstellungen in Bremen und Lübeck präsentiert wurde und das durch Beschreibungen in zeitgenössischen Publikationen¹¹ motivisch ein Stück weit vorstellbar ist: »Von F. Nerly (eigentlich Nehrlich) in Venedig, einem Protégé unseres jüngst verstorbenen C. F. von Rumohr, sehen wir eine »Ansicht von Terracina«, aus der ächt-italienische Lüfte und Düfte athmen. Das ist eine Wärme und ein Farbenglanz und eine Vegetation, wie solche

nur bei dem südlichen Himmel möglich sind. Bei dem voll ausströmenden Leben ist das Ganze in so anmuthiger Stille gehalten, dass die Natur nicht minder ein dolce far niente feiert, als die Staffage im Vordergrund: ein jugendlicher Bursche, welcher eine Orange in der Hand, mit drei jungen Mädchen schäkernd an des weiland Paris' Rolle, wenn auch nicht sich, doch den Beschauer gar leicht erinnern dürfte.«¹²

Zur Sammlung der Hamburger Kunsthalle gehört das 1833 datierte große Gemälde *Blick auf Terracina und den Monte Circeo*¹³ (**Abb. 10.1**)¹⁴, ein Bild, dessen Landschaftsausschnitt auf eine aquarellierte Zeichnung¹⁵ zurückgeht und das auch im Detail der zentralen Frauenfigur auf einer Aquarellstudie basiert.¹⁶ Zwischen üppiger, rahmender Vegetation – darunter auch eine Palme und Kakteen – wird der Blick im Mittelgrund über das Castello Frangipane zum geschwungenen Küstenstreifen geleitet, wo im bläulichen Dunst der Monte Circeo wie eine ferne Insel aufragt. 1836 malte Carl Morgenstern von einem tiefer und weiter links gelegenen Standpunkt aus zwei Ölstudien¹⁷ mit vergleichbarem Fernblick sowie weitere, mit manchen Ölstudien Nerlys verwandte Motive. Morgenstern, der von 1834 bis 1837 Italien bereiste und dabei auch Nerly in Rom kennenlernte, kehrte nach einer ersten Erkundungstour im Jahr 1835¹⁸ ein Jahr später gezielt zu einem längeren Arbeitsaufenthalt nach Terracina zurück. Was er damals an seine Eltern in Frankfurt schrieb, lässt nachempfinden, warum auch Nerly sich mit dieser Landschaft besonders intensiv beschäftigte: »Und bin den 19. Mai mit meinem Freund Willers¹⁹ – u. Gmelin²⁰ nach Terracina in 2 Tagen gefahren, wo wir das Meer u. Felsen, so schön wie in Neapel (schöner noch) haben, u. schöne Gebäude. Wenn das Wetter gut ist, haben [wir] für 3–4 Wochen zu tun.«²¹

Thomas von Taschitzki

Kat. 10a

Küstenlandschaft bei San Felice 1832

*San Felice von Terracina aus*²²

Öl / Papier | 40,5 × 57,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts in schwarzer Farbe:

»St. Felice. Nerly. f. / 1832«

Rückseite: Bezeichnet oben links auf der Leiste die Inventarnummer: »3371«, darunter mit Bleistift: »E 697«; unten links Klebeetikett mit Inventarnummer in schwarzer Tinte: »3371 / I.N.G.«; unten Mitte Inventarnummer in Schwarz: »3371«; oben rechts auf der Leiste mit Bleistift: »I.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3371

Von einer bergigen Höhe aus, die sich topografisch als östliche Flanke des Monte Circeo in der Provinz Latium definieren lässt, richtet sich Nerlys Blick in dieser Ölstudie auf die bogenförmig geschwungene Küste zwischen den Orten San Felice (heute: San Felice Circeo) und Terracina, das am Fuß der zum Meer hin abfallenden Berge im Hintergrund angedeutet ist.²³ Rechts neben dem fernen Terracina ist die charakteristische Felsenrinne Pisco Montano zu erkennen. Anders als der seit der Inventarisierung verwendete alte Titel angibt, ist nicht San Felice von Terracina aus dargestellt, sondern in umgekehrter Richtung ist von einem Standpunkt oberhalb von San Felice aus das weit entfernte Terracina zu sehen.

Die klar in Vorder-, Mittel- und Hintergrund gegliederte Ölstudie lässt sich vor allem als Farb- und Lichtstudie verstehen, mit der Nerly die Küstenlandschaft im Abendlicht erfasste. Das von der linken Seite einstrahlende Sonnenlicht verschattet die in überwiegend dunklen Braun- und Grüntönen gemalten Berghänge des Vordergrunds, während es die Ebene im Mittelgrund und die westlichen Flanken des Gebirgszugs im Hintergrund in warmen Hellbraun- bzw. Rosétönen aufleuchten lässt. Der nach oben bläuliche Himmel ist zum Horizont hin gelblich getönt. Die von wenigen Segelbooten belebte glatte Meeresfläche ist nuancenreich in hellen Türkistönen gehalten. Nerly verlieh der insgesamt mit bewegtem, zügigem Duktus gemalten Küstenlandschaft durch einzelne Details, wie die beiden Wachtürme²⁴ am Strand, einzelne Segelboote und hoch am Himmel fliegende Vögel, eine gesteigerte Tiefenwirkung. Auffällig ist der dünnflüssige Farbauftrag in den Hangpartien des Vordergrunds, der die helle Untermalung des Blattgrunds durchschimmern lässt und in dessen Malstruktur die Verwendung eines groben Borstenpinsels erkennbar ist.

Auch im Medium der Bleistiftzeichnung studierte Nerly die bogenförmig geschwungene Küste bei San Felice. Eine Zeichnung auf einem Einzelblatt und eine über die Doppelseite eines Skizzen-

buchs reichende Panoramazeichnung²⁵ (**Kat. 10a.1**) mit Farbnotizen zeigen die Küstenlinie aus ähnlichen, aber jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln. In diesen Zeichnungen legte Nerly den Schwerpunkt vor allem auf Details wie Vegetation, Steine, Boote, Wachtürme oder auch die Profile der Bergformationen im Hintergrund. Im Skizzenbuch findet sich außerdem eine Aquarellstudie mit einer Detailansicht des vorderen Küstenbereichs.²⁶

In einer zweiten, sehr viel kleineren Ölstudie in Privatbesitz malte Nerly die Meeresküste zwischen San Felice und Terracina von einem ebenfalls erhöhten, aber im Vergleich zur hier beschriebenen Ölstudie deutlich näher gelegenen Standpunkt aus (**Kat. 10a.2**). Die Bildanlage und einige Details dieser Ölstudie entsprechen weitgehend einer Zeichnung (Inv.Nr. 3406 recto), so dass hier ein direkter Zusammenhang angenommen werden muss. Nerly hat in dieser Ölstudie besondere Sorgfalt auf die differenzierte Erfassung der unterschiedlichen Farbtöne des Meeres verwendet, das im Unterschied zur Erfurter Ölstudie den weitaus größten Teil der Bildfläche einnimmt. Das Farbspektrum reicht in weichen Übergängen von hellen Blautönen im Hintergrund bis zu hellem und dunklem Türkisgrün sowie Sand- und Erdtönen in Strandnähe. Hell kontrastieren die weißen Linien der auslaufenden Wellenkämme in Küstennähe.

Die Ölstudie *Küstenlandschaft bei San Felice* ist auf der Vorderseite wohl eigenhändig mit dem Jahr 1832 bezeichnet.²⁷ Auf das Jahr 1832 ist ebenfalls ein großes Atelieregemälde mit der ersten Version des *Winzerzugs am Monte Circeo* (**Kat. 13.1**) datiert, für dessen Küstenlandschaft im Hintergrund Nerly wohl als Vorlage die hier beschriebene Ölstudie mit identischem Blickwinkel auf die Küstenlinie verwendet hat. Die Küstenlandschaften der beiden späten Gemäldeversionen des *Winzerzugs am Monte Circeo* (**Kat. 13 u. Kat. 13.10**) basieren auf anderen Vorlagen, denn sie differieren deutlich im Blickwinkel. T v T



Kat. 10a.1 *Küstenlandschaft bei San Felice*, 1833, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 22 verso u. 23 recto



Kat. 10a

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3406 recto: *Küstenlandschaft bei San Felice*, Bleistift auf Papier, bez. u.: »N. / unterhalb S. felice«, 32,1 × 45,8 cm

Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 22 verso u. fol. 23 recto: *Küstenlandschaft bei San Felice*, 1833, Bleistift auf Papier, 14,5 × 43,6 cm

(**Kat. 10a.1**), sowie fol. 43, *Küstenabschnitt bei San Felice*, 1833, Bleistift und Aquarellfarben auf Papier, 14,5 × 21,8 cm

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP/KK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 40,5 × 57,8 cm

Bildträger

Papier / auf Pappe aufgezogen / rückseitig Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten.



Kat. 10a.2 *Küste von Terracina*, 1832/33, Öl auf Papier, 19,5 × 27,1 cm, Privatbesitz

Besonderheit: Bildränder mit umlaufender Papierbeklebung versehen. Das 2,5 cm breite Rändelband bedeckt vorderseitig umlaufend etwa 0,3 cm der Malerei.

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte deckend sowie partiell auch lasurartig. Zwei Firnissschichten mikroskopisch sichtbar, die obere läuft partiell über das Rändelband.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Durch Walter Kühn erfolgte 1909 das Aufziehen des Papiers auf eine Pappe und das Aufbringen eines rückseitigen Stabilisierungsrahmens aus Holzleisten (Rückseite dunkelbraun gestrichen). Außerdem wurde die Ölstudie zu diesem Zeitpunkt gereinigt, retuschiert, gefirnisst sowie mit der umlaufenden Papierbeklebung versehen.²⁸

2023/2024

Nach der Oberflächenreinigung zeigte sich, dass der Firnis stark vergilbt war und die Malschicht stark farbveränderte Retuschen und Übermalungen aufwies. Deshalb wurden Firnis, Retuschen und großflächige Kittungen abgenommen. Im Anschluss erfolgten Kittungen, Retuschen und das Aufbringen eines Dammarfirnisses.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. Studien in Öl

Inventarbuch II: *San Felice von Terracina aus*

Inventarkarte (vor 1917): *San Felice von Terracina aus / Oelgemälde auf Pappe / 1832 / 39,5 × 57 cm / »S. Felice Nerly f. 1832«*

Literatur

Meyer 1908, S. 51 ff. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 220 (*San Felice, von Terracina aus gesehen*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 139. – Müller-Tamm 1991, S. 144 ff. (m. Abb.).

Kat. 10b

Monte Sant'Angelo und Pisco Montano bei Terracina 1832/33

Studie von Terracina²⁹

Öl / Papier | 42,8 × 57,3 cm

Rückseite: Bezeichnet oben links auf der Leiste des Keilrahmens die Inventarnummer: »3043«, oben in der Mitte auf derselben Leiste Aufkleber mit Aufschrift in schwarzer Tinte: »No. XVII / Studie von / Terracina«; unten links Klebeetikett mit Inventarnummer in schwarzer Tinte: »Inv.Nr. 3043 / I.N.G.« sowie Stempel: »Städtisches Museum Erfurt«; auf dem Schmuckrahmen oben rechts Papieraufkleber mit gedruckten Buchstaben: »624 Terracina. Ölstudie auf Pappe; in Goldrahmen. H. 42,5 cm; B. 57 cm.«; unten rechts auf dem Schmuckrahmen, auf dem Kopf stehend mit Bleistift: »624«, unten Mitte auf dem Kopf stehend mit Bleistift: »3«; oben links auf dem Schmuckrahmen mit roter Farbe die Inv.Nr.: »3043«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3043

In dieser relativ großformatigen Ölstudie erfasste Nerly von einem nah am Meeresufer gelegenen Blickpunkt aus das imposante, steil aufragende Felsmassiv des Monte Sant'Angelo am östlichen Rand von Terracina. Bekrönend thronen die Reste eines antiken Jupitertempels³⁰ mit einer zwölfbogigen Terrasse auf der Bergkuppe. Nerlys Hauptinteresse gilt der vielfältig gegliederten Steilwand und der vorgelagerten Felsnadel Pisco Montano. Vom Himmel bleibt oben links bis zur Mitte nur ein schmaler blauer Streifen, während zur rechten Seite die abfallende Hangkante eine Sicht auf den von gelblich-roséfarbenen Abendwolken durchzogenen Himmel freigibt. Auch der Vordergrund ist reduziert auf einen schmalen Meeresstreifen. Dunkelbraune Fischerboote heben sich kontrastreich vom türkisfarbenen Meer und dem helltonigen Küstenbereich mit langgestreckten Gebäuden ab. Während das Bergmassiv an den seitlichen Rändern der Studie nur mit groben Pinselstrichen erfasst ist, arbeitete Nerly die frontal aufragenden Hangflächen und die Felsnadel genauer und in vielen Farbnuancen heraus. Nerly wählte eine Lichtsituation, die das Motiv in einen rhythmischen Wechsel beleuchteter und verschatteter Partien taucht. Die Hang- und Abbruchkante links und die Felsnadel rechts heben sich hell beleuchtet von der verschatteten, in dunklen Grün- und Graubrauntönen gehaltenen Hangpartie im Zentrum ab. Im warmen Sonnenlicht leuchten die Felsen in hellem rötlichen Braun und hellem Grau. Eine genaue Farbbeobach-



tung zeigt sich auch darin, dass in den Schattenbereichen die dunklen Graubrauntöne zum Teil violett gefärbt sind.

Insbesondere im Erfurter Nerly-Nachlass findet sich eine Reihe von Zeichnungen, die Nerlys genaues Studium des Motivs und seiner Details dokumentieren und die erkennen lassen, dass er verschiedenste Blickpunkte auf das Felsmassiv und seine Umgebung erkundet hat. So gibt es allein zu den auf dieser Ölstudie versammelten Details Einzelstudien etwa des Jupitertempels und der oberen Bergkuppe, aber auch Aquarellstudien der Speichenhäuser am Strand, in Kombination mit Fischerbooten und aufgehängten Fischernetzen (vgl. [Kat. rod.2](#)). Vom Gipfel des Monte Sant'Angelo zeichnete Nerly auch die Ansicht der Küste mit dem Monte Circeo im Hintergrund. Zur frontalen Ansicht des Steilhangs, wie ihn die Ölstudie vorstellt, sind insgesamt vier Zeichnungen erhalten. In einer lavierten Feder- und Tuschezeichnung arbeitete er vor allem die Schattenverläufe und Lichtkontraste des Felsmassivs in der seitlich einfallenden Abendsonne heraus ([Kat. rob.1](#)). Auf einer doppelseitigen Bleistiftzeichnung in einem Skizzenbuch kon-

zentrierte er den Blick auf die oberen zwei Drittel des Felsmassivs bei konträrem Seitenlicht aus östlicher Richtung (Inv.Nr. 3110, fol. 50/51). Im Nerly-Nachlass der Kunsthalle Bremen befindet sich eine Zeichnung, die mit groben Umrisslinien das Motiv der Ölstudie in einem noch größeren räumlichen Zusammenhang erfasst.³¹

Die hier vorgestellte Ölstudie hat Nerly wohl in den Jahren 1832/33 gemalt, als auch weitere datierte Bleistiftzeichnungen, Aquarelle und eine kleine Ölstudie mit dem seitlichen Motiv der Felsnadel Pisco Montano ([s. Kat. roc](#)) in Terracina entstanden sind. Aus beinahe identischer Perspektive malten 1835 Carl Robert Kummer und 1836 Carl Morgenstern Ölstudien des markanten Felsmassivs mit dem aufragenden Felssporn.³² Auf der Grundlage seiner Ölstudien schuf Morgenstern 1844 ein Ölgemälde des Motivs.³³ Ein Ölgemälde von Friedrich Nerly mit dem Motiv des Monte Sant'Angelo und des Pisco Montano ist, abgesehen von der Verwendung in der Hintergrundlandschaft der drei Gemälde-Versionen des *Winnerzugs am Monte Circello* ([Kat. 13](#)), nicht überliefert.

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3942 recto: *Landschaftsstudie mit Felsblöcken aus Terracina*, 1832, Bleistift mit Feder und Tuschelavierungen, auf Papier, 34 × 49,5 cm, bez. u. l.: »Terracina« sowie u. r.: »F. Nf. 1832«

Inv.Nr. 3943 recto: *Monte Sant'Angelo und Pisco Montano bei Terracina*, 1832/33, Feder, laviert mit Tusche, auf weißem Papier, 41,5 × 57 cm, bez. u. l.: »Nerly. f« sowie u. r.: »Terra cin, cin, cin«
([Kat. rob.1](#))

Inv.Nr. 3944: *Terracina*, Feder, Tusche laviert, 53 × 75 cm, bez. u. l.: »Terracina Nerly«

Skizzenbuch Inv.Nr. 3110, fol. 50/51: *Der Monte Sant'Angelo bei Terracina*, Bleistift, 19,2 × 29,2 cm, bez. u. l.: »Teoderigo« sowie u. rechts: »Nerly Terracina«; fol. 45: *Jupitertempel auf dem Monte Sant'Angelo*, Bleistift, 14,6 × 19,2 cm, bez. u. links: »Teoderigo / Terracina«

Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 12: *Obere Partie des Monte Sant'Angelo bei Terracina*, Bleistift, bez. u.: »Terracina«; fol. 31 verso: *Jupitertempel auf dem Monte Sant'Angelo*, Bleistift, 14,5 × 21,8 cm; fol. 40 verso: *Strand von Terracina mit Häusern und einem Fischerboot*, Tusche laviert, 14,5 × 21,8 cm; fol. 41: *Strand von Terracina mit Fischern in einem Boot*, Tusche laviert, 14,5 × 21,8 cm; fol. 42 Doppelseite: *Boote und Fischernetze am Strand von Terracina*, 14,5 × 43,6 cm, Bleistift, Aquarell und Tusche, bez. u. l.: »Terracina« ([Kat. rod.2](#))

Inv.Nr. 4050 verso: *Küste von Terracina mit dem Monte Sant'Angelo und dem Pisco Montano*, Bleistift und Kohle auf Papier, 36,7 × 53,5 cm

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/506: *Meeresküste bei Terracina*, Bleistift auf Papier, 32,1 × 50,8 cm, bez. u. l.: »Terracina / Nerly«

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 42,8–43,7 × 57,0–3 cm

Bildträger

Papier / auf Leinwand (Leinwandbindung mit 29 Kett- und 29 Schussfäden pro cm²) aufgezogen / auf Keilrahmen aufgespannt. Das dicke Papier (obere Kante schief geschnitten, links um Keilrahmen herumgeschlagen) ist auf dünne feine Leinwand aufkaschiert worden. Das Format des Blattes wurde hierbei wenigstens um den Umschlag am linken Rand verändert.

Malschicht

Eine Grundierung des Blattes erfolgte dünn-schichtig in hellem Ton. Eine Unterzeichnung ist auch bei 15-facher Vergrößerung nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte *alla prima* von lasurartig bis deckend. Pastositäten zeigen sich in den Weißhöhlungen. Die Ölstudie wurde gefirnisst, in den Randbereichen ungleichmäßig. In der linken oberen



[Kat. rob.1](#) *Monte Sant'Angelo und Pisco Montano bei Terracina*, 1832/33, Tuschezeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3943

Ecke befindet sich ein Einstichloch, in der rechten oberen Ecke ist ein weiteres neben der fehlenden Papierecke zu vermuten.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Vermutlich wurde das Blatt im Zuge einer Restaurierung auf Leinwand kaschiert und auf einen Keilrahmen aufgespannt. Auf den Keilrahmen sind seitlich vier Holzleisten genagelt, die der Einbringung in einen Schmuckrahmen dienen. An den seitlichen Randbereichen wurde vorderseitig über die Holzleisten und die Ölstudie ein ca. 1,5 cm breiter Zeitungspapierstreifen geklebt. Holzleisten und Papier sind matt schwarzbraun, lasurhaft gefasst. Kleine Retuschen befinden sich am mittleren oberen Bildrand. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.
2023/2024

Es erfolgte eine Trocken- und Feuchtreinigung der Oberfläche. Gelockerte Partien des Papiers wurden auf der Leinwand befestigt, Fehlstellen gekittet und retuschiert.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), No. XVII.: *Studie von Terracina*

Inventarbuch II: *Oelstudie / bei Terracina*

Inventarkarte (vor 1917): *Terracina / Oelstudie auf Pappe / 1832 / 42,5 × 57 cm*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 126 (*Studie von Terracina*). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 120 (*Bei Terracina*).

Kat. roc

Sonnenaufgang an der Küste von Terracina 1832/33

*Sonnenuntergang an der italienischen Küste*³⁴

Öl / Leinwand | 35,6 × 42,2 cm

Rückseite: Bezeichnet oben links auf der Leiste des Keilrahmens in roter Farbe die Inventarnummer: »2275«, links daneben mit Bleistift die eingekreiste Zahl: »19«, darunter mit Bleistift: »E. Zo5«; auf der linken Leiste oben mit blauer Kreide: »625«; oben rechts auf der Leiste mit Bleistift: »9.«, darunter mit weißer Kreide: »623./B«; unten links mit hellblauer Kreide: »623 B«; unten links auf der Leiste die Hälfte des Stempels: »Städtisches Museum Erfurt«; auf dem Schmuckrahmen links ein zum Teil abgerissener Aufkleber mit gedruckten Katalogangaben

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3375

Die bislang topografisch nicht näher bestimmte Ölstudie mit dem überlieferten Titel *Sonnenuntergang an der italienischen Küste* kann aufgrund der charakteristischen Form des hoch aufragenden Felsens einem Küstenabschnitt von Terracina zugeordnet werden. Die von Nerly in der Ölstudie *Monte Sant'Angelo und Pisco Montano bei Terracina* (**Kat. rob**) in der seitlichen Abendsonne frontal erfasste Felsnadel des Pisco Montano bildet hier das seitliche Repoussoir für einen Blick über das Meer nach Osten bis zu dem im Dunst liegenden Küstenstreifen mit den Monti Aurunci. Damit kann auch der Sonnenstand im Unterschied zum bisherigen Titel als Sonnenaufgang definiert werden.

Im Zentrum der achteckigen Studie steht das intensive Farben- und Lichtspiel der aufgehenden Sonne im Himmel und auf dem Wasser. Die in der genauen Mitte der Bildbreite platzierte gelbe Sonnenscheibe ist vom intensiven Orange und Rosé der Himmelsfärbung umgeben, die nach oben allmählich in das helle Blau des von kleinen gefärbten Wolken durchzogenen Himmels übergeht. Große, im Gegenlicht schattenrissartig kontrastierende Felsblöcke im Meer trennen die glatte, zart roséfarbene hintere Meeresfläche mit zwei Fischerbooten von der bläulich-türkisfarbenen vorderen Zone. Die Reflexionen der Morgensonne auf der

Kat. roc





Kat. roc.1 Ansicht der Ölstudie im Gesamtformat des Bildträgers

Meeresoberfläche bilden einen schmalen Streifen, der im hinteren Teil Orange gefärbt ist und weiter vorne ins hell aufleuchtende Weiß der Schaumkronen übergeht. Im Vordergrund schildert Nerly kleine Szenen des morgendlichen Lebens am Strand der Hafenstadt. Zwei vom nächtlichen Fang heimkehrende Fischer ziehen rechts ihr Boot ans Ufer, begleitet von über ihnen kreisenden Möwen. Ein Fischer mit großem Kescher und Stock spaziert links zusammen mit einem Kind am Strand entlang.

Das kleine Bild reiht sich in die zahlreichen, während Nerlys Aufenthalt in Terracina 1832 und 1833 entstandenen Zeichnungen und Studien ein (vgl. **Kat. 10b** u. **Kat. 10d**). Mit seinem für Nerlys Œuvre seltenen achteckigen Format bildet es innerhalb der frühen Ölstudien eine Ausnahme und findet erst einige Jahre später in Venedig eine Fortsetzung in der Studie *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus bei Sonnenuntergang* (**Kat. 25a**). Das vom Bildmaß abweichende, deutlich größere Maß der rechteckigen Leinwand und die Einfassung des achteckigen Bildes mit einer rahmenden, dunkelbraunen Farbschicht (**Kat. 10c.1**) legen die Vermutung nahe, dass Nerly die ursprünglich größer angelegte Studie durch Übermalung der Randzonen auf das achteckige Format reduzierte. Auch das rechts unten nur minimal sichtbare Fischerboot könnte ein Indiz für die rahmende Einfassung einer ursprünglich größeren Bildkomposition sein.

T v T

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KK) Maße

Bildliche Darstellung (ohne gemalte Rahmung): 29,5 × 36,0 cm /
Pappe: 35,6 × 42,2 cm / Bildträger Leinwand: 39,0 × 45,6 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung 15 Kett- und 10 Schussfäden pro cm²) / auf Pappe aufgezogen / rückseitig Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten

Malschicht

Die Leinwand wurde hell grundiert. Unterzeichnungen sind nicht erkennbar. Es gibt aber ein Pentimenti im rechten unteren Bereich beim Boot. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel dünn-deckend bis schwach pastos. Es wurde ganzflächig ein Firnis aufgetragen. Die bildliche Darstellung reicht nicht bis zu den Bildkanten, sondern befindet sich innerhalb einer dunkelbraunen, gemalten Maske mit diagonal abgeschrägten Eckbereichen, wodurch eine oktagonale Bildform entsteht. Die gemalte Rahmung setzt sich auf den heute umgeschlagenen Rändern der originalen Leinwand fort. Die gemalte Rahmung weist rechts und unten angrenzend zur Malerei dunklere Korrekturen auf.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Durch Walter Kühn 1909 erfolgte das Aufziehen der Leinwand auf eine 0,4 cm dicke Pappe mit rückseitigem Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten (Rückseite dunkelbraun gestrichen). Teile der gemalten Rahmung wurden dabei umgeschlagen und auf die Ränder des Leistenrahmens geklebt. Die Malerei wurde gereinigt, retuschiert und gefirnisst. Alle Bildränder erhielten eine Papierbeklebung mit einem 4,0 cm breiten, gummierten Papierband, das vorderseitig in etwa 0,3 cm Breite auf die gemalte Rahmung geklebt wurde. Der dunkelbraune Anstrich liegt auch auf dem Papierband, das rückseitig etwa 0,2 cm auf den Rahmen umklebt wurde.³⁵

2023/2024

Nach der Oberflächenreinigung wurde der vergilbte Firnis abgenommen. Es erfolgten eine Retusche und das Auftragen eines neuen Dammarfirnisses.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelgemälde / Sonnenuntergang a. d. ital. Küste*
Inventarkarte (vor 1917): *Sonnenuntergang an d. italienischen / Küste / Oelgemälde auf Pappe / 28,5 × 35 cm*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 210 (*Sonnenuntergang an der italienischen Küste*).

Kat. rod

Küstenlandschaft bei Terracina 1832/33

*Küstenlandschaft*³⁶

Öl / Papier | 37,1 × 52,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in Dunkelbraun mit Pinsel: »F. N. f.«

Rückseite: Bezeichnet unten links mit Bleistift: »I.N.G. (77)«, rechts daneben mit Bleistift die Inventarnummer: »3077«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3077

Die bislang topografisch nicht näher zugeordnete Ölstudie lässt sich im Vergleich mit **Kat. roc** und der ursprünglich zum Erfurter Nerly-Nachlass gehörenden Ölstudie *Felsiger Strand bei Terracina*³⁷ (**Kat. rod.1**) als *Küstenlandschaft bei Terracina* bestimmen. Insbesondere mit letzterer, 1922 aus dem Bestand des Städtischen Museums Erfurt veräußerten Ölstudie bestehen zahlreiche Übereinstimmungen im Bereich der Felsen im Mittelgrund links und der Bergformation der Monti Aurunci im Hintergrund, so dass von einer sehr ähnlichen Perspektive gesprochen werden kann. Aber auch der Vergleich mit der Ölstudie *Sonnenaufgang an der Küste*

von Terracina (**Kat. roc**), in der ebenfalls die Felsblöcke an der Küste und die Berge im Hintergrund erkennbar sind, erlaubt eine Bestimmung der unmittelbaren Umgebung. Es handelt sich um einen von Friedrich Nerly aus verschiedenen Blickachsen gemalten Strandabschnitt in der Nähe des markanten Felssporns Pisco Montano am östlichen Rand von Terracina (vgl. **Kat. rob**). Nerly wählte für die Studie eine Perspektive, die im Vordergrund vom Strand und den auslaufenden Wellen schräg nach links zu den graubraunen Felsblöcken führt. Ein vertäutes Fischerboot schwimmt links in Strandnähe, während rechts hinten mehrere Fischer in einem größeren Boot auf das offene Meer hinausrudern. In einer doppelseitigen aquarellierten Zeichnung eines Skizzenbuchs hat Nerly zwei ähnliche Fischerboote mit hochgezogenem Bug am Strand von Terracina festgehalten (**Kat. rod.2**). Im Mittelgrund dieser Zeichnung ist auch der große Felsblock am Meeresufer und im Hintergrund die Küstenlinie mit den Monti Aurunci erkennbar.

Die gesamte Ölstudie ist geprägt durch das zartbunte, fast regenbogenartige Farbspektrum, das vom türkisfarbenen und blauen Meer über die hellblauen sowie violett- und roséfarbenen Berge bis zum Gelb und Orange des Himmels reicht. Die stark kontrastierenden dunkelbraunen und -grauen Felsblöcke bilden zusammen mit den Booten ein Gegengewicht zur hellen Farbigkeit des restlichen Motivs. Es liegt nahe, dass Nerly diese lebendig aufgefasste Studie *en plein air*, also aus der direkten Beobachtung der

Kat. rod



Licht- und Farbphänomene malte. Aus dem topografischen Zusammenhang erschließt sich eine Blickrichtung nach Osten zum Sonnenaufgang. Mit zügigem Farbauftrag und differenzierter Farbpalette hielt Nerly die besondere morgendliche Lichtstimmung fest. Die Ölstudie ist wohl im Zusammenhang zahlreicher anderer, zum Teil datierter Zeichnungen und Studien mit Motiven Terracinas in den Jahren 1832/33 entstanden.

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 41 verso u. 42 recto: *Boote und Fischernetze am Strand von Terracina*, 1833, Bleistift, Tusche und Aquarellfarben auf Papier, bez. u. l.: »Terracina. N.«, 14,5 × 43,6 cm ([Kat. rod.2](#))

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3080³⁸: *Felsiger Strand bei Terracina*, 1832/33, Öl auf Papier, bez. u. l.: »F. N. f.«, 42,5 × 56,3 cm, Privatbesitz ([Kat. rod.1](#))

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 37,1 × 52,8 cm

Bildträger

Zeichenpapier, rauh, heute leicht verbräunt. Format unverändert.

Malschicht

Die Grundierung ist im Bereich von Knicken bzw. Ausbrüchen in der Malschicht sowie von Craquelées in weißlichem Ton bei 15-facher Vergrößerung erkennbar, eine Unterzeichnung nicht. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel



[Kat. rod.1](#) *Felsiger Strand bei Terracina*³⁹, 1832/33, Öl auf Papier, bez. u. l.: »F. N. f.«, 42,5 × 56,3 cm, Privatbesitz

erfolgte lasierend bis deckend sowie partiell pastos. Die Ölstudie wurde ungleichmäßig und nicht ganzflächig mit sichtbar auslaufenden Pinselspuren in den unteren Eck- und Randbereichen gefirnisst. Der Firnis erscheint gelblich bis bräunlich. In der rechten oberen und linken unteren Ecke befinden sich mehrere, in der rechten unteren Ecke und am unteren und den seitlichen Bildrändern je ein Einstichloch. (In der fehlenden linken oberen Ecke gab es ehemals vermutlich auch ein oder mehrere Einstichlöcher.)

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.



[Kat. rod.2](#) *Boote und Fischernetze am Strand von Terracina*, 1833, Aquarellzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 41 verso u. 42 recto

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. Studien in Öl

Inventarbuch II: 3077/80 *Oelstudien / Küstenlandschaften*
Inventarkarte (vor 1917): *Küstenlandschaft / Oelstudie auf Papier / 37,5 × 52,5 cm / »F.N.f.«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen zu »Terracina«

- 1 Förster 1846, S. 528.
- 2 Baedeker 1876, S. 13.
- 3 Meyer 1908, S. 51.
- 4 Willkomm 1847, S. 148.
- 5 Goethe 1976, S. 238.
- 6 Carus 1835, S. 177 f.
- 7 *Terracina*, 1831/34, Bleistift und Aquarell auf Papier, 43,5 × 56,5 cm, bez. unten mittig: »Nerly. / Terracina / oder das alte Anxur«, Inv.Nr. 3947.
- 8 Besonders viele Zeichnungen aus Terracina sind in folgenden Skizzenbüchern enthalten: Inv.Nr. 3662 und Inv.Nr. 3110.
- 9 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 423, Nr. 17., Nr. 21., u. S. 428, Nr. 93.
- 10 *Italienische Bauern an einem Brunnen*, 1832, Öl auf Leinwand, 61,0 × 40,5 cm, bez. »Nerly«, Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Inv.Nr. B402.
- 11 Vgl. Weber 1844 u. Gaedertz 1843.
- 12 Gaedertz 1843, S. 8.
- 13 Bei diesem Gemälde könnte es sich um das im Werkverzeichnis von 1846 unter dem Jahr 1831 eingetragene Werk handeln: 17. *Großes Landschaftsgemälde aus der Umgegend von Terracina, mit dem Vorgebirge Monte Circello*. Es gehörte damals zur Sammlung Brendel in Berlin. Das Gemälde der Hamburger Kunsthalle ist mit der Jahreszahl 1833 bezeichnet, aber es lässt sich in mehreren Fällen nachweisen, dass die im Werkverzeichnis angegebenen Entstehungsjahre von den Bezeichnungen auf den Gemälden etwas abweichen. Siehe: Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 423.
- 14 *Blick auf Terracina und den Monte Circeo*, 1833, Öl auf Leinwand, 99 × 137,5 cm, bez. u. l.: »F. Nerly 1833«, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-2787.
- 15 *Landschaft bei Terracina mit Blick auf den Monte Circello*, 1832, Aquarell, Pinsel in Sepia, Bleistift, 32,9 × 48,2 cm, bez. u. r.: »oberhalb Terracina fN. 1832. / nach dem Cap Circello hingesehn«, Inv.Nr. 3949.
- 16 *Wasserholdende Frau von Sonnino*, 1833, Aquarell und Tusche in Braun über Bleistift, 42,7 × 27,8 cm, bez. u. r.: »F. N. 33«, mittig u.: »Sonino«, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv.Nr. MGS 1336 A.
- 17 Vgl. Ring 2011a, S. 82–84; Es handelt sich um die Ölstudien: *Terracina*, 1836, Öl auf Papier auf Pappe, 29,2 × 40,5 cm, Kunsthandlung J. P. Schneider jr., Frankfurt a. M. und: *Terracina*, 1836, Öl auf Papier auf Pappe, 37,5 × 57 cm, Städel Museum, Frankfurt a. M.; Abb. in: Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2011, S. 76 u. 145.
- 18 Brief vom 9. März 1835, Nachlass Inge Eichler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bestandssignatur S 1-447, Nr. 31–33 (Transkriptionen).

- 19 Ernst Willers (1803–1880).
- 20 Johann Georg Gmelin (1810–1854).
- 21 Brief vom 25. Mai 1836, Nachlass Inge Eichler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bestandssignatur S 1-447, Nr. 31–33 (Transkriptionen).
- 22 Inventarbuch II u. Inventarkarte (vor 1917).
- 23 Siehe auch *Winzerzug am Monte Circello* (Kat. 13) in diesem Band, S. 214, 217, 219 f.
- 24 Bei dem vorderen der beiden Wachtürme handelt es sich um den noch heute existierenden Torre Olevola.
- 25 Diese Zeichnung enthält keine Datierung, lässt sich jedoch im Kontext anderer datierter Zeichnungen des Skizzenbuchs (etwa die Zeichnung »Circello«, 19. Juni 1833, fol. 22, oder »Terracina« 1833, fol. 25) auf das Jahr 1833 datieren.
- 26 Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 43 recto: *Studie eines Küstenabschnitts bei San Felice*, Bleistift u. Aquarell auf Papier, bez. m. Farbnotizen, 14,0 × 21,0 cm.
- 27 Eine wichtige Quelle zu Nerlys Aufenthalt bei San Felice bildet ein Brief an Johann Christian Reinhart aus dem Jahr 1833, den Franz Meyer zitiert. Nerly berichtet darin begeistert von seinen landschaftlichen Eindrücken (Meyer 1908, S. 52). Siehe auch *Winzerzug am Monte Circello* (Kat. 13) in diesem Band, S. 220.
- 28 Die rückseitige, mit Bleistift rechts oben geschriebene Nummer »1« bezieht sich auf die Werkliste der Auftragsvergabe in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 83–89.
- 29 Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), fol. 19.
- 30 Im 19. Jahrhundert galten die Reste des ca. 100–70 v. Chr. errichteten Tempels des Jupiter Anxur auf dem Monte Sant'Angelo noch fälschlich als Palast des Gotenkönigs Theoderich (Palazzo Teodorico), weshalb Nerly unter einige seiner Zeichnungen des Motivs »Teoderigo« schrieb.
- 31 *Meeresküste bei Terracina*, Bleistift auf Papier, 32,1 × 50,8 cm, bez. u. l.: »Terracina / Nerly«, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952/506.
- 32 Carl Robert Kummer, *Blick auf Terracina und den Fischfelsen*, 1835, Öl auf Leinwand, 28,5 × 38 cm, Galerie und Kunstantiquariat Joseph Fach GmbH, Frankfurt a. M.; Carl Morgenstern, *Terracina mit dem Fischfelsen in Abendstimmung*, 1836, Öl auf Papier auf Leinwand, 42,5 × 55,5 cm, Privatbesitz; Carl Morgenstern, *Terracina mit dem Fischfelsen*, 1836, Öl auf Papier auf Pappe, 23,5 × 32,5 cm, Privatbesitz; vgl. Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2011, S. 146–149.
- 33 Carl Morgenstern, *Terracina mit Fischfelsen*, 1844, Öl auf Leinwand, 55 × 78 cm, Privatbesitz.
- 34 Inventarkarte (vor 1917) u. Inventarbuch II.
- 35 Die rückseitige, mit Bleistift oben rechts geschriebene Nummer »9« (die auch nochmals in der Tiefe des Spannrahmens erscheint) bezieht sich auf die Werkliste der Auftragsvergabe in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 83–89.
- 36 Inventarkarte (vor 1917) u. Inventarbuch II.
- 37 Die Ölstudie mit dem ursprünglichen Titel *Felsiger Strand bei Terracina* (Inv.Nr. 3080) wurde, wie im Inventarbuch II vermerkt ist, im Juni 1922 vom Städtischen Museum Erfurt für 1000 Mark veräußert. Am 29.11.2017 wurde die Ölstudie vom Auktionshaus Grisebach unter dem Titel *Am Strand von Terracina* als Werk von Friedrich Nerly d. J. versteigert. Siehe auch den Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 32, sowie *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 463.
- 38 Siehe auch den Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 32, sowie *Verzeichnis des Fehlbestands*, S. 463.
- 39 Heutiger Titel: *Am Strand von Terracina*.

NEAPEL, CAPRI UND SORRENT

Kat. 11a–e

In seiner 1908 publizierten biografisch-kunsthistorischen Studie schreibt Franz Meyer über Nerlys 1834 bis 1835 unternommene Reise ins südliche Italien: »Wir wissen leider von dieser Reise so gut wie nichts, da Nerly darüber keine Aufzeichnungen hinterlassen hat und die wenigen Briefe, die er vielleicht an Verwandte und Freunde schrieb, nicht mehr aufzufinden sind. [...] Wir blättern heute seine Skizzenbücher und Mappen durch und müssen es uns selbst ausmalen, wie er in dieser zauberhaften Gegend wanderte, schaute und studierte.«¹ Die Quellenlage zu Nerlys Aufenthalt im südlichen Italien hat sich bis heute nicht wesentlich gebessert und so bilden auch jetzt noch die erhaltenen und dokumentierten Werke selbst die wesentliche Quelle für seine Reise und die künstlerische Auseinandersetzung mit den Orten und Landschaften. Demnach reiste Nerly 1834 von Rom aus über Neapel bis nach Sizilien und besuchte dort 1834/35 u. a. Messina, Palermo, Selinunt, Agrigent, Gela und Taormina. Aber auch schon im Juli 1832 und erneut im Juni 1833 reiste er in die Region von Neapel, wie sich durch Eintragungen im Preußischen Paßregister nachverfolgen lässt.² Zahlreiche Motive aus der Region des Golfs von Neapel und des Golfs von Salerno finden sich in zwei Skizzenbüchern Nerlys.³ Sein Interesse galt insbesondere Küstenlandschaften, die er zahlreich auf Capri aber auch auf Ischia, in Sorrent und am Golf von Salerno studierte. In einer Umrissszeichnung erfasste er den rauchenden Vesuv⁴, von Pompeji aus skizzierte er 1832 die Küstenlinie von Sorrent und das Profil der Insel Capri⁵. Zeichnungen und ein großes Aquarell (Kat. 11c.3) dokumentieren seine Beschäftigung mit dem Motiv des »Arco di Sant’Elia« am Golf von Salerno⁶ oder der steilen Küstenlandschaft bei Amalfi.⁷ Von seiner Sizilienreise sind z. T. großformatige Aquarelle aus Messina und Palermo sowie zahlreiche Zeichnungen der Tempelruinen von Agrigent und Selinunt⁸ erhalten, aber keine Ölstudien.

Der Region des Golfs von Neapel lassen sich insgesamt fünf sehr unterschiedliche Werke aus dem Erfurter Nachlass-Bestand der Gemälde und Ölstudien zuordnen. Drei Ölstudien zeugen davon, dass Nerly dieses Medium einsetzte, um spezifische Farb- und Lichtwirkungen der süditalienischen Landschaft festzuhalten, etwa die Farben von Sand, Felsen und Meer einer Küstenlandschaft bei Sorrent im gleißenden Sonnenlicht (Kat. 11b), die Farbigekeit des Felsenbogens »Arco di Sant’Elia« (Kat. 11c) am Golf von Salerno oder auch das Farbwunder der Blauen Grotte (Kat. 11d) auf Capri. In zwei auf der Grundlage von Zeichnungen komponierten Ölgemälden, die wohl als Vorstudien für Versionen in größeren Formaten angelegt waren, schildert Nerly genrehafte

alltägliche Szenen des süditalienischen Lebens in Sorrent und Neapel in Verbindung mit stimmungsvollen Abend- bzw. Nachtslandschaften (Kat. 11a u. Kat. 11e). Die beiden Gemälde stehen im Zusammenhang weiterer Gemälde Nerlys mit süditalienischen Motiven, die im frühen Werkverzeichnis von 1846 dokumentiert sind. Aus diesem Verzeichnis geht hervor, dass er in den Jahren 1834 bis 1838 fünfzehn Ölgemälde mit Motiven aus Süditalien malte, darunter sechs Gemälde mit Ansichten aus Molo di Gaeta, vier mit Motiven aus Palermo, zwei aus Girgenti (Agrigent) sowie jeweils ein Gemälde mit Motiven aus Amalfi, Paestum und Kalabrien.⁹ Der Verbleib dieser Gemälde, die damals in verschiedene private Sammlungen gelangten, ist weitgehend unbekannt.¹⁰

Eine besondere Vorliebe entwickelte Nerly in Süditalien für Bildkompositionen mit Fischern. Bereits in der zwischen Rom und Neapel gelegenen Küstenstadt Terracina zeichnete er intensiv Küstenmotive und schuf Figurenstudien von Fischern und ihren Booten (s. Kat. 10c u. Kat. 10d.2). In der Gegend bei Gaeta, aber auch in Neapel, Sorrent und Palermo, setzte sich dieses Thema bei ihm fort. So geht aus den Bildtiteln des Werkverzeichnisses von 1846 hervor, dass Nerly gleich im Anschluss an seine Sizilienreise 1835 und 1836 zwei Gemälde mit »Palermitaner Fischer[n]« (Nr. 31 u. 48) und ein großes Gemälde mit einer Fischerfamilie in Sorrent (Nr. 37) malte.¹¹ 1838 entstand in Venedig ein »Großes Gemälde in Ovalform« (Nr. 66), das im Werkverzeichnis näher beschrieben wird: »Palermitaner Fischer haben junge Mädchen mit ihren Orangenkörben aufgenommen, um ihnen den weiten Weg um das Vorgebirge zu ersparen, nun droht plötzlich Sturm, und man sucht das Land zu gewinnen.«¹² Das *Kunstblatt* berichtet 1839 über den erfolgreichen Verkauf des Bildes: »Ein [...] Gemälde, die Heimkehr sicilianischer Fischer mit ihren Mädchen im Golf von Palermo vorstellend, wurde vom Thronfolger von Rußland angekauft, welcher mit seinem ganzen Gefolge den Künstler in seiner Wohnung im Palast Pisani besuchte.«¹³

Nerlys intensive malerische Auseinandersetzung mit Motiven aus Süditalien klingt in der frühen venezianischen Zeit um 1838 aus. In späteren Jahren griff er vereinzelt diesen Motivschatz auf und entwickelte daraus z. T. auch großformatige Gemälde.¹⁴

Thomas von Taschitzki



Kat. 11a

Weinlese in Sorrent um 1833/34

*Weinlese in Sorrent*¹⁵

Öl / Papier | 25,1 × 34,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet rechts auf dem Steinquader in Dunkelbraun: »F. Nerly«, unten rechts in Schwarz: »Sorrento«

Rückseite: Bezeichnet oben links auf der Leiste des Keilrahmens Aufkleber mit Aufdruck: »HISTORISCHES MUSEUM DER STADT ERFURT« und Nummerierung (mit blauem Kugelschreiber): »25 164«; oben in der Mitte auf der Leiste des Keilrahmens Aufkleber mit der Inventarnummer in schwarzer Tinte: »G 3382«, die erste Ziffer nachträglich mit Bleistift eingesetzt; oben rechts auf der Leiste mit Bleistift: »18«; oben links auf der Rückwand in dünner schwarzer Schrift: »E Z14«; unten links auf der Rückwand mit blauem Kugelschreiber die Inv.Nr.: »3382«; unten links auf der Leiste mit blauem Kugelschreiber die Inv.Nr.: »3382«; unten in der Mitte auf der Leiste schwach erkennbar der Stempelaufdruck: »Rat der Stadt / Museen der Stadt Erfurt«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3382

In dem kleinen Gemälde komponierte Nerly aus landschaftlichen und genrehaften Elementen Süditaliens eine idyllische abendliche Szenerie. Auf einer Terrasse oberhalb der Bucht von Sorrent, mit Ausblick auf den rauchenden Vesuv, ist eine Familie in trauter musizierender und tanzender Runde versammelt. Üppige Vegetation umrahmt die Gruppe: rankender Wein, ein Zitronenbäumchen in einer Tonschale und ein Busch mit roten Früchten links unten. Rechts auf einer hohen Leiter stehend, trägt eine Frau einen Korb voller Weintrauben auf ihrem Kopf. Hervorgehoben ist ein erhöht sitzender Mann mit roter Fischermütze und Laute, der sich vor dem Hintergrund des Meeres und des fernen Vesuvs kontrastreich abzeichnet. Eine Frau begleitet sein Lautenspiel mit einem Tamburin und blickt dabei auf ein Kleinkind in einem Korb. Im Licht der abendlichen Sonne tanzen zwei Kinder auf der Terrasse. Links sind zwei Männer auf einem Dach damit beschäftigt, Fischernetze zum Trocknen aufzuhängen.

Mit geschickter Lichtregie taucht Nerly die stimmungsvolle Szene in ein warmes, zwischen punktueller Aufhellung und Verschattung changierendes Abendlicht. Zwei Zeichnungen im Erfurter Nerly-Nachlass bilden Vorlagen für wichtige Details des Bildes: Die beiden tanzenden Kinder aquarellierte er in identischer Haltung in einem Skizzenbuch (Kat. 11a.1) inmitten einer grob umrissenen Küstenlandschaft, die sich aufgrund der zwei angedeuteten Wachttürme und der Ähnlichkeit mit weiteren, topografisch identifizierten Zeichnungen und Aquarellen als Küste bei San



Kat. 11a.1 *Zwei tanzende Kinder*, Bleistift u. Aquarell auf Papier, Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 40 recto



Kat. 11a.2 *Terrasse in Sorrent*, Bleistift, Feder u. Lavierungen auf Papier, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952/563

Felice lokalisieren lässt.¹⁶ Für die Darstellung des Vesuvs und der nach links abziehenden Rauchfahne im Hintergrund hat sich Nerly wohl an einer doppelseitigen, mit einigen Farbnotizen versehenen Panoramazeichnung des Vulkans aus demselben Skizzenbuch orientiert.¹⁷ Zwei mit der Jahreszahl »1833« und »Terracina«¹⁸ sowie »Circello«¹⁹ versehene Zeichnungen dieses umfangreichen Skizzenbuchs, dessen datierte zeichnerischen Einträge von 1832 bis 1834 reichen, geben einen Hinweis auf eine Entstehung des Gemäldes um 1833/34. Als weitere Vorlage dieses Bildes diente die lavierte Federzeichnung einer Terrasse aus Sorrent mit Ecksäule und rankendem Wein in einem großen Tontopf (**Kat. 11a.2**). Auf eben diesem Topf findet sich eine Bemerkung Nerlys, die seine emotionale Verbundenheit mit dem Ort zum Ausdruck bringt: »Sorrento / Cari Luoghi io vi lasciai!«²⁰.

Das kleine Gemälde ist durch eine präzise komponierte Bildarchitektur geprägt und könnte eine Vorstudie für ein Gemälde in größerem Format sein, das jedoch nicht überliefert ist. Franz Meyer bezieht sich in seiner Nerly-Biografie auf die Erfurter *Weinlese in Sorrent* und erwähnt das Bild als Beispiel für Nerlys künstlerische Inspiration durch die besondere Atmosphäre Süditaliens: »Nirgends bisher ruhte sein Auge auf soviel südlich-tropischer Pracht wie hier, nirgends fand er für Stift und Pinsel so viele köstliche Schätze, als wie auf seinen Wanderungen und weiteren Ausflügen, die ihn jetzt nach Sorrent und Amalfi, bald südlicher nach Salerno, zu den Ebenen von Paestum und sogar bis nach Sizilien führten. Die edelsten Formen der Buchten und Berglinien, der Schmelz der abendlich goldenen und violetten Töne an den Felsgestaden und den Kastellen, die Farben des Himmels und der weiten wie Atlas schimmernden See: das alles mußte mit tausend unsichtbaren Fäden für immer seine Seele umschlingen. Ein kleines Bildchen Nerlys im Erfurter Museum schwebt uns vor. Da ist eine Weinlaube, die den Blick auf das Meer und den Ätna [sic!] im Hintergrunde freiläßt. Das braungoldne Spätnachmittag-Sonnenlicht, das Gebirge und See umhaucht, ruht noch verloren in dem grünen Blätterdach und auf der steinernen Säule, die es trägt. Ein paar Kinder tanzen und springen nach den Tönen eines Dudelsackpfeifers. Wie innig und glücklich ist das empfunden!«²¹

In einem bisher kaum beachteten Gemälde aus der Sammlung des Thorvaldsens Museum in Kopenhagen kombinierte Nerly in vergleichbar streng komponierter Weise eine Genreszene in einer Weinlaube mit dem Fernblick auf eine Küstenlandschaft in warmem Abendlicht (**Kat. 11a.3**). Zwei wuchtige Säulen von gleicher Form (vgl. **Kat. 11a**) stützen ein dichtes grünes Dach aus rankendem Wein über mehreren Brunnenbecken und umrahmen den wie ein Bild im Bild komponierten Ausblick auf die malerische Stadtkulisse von Terracina mit der Küstenlinie und der zartfarbigen Silhouette des Monte Circeo im Hintergrund. Drei Frauen und ein Lautenspieler bilden im rechten Vordergrund mit ihrer zum Teil starkfarbigen, im Schatten satt leuchtenden Kleidung ein Gegengewicht.²²

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 40 recto: *Zwei tanzende Kinder*, Bleistift, Feder u. Aquarellfarben, auf Papier, 14,0 × 21,0 cm (**Kat. 11a.1**)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 37 verso u. 38 recto: *Vesuv*, Bleistift auf Papier, 14,0 × 21,0 cm, bez. u. Mitte: »Vesuv«, o. r. ausführliche Farbnotizen, u. r. Farbnotizen
Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/563: *Terrasse in Sorrent*, Bleistift, Feder u. Lavierungen, auf Papier, 37,7 × 51,3 cm, bez. u. r.: »Nerly« sowie u. l. »Sorrento / Cari Luoghi io vi lasciai!« (**Kat. 11a.2**)

Kat. 11a.3 *Italienische Bauern bei einem Brunnen*, 1832, Öl auf Leinwand, 61,0 × 40,5 cm, bez. »Nerly«, Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Inv.Nr. B402



Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 25,1 × 34,0 cm

Bildträger

Papier / auf Pappe aufgezogen / rückseitiger Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten. Das Bildformat ist unverändert.

Malschicht

Die Grundierung ist hell und glatt. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend sowie pastos in den Höhen. Pinselstriche sind deutlich in der Malschicht erkennbar. Umlaufend wurde die Darstellung mit einem schwarzen, ca. 0,2–0,4 cm breiten Strich, der unter dem Rändelband liegt, gerahmt. Die Ölstudie weist einen Firnis auf.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Die Ölstudie wurde durch Walter Kühn 1909 auf eine 1,7 cm dicke Pappe mit rückseitigem Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten aufgezogen (Rückseite dunkelbraun gestrichen), gereinigt, retuschiert, gefirnisst²³ sowie an den Bildrändern mit einer umlaufenden Papierbeklebung versehen. Das 2,5 cm breite, sogenannte Rändelband bedeckt vorderseitig umlaufend etwa 0,4 cm des Bildmotivs. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt erfolgten kleine Retuschen über dem Firnis, die unter UV-Licht sichtbar sind.

2023/2024

Nach einer partiellen Festigung des Papiers in den Eckbereichen und einer Oberflächenreinigung wurden der stark farbveränderte Firnis und optisch störende kleine Retuschen abgenommen. Anschließend erfolgten die Retusche von Fehlstellen und das Auftragen eines neuen Dammarfirnisses.²⁴

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelgemälde / Weinlese in Sorrent*

Inventarkarte (vor 1917): *Weinlese in Sorrent / Oelgemälde auf Pappe. 1834 / 23,7 × 32,5 cm / F. Nerly*

Literatur

Meyer 1908, S. 54. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 217 (*Weinlese in Sorrent*). – Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 84 (*Weinlese in Sorrent*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 192 (*Weinlese in Sorrent*).

Kat. 11b

Küstenlandschaft bei Sorrent 1832

*Italienische Felsenküste*²⁵

Öl / Papier | 26,0 × 36,5 cm

Rückseite: Bezeichnet unten links mit Bleistift mit der alten Inventarnummer: »I.N.G. (78)«, rechts daneben mit Bleistift die Inventarnummer: »3078«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3078

Die bislang allgemein *Italienische Felsenküste* betitelte Ölstudie lässt sich aufgrund mehrerer Details und der Silhouette des Vesuvs im Hintergrund landschaftlich genau verorten. Am Fuß eines nordöstlich von Sorrent an der Küste bei Piano di Sorrento gelegenen Felsmassivs finden sich auch heute noch die dunklen, höhlenartigen Öffnungen, die in der Ölstudie erkennbar sind.²⁶

Nerly wählte eine Perspektive von einem erhöhten Standpunkt aus, die vom Strand im Vordergrund stufenweise in die Tiefe führt: von dem das Motiv dominierenden und die Hälfte der Bildbreite einnehmenden steilen Küstenfelsen über einen vom Dunst der Ferne in den Kontrasten abgeschwächten, hellfarbig gemalten Felsvorsprung bis zur sanft ansteigenden Flanke des Ve-

suvs im Hintergrund, dessen zarter Pastellblauton sich nur schwach vom wolkenlosen, hellblauen Himmel abhebt.

Wie sich auch an den kurzen Schatten der Boote ablesen lässt, galt Nerlys Interesse in dieser Ölstudie den besonderen Farbwirkungen des gleißenden Mittagslichts, das den Sand des Strands hell aufleuchten lässt und die obere Felspartie in warme Ocker- und Brauntöne taucht, während die glatte Meeresoberfläche – farblich changierend – von den aufgehellten Türkistönen des Vordergrunds nach hinten in einen Blauton übergeht. Eine besondere Farbbeobachtung zeigt sich im Zentrum der Studie: Im Bereich des auf dem Wasser reflektierenden senkrechten Felsmassivs erscheint eine in sattem dunklen Grün und Türkis gemalte Zone, die mit der sehr viel helleren Meeresfläche links stark kontrastiert.

Auffällig ist der durchweg dünne Farbauftrag der Studie, der an vielen Partien den beige-farbenen Blattgrund durchschimmern lässt. Nur die flüchtig angedeuteten weißen Schaumkronen der auslaufenden Wellen malte Nerly mit dickerer, pastoser Farbe. Mehrere Fischerboote am Strand, ein bemanntes Boot mit Ruderern und ein Segelboot in der Ferne sind nur grob skizziert. Sie beleben die einsame Meeresbucht, bilden wichtige maßstäbliche Orientierungspunkte und verstärken die Tiefenstaffelung der Landschaft.

Die gesamte Studie ist durch einen zügigen, bewegten Pinselduktus geprägt, der von Nerlys Sicherheit und Schnelligkeit bei der Umsetzung der wahrgenommenen Farberscheinungen und Lichtwirkungen zeugt.



Kat. 11b



Kat. 11b.1 *Blick auf die Küste bei Sorrent und den Vesuv*, 1832, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 2 verso u. 3 recto

Ein Aufenthalt Nerlys in Sorrent und Umgebung ist durch eine datierte Zeichnung (**Kat. 11c.2**) für das Jahr 1832 dokumentiert, das auch als Entstehungsjahr dieser Ölstudie angenommen werden kann. Möglicherweise zeichnete er bei dieser Exkursion an der Küste von Sorrent von einem höheren Standpunkt aus – mehrere Kilometer südwestlich der Stadt und der kleinen Bucht auf der Ölstudie gelegen – eine kleine Bleistiftskizze der Küstenlandschaft, in der die Stadt Sorrent, der steil abfallende Felsen im Hintergrund der Ölstudie und auch der Vesuv zu erkennen sind (**Kat. 11b.1**). Diese Perspektive zählt zu den besonders beliebten Ansichten der malerischen Küste von Sorrent und findet sich im Werk zahlreicher Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts.

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)
Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 2 verso u. 3 recto: *Blick auf die Küste bei Sorrent und den Vesuv*, Bleistift, 14,0 × 42,0 cm
(**Kat. 11b.1**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 26,0 × 36,3–5 cm

Bildträger

Querlaufendes, geripptes Büttenpapier. Format unverändert.

Malschicht

Eine chamoisfarbene feine Grundierung ist *recto* insbesondere in Rissen und Knicken im Papier, *verso* am linken unteren Randbereich sichtbar. Auch bei 15-facher Vergrößerung war keine Unterzeichnung erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasierend bis deckend. Die Ölstudie wurde relativ dünn und gleichmäßig gefirnisst und er-

scheint in gelblichem Ton, wobei es in den unteren Eckbereichen Aussparungen von Malerei oder Firnis gibt.

In der linken oberen und rechten unteren Ecke gibt es zwei, in der linken unteren Ecke ein Einstichloch. In der heute fehlenden rechten unteren Ecke befand sich vermutlich ehemals mindestens ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: 3077/80 *Oelstudien / Küstenlandschaften*

Inventarkarte (vor 1917): *Italienische Felsenküste / Oelstudie auf Papier / 26 × 36,5 cm*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 11c

Arco di Sant'Elia 1832

*Arco di San Elio*²⁷

Öl / Papier | 30,8 × 37,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts in dunkelbrauner Farbe mit Pinsel: »F. N.«

Rückseite: Bleistiftskizze der Burg von Olevano aus nordwestlicher Richtung; bezeichnet oben links am Rand hochkant in schwarzer Tinte: »L'arco di S. Elio«; unten links in schwarzer Tinte: »I. N. G. 667«; rechts daneben: »I. N. G. (667)« sowie mit blauem Kugelschreiber die Inventarnummer: »3667«; unten rechts Notizen mit Bleistift: »offeso [unleserliches Wort] / Corpo in Corpo«; darunter: »[unleserlich] f. N.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3667

In der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts wurde der südöstlich von Sorrent an der Küste des Golfs von Salerno gelegene Arco di Sant'Elia als ein natürliches Felsentor von großer Höhe und Breite beschrieben und zugleich als besondere Sehenswürdigkeit hervorgehoben.²⁸ Eine undatierte, vor 1835 entstandene Radierung



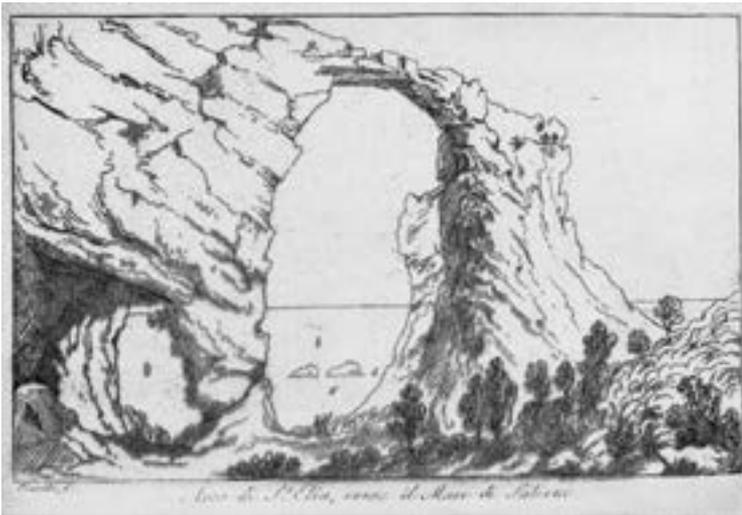
von Bartolomeo Pinelli (1781–1835) zeigt die Gesamtansicht des Felsentors mit einer unmittelbar benachbarten kleineren Felsenöffnung (Kat. 11c.1). Der Druck veranschaulicht – auch im Größenverhältnis der Staffagefiguren – die beachtliche Höhe des Felsentors, das bereits wenige Jahre nach Nerlys Ölstudie im Jahr 1841 teilweise einbrach.²⁹ In einem englischen Reisebericht aus dem Jahr 1823 wird betont, dass die Steine, aus denen sich der sehr dünne und schmale obere Abschluss zusammensetzt, von unten betrachtet, wie lose, von Menschenhand übereinandergelegte Platten erscheinen.³⁰

In seiner Ölstudie nahm Nerly diesen oberen, fragilen Teil des Felsenbogens in den Blick und skizzierte mit überwiegend grobem Farbauftrag die auf den seitlichen Felsen gelagerten Steine sowie die zwischen den Felsen wachsende buschige Vegetation. Im unteren Bereich der Studie dominieren Brauntöne, während die oberen Felsblöcke in Graubraun und Grau übergehen. Ein schmaler hellblauer Streifen unter einer bewölkten weißen Himmelszone deutet am unteren Rand das Meer an. Oberhalb der Felsenbrücke ist der Himmel graublau und von einigen Wolken durchzogen.

In einer 1832 datierten Federzeichnung (Kat. 11c.2), die einen wichtigen Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung der Ölstudie gibt, hielt Nerly den gleichen Motivausschnitt von einem weiter rechts gelegenen Blickpunkt aus detailreich fest und erfasste präzise die besondere Konstellation der Felsplatten und -blöcke. Dass Nerly sich besonders intensiv mit dem Arco di Sant’Elia beschäftigte, zeigen auch eine Bleistiftzeichnung (Inv.Nr. 3258) und ein motivgleiches großes Aquarell (Kat. 11c.3), in denen der von Reisenden beschriebene spektakuläre Blick³¹ durch das Felsentor auf die steinige Meeresküste das Hauptmotiv bildet.³² In einer lavierten Federzeichnung skizzierte er den unteren Teil des Arco di Sant’Elia zusammen mit einer unmittelbar benachbarten Felsenöffnung.³³

Die Erfurter Ölstudie (Kat. 11c) ist durch einen auffällig rohen malerischen Duktus geprägt und kann – auch im Entstehungszusammenhang mit Nerlys zahlreichen Zeichnungen des Motivs – als zügig vor Ort gemalte Farbstudie begriffen werden, in der er sich auf die nuancenreich zwischen Braun und Grau changierenden Farbwerte der Felsen und ihre besondere Formation im oberen Teil des Felsentors konzentrierte.

T v T



Kat. 11c.1 Bartolomeo Pinelli, *Arco di St. Elia, verso il Mare di Salerno*, 1823, Radierung, 11,0 × 16,3 cm, Istituto Centrale per la Grafica, Rom, Inv.Nr. S-CL2297_9823



Kat. 11c.2 *Der Arco di S. Elia bei Sorrent I*, 1832, Federzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3259

Kat. 11c.3 *Arco di S. Elia bei Sorrent*, 1832, Bleistift u. Aquarellfarbe auf Papier, Kunsthalle zu Kiel, Grafische Sammlung, Inv.Nr. 1956/KH 16



Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3259: *Der Arco di S. Elia bei Sorrent I*, 1832, Bleistift u.

Feder auf Papier, 39,1 × 54,6 cm, bez. r.: »FN. f. / 1832. / l'Arco di St. Elio« (**Kat. 11c.2**)

Inv.Nr. 3258: *Der Arco di S. Elia bei Sorrent II*, Bleistift auf Papier, 38,3 × 53,5 cm, bez. r.: »Am Arco S. Elio / a Sorent. / Nerly f.«

Inv.Nr. 3261: *Landschaft bei dem Arco S. Elia*, Bleistift, Feder, Tusche, auf Papier, 27,0 × 20,5 cm, bez. u. l.: »Nerly« sowie u. l.: »neben dem Arco S. Elia«

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/497: *Der Arco di S. Elia*, Bleistift, Kreide, Feder u. Tusche auf Papier, 37,7 × 50,1 cm, bez. u.: »l'Arco di S. Elia oberhalb Sorrent nach der Salernoseite hin«

Kunsthalle zu Kiel, Grafische Sammlung

Inv.Nr. 1956/KH 16: *Arco di S. Elia bei Sorrent*, Bleistift u. Aquarellfarbe auf Papier, in der Mitte senkrecht gefaltet, 47,5 × 67,7 cm; Vorderseite: bez. u. l.: »Sotto d'Arco di S. Elia«; bez. auf der Rückseite: »Arco di S. Elia bei Sorrent. Fed. Nerly«
(Kat. 11c.3)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 30,8–9 × 37,0 cm

Bildträger

Dickes Zeichenpapier mit grob strukturierter Oberfläche, *verso*: dünn gestrichen. Format infolge der Fehlstellen in allen Eckbereichen, insbesondere der linken oberen Ecke, verändert.

Malschicht

Eine Grundierung des Blattes ist aufgrund der deckenden Malweise nicht erkennbar, ebenso keine explizite Vorzeichnung. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend bis pastos, und die Malerei wurde dünn gefirnisst. *Verso* ist eine Skizze mit schwarzem Farbmittel, vermutlich mit Bleistift, angelegt. Im rechten oberen Eckbereich finden sich zwei Einstichlöcher und im linken unteren Randbereich eines, jedoch ist aufgrund der Fehlstellen in den Eckbereichen keine vollständige Angabe zu Einstichlöchern möglich.

Restaurierungsmaßnahmen

Ringsum finden sich rückseitig glänzende Klebemittelreste von einer ehemaligen Montierung. Ein stärkerer Knick von 28 cm Länge, über die linke Ecke verlaufend, ist mit dünnem Japanpapier *verso* stabilisiert und *recto* retuschiert. Diese Maßnahme erfolgte in den 1990er-Jahren in den Zentralen Restaurierungswerkstätten.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908):

wohl unter *Mappe mit 36. Ölstudien*

Inventarbuch II: *I.N.G 3665/704 Oel und Aquarellstudien*

Inventarkarte (vor 1917): *Arco di San Elio / Oelstudie auf Papier / 31 × 37 / »F. N.«*

Literatur

Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat. 34 (*Der Arco di S. Elia bei Sorrent*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat. 25 (*Der Arco di S. Elia bei Sorrent*). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 19 (*Arco di S. Elio*).

Kat. 11d

Die blaue Grotte von Capri 1832/34 *Grotte Marina bei Capri*³⁴

Öl / Papier | 30,2 × 42,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in brauner Farbe mit Pinsel: »F. N. f. / Grotta / marina«

Rückseite: Bezeichnet in der Mitte mit der Inventarnummer: »3046«; unten links in Schwarz: »Grotte Marina bei Capri.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3046

Einige Zeichnungen sowie diese Ölstudie der Blauen Grotte dokumentieren Friedrich Nerlys künstlerische Arbeit auf der Insel Capri in den Jahren 1832 bis 1834. Zu dieser Zeit war die 1826 von August Kopisch und Ernst Fries entdeckte Blaue Grotte bereits eine Sehenswürdigkeit, die die zuvor eher selten bereiste Insel Capri schlagartig berühmt machte.³⁵ Das Farbwunder der Höhle, die in einem geografischen Atlas bereits 1696 verzeichnet ist und in der römischen Antike von Kaiser Tiberius zu einem Nymphäum ausgebaut worden war³⁶, blieb in den Jahrhunderten vor ihrer Wiederentdeckung lange verborgen. Die Einheimischen mieden die Höhle aus Furcht vor Dämonen und Geistern.³⁷ Von seinem Wirt angeregt, unternahm der Künstler August Kopisch zusammen mit Ernst Fries am 17. August 1826 eine Exkursion zur Höhle und schwamm von einem Boot aus in den nur bei Ebbe zugänglichen Höhleneingang. Das überwältigende Farberlebnis in der Grotte beschrieb Kopisch anschaulich in einem 1838 veröffentlichten Bericht: »[...] aber Welch ein Schreck kam über mich, als ich nun das Wasser unter mir sah, gleich blauen Flammen entzündeten Weingeistes. Unwillkürlich fuhr ich empor, denn vom Feuer immer noch geblendet, glaubte ich im ersten Augenblick eine vulkanische Erscheinung zu sehn. Als ich aber fühlte, daß das Wasser kühl war, blickte ich an die Decke der Wölbung, meinend, der blaue Schein müsse von da oben kommen. [...] Das Wasser aber blieb mir wunderbar, und mir schwindelte darin, denn wenn die Wellen etwas ruhten, war es mir gerade, als schwämme ich im unabsehbaren blauen Himmel«³⁸. Der mit Friedrich Nerly befreundete Erwin Speckter besichtigte 1832 die Blaue Grotte und schrieb über dieses Erlebnis: »Dunkel, magisch träumerisch dunkel war es rings um uns; aber dieses Dunkel durchglühte, durchleuchtete das strandendste, schönste Blau; rings um uns, unter uns, über uns.«³⁹

Es gibt keine schriftlichen Quellen zu Friedrich Nerlys Besuch der Blauen Grotte, aber die erhaltene Ölstudie kann fraglos als Ausdruck seiner eigenen Wahrnehmung der außergewöhnlichen Farberscheinung gesehen werden. Wie die meisten Künstler, die in den 1830er-Jahren Ölstudien der Grotte anfertigten⁴⁰, wählte



Nerly eine Perspektive in Richtung Höhleneingang von einem erhöhten Standpunkt im hinteren Bereich der Grotte, wo sich eine bereits in der römischen Antike angelegte Plattform befindet, die von Forschern auch als »Landungsstelle« bezeichnet wurde.⁴¹ Während Ernst Fries und August Kopisch einen noch weiter hinten gelegenen Standpunkt wählten, der einen natürlichen Pfeiler in die Ansicht einbezieht⁴², erscheint Nerlys Ölstudie als Blick durch eine querovale Felsenöffnung, die das in verschiedenen Blautönen schimmernde Wasser gleichsam einrahmt. Im Vordergrund heben sich kontrastreich die Silhouetten von zwei Ruderbooten und drei Fischern von dem hell strahlenden Wasser ab. Die Staffagefiguren ermöglichen eine Vorstellung der Größenverhältnisse und beleben das ansonsten gleichmäßige, symmetrische Motiv. Das blaue Farbwunder der Grotte, das durch die besondere Lichtbrechung einer submarinen Höhle unter dem Eingang bedingt ist,⁴³ unterteilt sich in Nerlys Ölstudie in Farbzonen von unterschiedlicher Helligkeit bzw. Blausättigung: eine hellblaue, beinahe cremeweiße im Vordergrund sowie eine mittelblaue und eine dunkle, türkisblaue im Bereich nahe des Grotteingangs, wo das Tageslicht in einem schmalen Streifen hell auf der Wasseroberfläche reflektiert. Die Farbigkeit in Nerlys Ölstudie unterscheidet sich damit deutlich von derjenigen in anderen bekannten Darstellungen der Blauen Grotte. Insbesondere die sehr helle, weiße bis hellblaue Farbzone im Vordergrund findet sich nur bei Nerly, der offenbar eine besondere Lichtsituation antraf. Je nach

Sonnenstand und Wellengang des Meeres changiert die Lichtbrechung und damit auch die Farbwirkung innerhalb der Höhle.⁴⁴

Fraglich ist, ob Nerly die Ölstudie vor Ort gemalt hat. Wie durch Berichte der Wiederentdecker August Kopisch und Ernst Fries überliefert ist, war es in der Grotte so dunkel, dass es nur mit Hilfe von Laternenlicht möglich war, zu zeichnen: »[...] wir stellten unsern mitgenommenen Zeichenapparat auf und skizzierten bei Laternenschein das Ganze. Die wunderbaren Farben wurden so gut wie möglich benannt und beigeschrieben, wodurch Worte entstanden wie »Mutterflammenlichtblau« und »Mutterflammdunkelblau«, »Chrysoprasbrillantfeuergrün« u. u., Farben, nach denen man in jeder Kunsthandlung vergeblich fragen würde, die wir aber doch beide später in Gemälden darzustellen versucht haben.«⁴⁵ Eine Zeichnung der Höhle ist von Nerly nicht bekannt, aber es ist anzunehmen, dass auch seine Ölstudie nachträglich, auf der Grundlage einer Zeichnung mit Farbnotizen, entstand. Auch die in der Ölstudie erkennbare vereinfachende und schematische Wiedergabe der Höhlenwände spricht für ein Malen aus der Erinnerung. Mit schlierenartigen Verläufen in verschiedenen Graublautufen versuchte Nerly ein malerisches Äquivalent für den Widerschein an den hintereinandergestaffelten Graten der Grottendecke zu finden. Die Plastizität der Felsformationen und ihre unregelmäßige räumliche Struktur wird von den scheibenartigen, flächig aufeinanderfolgenden Zonen nur annäherungsweise wiedergegeben. Als ein Repoussoir für das Hauptmotiv

dient die rahmende Ovalform der Felsen im Vordergrund, deren Dunkelbrauntöne und graublau Lichtreflexe stark mit dem dahinterliegenden Grotteninneren kontrastieren.

Seine Ölstudie bezeichnete Nerly eigenhändig mit »Grotta marina«, also dem allgemeinen Begriff »Meeresgrotte«, was damit erklärt werden kann, dass sich in den frühen 1830er-Jahren der vom Entdecker Kopisch selbst verbreitete Name »Grotta azzurra« (Blaue Grotte) wohl noch nicht allgemein durchgesetzt hatte.

Die Ölstudie ist in die Jahre 1832 bis 1834 zu datieren, als Nerly den Golf von Neapel bereiste, wo auch mehrere datierte Zeichnungen entstanden.

T v T

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger Papier: 30,2 × 42,8 cm / Pappe: 30,0–3 × 42,3–6 cm

Bildträger

Papier mit 2–3 mm Überstand am rechten und unteren Randbereich auf Pappe (0,35 cm dick) aufgeklebt. Format vermutlich infolgedessen verändert.

Malschicht

Das Blatt zeigt eine Grundierung in weißem Ton, eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte von lasierend über deckend bis pastos. Die Malerei wurde vermutlich sehr dünn gefirnisst, im Streiflicht zeichnen sich matte Partien in der Malschicht ab. Im linken Randbereich findet sich mittig ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Das Papier wurde zur Stabilisierung und zwecks einer Präsentation in einem Rahmen (*recto* lineare Eindellung, *verso* typische Nageleindellungen) auf Pappe (mehrschichtig, bräunlich) aufgezogen und mit braunem Papier gegenkaschiert. Die im Papier fehlenden beiden unteren Ecken sowie die rechte obere Ecke wurden direkt auf der Pappe einretuschiert. Über Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen liegen keine Angaben vor.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudie / Grotte marina b. Capri*

Inventarkarte (vor 1917): *Grotte Marina b. Capri*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 110 (*Blaue Grotte bei Capri Venedig*). – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 94 (*Blaue Grotte auf Capri*).

Kat. 11e

Neapolitanische Fischerfamilie bei aufgehendem Mond 1837/38

*Neapolitanische Fischerfamilie bei aufgehendem Mond*⁴⁶

Öl / Leinwand | 44,5 × 68,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts von der Mitte in schwarzer Farbe mit Pinsel: »F. Nerly«

Rückseite: Bezeichnet in der Mitte der Leinwand in schwarzer Farbe mit Pinsel: »F. Nerly f.«; auf dem Keilrahmen oben links in roter Farbe die Inventarnummer: »3018«; oben auf dem Keilrahmen in der Mitte ein Papieraufkleber, bezeichnet mit schwarzer Tinte: »No XX. Neapolitanische / Fischerfamilie, bei auf / gehendem Mond. / (mit gold Rahmen)«; rechts daneben in blauer Farbe: »I«, rechts daneben in Schwarz: »25 N«; unten links auf dem Keilrahmen ein alter Inventaraufkleber, bezeichnet mit schwarzer Tinte: »3018 / I. N. G.«; rechts daneben ein Papieraufkleber, bezeichnet in Schwarz: »Standesamt«; rechts daneben auf dem Keilrahmen mit Bleistift: »Standesamt«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3018

In seiner biografisch-kunsthistorischen Studie nennt Franz Meyer dieses Bild als eines von mehreren, die Nerly auf der Grundlage von Studien in Süditalien in den Jahren 1837/38 in Venedig fertigte und beschreibt es als »jenes hübsche kleine Gemälde mit der Fischerfamilie auf der abendlichen See, über der der Mond emporsteigt (Erfurter Museum), ein Bild, schwer in der Farbe aber doch voll heimlicher Poesie und von feinsinniger Naturbeobachtung zeugend.«⁴⁷ Mit seiner knappen Charakterisierung bringt Meyer wesentliche Qualitäten des Bildes, die viele Gemälde Nerlys auszeichnen, auf den Punkt: Die subtile malerische Verarbeitung von in der Natur wahrgenommenen Phänomenen in einer Weise, die das Dargestellte poetisch überhöht und besondere Stimmungen evoziert.

Das vom tief stehenden Vollmond beschienene Meer mit der Silhouette der Insel Capri im rechten Hintergrund inszeniert Nerly als kontemplative Stimmungslandschaft und verknüpft die Weite des ausgebreiteten Landschaftsraums mit der intimen Sphäre einer familiären Idylle. Mit ihren Köpfen nahe zusammengerückt, blicken zwei Fischer entspannt im Boot liegend bzw. sitzend in Richtung Mond. Die grundsätzliche motivische Nähe zu Caspar David Friedrichs Gemälde *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* könnte eine bewusste Reminiszenz an den berühmten Romantiker sein. Auf seiner Reise mit Carl Friedrich von Rumohr könnte Nerly in Dresden 1828 das berühmte Gemälde



anlässlich des Besuchs bei Johan Christian Dahl gesehen haben, der es besaß.⁴⁸

Sehr genau hat Nerly offensichtlich die Reflexion von Mondlicht auf den Kämmen der Meereswellen studiert, um sie – wie in diesem Bild – mit einem rötlichen Farbschimmer zu malen. Das Licht des aufgehenden Vollmonds als Hauptstimmungsträger setzt sich über die Streiflichter an der Kleidung der beiden Fischer bis zu den Felsrändern im Vordergrund fort. Neben dem Mond hat Nerly noch ein warmtoniges Licht in die Komposition integriert – eine Besonderheit, die auch viele der venezianischen Mondlicht-Gemälde auszeichnet: Eine Öllampe breitet unter einem schützenden Zelt Dach ein schummriges Licht über eine Frau, die ihr Kind im Arm hält – eine intime Szene, die im Kontext der weiten mondbeschieneenen Meereslandschaft in besonderer Weise Geborgenheit verkörpert.

Die außergewöhnliche querovale Form wählte Nerly auch für weitere, inhaltlich vergleichbare Gemälde mit Meeres- und Bootsmotiven.⁴⁹ Ein Grund für diese Vorliebe könnte darin liegen, dass die Ovalform wie ein optisches Echo die geschwungene Form des Bootes wiederholt und zusammen mit der geraden Horizontlinie des Meeres eine besonders harmonische und beruhigte Gesamtwirkung hat. Eine erste Idee zu einem querovalen Bild mit Fischern in einem Boot bei Mondaufgang (oder auch Sonnenuntergang)

zeichnete Nerly im Zusammenhang eines Aufenthalts in Terracina in ein Skizzenbuch (Kat. 11e.1). Ob an dem von Terracina aus in Richtung Westen liegenden Horizont über dem Meer der Mond oder die Sonne aufgeht, ist nicht sicher zu entscheiden. In einer von ihm eigenhändig mit dem Jahr 1871 datierten aquarellierten Tuschezeichnung wiederholt er leicht variierend die Komposition des Gemäldes (Kat. 11e.2) und lässt hier den Mond unmittelbar am Horizont aufgehen. Möglicherweise handelt es sich um eine vorbereitende Zeichnung zu einer neuen, späten Version der Bildkomposition, zu der es aber keine weiteren Hinweise gibt.

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)
 Skizzenbuch Inv.Nr. 3110, fol. 12: *Fischerboot im Meer bei Terracina*, ca. 1832/33, Bleistift, Tusche, laviert, auf Papier, 14,6 × 19,2 cm, bez. u. r.: »Nerly f. / Terracina« (Kat. 11e.1)
 Inv.Nr. 3275 recto: *Kahn mit Fischerfamilie bei Mondaufgang*, 1871, Aquarell, Tusche und Sepia über Bleistift, auf Papier, 15,9 × 24,7 cm, bez. u. r.: »F. Nerly / 1871«, u. l.: »nel Golfo di / Napoli / col Isola di / Capri« sowie o. l.: »No 3« (Kat. 11e.2); verso: *Vorhangstudie*, Bleistift, bez. l.: »F. Nerly a Venezia / al Palazzo Pisani.«



Kat. 11e.1 *Fischerboot im Meer bei Terracina*, ca. 1832/33, Bleistift- u. Tuschezeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3110, fol. 12



Kat. 11e.2 *Kahn mit Fischerfamilie bei Mondaufgang*, 1871, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 3275 recto

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KK)

Maße

Bildliche Darstellung (oval): 43,5 × 65,5 cm / Bildträger:

44,5 × 68,5 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 18 Kett- und 20 Schussfäden pro cm²) auf originale Keilrahmen. Es handelt sich um eine feine und dicht gewebte Leinwand. Der historische Keilrahmen ist mit wechselnder Fugenrichtung auf Stoß gearbeitet und mit 4 Keilen keilbar. Es handelt sich noch um die Erstaufspannung des Gemäldes. Der Keilrahmen wurde extrem weit ausgespreizt, so dass die Eckverbindungen dadurch instabil geworden sind.

Malschicht

Die Leinwand wurde vorgeleimt. Die Grundierung ist weiß, homogen, relativ dickschichtig und hat eine glatte Oberfläche. Es ist eine Bleistiftunterzeichnung vorhanden, über die der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel mit erkennbaren Lasuren ausgeführt wurde. Dabei blieb die Grundierung außerhalb des unbemalten Ovals unbedeckt. Das Gemälde wurde gefirnisst. Die Firnissschicht reicht einige Zentimeter auf den unbemalten hellen Rand.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Bei dem Gemälde wurde bereits einmal zu einem unbekanntem Zeitpunkt eine Firnisabnahme versucht und offenbar abgebrochen, da sich auch Lasuren angelöst hatten. Vermutlich fehlt der Firnis weitgehend im Horizontbereich des Himmels. Beispielsweise zeigt der Mond deutliche Spuren einer Verputzung, wo neben der Firnissschicht auch Lasuren partiell angelöst und entfernt wurden. Ebenso finden sich durch diese Bearbeitung starke Beschädigungen an der Signatur. Nachträglich hat man durch neue Lasuren versucht, diese ungleichmäßige Oberfläche zu beruhigen.

2023/2024

Der Keilrahmen wurde stabilisiert und eine Oberflächenreinigung durchgeführt. Aufgrund des Zustands von Firnis und Lasuren, die bei einer früheren Bearbeitung teilweise angelöst bzw. entfernt wurden, musste auf eine Firnisabnahme verzichtet werden. Da sich auch die damals nachträglich aufgebrauchten Lasuren nicht ohne weitere Schäden hätten lösen lassen, wurde der Gesamtzustand nur durch Retuschen etwas verbessert. Anschließend erfolgte das Auftragen eines dünnen Dammarfirnisses.⁵⁹

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), fol. 19: No. XX.: *Neapolitanische Fischerfamilie / bei aufgehendem Mond* Inventarbuch II: *Neapolitanische Fischerfamilie b. aufgehendem Mond / Oelgemälde 1836/37 in Vened. vollendet* Inventarkarte (vor 1917): *Neapolitanische Fischerfamilie b. aufgehendem Mond / Gemälde / 42 × 64,5 cm Durchmesser des Querovals*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 67 (*Neapolitanische Fischerfamilie bei aufgehendem Mond*). – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 135 (*Fischerfamilie [aufgeh. Mond]*). – Meyer 1908, S. 63 f. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 144 (*Italienische Fischerfamilie bei aufgehendem Mond*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 15 (*Neapolitanische Fischerfamilie bei aufgehendem Mond*).

Anmerkungen »Neapel, Capri und Sorrent«

- 1 Meyer 1908, S. 53 f.
- 2 Schede Noack, S. 11, Preußisches Paßregister, dort die Angaben:
»11.VII.1832: Frdr. Nerly Landschaftsmaler, nach Neapel, mit Florentiner Gesandtschaftspaß 27.XII.1828. – 5.VI.1833 Nerly nach Neapel. – 23.IX.1834 Frdr. Nerly Landschaftsmaler aus Erfurt, nach Neapel. – 28.XI.1834 Frdr. Nerly nach Neapel.« <https://db.biblherz.it/noack/noack.xlm> u. <https://db.biblherz.it/noack/noack.xql?lang=de&id=6879>. Ich danke Herrn Helmut Gehmert für die hilfreiche Transkription der Kurzschrift. Ebenfalls mit dem Jahr 1832 datierte Zeichnungen aus Salerno und Pompeji bestätigen Aufenthalte in diesem Jahr.
- 3 Skizzenbücher Inv.Nr. 3661 und Inv.Nr. 3662.
- 4 Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 37 verso u. 38 recto.
- 5 Ebenda, fol. 28 verso bis 30 recto.
- 6 Siehe Kat. 11c.3 und die Angaben zu Zeichnungen unter Kat. 11c.
- 7 Inv.Nr. 3264.
- 8 Zu Selinunt: Inv.Nr. 4113 u. 4044–4046; zu Agrigent: Inv.Nr. 4039–4042.
- 9 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 424 u. 427.
- 10 Von den auffällig zahlreichen Bildern mit Motiven aus der Hafenstadt Gaeta wurde eines vom preußischen Kronprinzen aus dem Berliner Kunstverein erworben, siehe: Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 424, Nr. 38: »Die Bäder Cicero's im Molo di Gaeta mit badenden Mädchen«. Das Gemälde zählt zu den Verlusten der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (siehe Stiftung Preußische Schlösser 2004, S. 339, Inv.Nr. GK I 2743). Zu den Erfurter Verlusten zählt die Ölstudie »Blick von der Villa Cicerone auf die Bucht von Gaeta«; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464. Im Museum für Kunst und Kulturgeschichte Schloss Gottorf befindet sich das folgende Gemälde Nerlys: *Villa in italienischer Landschaft mit Blick auf eine Meeresbucht (Mola di Gaeta)*, um 1831/35, Öl auf Leinwand, 62 × 75 cm, bez.: »F Nerly / Mola«, Inv.Nr. 1993-1312.
- 11 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 424: Nr. 31, Nr. 37; S. 427: Nr. 48.
- 12 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 427: Nr. 66.
- 13 Kunstblatt, 20. Jg., Nr. 24, 21. März 1839, S. 95.
- 14 Vgl. die Ausführungen zu Kat. 12b.
- 15 Inventarkarte (vor 1917).
- 16 Vgl. mit: Inv.Nr. 3662, fol. 22 verso u. 23 recto; fol. 43 recto; vgl. auch mit Kat. 10a.
- 17 Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 37 verso u. fol. 38 recto.
- 18 Ebenda, fol. 25 recto.
- 19 Ebenda, fol. 21 verso u. fol. 22 recto.
- 20 Übersetzung: »Sorrent – liebe Orte, ich habe Euch verlassen!«
- 21 Meyer 1908, S. 54.
- 22 Vgl. hierzu auch Abb. 10.1 in *Terracina* (Kat. 10a–d) in diesem Band, S. 180.
- 23 Die rückseitige, mit Bleistift rechts oben geschriebene Nummer »18« bezieht sich auf die Werkliste der Auftragsvergabe in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe die differenzierte Darstellung auf S. 89.
- 24 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 25 Inventarbuch II u. Inventarkarte (vor 1917).
- 26 In der Bucht bei Piano di Sorrento befindet sich der Hafen Marina di Casano. Bei den heutzutage vergrößerten Öffnungen handelt es sich um künstlich in die Tuffsteinfelsen geschlagene Höhlen, die bereits im 17./18. Jahrhundert für den Bootsbau verwendet wurden.
- 27 Inventarkarte (vor 1917).
- 28 Förster 1846, S. 351; Karl August Mayer berichtet 1842: »Nach dem Golfe von Salerno hinabsteigend kamen wir dann an ein natürliches Felsenthor, *Arco Sant'Elia* genannt. Von da zieht sich vier Miglien lang ein immer breiter werdendes Meer von Klippen am Ufer hin bis Positano; [...]« (Mayer 1840–42, Bd. 2, S. 386).
- 29 Du Pays 1865, S. 410.
- 30 The London Magazine, Bd. 8, 1823, S. 150.
- 31 Blewitt 1853, S. 232.
- 32 Das Aquarell in der Kunsthalle zu Kiel gehörte ursprünglich zur Erfurter Nerly-Nachlass-Schenkung von 1883 und wurde 1923 verkauft (s. Inventarkarte von Inv.Nr. 3260, *Arco S. Elio bei Sorrent / Aquarellstudie auf weißem Papier / 48 × 67,6 cm*). Auf der Inventarkarte wird auf die motivgleiche Zeichnung Inv. Nr. 3258 verwiesen und es findet sich der Eintrag: »verkauft an Hirsch, Mchn. / 1923 / Tausch mit 3486«. Mit »Hirsch, Mchn.« ist wohl die 1919 gegründete Galerie Isidor Hirsch in München gemeint.
- 33 *Der Arco di S. Elia*, Bleistift, Kreide, Feder u. Tusche auf Papier, 37,7 × 50,1 cm, bez. u.: »l'Arco di S. Elia oberhalb Sorrent nach der Salernoseite hin«, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952/497.
- 34 Inventarkarte (vor 1917).
- 35 Welter 2005, S. 280.
- 36 Ebenda, S. 279.
- 37 Welter 2005, S. 278; Ausst.Kat. Frankfurt a. M. / Düsseldorf / Rom 2002, S. 183.
- 38 Kopisch 1838, S. 179.
- 39 Speckter 1846, Bd. 2, S. 212 f.
- 40 Vgl. hierzu die zahlreichen Beispiele in: Ausst.Kat. Berlin 2016, S. 123–137.
- 41 Kyrle 1956, S. 18.
- 42 Ernst Fries, *Die Blaue Grotte von Capri*, 1826/27, Öl auf Papier auf Pappe, 21,3 × 28,7 cm, Kurpfälzisches Museum Heidelberg; August Kopisch, *Die Blaue Grotte auf Capri*, um 1834, Öl auf Leinwand, 30 × 39 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; Abbildungen in: Ausst.Kat. Berlin 2016, Kat. 33, S. 123, u. Kat. 35, S. 125.
- 43 Die besondere Farbwirkung entsteht, »indem Tageslicht, das durch ein submarines Fenster unter dem Höhleneingang eindringt, im Meerwasser einer Filtration unterworfen wird, die nur die blauen Farben zur Erscheinung kommen lässt.« (Kyrle 1956, S. 22).
- 44 Bereits kurz nach seiner Entdeckung der Höhle schrieb Kopisch in seinem Gästebucheintrag über die unterschiedlichen Lichtwirkungen: »Sie ist des Morgens am schönsten weil Nachmittag das Tageslicht stärker und störender hineinfällt, und der wunderbare Zauber dadurch gemindert wird.« (Il Gabbiano di Capri / Die Möwe von Capri, Nr. 31, Herbst / Winter 2001, S. 10).
- 45 Jessen 1894, S. 419.
- 46 Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883).
- 47 Meyer 1908, S. 63 f.
- 48 Rumohr 1993, S. 92; siehe auch den Beitrag »*Mondbeglänzte Zaubernacht*« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 66.
- 49 *Sonnenuntergang über der Lagune bei Venedig*, 1855, Öl auf Leinwand, 52 × 85 cm, Kunsthandel Ron Krausz, München (Abb. 17 in Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia*« in diesem Band, S. 53; im Nerly-Werkverzeichnis von 1846 wird für das Jahr 1838 das folgende Gemälde im Besitz des Thronfolgers von Rußland genannt: »66. Großes Gemälde in Ovalform: Palermitaner Fischer haben junge Mädchen mit ihren Orangenkörben aufgenommen [...] (Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 427).
- 50 Siehe hierzu ausführlich: Börries Brakebusch, Dokumentation, 2024, Angermuseum Erfurt.

PAESTUM

Kat. 12a–b

Im Jahr 1746 wurden 35 Kilometer südöstlich von Salerno die imposanten antiken Tempel von Paestum wiederentdeckt und 1750 von dem französischen Architekten Jacques-Germain Soufflot als griechische dorische Tempel erkannt.¹ Die über viele Jahrhunderte hinweg vergessenen und hinter dichter Vegetation verborgenen Tempelbauten der im 6. Jahrhundert v. Chr. gegründeten griechischen Kolonie Poseidonia erwiesen sich als die besterhaltenen aller griechischen Tempel und wurden schon bald zum Bestandteil der klassischen Bildungsreise durch Italien.

Goethe, der 1787 zusammen mit dem Zeichner Christoph Heinrich Kniep Paestum besuchte, beschrieb anschaulich den Charakter der Landschaft und sein Erlebnis der Tempelruinen: »Beim frühesten Morgen fuhren wir auf ungebahnten, oft morastigen Wegen einem Paar schön geformten Bergen zu, wir kamen durch Bach und Gewässer, wo wir den nilpferdischen Büffeln in die blutroten wilden Augen sahen. Das Land ward immer flacher und wüster, wenige Gebäude deuteten auf kärgliche Landwirt-

schaft. Endlich, ungewiß, ob wir durch Felsen oder Trümmer führen, konnten wir einige große länglich-viereckige Massen, die wir in der Ferne schon bemerkt hatten, als überbliebene Tempel und Denkmale einer ehemals so prächtigen Stadt unterscheiden. Kniep, welcher schon unterwegs die zwei malerischen Kalkgebirge umrissen, suchte sich schnell einen Standpunkt, von wo aus das Eigentümliche dieser völlig unmalerischen Gegend aufgefaßt und dargestellt werden könnte. Von einem Landmanne ließ ich mich indessen in den Gebäuden herumführen; der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen. Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. [...] in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet, ja ich pries den Genius, daß er mich diese so wohl erhaltenen Reste mit Augen sehen ließ, da sich von ihnen durch Abbildung kein Begriff geben läßt.«²

Auch Ludwig Richter, der 1824 nach Paestum reiste, betont in seinen Erinnerungen den Kontrast zwischen der kargen Umgebung und den eindrucksvollen Bauten: »Von einem Kranze schö-



Abb. 12.1 *Transport eines Marmorblocks für Thorvaldsen im Tal von Carrara, 1831, Öl auf Leinwand, 108 × 119 cm, Staatliches Museum Schwerin, Inv.Nr. G 725*

ner Berge umgeben, im Westen mit freiem Ausblick auf das Meer, erheben sich die drei großen, noch erhaltenen Tempel von Paestum, deren größter dem Neptun geheiligt war. In diesem einsamen, von Busch, Wald und Meer umschlossenen wüsten Terrain – es war nur von einer Hirtenfamilie mit ihrer Ziegenherde belebt – machten diese hehren Zeugnisse griechischen Schönheitssinnes einen ergreifenden Eindruck. Ich hatte ein schattiges Plätzchen aufgesucht, denn die Sonne brannte heiß, und versuchte die Landschaft aufs Papier zu bringen, fühlte aber bald das Unzulängliche meines Bemühens und gab es auf. So hochpoetisch und großartig der Eindruck dieser Landschaft ist, so wird er doch stets in einer genauen, prospektartigen Wiedergabe nur eine höchst dürftige Vorstellung hervorbringen und alle Bilder, welche ich bisher davon sah, haben mir das bestätigt.«³

Die Schwierigkeit einer überzeugenden Darstellung der Landschaft mit den Tempelruinen, die sowohl Goethe als auch Richter ansprechen, könnte einer der Gründe dafür sein, warum es nur wenige Gemälde und Zeichnungen der Tempel von Paestum von deutschen Landschaftsmalern gibt⁴ und warum auch Friedrich Nerly die Bauten in den überlieferten Zeichnungen und Ölstudien entweder relativ klein in den größeren landschaftlichen Zusammenhang mit der östlich gelegenen Bergformation stellte (**Kat. 12a.3**, **Kat. 12b.1**) oder nur silhouettenhaft als Kulisse einer stimmungsbetonten Mondlicht-Romantik abbildete (**Kat. 12b**).

Nerlys künstlerische Arbeit in Paestum lässt sich mangels datierter Werke oder Dokumente zeitlich nicht exakt festlegen, wohl aber auf die Jahre 1832 bis 1834 eingrenzen, als er die Region von Neapel bereiste.⁵ In Paestum interessierte er sich, wie Ölstudien und Zeichnungen zeigen (**Kat. 12a.1**, **Kat. 12a.2**), nicht nur für die antiken Tempel, sondern auch für die schon von Goethe erwähnten »nilferdischen Wasserbüffel«. Ihre mitunter furchterregende, urige Erscheinung ist Thema zahlreicher Reiseberichte des 19. Jahrhunderts und in den Gemälden der Tempel von Paestum tauchen sie bei verschiedenen Künstlern als wirkungsvolle Staffage auf.⁶ Nerly, der schon in seinem Frühwerk eine besondere Affinität zu Tierstudien hatte und 1831 in seinem ersten großen Gemälde-Erfolg, dem *Transport eines Marmorblocks für Thorvaldsen im Tal von Carrara*, Büffel mit ihrer geballten Energie als Zugtiere zu einem wesentlichen Darstellungselement gemacht hatte (**Abb. 12.1**)⁷, erkannte auch in Paestum das malerische Potenzial der Wasserbüffel und machte sie zu einem Hauptmotiv mehrerer Bilder (**Kat. 12a**, **Kat. 12a.3**).

Thomas von Taschitzki

Kat. 12a

Büffel in der Campagna bei Paestum 1838

*Büffel in der Campagna*⁸

Öl / Leinwand | 32,7 × 47,7 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten in der Mitte mit Pinsel in Dunkelbraun: »Nerly.«

Rückseite: Bezeichnet auf der rückseitigen Holzleiste oben links in Rot mit der Inventarnummer: »3373«; darüber links mit Bleistift, eingekreist: »4+«; oben rechts mit Bleistift: »6«; unten links ein alter Inventar-Klebezettel, bezeichnet in Schwarz: »3373 / I. N. G.« und mit blauem Stift: »108«, die »8« leicht eingerissen

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3373

Die Ölstudie, die seit ihrer Inventarisierung und ihrer ersten Präsentation im Angermuseum im Jahr 1909 den Titel *Büffel in der Campagna* trug, lässt sich aufgrund der Formation der Berge im Hintergrund und dem engen Bezug zu weiteren Gemälden⁹ topografisch näher bestimmen. Es handelt sich um die von Sümpfen und dem Fluss Sele durchzogene Ebene bei Paestum, die im 19. Jahrhundert von zahlreichen halbwilden Wasserbüffeln bevölkert war.¹⁰

Für seine Studie wählte Nerly eine Lichtstimmung, die dem Motiv eine besondere Dramatik verleiht und über den Himmel und die weite Ebene ein gleißendes gelbtoniges Licht ausbreitet: Im Gegenlicht der über den östlich der küstennahen Ebene gelegenen Bergen bei Paestum aufgehenden, vom morgendlichen Dunst verschleierte Sonne, hebt sich die bewegte Szenerie des Vordergrunds silhouettenhaft ab. Viehhirten treiben mit langen Stangen Wasserbüffel durch ein flaches Gewässer. Eine nur grob skizzierte weitere Büffelherde wird rechts im Mittelgrund von Reitern nach vorne getrieben. Als genauer Beobachter von Lichtwirkungen setzt Nerly an mehreren Stellen kleine, für die Bildwirkung wesentliche Akzente: Den aufgewirbelten Staub der herantrabenden Herde hebt das Gegenlicht ebenso hervor wie einzelne Gräser im Vordergrund. Im Hauptmotiv des auf dem Rücken eines Büffels sitzenden Hirten kulminiert diese Malerei der Lichtkontraste: Auf engstem Raum treffen ein heller Lichtreflex im Wasser, der vom Sonnenlicht partiell beleuchtete Hirte und die hart vom leuchtenden Ocker des Erdbodens abgesetzten Schatten der Wasserbüffel aufeinander.

Sanfte pastellhafte Farbübergänge bestimmen die in erdigen Tönen gemalte Ebene, die bläulichen und rötlichen Silhouetten der Berge sowie den gelbtonigen Himmel. Auf der rechten Seite staffelt sich ein Schwarm dunkler großer Vögel in beinahe linearer Formation in die Tiefe des Raums – ein Kunstgriff, mit dem



Kat. 12a

Nerly der brauntonigen Flächigkeit der Landschaft erstaunliche Räumlichkeit verleiht. Am linken Bildrand sind es weiße, von Nerly plastisch im Gegenlicht modellierte Vögel, die sich wie ein Repoussoir vertikal im Luftraum verteilen. Die Schilderung der für die Gegend charakteristischen Tierwelt erweitert er im Vordergrund durch zwei Schildkröten.

Im Werkverzeichnis Nerlys aus dem Jahr 1846 ist für das Jahr 1838 ein Gemälde eingetragen und beschrieben, das mit dieser Ölstudie weitgehend übereinzustimmen scheint und nähere Auskunft über das dargestellte Geschehen im Vordergrund gibt: »Nr. 63. Szene aus der Campagna bei Pästum: Man sieht Reiter auf den beiden Ufern eines Flusses, die eine im Rinnsal schwimmende Heerde von Büffeln am Heraustreten verhindern, während von rückwärts Männer in einem Kahne die Thiere mittelst langer Stangen zum Vorwärtsschwimmen antreiben; Alles zu dem Zwecke, daß dadurch die im Flusse wuchernden Schlingpflanzen mit den Wurzeln ausgerissen, und fortgetrieben, der ungehinderte Lauf

des Wassers hergestellt, und die Sümpfe zur Erzielung einer bessern Luft gereinigt würden.«¹¹

In einer Publikation aus dem Jahr 1867 wird diese Reinigung der Sümpfe genauer beschrieben: »Charakteristisch für die italienischen Sumpfgenden bleibt der Büffel, den man sogar zum Reinigen der Kanäle und Gräben benutzt, wenn diese von Wasserpflanzen überwuchert sind und der Lauf des Wassers durch die faulenden Reste der Pflanzen verlangsamt wird. Dann treibt man in den Kanal eine Büffelherde, welche zwar nicht viel Lust zeigt, auf diesem unbequemen Pfad zu wandeln, aber endlich doch durch die Stachel der Stange sich zum Weitergehen bewegen läßt. Bei diesem Marsche, den die Heerde gehend oder schwimmend ausführt, bleiben eine Menge von Pflanzen an den Hörnern und dem Körper der Büffel hängen, und wenn des Guten endlich zur Genüge geschehen ist, läßt man die Büffel dem Bade entsteigen, damit sie sich der grünen Last entledigen, von welcher sie umspinnen sind.«¹²



Kat. 12a.1 Entwurf zur Ölstudie »Büffel bei Paestum«, Aquarell auf Papier, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952/627

Nerly entwickelte die Ölstudie auf der Grundlage einer Bleistiftzeichnung und eines Aquarells. Eine in der Kunsthalle Bremen bewahrte zartfarbige Aquarellzeichnung kann aufgrund der weitgehenden Übereinstimmung der wesentlichen Bildelemente als unmittelbare Vorbereitung der Ölstudie gelten (**Kat. 12a.1**). Die Grundlage der maßgeblichen Vordergrundszene mit dem auf einem Büffel seitlich sitzenden Viehhirten bildet eine Bleistiftskizze (**Kat. 12a.2**). Sie zeigt links zwei auf einem Büffel reitende Kinder, die Nerly im Aquarell und in der Ölstudie rechts vom Hauptmotiv einfügte.

Zu den in den frühen 1920er-Jahren veräußerten Werken des Erfurter Nerly-Nachlasses zählt die motivisch eng verwandte Ölstudie *Büffel reinigen Sümpfe bei Paestum*, von der ein altes Schwarzweißfoto erhalten ist (**Kat. 12a.3**).¹³ Die Hauptszene im Vordergrund ist – mit spiegelbildlicher und etwas geänderter Anordnung der Figuren – identisch mit der Komposition der hier vorgestellten Ölstudie. Einen deutlichen Unterschied bildet der Hintergrund mit den drei berühmten Tempeln von Paestum vor den im Vergleich weiter entfernten Bergen. Der enge Bezug zu Zeichnung und Aquarell, aber auch der gleichmäßige, ruhige Malduktus und die etwas kulissenhafte Raumgliederung zeigen, dass es sich bei diesen beiden Werken nicht um *en plein air* gemalte Ölstudien handelt, sondern um genau komponierte, im Atelier gemalte Bilder, die möglicherweise als Entwurfsskizze für größere Gemälde dienten, etwa für das im Werkverzeichnis von 1846 für das Jahr 1838 mit Nr. 63 eingetragene Werk (s.o.). Auch für das Jahr 1839 wird dort ein dem Titel nach ähnliches Gemälde genannt: »Die schwimmende Büffelherde in den Sümpfen von Pästum«.¹⁴ Die vorliegende Ölstudie wird im Zusammenhang dieser Gemälde entstanden sein und kann somit auf das Jahr 1838 datiert werden.

T v T



Kat. 12a.2 Entwurf zu dem Gemälde »Büffelherde am Wasser«, Bleistift auf Papier, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952/628

Zeichnungen

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/627: Entwurf zur Ölstudie »Büffel in der Campagna«, Bleistift u. Aquarellfarben auf Papier, 27,0 × 42,7 cm (**Kat. 12a.1**)

Inv.Nr. 1952/628: Entwurf zu dem Gemälde »Büffelherde am Wasser«, Bleistift auf Papier, 26,3 × 42,8 cm (**Kat. 12a.2**)

Fehlbestand und veräußerte Werke

Angermuseum Erfurt, Nerly-Nachlass

Ehemals Inv.Nr. 3017: *Büffel reinigen Sümpfe bei Paestum*

(**Abb. 12a.3**)¹⁵

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 32,7 × 47,7 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung, Kett- und Schussfäden nicht einsehbar) / auf Pappe aufgezogen / rückseitig Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten. Die Ränder wurden mit einem 2,5 cm breiten, sogenannten Rändelband umklebt, das vorderseitig umlaufend etwa 0,4 cm des Bildmotivs bedeckt.

Malschicht

Die beige Grundierung ist von Hand aufgetragen, Pinselspuren sind erkennbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte deckend bis pastos (in den Weißhöhlen).

Das Gemälde wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Durch Walter Kühn wurde 1909 die Leinwand auf die Pappe mit rückseitigen Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten (Rückseite dunkelbraun gestrichen) aufgezogen. Die Ölstudie wurde außerdem gereinigt, retuschiert, gefirnisst sowie an den Bildrändern mit einer umlaufenden Papierbeklebung versehen.¹⁶



Kat. 12a.3 *Büffel reinigen Sümpfe bei Paestum*, ehemals Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 3017 (Fotografie: Eduard Bissinger)

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Büffel in der Campagna* / *Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Büffel in der Campagna* / *Oelgemälde auf Pappe* / 31,5 × 46,5 cm

Literatur

Meyer 1908, S. 36. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 209 (*Büffel in der Campagna*). – Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 90 (*Büffel in der Campagna*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 188 (*Büffel in der Campagna*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 8 (*Büffel in der Campagna*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 8 (*Büffel in den Pontinischen Sümpfen*). – Müller-Tamm 1991, S. 146 (m. Abb.; *Büffel in der Campagna*). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 21 (m. Abb.; *Büffel in der Campagna*).

Kat. 12b

Paestum im Mondschein 1832/35

Öl / Papier | 38,0 × 56,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links mit Pinsel in Dunkelbraun: »Nerly f.«

Rückseite: Bezeichnet auf alter Leinwand oben links in Rot mit der Inventarnummer: »3011«; in der Mitte mit Pinsel in schwarzer Farbe: »F. Nerly« und darunter links: »Paestum / bei Mondlicht«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3011

In dem recht genau ausgeführten kleinformatigen Gemälde *Paestum im Mondschein* erweist sich Nerly als ein Maler, der die besonderen Phänomene einer vom Vollmond beschienenen Nachtlandschaft genau studiert hat und die Magie der Lichtstimmung in höchst differenzierter Weise malerisch zu inszenieren versteht. Es sind drei untereinander gegliederte Motivbereiche, die prägend für die intensive, erhabene Stimmung des Bildes sind. Da ist zum einen der hell strahlende gelbe Vollmond mit der ihn umgebenden bewegten Wolkenformation, zum anderen die im Gegenlicht sich dunkel abhebenden Silhouetten der Tempelgebäude (links der Hera-, in der Mitte der große Poseidontempel, rechts am Bildrand der kleinere Tempel der Athena) mit weitem Blick bis zur Meeresküste sowie im Vordergrund die vom Mond sanft beleuchtete Szenerie – ein Wasserbüffel, der neben nur vage erkennbaren liegenden Büffeln und Ziegen steht, in einem Gewässer ein weiterer Büffel, dessen Umrisse sich schemenhaft neben dem auf der Wasserfläche hell reflektierenden Mondlicht abheben. Am unteren Bildrand ist in starker perspektivischer Verkürzung ein liegender Hirte mit zwei Hunden erkennbar. Ein Steg führt rechts über den kleinen Fluss und lenkt den Blick zu zwei Reitern im Mittelgrund, dem weiter entfernten Athena-Tempel und zur Silhouette der Berge am Horizont hinter einer entfernten Küstenlinie. Mit einem zarten hellen Farbstreifen deutete Nerly in der Ferne hinter den Tempeln das auf der Meeresfläche reflektierende Mondlicht an. Zwischen den Säulen des linken Tempels leuchtet in Orangetönen ein Feuer, dessen Widerschein sich über einige Säulen legt. Ebenso subtil malte Nerly die nach rechts abziehende und sich im Halbdunkel auflösende Rauchfahne. Das Lagerfeuer im Tempel ist ein wichtiges, die Lichtstimmung entscheidend erweiterndes Bildelement.¹⁷ Wie in vielen seiner venezianischen Nachtbilder setzte Nerly dem kühlen Mondlicht eine warmtonige Lichtquelle entgegen und schuf damit eine wechselseitige Steigerung der gegensätzlichen Lichtqualitäten. Einen visuellen und malerischen Höhepunkt bildet die Himmels- bzw. Wolkenlandschaft, die zwei Drittel des Gemäldes einnimmt.



Kat. 12b

Eine bewegte Formation bizarr ausgreifender, vom Mondlicht nuanzenreich hinterleuchteter Wolken umgibt den in der Mitte der Bildbreite platzierten, hell ausstrahlenden Vollmond.

Zum Erfurter Nerly-Nachlass gehören drei Zeichnungen mit dem Motiv des Hera- und des Poseidontempels. In einem Skizzenbuch und auf einem größeren Einzelblatt zeichnete Nerly den Blick auf die beiden Tempel in östlicher Richtung mit abwechslungsreicher Bergkulisse (Kat. 12b.1). Eine ähnliche Ansicht arbeitete er als größere Tuschezeichnung aus (Inv. Nr. 4043 recto). Als Vorlage für das hier besprochene Bild diente ihm möglicherweise eine weitere Zeichnung auf der Rückseite dieses Blattes, das in umgekehrter und mit dem Gemälde fast identischer Blickrichtung die beiden markanten Tempelbauten vor dem Hintergrund der Küstenlinie zeigt.¹⁸ Das Ölgemälde wird in den Jahren von Nerlys Reisen in die Region von Neapel und Paestum als Atelierbild, also zwischen 1832 und 1835 entstanden sein.

Nerly griff die in dem kleinen Gemälde umgesetzte Bildidee mindestens zwei Mal bei großformatigen Gemälden auf. Im *Deutschen Kunstblatt* wird im Januar 1858 im Zusammenhang eines

Atelierbesuchs bei Nerly von einem gerade vollendeten fünf mal sechs Fuß (also ca. 160 × 190 cm) großen Gemälde des »Jupitertempels von Girgenti« berichtet, für dessen Gegenstück er einen Karton entworfen hatte, »der die Tempelgruppe bei Pästum in südlicher Vollmondnacht darstellt, so zwar, daß die nur wenig verkürzte Seitenansicht des alten Neptuntempels sich vorwiegend präsentiert. Einige Säulen des hinteren Theiles heben sich gegen einen matten Feuerschein ab, der aus dem Innern des Tempels kommt, vielleicht von einem Hirtenfeuer oder einem Feuer, wie es zur Reinigung der Sumpfluft auch bei Pästum häufig unterhalten wird. Auch auf diesem Entwurf ist der Himmel fast wolkenlos; im Vordergrund tranken sich einige Büffel an einem kleinen stehenden Wasser; weiter rechts reiten zwei vermummte Reiter durch die schweigende Nacht.«¹⁹ Bis auf manche Abweichungen etwa in der Gestaltung des Himmels, handelt es sich also um die Bildidee des kleinen Gemäldes *Paestum im Mondschein*, das hier im großen Format als zweites Gemälde eines Bilderpaares mit Kompositionen griechischer Tempel in Agrigent und Paestum konzipiert war. Der Verbleib der beiden großen Gemälde ist unbekannt. Bei dem



Kat. 12b.1 Poseidon- und Heratempel bei Paestum aus nordwestlicher Richtung, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 28 recto

beschriebenen Karton handelt es sich wohl um ein zu den Verlusten des Angermuseums zählendes Werk aus dem Nachlass Nerlys, das schon in der Transportliste von Friedrich Nerly d. J. aufgeführt ist.²⁰ In dieser Liste findet sich außerdem ein Hinweis auf ein spätes, nicht ausgeführtes großformatiges Bild, dass die Vollmondnacht der Tempel von Paestum auf ungewöhnliche Weise inhaltlich erweitern sollte. Im Eintrag zum vorliegenden Gemälde steht dort: »Die Tempel von Pästum bei Mondschein. Ölskizze zu der nicht ausgeführten Composition (des Künstlers letzte Arbeit – die begonnene Leinwand in Venedig), Der trauernde Olymp. In den Wolken allegorische Figuren.«²¹ Etwas näher geht Franz Meyer auf dieses Vorhaben ein und bezieht sich auf einen Brief, dessen Verbleib heute unbekannt ist: »Sein [Nerlys] Ehrgeiz scheint auch noch einmal aufgeweckt worden zu sein, wie der Plan zu einer großen Komposition beweist, der sich in einem seiner Briefe aufgezeichnet findet. Das Bild sollte die Tempel von Paestum im Mondschein darstellen und darüber, aus den Wolken hervortauchend, die Götter, die um den Verlust ihrer einstigen Größe trauern. Es kam nicht zur Ausführung, denn gerade zu dieser Zeit waren die äußern Verhältnisse des Künstlers durch Ausbleiben von Aufträgen oder Bilderverkäufen, mitunter sogar durch Geldverluste nicht derartig, daß sie ihm viel Muße für die Gegenstände seiner Wahl übrig ließen.«²²

Das von Meyer beschriebene Bildkonzept Nerlys ist im Kontext seines bekannten Œuvres überraschend. In seinem Spätwerk tendierte er zwar zur Historienmalerei, jedoch erscheint die Idee

eines Gemäldes mit allegorischen Götterfiguren außergewöhnlich und singulär in Nerlys Schaffen.

T v T

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 28 recto: *Poseidon- und Heratempel bei Paestum aus nordwestlicher Richtung*, Bleistift, 14,0 × 21,0 cm, bez. u. r.: »Pesto« sowie u. l.: »von der Meeresseite« (**Kat. 12b.1**)
Inv.Nr. 4043 recto: *Poseidon- und Heratempel aus nordwestlicher Richtung gesehen*, 1832/34, Bleistift und Tusche auf Papier, 32,0 × 49,5 cm

Inv.Nr. 4043 verso: *Hera- und Poseidontempel aus südöstlicher Richtung gesehen*, 1832/34, Bleistift und Tusche auf Papier, 32,0 × 49,5 cm

Fehlbestand

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Ehemals Inv.Nr. 3038: *Die Tempel von Pästum bei Mondschein*, schwarze Kohle auf blauem Karton, 123 × 194 cm

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS/NP)

Maße

Bildliche Darstellung: 36,4 × 55,7 cm / Papier: 38,0 × 56,8 cm / Hartfaserplatte: 38,8 × 57,7 cm

Bildträger

Papier / Hartfaserplatte mit rückseitig aufgeklebter Leinwand. Das Format wurde durch Beschneiden des linken und unteren Bildrands verändert. Rückseitig wurde eine sehr feine Leinwand (Leinwandbindung mit 21 Kett- und 21 Schussfäden pro cm²) aufgebracht.

Malschicht

Am oberen und rechten Rand zeigt sich neben der Darstellung je ein gelber Rand unterschiedlicher Breite. Möglicherweise handelt es sich dabei um die noch sichtbare Grundierung oder um eine flächige Untermalung. In diesen Bildbereichen ist auch der Malrand erhalten. Der linke und untere Bildrand wurde jeweils so beschnitten, dass von der gelben Schicht nichts mehr sichtbar ist. Eine Unterzeichnung kann man augenscheinlich nicht erkennen. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte partiell lasurartig, deckend und im Bereich der Höhungen pastos. Eine Firnissschicht ist vorhanden (gleichmäßige Fluoreszenz im UV-Licht). Im linken, oberen Eckbereich befindet sich ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Der Papierbildträger war ursprünglich auf die dünne Leinwand aufgeklebt. Diese Maßnahme erfolgte wahrscheinlich zu Lebzeiten Nerlys, da sich auf der Rückseite der Leinwand seine vermutlich originale Signatur befindet. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt erfolgte dann das Abnehmen des Papierbildträgers von der Leinwand und die Übertragung auf eine Hartfaserplatte als neuen Bildträger. Auf die Rückseite der Hartfaserplatte wurde die alte, beschriftete Leinwand aufkaschiert. Zusätzlich sind einige Retuschen im UV-Licht sichtbar, die ebenfalls zu einem nicht bekannten Zeitpunkt aufgebracht wurden.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), fol. 18: No. XII.: *Die Tempel von Pästum bei Mondschein. Ölskizze zu der nicht ausgeführten Composition (des Künstlers letzte Arbeit – die begonnene Leinwand in Venedig) »Der trauernde Olymp. In den Wolken allegorische Figuren.*

Inventarbuch II: *Die Tempel von Pästum b. Mondschein / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Die Tempel von Pästum b. Mondschein / Oelgemälde auf Lwd. Um 1834 / 36 × 55,5 cm / Nerly f.*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 61 (*Die Tempel von Paestum bei Mondschein*). – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 98 (*Tempel bei Pästum im Mondschein*). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 138 (*Tempel in Pästum bei Mondschein*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 193

(*Paestum im Mondschein*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 13 (*Paestum im Mondschein*). – Müller-Tamm 1991, S. 147 (m. Abb.); *Paestum im Mondschein*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 12 (*Paestum im Mondschein*).

Anmerkungen zu »Paestum«

- 1 Gärtner 2005, S. 238 f.
- 2 Goethe 1976, S. 285 f. (23. März 1787).
- 3 Richter 1921, S. 146.
- 4 Gärtner 2005, S. 239.
- 5 Siehe *Neapel, Capri, Sorrent* (Kat. 11a–e) in diesem Band, S. 192.
- 6 Etwa bei Franz Ludwig Catel: *Die Tempel von Paestum mit Blick auf das Vorgebirge Campanella*, 1838, Öl auf Leinwand, 95,5 × 137 cm, Capaccio (Salerno), Museo »Paestum nei Percorsi del Grand Tour«, Fondazione Giambattista Vico; Abb. in Ausst.Kat. Hamburg 2015, Kat.Nr. 164, S. 374.
- 7 *Transport eines Marmorblocks für Thorvaldsen im Tal von Carrara*, 1831, Öl auf Leinwand, 108 × 119 cm, bez. u. l. »Nerly f.«, Staatliches Museum Schwerin, Inv.Nr. G 725.
- 8 Inventarbuch II; Inventarkarte (vor 1917).
- 9 Vgl. Kat. 12a.3; Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 427: Nr. 63.
- 10 Willkomm 1847, S. 339 f.; Friedel 1874, S. 258.
- 11 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 427: Nr. 63 (Besitzer: »Sabattier in Paris).
- 12 Zimmermann 1867, S. 402.
- 13 Laut Protokollbuch wurde bei der Sitzung der Museums-Kommission am 10.11.1921 genehmigt, dass die Bilder *Büffelherde in der Campagna* (wohl ehem. Inv.Nr. 3017) und *Wasserfall bei Tivoli* (wohl ehem. Inv.Nr. 3066) verkauft werden können. (Protokollbuch der Museums-Kommission, Signatur 1-2 322 22834, Bd. 2, 1911–1934). Siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.
- 14 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 428: Nr. 76 (Besitzer: »Graf Delognois in Paris«).
- 15 siehe auch den Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 28 f., sowie *Verzeichnis des Fehlbestands*, S. 462.
- 16 Die rückseitige, mit Bleistift oben rechts geschriebene Nummer »7« bezieht sich auf die Werkliste der Auftragsvergabe in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 89.
- 17 In zahlreichen Reiseberichten wird von Lagerfeuern zur Reinigung der Luft in den italienischen Sumpfgeländen berichtet. Die Ursache des Malaria-Fiebers wurde in der schlechten Luft der Sümpfe vermutet.
- 18 *Hera- und Poseidontempel aus südöstlicher Richtung gesehen*, 1832/34, Bleistift und Tusche auf Papier, 32,0 × 49,5 cm, Inv.Nr. 4043 verso.
- 19 Deutsches Kunstblatt, 9. Jg., Januar 1858, S. 29, Rubrik »Briefe / Venedig«.
- 20 Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig 14.6.1883: fol. 15, »No. 4. Die Tempel von Pästum bei Mondschein.« (Ehem. Inv.Nr. 3038).
- 21 Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): 18: XII.
- 22 Meyer 1908, S. 82.

Kat. 13

Winzerzug auf dem Monte Circello

um 1860 (Erste Version: 1832)

*Ein Winzerzug auf dem Monte Circello mit Fernblick auf Terracina und Gaeta*¹

Öl / Leinwand | 159,0 × 226,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in Schwarz: »Nerly.«

Rückseite: Bezeichnet links auf der Leinwand mit Pinsel in schwarzer Farbe: »dal Monte Circello / F. Nerly sr.«; oben links auf dem Keilrahmen in roter Farbe die Inventarnummer: »3002«; unten links in schwarzer Tinte auf einem alten Inventaraufkleber: »2. / I.N.G.«; links auf dem Keilrahmen auf einem alten, stark eingerissenen Klebezettel in schwarzer Farbe die Zahl: »7.«; oben rechts auf dem Keilrahmen mit Bleistift die Nummer: »15824«; auf der mittleren Holzleiste des Keilrahmens mit Bleistift in mittlerer Höhe die Nummer: »15824«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3002

Das großformatige Gemälde nimmt innerhalb des Œuvres von Friedrich Nerly einen besonderen, außergewöhnlichen Rang ein. Im Rückgriff auf eine bereits in seinen frühen römischen Jahren um 1830 entwickelte Bildidee schuf Nerly in seiner venezianischen Schaffenszeit dieses Werk, das, folgt man seinem Biografen Franz Meyer, »sein gesamtes Streben am reinsten darstellen sollte« und an dem er über einen längeren Zeitraum, nur in seinen »Mußstunden« malte.² In einem heute nicht mehr erhaltenen Brief hatte Nerly geschrieben, dass er in römischer Zeit noch nicht über die künstlerische Reife verfügte, um die Bildidee angemessen umzusetzen.³ Nach dieser Überlieferung käme dem Gemälde die Bedeutung eines Werks aus der mittleren bis späten Schaffenszeit zu, in dem er seine künstlerischen Intentionen und Fähigkeiten in besonders ambitionierter Weise verwirklichen wollte.

Für die landschaftliche Komposition wählte Nerly einen Blick von dem 100 km südöstlich von Rom gelegenen Monte Circello (heute: Monte Circeo) auf die Küste zwischen San Felice und Terracina (vgl. Kat. 10a). Die Wolken in Horizontnähe und die fernen Bergzüge sind in die zarten Rottöne der untergehenden Sonne getaucht, ein warmes Licht breitet sich über die abendliche Landschaft aus. Von einem erhöhten Standpunkt aus fällt der Blick auf eine lebhaft tanzende und musizierende Figurengruppe im Vordergrund – heimkehrende Winzer, in deren Gefolge Esel, mit der reichen Ernte der Weintrauben beladen, von einem alten Mann auf der rechten Seite aus dem Wald geführt werden. Der Weg führt links als Hohlweg hinab zu einer Wiese und einer Baum-

gruppe im Mittelgrund, hinter dem die weit entfernten Monti Ausoni und die charakteristische Felsnadel des Pisco Montano bei Terracina (vgl. Kat. 10b) zu erkennen sind. Die pastorale Idylle wird am linken Bildrand durch einen Schäfer erweitert, der seine Herde in Richtung eines Wäldchens führt. Hellblau leuchtet die Meeresoberfläche, die sich nahe der Berge und zum Horizont hin dunkel verschattet. Vereinzelt Segelboote sind durch hellfarbige Punkte angedeutet. Die Weite des Himmels betonen einige hoch fliegende Vögel. Während der Vordergrund auf der linken Seite von großen Felsblöcken gerahmt wird, ist er auf der rechten Seite von niedriger Vegetation bedeckt. Ein dicker, auf halber Höhe abgebrochener alter Baumstamm ragt, von Schlingpflanzen überwachsen, vor der dunkel verschatteten Baumgruppe auf der rechten Seite auf. Zur Bildmitte hin hebt sich dagegen ein dünner, aber hoch gewachsener junger Baum vor dem abendlichen Himmel ab.

Ein leichter Diagonalzug verleiht der Figurengruppe im Vordergrund eine Bewegung vom Waldesdickicht rechts nach links unten zu einer kleinen Freifläche auf dem Weg. Die Gruppe der heimkehrenden Winzer gliedert sich zu einer von Nerly genau austarierten und aufeinander bezogenen Abfolge kleiner Gruppen – ganz rechts, noch vom Dunkel des Waldes verschattet, eine Frau mit einem Korb voller Früchte auf dem Kopf, an ihrer Seite ein Kind, das sich zu den Trauben hochreckt. Vor ihr treibt ein alter Mann zwei mit hölzernen Bottichen voller Weintrauben und Melonen beladene Esel mit einem Stock an. Eine junge Frau in einem auffällig kontrastierenden weißen Kleid zieht das vordere Tier an einer langen Leine. Ihre anmutige, tänzerisch beschwingte Körperdrehung leitet zu einer weiteren jungen Frau und zwei kleinen Kindern auf einem weiteren Esel über. Mit zarten Lichträndern an den Köpfen der Kinder hebt Nerly, wie auch an vielen anderen Stellen des Gemäldes, den Lichteinfall der von hinten einstrahlenden Abendsonne hervor. Ein deutlicher Zwischenraum grenzt die Gruppe der beiden Frauen mit den Kindern von dem genau in die Mitte der Bildbreite komponierten tanzenden Paar ab. Auch hier gelang Nerly eine Figurenkonstellation von fließender, organischer Bewegung. Der umgehängte Beutel voller Weintrauben und -ranken betont im Zentrum augenfällig das Thema der Weinernte. An der Seite des tanzenden Paares platzierte er eine engelhaft anmutende, blondgelockte und auf einer Doppelflöte musizierende Gestalt. Einen besonderen Blickpunkt bildet das auch farblich hervorgehobene Paar am vorderen Ende des Winzerzugs. Die beschwingte, tänzerische Bewegung der Figuren steigert sich hier zu leidenschaftlichem Ausdruck. Eine mit wehenden Gewändern vor der Umarmung des Mannes fliehende junge Frau mit einem Tamburin erinnert – auch durch die weit nach vorne gestreckten Arme – an Darstellungen von Apoll und Daphne.

Die Entwicklung der Bildidee des Winzerzug-Gemäldes lässt sich durch mehrere Zeichnungen, eine 2016 im Kunsthandel aufgetauchte, 1832 datierte erste Gemäldeversion sowie einige Quel-



Kat. 13

len recht genau nachzuvollziehen. So ist unter anderem im Werkverzeichnis von 1846 für das Jahr 1831 ein »Großes Gemälde. Rückkehr der Winzer, und zwar die Szene in vorchristliche Zeit versetzt« eingetragen.⁴ Als Besitzer wird der Berliner Kunstverein genannt. Der von Wilhelm von Humboldt zusammen mit drei befreundeten Künstlern⁵ im Jahr 1826/27 gegründete »Verein der Kunstfreunde im preußischen Staat« hatte sich zum Ziel gesetzt, die Künstler im gesamten Staat Preußen und auch die preußischen Künstler in Rom zu fördern.⁶ Im überlieferten, von Humboldt am 7. April 1830 vorgetragenen Kunstvereinsbericht ist nachzulesen, dass der Verein bei Friedrich Nerly in Rom nach einer eingereichten Skizze »eine Italienische Gegend in Abendbeleuchtung, mit Landleuten, welche, festlich bekleidet, von der Weinlese zurückkehren« als Gemälde in Auftrag gegeben hatte.⁷ Die Einsendung des Gemäldes nach Berlin sollte noch einige Zeit dauern; am 15.1.1831 ist es noch nicht fertig⁸, aber im Bericht vom 1. Mai 1832

teilt Humboldt mit, dass Nerly das Bild nach schwerer Krankheit »bis zur nächsten Kunstaussstellung der Königlichen Akademie« vollenden wird.⁹ Tatsächlich wurde diese erste Version des Winzerzug-Gemäldes (Kat. 13.1), die 2016 in einer Auktion¹⁰ angeboten wurde, auf der Berliner Akademie-Ausstellung 1832 gezeigt. Nachdem 1832 Carl Friedrich von Rumohrs Buch *Drey Reisen nach Italien* erschienen war, in dem er auch die künstlerische Entwicklung seines Schülers Friedrich Nerly zum Thema gemacht hatte¹¹, wurde dessen Winzerzug-Gemälde zusammen mit zwei weiteren ausgestellten Pendantbildern (Kat. 3d.3 u. Kat. 9.3) in Berlin von den Kunst Kennern als eine Art erste Leistungsschau des Rumohr-Schülers wahrgenommen, wie aus einem in den Zeitschriften *Flora* und *Der Sammler* publizierten Artikel hervorgeht. Der Aufsatz, der im ersten Teil auf Nerly bezogene kunstpädagogische Auszüge aus Rumohrs Buch versammelt, geht mit dem frühen Winzerzug-Gemälde hart ins Gericht: »Das größte dieser Bilder, eine süditalienische Ge-



Kat. 13.1 *Winzerzug auf dem Monte Circello*, 1832, Öl auf Leinwand, 127 × 171 cm, Privatbesitz

gend mit einer reichen Figurenstaffage heimkehrender Winzer, erregte eine nicht geringe Aufmerksamkeit der Kunstverständigen, die jetzt mehr wie jemals beschäftigt sind, eine richtige Methode der Kunstbildung zu erforschen. [...] Was das technische betrifft, so verdarb der sehr grobe Grund, auf den das Bild gemalt war (wahrscheinlich eine ungrundirte Leinwand) jedes Einsichtlichwerden der zum Theil recht sorgsamten Ausführung. [...] dies Gemälde sowohl als die beiden kleineren erhob sich nicht viel über diejenige Stufe, die man eine geschickte Tapetenmalerei nennen kann. Den Rang eines Bildes, in dem höheren Sinne des Worts, nahm keines derselben ein.¹²

Umso mehr dürfte sich Nerly über einen heute verschollenen Brief von Bettina von Arnim gefreut haben, die seine Bilder in der Akademie-Ausstellung gesehen hatte und ihm detailliert schil-

derte, welche Empfindungen insbesondere auch das Winzerzug-Gemälde in ihr auslöste. Der Brief ist unter diesem Gesichtspunkt ein bemerkenswertes Dokument zur zeitgenössischen, romantisch geprägten Wahrnehmung von Nerlys Bildwelten: »So fühle ich in der Landschaft [...] daß ein heiterer Himmel über ihr glänzt, in dessen reinem Licht Busch und Tal erfrischend grünt, daß eine belebende Luft die Zweige der Bäume hebt und die flatternden Gewande der glücklichen Menschen, die eine solche Gegend durchwandern; dann bleib auch ich stehen und denke: wer mit Euch über die Berge durch die Schluchten ziehen könnte, Ihr Freiheit athmenden lebenbegeisterten Menschen: die Ihr Euch mit dem frischen Trunke aus der Quelle auch Sinne und Herz erfrischt, daß sie in Harmonie sich fügen wie die Farben Eurer vom Wind umspielten Gewande sich harmonisch mit der ganzen Natur.«¹³

Kat. 13.2 *Italienische Landschaft mit figürlicher Staffage (Winzerfest)*, ca. 1830, Bleistift, Lavierte Feder- u. Kreidezeichnung auf Papier, SMB, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. SZ Nerly 3 recto



Das frühe Gemälde enthält bereits alle wesentlichen Elemente, die Nerly in der späten Erfurter Version (**Kat. 13**), mit veränderter Lichtstimmung und Unterschieden in der Figurenauffassung, erneut aufgreift. Auch eine weitere, dem Erfurter Gemälde sehr ähnliche spätere Variante ist erhalten (**Kat. 13.9**), auf die noch zurückzukommen ist. Einige Zeichnungen aus der Zeit um 1829/30 bieten Einblicke in den komplexen Entwurfsprozess, der der frühen Gemäldeversion von 1832 voranging. Eine im Berliner Kupferstichkabinett bewahrte lavierte Federzeichnung, bei der es sich um die 1830 in Berlin eingereichte Entwurfsskizze handeln könnte, bildet eine wichtige Scharnierstelle innerhalb der konzeptionellen Entwicklung (**Kat. 13.2**). Während die Gesamtkomposition und auch die Figurenkonstellation der Winzer hier bereits recht genau ausformuliert sind, gibt es in den Details des Hintergrunds einen bemerkenswerten Unterschied, der vom Monte Circello zu einer anderen, für Nerlys Schaffen noch bedeutenderen Landschaft führt. Domenico Riccardi erkannte in der Stadt im Mittelgrund die Silhouette von Olevano Romano mit einem erfundenen Aquädukt zur Linken und der Felswand der Serpentara rechts davor.¹⁴ Und als Bergmassiv im Hintergrund erscheinen nicht, wie in den beiden Gemäldeversionen, die tatsächlich vom Monte Circello aus zu sehenden Monti Ausoni, sondern die südlich von Olevano gelegenen Volskerberge (Monti Lepini), die etwa auch in Nerlys Ansicht von Olevano zu sehen sind (**Kat. 3a**). In einer lavierten Bleistiftzeichnung bereitete Nerly diese Land-

schaftskonstruktion vor und versetzte die Serpentara, Olevano und die Volskerberge imaginär an die Küstenlinie bei Terracina (**Kat. 13.3**). Umgekehrt könnte man auch sagen, er ersetzte die Ebene des Saccotalis zwischen Olevano und den Volskerbergen durch die weit geschwungene Küstenlinie zwischen San Felice und Terracina. Nerly erklärte die Verschränkung zweier Landschaftsmotive unter seiner Signatur mit dem Titel »Olevano della Serpentara mit einem nebelhaften Meerbusen«.

Im frühen Gemälde von 1832 verzichtet Nerly auf die Silhouette von Olevano und gibt an ihrer Stelle die Sicht auf einen alten Wachturm frei, der sich tatsächlich unterhalb von San Felice befindet (**vgl. Kat. 10a**). Und auch die Volskerberge tauscht er im Gemälde durch die Monti Ausoni und die markante Silhouette der Felsnadel Pisco Montano bei Terracina am rechten Rand des Küstenstreifens. Die landschaftliche Komposition der Gemäldeversion von 1832 hatte Nerly in einer großformatigen lavierten Federzeichnung ohne Figuren vorbereitet, die sowohl in vielen Details, als auch in der gesamten kompositorischen Aufteilung dem frühen Gemälde recht genau entspricht (**Kat. 13.4**). Eine 1832 datierte Ölstudie der Küste bei San Felice (**Kat. 10a**) bildete wohl die Vorlage für den Hintergrund des Gemäldes.

Dass die Bildidee des Winzerzug-Gemäldes ursprünglich eng mit Nerlys Olevano-Erfahrungen verbunden ist, zeigt sich aber auch in der Entwicklung des figürlichen Vordergrundmotivs. Auf der Rückseite der wichtigen Entwurfsskizze aus dem Kupferstich-



Kat. 13.3 Olevano von der Serpentara aus gesehen, Tuschezeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3256

kabinett Berlin findet sich eine weitere, als Hochformat angelegte Zeichnung (**Kat. 13.5**): Fünf Frauen mit zwei Kindern an ihrer Seite und einem bepackten Esel kehren mit reicher Ernte heim nach Olevano, dessen charakteristische Burgruine im Hintergrund erkennbar ist. Wie im umseitigen Entwurf zum Winzerzug-Gemälde (**Kat. 13.2**) bilden die Figuren einen diagonalen Zug von rechts nach links und auch weitere Details wie eine Tamburin-schlagende Frau am vorderen Ende, zwei weitere Frauen mit Fruchtkörben sowie zwei Kinder sind hier bereits enthalten. Nerly hat offensichtlich auf der Grundlage dieser möglicherweise in Olevano in ähnlicher Form beobachteten Szenerie den sehr viel komplexeren Figurenentwurf für das Winzerzug-Gemälde entwickelt, so dass mit Ausnahme der Küstenlinie, sämtliche Bildelemente der Entwurfszeichnung eng mit Olevano und seiner umgebenden Landschaft verbunden sind.

Joseph Anton Koch, mit dem Nerly in Rom im Austausch stand, war durch seine aus Olevano stammende Ehefrau besonders vertraut mit dem regionalen Brauchtum und hatte in seiner frühen Radierfolge der *Römischen Ansichten* 1810 ein Blatt¹⁵ den tanzenden Winzern von Olevano gewidmet und diese Komposition zur Vorlage des 1812 entstandenen Gemäldes *Winzerfest bei Olevano* gemacht.¹⁶ Wie ein Kommentar zu diesem Bild liest sich eine wenige Jahre später in einem Brief aus Olevano geschriebene Schilderung von Franz Horny: »Jetzt ist der fröhlichste Monat im Jahr, jetzt ist die Weinlese, und die Kastanien fallen [...] da kommt eine Menge Volk mit Zithern und Tamburinen und tanzen die schönen malerischen welschen Tänze und singen ein Ritornell, oft ganz poetische und witzige Ideen, und es ist ein Jubel bis in die Nacht hinein.«¹⁷ Auch der musikalisch begabte Friedrich Nerly interessierte sich für die traditionellen italienischen Tänze und



Kat. 13.4 Küstenlandschaft bei Terracina (Studie zum Gemälde *Winzerzug auf dem Monte Circello*), um 1830, Bleistift, Pinsel- u. Federzeichnung auf Papier, Inv.Nr. X 947

hielt in einer aquarellierten Zeichnung zweier Tänzerinnen die schwungvollen, charakteristischen Bewegungen des berühmten Tarantella-Tanzes fest (**Kat. 13.6**).¹⁸ Auch in dieser Darstellung schlägt eine Frau beim Tanzen ein großes Tamburin. In einem Skizzenbuch zeichnete er diese im Winzerzug-Gemälde so auffällige Rahmentrommel auch als Einzelstudie.¹⁹ Was er im Winzerzug aufgreift, geht aber über die Darstellung von Volkstänzen hinaus und berührt tiefere Schichten der tradierten Volksbräuche. Auf der Entwurfszeichnung (**Kat. 13.2**) des frühen Winzerzug-Gemäldes findet sich rechts unten die Bezeichnung »il Ritorno della Vendemmia« (die Rückkehr von der Weinernte)²⁰, ein Titel, der nicht nur das figürliche Staffagemotiv beschreibt, sondern als Begriff des italienischen Brauchtums einen alljährlichen traditionellen Ritus bezeichnet.²¹ Der schottische Schriftsteller Charles MacFarlane (1799–1855) widmete in seinem 1846 erschienenen Buch über Volksbräuche in Süditalien ein ganzes Kapitel dem »Ritorno della Vendemmia« und bezieht sich dabei auch auf einen Druck des römischen Kupferstechers Bartolomeo Pinelli (1781–1835), der in mehreren Blättern die festlichen Riten der heimkehrenden Winzer dargestellt hat.²² MacFarlane assoziiert die Umzüge der tanzenden und musizierenden Winzer mit einem »Bacchanalian dance« und er zitiert einen römischen Geistlichen, der die Prozession der heimkehrenden, tanzenden und musizierenden Winzer in eine direkte Verbindung mit dem bereits in antiken Reliefs dargestellten Triumphzug des Gottes Bacchus stellte.²³ Auch in den 1853 publizierten *Römischen Figuren* des Schriftstellers Ferdinand Gregorovius findet sich dieser Zusammenhang. Während der alljährlichen Winzerfeste beobachtete er die ziehenden Scharen von Mädchen und jungen Männern vor den Toren Roms, die »auf Wegen und in Schenken das Tamburin schwingen und tanzen. Abends kehren

diese Mädchen mit Gesang heim. Indem sie durch die Straßen fahren oder zu Fuß einherkommen, einen blumenbekränzten Thyrsusstab vorauftragen, ein gellendes und sehr lebhaftes Lied singen, und einige auch Fackeln in den Händen halten, möchte man wähen, einen Zug von Mänaden oder Bacchantinnen vorüberziehen zu sehn.«²⁴

Bereits vor MacFarlane und Gregorovius hatte offensichtlich auch Friedrich Nerly das mit antiken Ritualen verbundene Bacchantische in den zeitgenössischen Winzerfesten und -umzügen wahrgenommen. In der frühen Gemäldeversion von 1832, die, wie im Werkverzeichnis von 1846 vermerkt, »die Szene in vorchristliche Zeit versetzt«, gab er der Gruppe nicht nur mit leichter weiter Kleidung, römischen Sandalen und den nackten Oberkörpern zweier Frauen eine antikische Anmutung.²⁵ Mit Details wie der aus Darstellungen antiker Bacchus-Züge bekannten Doppelflöte



Kat. 13.5 *Landvolk auf dem Nachhauseweg nach Olevano*, ca. 1830, Bleistift, Lavierte Feder- u. Kreidezeichnung auf Papier, SMB, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. SZ Nerly 3 verso



Kat. 13.6 *Olevano, zwei Mädchen bei der Tarantella*, 1829, Aquarellzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3690

(Aulos), den beiden Putto-artigen Kindern auf dem Esel oder der Figur des jungen Mannes mit umgehängtem Fell zitiert Nerly überlieferte ikonographische Elemente des antiken Bacchus-Zuges. Ein Leopardenfell war das traditionelle Attribut des Gottes Bacchus bzw. Dionysos und so überlagern sich in dem leidenschaftlich die Frau umgreifenden Mann Aspekte von Apoll und Bacchus. In diesem Zusammenhang ist es wohl kein Zufall, dass Nerly die Frau mit Tamburin im Vordergrund besonders herausgestellt hat. In ihr vereinen sich die Antike und die Gegenwart des 19. Jahrhunderts, denn sie gehört sowohl zur Ikonografie des Bacchus-Zuges und der Bacchanalien wie auch des zeitgenössischen »Ritorno della Vendemmia«.

Im Sinne dieser Verbindung von Antike und Gegenwart, von Mythos und gelebtem Ritus war es nur konsequent, dass Nerly die ursprünglich eng mit Olevano verbundene Bildidee an den Monte Circello verlagerte. Der schon dem Namen und der Legende nach mit der Zauberin Circe und der Homerischen Sagenwelt des Odysseus verbundene Berg und seine Umgebung wurden von ihm als arkadischer Ort wahrgenommen, an dem das Reale eng mit dem Mythischen verwoben war, wie sich aus einem Brief und auch aus



Kat. 13.7 *Bergabhang (Studie)*, Öl auf Pappe, 42,1 × 29,5 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1122-1973/26

einer Federzeichnung erschließen lässt. An seinen Freund Johann Christian Reinhart schrieb er 1833: »Soeben von einer wunderschönen Seereise zurückgekehrt, kann ich nicht umhin, einiges von den Reizen des Cap Felice Ihnen mitzuteilen. Im Fischen allerart schwelge ich hier, liege die mehrste Zeit im oder beim Meere und befinde mich in dieser wundervollen Natur, wo es jetzt erst Frühjahr geworden zu sein scheint, wie ein Gott. [...] Am Tage sitze ich auf alten Trümmern, den Pinsel in der rechten Hand, die Odyssee in der Linken (wo's mir alsdann gewiß nicht fehlen kann) – vor mir das unendliche Meer, von vollen grünen Myrthen umduftet, in welchen viele Nachtigallen anmutig singen und trillern.«²⁶ Nerlys durch den Genius Loci inspirierte, mythisch gesteuerte Phantasie wird auch in einer kleinen, in der Kunsthalle Bremen bewahrten Federzeichnung mit der Ortsbezeichnung »Monte Circello« sichtbar: »Hirten, die sich die Fabeln des Odýbeus u. der Circeà erzählen« schrieb er unter die kleine Skizze einer vielfürigen Gruppe, die einem älteren Hirten zuhört.

Dass sich Nerly beim Berliner Kunstverein mit einer für sein frühes Werk ungewöhnlichen antikisierenden und mythologisch geprägten Bildidee bewarb, war wohl auch ein Stück weit strategisch motiviert. Als »Generallissimus« der Ponte-Molle-Gesellschaft, der Gemeinschaft deutscher Künstler in Rom, war Nerly bestens vernetzt und es wird ihm auch durch bereits erfolgte Aufträge des Berliner Kunstvereins an Künstlerkollegen bekannt gewesen sein, dass die maßgeblichen Vereinsmitglieder – allen voran Wilhelm von Humboldt – eine besondere Vorliebe für historisierende und mythologische Stoffe hatten und dieses Genre in beachtlichem Ausmaß förderten.²⁷

In der späten, wohl um 1860 entstandenen Erfurter Version des Winzerzugs milderte Nerly die antikischen Elemente ab. Ohne den Bewerbungszusammenhang mit dem Berliner Kunstverein



Kat. 13.8 *Blick über den Bergrücken des Monte Circello*, Aquarellzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 23 verso

und mit der zeitlichen Distanz von ca. 30 Jahren verstärkt er die Anbindung der Motivdetails an Zeitgenössisches: Statt römischer Sandalen malt er jetzt die in frühen Ölstudien und Zeichnungen genau studierten geschnürten Lederstiefel der Hirten²⁸ und die freizügige Bekleidung der frühen Version weicht einer züchtigeren Variante.

Wie sehr Nerly in der späten Gemäldeversion nach wie vor einem genauen, durch Naturstudium gestützten Realismus in der Landschaftsdarstellung verpflichtet war, zeigt sich an manchen Details. So integrierte er einen kompositorisch wichtigen großen abgebrochenen Ast in den Vordergrund und orientierte sich dabei recht genau an einer in Bremen bewahrten Ölstudie eines Astes (**Kat. 13.7**), den er spiegelbildlich umkehrte. Auch an der im Mittelgrund sichtbaren Felswand lässt sich Nerlys akribische Verarbeitung real gesehener Naturformen nachweisen. Während dieser Felsen mit nach rechts anschließender Hochebene im Gemälde von 1832 die in der Serpentara bei Olevano studierte Felsformation wiedergibt (**vgl. Kat. 13.3**), hatte er bei der späten Gemäldeversion offenbar das Interesse, die Übereinstimmung mit der realen Landschaft des Monte Circello zu verstärken. In einer aquarellierten Zeichnung aus dem Wallraf-Richartz-Museum²⁹ und auch in einer Zeichnung eines frühen Skizzenbuchs (**Kat. 13.8**)³⁰ hatte Nerly einen Bergrücken am Monte Circello zusammen mit der steilen, nach oben unregelmäßig gestuften Abbruchkante festgehalten und 30 Jahre später anstelle des Serpentara-Felsens in das späte Gemälde übernommen.

Der maßgebliche Unterschied des späten Winzerzug-Gemäldes gegenüber dem frühen besteht neben der insgesamt sehr viel differenzierteren, nuancenreicheren und weicheren Malweise – etwa auch im Bereich der Figuren- und Pflanzendetails – vor allem in der völlig anderen Lichtstimmung. Nerlys langjährige Beschäf-

Kat. 13.9 *Der Golf von Terracina;*
im Vordergrund ein Zug heimkehrender
Winzer, um 1860, Öl auf
 Leinwand, 82,8 × 121,2 cm,
 Städel Museum, Frankfurt a. M.,
 Inv.Nr. 1319



tigung mit dem subtilen Lichtspiel der venezianischen Sonnenuntergänge und Abendstimmungen³¹, aber auch seine Auseinandersetzung mit der Malerei Tizians ist in der Farbigkeit der späten Version deutlich wahrnehmbar.³² Als er in einem Brief schrieb, dass er in römischer Zeit noch nicht über die künstlerische Reife zur Behandlung des Stoffes verfügte,³³ meinte er sicherlich auch die malerische Gestaltung der Lichtstimmung und der Atmosphäre. Franz Meyer, der sich in seiner Biografie umfangreich dem Erfurter Gemälde widmete, beschreibt anschaulich Nerlys sensible Lichtregie: »Aber auch das wundersame Abendsonnenlicht müssen wir beachten, das die Atmosphäre goldig durchwirkt, und in die sich die beiden schlanken Bäume im Vordergrund mit ihren sich zartverjüngenden Ästchen lichtdurstig hineinrecken; ebenso auch das köstliche Lichterspiel, in dem schummerigen Waldinnern zur Rechten. [...] Es ist [...] wieder die harmonische Abstimmung, die meisterliche Luftperspektive, womit er die gesamte Farbenskala des Südens, wenn nicht in den Tönen, so doch in den Tonwerten in sein Werk gebannt hat.«³⁴

In der Sammlung des Frankfurter Städel Museums befindet sich die bereits genannte weitere späte Version der Winzerzug-Komposition (**Kat. 13.9**). Das im Vergleich deutlich kleinere und in der Farbigkeit wohl nachgedunkelte Gemälde weist im Detail wenige Unterschiede und viele Parallelen zum Erfurter Winzerzug auf. Die warmtonige Abendbeleuchtung verbindet beide Gemälde und unterscheidet sie vom klaren Tageslicht der frühen Version.

Anzunehmen ist, dass das Frankfurter Bild nach dem Erfurter Gemälde entstand, denn im Bereich der Staffagefiguren und der Vegetation radikalisiert Nerly noch die kontrastreich im Gegenlicht der Sonne aufblitzenden Lichtränder.

Eine glückliche Fügung besteht darin, dass der wiedergefundene³⁵, stark beschädigte originale Schmuckrahmen des Erfurter Winzerzug-Gemäldes mit großzügiger Förderung des Freundeskreises der Kulturstiftung der Länder im Zuge des Nerly-Bestandserforschungsprojekts restauriert werden konnte. Es handelt sich um einen ursprünglich mit Blattgold und Silber überzogenen Stuckrahmen des mittleren 19. Jahrhunderts mit breiter Hohlkehle, umlaufender Riffelung und Akanthus-Ornamenten in den vier Ecken. Den inneren Abschluss bildet eine Perlleiste, die vordere Außenkante ist als Rundleiste mit Lorbeerblatt-Ornamentik gearbeitet. Zur Wandseite umschließt ein Fries aus gereihten halbkreisförmigen Blüten den Rahmen. Nach einer langen Phase der provisorischen Rahmung kann das Gemälde jetzt wieder in der ursprünglichen, vom Künstler vorgesehenen Einheit von Gemälde und Schmuckrahmen präsentiert werden.

Thomas von Taschitzki

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3256: *Olevano von der Serpentara aus gesehen*, Tusche- und Sepialavierungen über Bleistift, 38,0 × 52,3 cm, bez. u. r.:

»F. Nerly f / Olevano dalla Serpentara / mit einem nebelhaften Meerbusen«, Farbnotizen **(Kat. 13.3)**

Inv.Nr. X 947: *Küstenlandschaft bei Terracina* (Studie zum Gemälde *Winzerzug auf dem Monte Circello*), um 1830, Bleistift, Pinsel und Feder in Schwarz und Braun, 74 × 104 cm **(Kat. 13.4)**

Inv.Nr. 3690: *Olevano, zwei Mädchen bei der Tarantella*, 1829, Tuschelavierungen, Aquarell, Pinsel in Sepia, Deckfarben, über Bleistift, blaugraues Papier, 35,9 × 29,8 cm, bez. u. l.: »F. Nerly«, u. r.: »La Tarantella«, u. r.: »Olevano« **(Kat. 13.6)**

Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 23 verso: *Blick über den Bergrücken des Monte Circello*, Aquarell und Bleistift, 14,0 × 21,0 cm **(Kat. 13.8)**

Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 62 u. 63: *Vier Tänzerinnen*, 1834, Bleistift, laviert, bez. u.: »1834 / le 4 Sorelle Filippi / ballando la Taran- / tella / F. N. / Napoli.«

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. SZ Nerly 3 recto: *Italienische Landschaft mit figürlicher Staffage (Winzerfest)*, ca. 1830, Bleistift, Feder in Schwarz und Braun, laviert, schwarze Kreide, gelbliches Papier, 30,9 × 44,9 cm, bez. u. r.: »Nerly ipse fecit. / il Ritorno della / Vendemmia« **(Kat. 13.2)**

Inv.Nr. SZ Nerly 3 verso: *Landvolk auf dem Nachhauseweg nach Olevano*, ca. 1830, Bleistift, Feder in Schwarz und Braun, laviert, schwarze und braune Kreide, gelbliches Papier, 44,9 × 30,9 cm **(Kat. 13.5)**

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/589: *Hirten, die sich die Fabeln des Odysseus und der Circe erzählen*, Feder über Bleistift auf Papier, 22,8 × 31,6 cm, bez. u. l.: »Nerly f«; Mitte: »Monte Circello«; u. Mitte: »Hirten, die sich die Fabeln des Odysseus u. der Circe erzählen«

Versionen

Winzerzug auf dem Monte Circello, Öl auf Leinwand, 127 × 171 cm, bez. u. r.: »F. Nerly 1832«, Privatbesitz, Deutschland.³⁶ **(Kat. 13.1)**
Ölskizze zu »*Rückkehr der Winzer, und zwar die Szene in vorchristliche Zeit versetzt*«, 1831, Verbleib unbekannt.³⁷

Der Golf von Terracina; im Vordergrund ein Zug heimkehrender Winzer, Öl auf Leinwand, 82,8 × 121,2 cm, bez. u. Mitte auf einem Stein: »Nerly«, Städel Museum, Frankfurt a. M., Inv.Nr. 1319 **(Kat. 13.9)**

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP/KK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 159,0 × 226,5 cm

Bildträger

Größere Leinwand (Leinwandbindung mit 9 Kett- und 6 Schussfäden pro cm²) / sehr feine Leinwand (Leinwandbindung mit 24 Kett- und 24 Schussfäden pro cm² aus zwei horizontal mit

einander vernähten Leinwandbahnen). Der originale Keilrahmen, mit dem das Gemälde nach Erfurt kam, ist noch vorhanden. Es handelt sich um einen Keilrahmen mit Doppelzapfenverbindungen an den Ecken, keilbar mit vier Keilen, und einer senkrechten Querstrebe. Allerdings wurde die Aufspannung verändert. Alle Spannblätter weisen neben der heutigen Aufspannung noch zahlreiche weitere Nagellöcher auf. Der rechte Spannrand mit Spanngirlanden ist erhalten. An der linken, oberen und unteren Seite wurden die Spannblätter beschnitten und die Malerei in diesen Randbereichen umgeschlagen, was zu einer Formatveränderung des Bildmotivs führte. Zudem sind diese drei bemalten Ränder mit Resten eines schwarzen, ca. 3 cm breiten Papierstreifens beklebt.

Malschicht

Die Grundierung ist weißgrau, porös und wurde von Hand aufgetragen. Die Leinwandstruktur markiert sich in der Malschicht. Rechts ist eine Malkante erhalten. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasurhaft bis deckend sowie pastos in den Höhlungen. Das Gemälde wurde gefirnisst. Der Firnis liegt nicht über den drei bemalten Spannblättern.

Schmuckrahmen

Der originale Schmuckrahmen weist auf einer Holzkonstruktion eine reiche Gestaltung mit verschiedenen Stuckornamenten und eine Fassung mit Blattmetallaufgaben auf.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Wahrscheinlich erfolgte das Aufziehen des Gemäldes auf die feine Leinwand zu Lebzeiten Nerlys, da die Doublierleinwand rückseitig eine Signatur und eine Bezeichnung des Künstlers aufweist. Es ist auch davon auszugehen, dass die Formatveränderung bereits zu seinen Lebzeiten erfolgte, da das Gemälde schon mit dem vorhandenen Keilrahmen nach Erfurt kam. Auf der gesamten Bildfläche sind Retuschen sichtbar. Im UV-Licht wird deutlich, dass in der oberen Bildhälfte der alte Firnis gedünnt bzw. abgenommen und ein neuer Firnis aufgetragen wurde. Auf der Bildrückseite befindet sich auf der rechten Seite ein Leinwandflicken. Der rechte und linke untere Keil am Keilrahmen wurden ersetzt. Zu Zeitpunkt und Umfang dieser Maßnahmen gibt es keine Angaben.

2023/2024

Das Gemälde wurde vermutlich seit der Ausstellung 1978 im Angermuseum in einem schmalen, damals neu angefertigten Schmuckrahmen gezeigt, da sich der originale Schmuckrahmen wahrscheinlich damals schon in einem sehr schlechten Zustand befand. 2023 begann die Restaurierung des reich ornamentierten und mit Blattmetallaufgaben versehenen Schmuckrahmens. Holzkonstruktion, gelockerte Ornamente und Fassungsschichten wurden gefestigt. Es erfolgten eine Reinigung, die Ergän-

zung fehlender Ornamente und die Retusche der Fassung bzw. die Fassungsergänzung bei den Neuteilen.³⁸

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. II.: *Ein Winzerzug auf dem Monte Circello / mit Fernblick auf Terracina und Gaeta*.

Inventarbuch II: *Winzerzug auf dem Monte Circello / Oelgemälde*
Inventarkarte (vor 1917): *Winzerzug auf dem Monte Circello / Oel auf Leinwand um 1850 / »Nerly«*

Literatur

Ausst.Kat. Berlin 1880, S. 25, Kat.Nr. 7 (*Ideale Landschaft mit Winzer-Zug [Motiv aus Campanien]*). – Aukt.Kat. Lepke's (1881), Nr. 2 (*Ideale Landschaft mit tanzenden Winzern [Motiv aus Campanien]*). – Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 24 (*Ein Winzerzug auf dem Monte Circello mit Fernblick auf Terracina und Gaeta*). – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 131 (*Winzerzug [Monte Circello]*). – Meyer 1908, S. 72 ff. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 116 (*Winzerzug auf dem Monte Circello*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 197 (*Winzerzug auf dem Monte Circello*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 20 (m. Abb.; *Winzerzug auf dem Monte Circello*). – Ausst. Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 18 (m. Abb.; *Winzerzug auf dem Monte Circello*). – Zeitler 1997. – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 22 (m. Abb.; *Winzerzug auf dem Monte Circello*).

Anmerkungen zu »Winzerzug auf dem Monte Circello«

- 1 Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), fol. 14, Nr. II.
- 2 Meyer 1908, S. 72.
- 3 Ebenda, S. 73.
- 4 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846): »1831, Nr. 14. Großes Gemälde. Rückkehr der Winzer, und zwar die Szene in vorchristliche Zeit versetzt. Berliner Kunstverein.«, S. 423.
- 5 Christian Friedrich Tieck, Karl Friedrich Schinkel und Wilhelm Wach.
- 6 Zeitler 1997, S. 184; Humboldt 1907, S. 489.
- 7 Humboldt 1907, S. 491.
- 8 Humboldt 1907, S. 554.
- 9 Ebenda, S. 579.
- 10 Aukt.Kat. Lempertz (21.5.2016), Lot 1514: Friedrich Nerly, *Winzerzug auf dem Monte Circello*, Öl auf Leinwand, 127 × 171 cm, bez. u. r.: »F. Nerly 1832«.
- 11 Siehe auch *Lehrjahre bei Rumohr* (Kat. 1a-e), S. 105, und *Aufbruch nach Italien – Porto Venere* (Kat. 2) in diesem Band, S. 116.
- 12 Flora – Ein Unterhaltungsblatt. Hrsg. u. Redacteur Dr. Birch, München, 12. Jahrgang, Nro. 199., Donnerstag, 13. Dezember 1832, S. 798; Der Sammler, Nr. 33, 16. März 1833, S. 131 f.
- 13 Bettina von Arnim, Brief vom 27. Mai 1833, in: Meyer 1908, S. 56.
- 14 Riccardi 1997, S. 212.

- 15 Joseph Anton Koch, *Der Belvedere-Weinberg bei Olevano*, 1810, Radierung, 14,7-15,7 × 20,9-21,6 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
- 16 Joseph Anton Koch, *Winzerfest bei Olevano*, 1812, Öl auf Eichenholz, 46,7 × 58,3 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek, Inv.Nr. WAF 448.
- 17 Zit. nach: Ausst.Kat. Stuttgart 1989, S. 69.
- 18 Unter der Ortsbezeichnung »Olevano« ist in verblasster Schrift die erste Bezeichnung »Terracina« zu erkennen. Auch in einem Skizzenbuch findet sich eine doppelseitige Zeichnung mit vier Tarantella-Tänzerinnen aus Napoli: Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 62, 63: *Vier Tänzerinnen*, 1834, Bleistift, laviert, bez. u. l.: 1834 / le 4 Sorelle Filippi / ballando la Taran- / tella / F. N. / Napoli.
- 19 Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 94.
- 20 Es findet sich in der Literatur vielfach auch die Bezeichnung »Ritorno dalla Vendemmia« (Rückkehr von der Weinernte).
- 21 MacFarlane 1846, S. 186.
- 22 Bartolomeo Pinelli, *The Return from the Vintage*, in: MacFarlane 1846, S. 187; ein ähnliches Blatt: Bartolomeo Pinelli, *Die Rückkehr von der Weinernte nach Roma*, 1815, Radierung, 213 × 293 mm (Platte), Hamburger Kunsthalle, Bibliothek, Inv.Nr. kb-1863-85-175-4 (ILL. XIX Pinelli 1815-8).
- 23 MacFarlane 1846, S. 191.
- 24 Gregorovius 1986, S. 196.
- 25 Siehe auch den Katalogtext von Claudia Nordhoff in: Aukt.Kat. Lempertz (21.5.2016), Lot 1514.
- 26 Zit. nach Meyer 1908, S. 52.
- 27 Zeitler 1997, S. 184 f.
- 28 Vgl. Kat. 9.
- 29 *Landschaft am Monte Circello*, Pinsel über Bleistift, grau-braun laviert, 27,2 × 42,3 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, Inv.Nr. 1938/053.
- 30 Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 23 verso.
- 31 Siehe auch *Abendstimmungen* (Kat. 25a-1) in diesem Band, S. 336 ff.
- 32 Siehe auch *Tizian als Vorbild* (Kat. 29a-c) in diesem Band, S. 398 ff.; vgl. auch die Ausführungen von Mechthild Lucke in: Lucke 1991, S. 13.
- 33 Meyer 1908, S. 73.
- 34 Meyer 1908, S. 74.
- 35 Im Zuge der Neueinrichtung des Angermuseums 2009/2010 konnte der damalige Direktor Dr. Wolfram Morath-Vogel bei der Depotsichtung einen eingelagerten Rahmen als Originalrahmen des Winzerzug-Gemäldes (Kat. 13) identifizieren.
- 36 Aukt.Kat. Lempertz (21.5.2016), Lot 1514.
- 37 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846); dort unter 1831, 15., die Angabe: »Römischer Kunstverein, gewonnen vom Prinzen Massignano Bonaparte«, heutiger Verbleib unbekannt.
- 38 Siehe hierzu ausführlich: Heike Glaß, Dokumentation, 2024, Angermuseum Erfurt.

Kat. 14

Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange 1859/60 (Erste Version: 1837)

*Zwei Schwäne vertheidigen ihr Nest gegen eine Schlange*¹

Öl / Leinwand | 167,0 × 236,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten am mittleren Felsen in Braun: »Nerly«

Rückseite: Bezeichnet auf der Leinwand unten links mit dem Pinsel in Braun: »Nerly«; bezeichnet auf dem Keilrahmen unten in der Mitte in Schwarz, auf dem Kopf stehend: »Nerly«; auf dem Keilrahmen oben rechts in Schwarz, auf dem Kopf stehend: »No. 1«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3001

Eines der ungewöhnlichsten Gemälde Friedrich Nerlys bildet den Auftakt der Werke aus dem Nerly-Nachlass in Erfurt. Das im Jahr 1883 auf der Transportliste der nach Erfurt geschickten Werke mit der Nummer 1 eingetragene Bild wurde mit dem Titel *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange* auch als erstes Nerly-Gemälde inventarisiert.² Es ist mit einem Format von 167 × 236 cm zugleich das größte Gemälde des Erfurter Nerly-Nachlasses. Friedrich Nerly erwies sich bereits in seinem Frühwerk als versierter, 1827 sogar von Goethe gelobter Tierzeichner³ und auch in den römischen und venezianischen Jahren zeichnete und malte er zahlreiche Tierstudien⁴, die er zum Teil als Staffage in Gemälden einsetzte. Aber abgesehen von einem Hundeporträt⁵ und kleinformatigen Bildern der Wasserbüffel bei Paestum (s. **Kat. 12.a**) ist neben dem Schwanenbild nur ein weiteres Ateliergemälde bekannt, in dem Tiere eine herausgehobene Rolle spielen: der *Transport eines Marmorblocks für Thorvaldsen im Tal von Carrara*, mit dem Nerly 1831 in Rom seinen ersten großen Erfolg als Maler feierte.⁶ Im Unterschied zu dieser Komposition, die sechs Büffel im Einsatz als Zugtiere in den Mittelpunkt stellt, zeigt das Schwanenbild Tiere jenseits der menschlichen Sphäre in ihrer natürlichen Umgebung. Wie 1862 mehrere deutsche Tageszeitungen berichteten, geht das Motiv auf ein persönliches Reiseerlebnis Nerlys in Süditalien bzw. Sizilien zurück.⁷ Es sind von ihm keine Originaldokumente zu dem Bild überliefert, aber sein erster Biograf Franz Meyer schreibt im Zusammenhang des Beginns von Nerlys Aufenthalt in Venedig: »Einige [bei] ihm bestellte Bilder, die nach Studien von seiner süditalienischen Reise gemalt wurden, fanden hier ihre Vollendung. [...] und namentlich ein großes Bild: »Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange.«⁸ Im Werkverzeichnis von 1846 ist für das Jahr 1837 ein Gemälde mit dem Titel »Zwei Schwäne, ihr Nest gegen eine Schlange vertheidigend« eingetra-

gen, das sich zum damaligen Zeitpunkt in venezianischem Privatbesitz befand.⁹ Da in diesem Verzeichnis die großformatigen und auch die kleinen Gemälde regelmäßig als solche benannt sind, ist anzunehmen, dass es sich bei dem 1837 entstandenen Werk um ein mittleres Format handelt. Der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt. Aus den Angaben in verschiedenen Zeitungsberichten der Zeit um 1860/62 lässt sich schließen, dass Nerly um 1859/60 das hier vorgestellte Werk als zweite, großformatige Version des Schwanenmotivs fertigstellte.¹⁰ Offenbar hatte er mit diesem Gemälde, vergleichbar mit dem *Winzerzug am Monte Circello* (**Kat. 13**), eine in den 1830er-Jahren entwickelte Bildidee mit großem Zeitabstand erneut für eine Version im großen Format aufgegriffen. Einen konkreten Auftrag gab es wohl nicht, denn in einer Zeitungsnotiz wird es im Oktober 1860 als noch verkäuflich bezeichnet.¹¹ Auch über die Absicht Nerlys, es auf der Akademie-Ausstellung 1862 auszustellen, wird im Juli 1862 berichtet.¹² Im Berliner Ausstellungskatalog von 1862 ist es als verkäuflich gekennzeichnetes Werk mit dem langen und etwas umständlichen Titel *Ein Schwanenpaar, welches, von einer herannahenden Schlange überrascht, sich in Vertheidigungsstand setzt* eingetragen.¹³ Das auch nach der Akademie-Ausstellung in Berlin nicht verkaufte Gemälde blieb in Nerlys Besitz und reiste nach seinem Tod wiederum von Venedig aus nach Berlin und zurück: 1880 wurde es zusammen mit 10 weiteren Gemälden in der Nationalgalerie in einer Ausstellung mit Werken der drei Maler Eduard Meyerheim, Ernst Fries und Friedrich Nerly präsentiert.¹⁴ In einer Ausstellungsrezension des *Berliner Tageblatts* wurde das Gemälde lobend erwähnt: »Aber nicht allein in der venetianischen Vedute zeigt sich uns der Künstler bedeutend, sondern auch in der kräftigen Erfassung genrehafter Thierscenen. Die große Komposition, in welcher zwei gewaltige Schwäne ihr Nest gegen eine große Schlange verteidigen, zeugt von nicht geringer Kraft der Thiercharakteristik.«¹⁵ Ein Jahr später wurde es im Rahmen einer Auktion von Werken aus dem Nachlass Nerlys im Auktionshaus Lepke in Berlin angeboten¹⁶, blieb aber unverkauft und gehörte dann 1883 zum großen Konvolut der Erfurter Nerly-Nachlass-Stiftung.

Das von Nerly – folgt man den Quellen – während seiner 1834/35 unternommenen Sizilienreise beobachtete Naturschauspiel, setzte er in dem Gemälde von 1859/60 als detailreiche, nahsichtig aufgefasste Szene um. Der Betrachter nimmt unwillkürlich Nerlys Position des Naturbeobachters ein und sieht sich mit zwei nahezu lebensgroßen Schwänen in einem kleinen Gewässer konfrontiert, die als unmittelbares Gegenüber ein Gefühl physischer Nähe suggerieren. Zwischen dunklen, verschatteten Steinen ist im Vordergrund erst auf den zweiten Blick eine züngelnde Schlange zu erkennen, gegen die sich insbesondere der rechte Schwan in Stellung bringt. Die Unmittelbarkeit der Szenerie setzt sich auch im Bereich der Pflanzenwelt fort: Seerosen im rechten Vordergrund, großblättrige Pflanzen und Schilfgräser auf der linken Seite und



Kat. 14

ebenso das urwaldartige Blätter- und Blütendickicht aus Oleander, Feigen und Lorbeer in der oberen Bildhälfte und das rechts im Halbdunkel erkennbare Schwanennest mit dem Gelege. Die gesamte Natur wird aus nächster Nähe malerisch dargeboten, so dass der Blick unweigerlich auf die vielen, sehr genau wiedergegebenen Details fällt: etwa eine auf der Wasseroberfläche schwimmende Schwanenfeder, ein halb vertrocknetes Feigenblatt und die zahlreichen plastisch herausgearbeiteten Blätter und Blüten oberhalb der Schwäne. Im Erfurter Nachlass lassen sich zehn Aquarellzeichnungen als Vorstudien und zum Teil als direkte Vorlagen dem Gemälde zuordnen. Die Blätter zeigen, wie genau Nerly die verschiedenen Pflanzen, die Schwäne oder etwa auch die Libelle in der Natur beobachtet und zum Teil mit akribischen Farbnotizen und weiteren, mitunter sehr umfangreichen Anmerkungen zu optischen Phänomenen der jeweiligen Motive beschrieben hat, um sie dann in das Gemälde zu übertragen (Kat. 14.1–Kat. 14.4). Diese

Studien, die durch eine vergleichbare Malweise des Aquarellierens, das gleichartige Papier und die umfangreichen Farbnotizen in Zusammenhang stehen, sind wohl nicht am Ort des ursprünglichen Reiseerlebnisses in Sizilien 1834/35 entstanden, sondern im Vorfeld der späten Gemäldeversion von 1859/60. Nerly studierte etwa bei Pederiva in Norditalien Lorbeerblätter und bezeichnete eine der Aquarellstudien mit diesem Ortsnamen.¹⁷

Auf einem von zwei Blättern mit zahlreichen Studien von Schwänen zeichnete und aquarellierte Nerly einen Höckerschwan mit leicht aufgerichteten Flügeln, den er, etwas nach rechts gedreht, mit vielen Details – etwa des Kopfes und der Federn – als Hauptmotiv in das Gemälde übernahm (Kat. 14.1). Als Gegensatz zu diesem, von der Sonne hell beleuchteten Schwan, platzierte Nerly den zweiten Schwan – vom tief herabhängenden Blätterdach halb verschattet – links dahinter. Auch zu den Ästen mit Feigenblättern und Früchten finden sich im Erfurter Nachlass



Kat. 14.1 Gewässer mit Felsbrocken und Schwan (sowie weitere Skizzen), Aquarellzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4170c

sehr genaue Aquarellstudien, die Nerly als Vorlage verwendete (**Kat. 14.2**). Neben einer Studie von Seerosen (**Kat. 14.3**), von der er vieles ins Gemälde übertrug, gewähren vor allem die Zeichnungen auf dem Blatt *Wasserpflanzen und Libellen* vielfältige Einblicke in sein Naturstudium (**Kat. 14.4**). In der unteren Hälfte zeigt es mit Bleistift skizzierte und zu einem Teil farbig aquarellierte Ufervegetation mit Schilfpflanzen und großen Pestwurzblättern. Die natürliche räumliche Konstellation der unterschiedlichen Blätter übertrug Nerly variierend ins Gemälde. Das sehr genau erfasste, zur Hälfte grüne, zur anderen Hälfte abgestorbene gelblich-bräunliche Pestwurzblatt integrierte er wirkungsvoll in den linken unteren Vordergrund des Bildes und wiederholte dabei alle natürlichen Unregelmäßigkeiten der Naturstudie. Auf dem Studienblatt finden sich links unten zahlreiche Farbnotizen, mit denen Nerly die Mischöne der Pflanzen definierte, etwa »das Schilf unten hellgrüngelb am Stengel«. Oben links findet sich die akribisch aquarellierte Studie einer Libelle mit der Notiz: »die glänzenden Flügel erhalten natürlich nach ihrer Form Glanzlichter« – eine Anweisung, die Nerly im Gemälde gewissenhaft umsetzte, wo er die Libelle auf einem Seerosenblatt platzierte.

Es sind diese und viele weitere genau beobachtete Details der Naturformen, die das Gemälde auszeichnen und in die Nerly seinen malerischen Ehrgeiz legte. Das große Format des Bildes bekommt unter diesem Gesichtspunkt auch eine inhaltliche und wahrnehmungsbezogene Bedeutung. Es ging Nerly offensichtlich

darum, eine möglichst lebensnahe Illusion eines nahsichtigen Blicks auf die Formen und Farben der natürlichen Oberflächen zu erzeugen, ein Eintauchen in den Mikrokosmos der Blätter, Blüten, Insekten und Vogelfedern. Was er selbst, angeleitet von Rumohr, bereits im Frühwerk und in den römischen Jahren praktiziert hatte – das Studium von Naturformen aus nächster Nähe –, übertrug er hier in das große Format eines gewissenhaft gemalten Atelierbildes. Dass Nerly gerade dieses Gemälde 1862 auf der Berliner Akademie-Ausstellung zusammen mit einer späteren Version des *Marmortransports* und weiteren venezianischen Motiven präsentierte¹⁸, lässt sich auch als Versuch verstehen, eine wenig bekannte Seite seines malerischen Könnens zu zeigen, die in den bekannten Venedig-Ansichten nicht oder nur indirekt zum Ausdruck kam. In den Rezensionen zur Berliner Akademie-Ausstellung 1862 finden sich keine Kommentare zu dem Bild, jedoch wurde das Gemälde mehrfach in Zeitungsmeldungen im Vorfeld der Ausstellung erwähnt. In der *Allgemeinen Zeitung* aus Augsburg erschien im Juli 1862 eine Würdigung des Gemäldes, die zeigt, dass Nerlys malerischer Detail-Naturalismus bei damaligen Betrachtern nicht ohne Wirkung blieb: »Ein anderes großes Gemälde von Nerly, das berühmte Schwanenbild, soll zur Berliner Kunstausstellung gesendet werden. Selten hat ein Werk so vielseitige Anerkennung gefunden wie dieses eben so kühn entworfene als genial ausgeführte Meisterstück. Freilich ist es nicht eben wohlfeil, und schon seines Umfangs wegen nicht für jede Localität



Kat. 14.2 Pflanzenstudien (Äste mit Feigenblättern u. Feigen), Aquarellzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4004c

passend, sonst würde sich längst ein Käufer dazu gefunden haben, da es so allgemein bewundert wird. – Die geistreiche Frau v. B..r nennt es in einer schwungvollen Recension ein Bild welches das ganze Atelier wahrhaft durchleuchtet, ein Gedicht, halb Märchen, halb ein Stück realistischer Natur, durch zwei ihrer prachtvollsten Geschöpfe in Lebensgröße dargestellt. – Doch diese ganze herrliche Schilderung muß man selbst lesen. – Und eine nicht minder schmeichelhafte Kritik enthält für den Künstler der Ausruf einer englischen Dame: Take away the serpent, for the thought [sic!] that this might destroy those beautiful creatures is insufferable!¹⁹

Nerlys Biograf Franz Meyer befand dagegen kritisch, das Bild weise zwar viele zeichnerische Vorzüge auf, sei aber »durch die Fülle seiner peinlich ausgeführten Details und durch den Mangel jeder belebenden Beleuchtung wenig ansprechend.«²⁰ In einer stark vom Impressionismus geprägten Zeit nach der Jahrhundertwende konnte sich Meyer offenbar nicht für den Detailreichtum der nahsichtigen Naturschilderung begeistern. Seine Kritik an der Lichtführung des eigentlich durch starke Licht-Schatten-Kontraste geprägten Gemäldes ist dagegen weniger leicht nachvollziehbar.

Das Bild wurde in Erfurt seit der Eröffnung der Gemäldegalerie 1886 bis in die 1910er-Jahre präsentiert, spätestens ab 1924 war es aber nicht mehr Teil der Dauerausstellung, wie sich aus den Museumskatalogen erschließen lässt.²¹ Bei einer Inventur 1997 wurde es als Fehlbestand registriert.²² Nach seiner Wiederentdeckung in einem Außendepot konnte das Gemälde im Zuge des Nerly-Bestandserforschungsprojekts 2021 identifiziert und 2023/2024 umfangreich restauriert werden.²³

Thomas von Taschitzki

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4002a: *Blätterzweige (Lorbeer)*, Bleistift u. Aquarell auf Papier, 20,5 × 29 cm, bez. u. r. mit zahlreichen sehr detaillierten Farbotizen u. Detailbeobachtungen

Inv.Nr. 4002b recto: 2 *Blätterzweige (Lorbeer)*, Bleistift u. Aquarell auf Papier, 14,5 × 23 cm, bez. u. l. »Pederiva« u. Farbotizen; verso: *Blätterstudien (Lorbeer)*, Bleistift, bez. u. l.: »I. N. G. (1002b) 4002 b« u. Farbotizen

Inv.Nr. 4004c: *Pflanzenstudien (Äste mit Feigenblättern u. Feigen)*, Bleistift u. Aquarell auf Papier, 25,5 × 36,0 cm, bez. u. mit zahlreichen Farbotizen (**Kat. 14.2**)

Inv.Nr. 4004d recto: *Pflanzenstudien (Äste mit Feigenblättern sowie Schilf)*, Bleistift u. Aquarell auf Papier, 20,5 × 28,5 cm; verso: *Pflanzenstudien (Äste mit Feigenblättern)*, Bleistift u. Aquarell auf Papier, bez. u. l.: I.N.G. (1004d) 4004d« sowie o. l. mit Farbotizen

Inv.Nr. 4003a: *Wasserpflanzen und Libellen*, Bleistift, Aquarell, Pinsel in Sepia, auf Papier, 29,6 × 44,1 cm, bez. r.: »N. f«; zahlreiche Farbotizen und Anmerkungen (**Kat. 14.4**)

Inv.Nr. 4170a recto: *Seerosen*, Bleistift, Aquarell, Pinsel in Sepia, auf Papier, 21,1 × 25,9 cm, bez. u. l.: »Nerly«; bez. o. r.: »Nimfea« (**Kat. 14.3**); verso: *Pflanzenstudie*

Inv.Nr. 4170b: *Schwäne*, Bleistift, Aquarell u. Deckfarben auf Papier, 28,4 × 40,8 cm

Inv.Nr. 4170c: *Gewässer mit Felsbrocken und Schwan* (sowie weitere Skizzen), Bleistift, Aquarell, Feder und Pinsel in Sepia, auf Papier, 28,5 × 41,0 cm (**Kat. 14.1**)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 103: *Studien von Feigenblättern*, Bleistift, 17,8 × 11,3 cm

Versionen

Laut Werkverzeichnis von 1846:

Zwei Schwäne, ihr Nest gegen eine Schlange vertheidigend, 1837, Eigentümer: De Biasi, Venedig (Verbleib unbekannt)²⁴

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 167,0 × 236,0 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 9 Kett- und 10 Schussfäden pro cm²) auf originale Keilrahmen (Schenkelbreite 11 cm, mit Mittelstrebe, ohne Fase, 4 Keile vorhanden). Es handelt sich um eine relativ dünne Leinwand mit ungleichmäßiger, lockerer Struktur. Es gibt keine Naht im Darstellungsbereich (Ballenbreite vermutlich bei ca. 170 cm). Man kann Webkanten entlang der Ober- und Unterkante erkennen. Die rechten und linken Kanten weisen per Hand ausgeführte Säume auf (Spannrandbreiten zwischen 2 und 6 cm).



Kat. 14.3 Seerosen,
Aquarellzeichnung auf
Papier, Inv.Nr. 4170a

Malschicht

Die Leinwand wurde per Hand hell grundiert. Die Spann­ränder weisen ungrundierte Bereiche auf. Unterzeichnungen sind nicht zu erkennen. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte dünn deckend bis schwach pastos. Das Gemälde wurde ganzflächig mit einem vermutlich gelbbraun getönten Naturharzfirnis überzogen.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Nach dem Wiederauffinden wies das Gemälde starke mechanische Beschädigungen auf. Es waren aber keine Veränderungen durch frühere Restaurierungen erkennbar.

2023/2024

Im Rahmen der Restaurierung durch Hans Bruckschlegel wurden die Deformierungen des Bildträgers geglättet sowie Risse und Fehlstellen in der Leinwand durch Fadenverschweißung geschlossen. An den zum Teil stark geschädigten Bildrändern erfolgte eine Anränderung, die das Wiederaufspannen auf den originalen Keilrahmen ermöglichte. Nach der Oberflächenreinigung, die eine starke Aufhellung erbrachte, zeigte sich, dass Nerly einen getönten Firnis aufgetragen hatte, der heute etwas

nachgedunkelt, aber in der Farbwirkung nicht wesentlich verändert ist. Kittungen, Retuschen und das Auftragen eines dünnen Naturharzfirnisses schlossen die Restaurierung ab.²⁵

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. I.: *Zwei Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange*
Inventarbuch II: *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange / Oelgemälde um 1836*

Inventarkarte (vor 1917): *Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange. / Oel auf Leinwand um 1836 / 164 × 233 cm / »Nerly«*

Literatur

Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 427, Nr. 58 (*Zwei Schwäne, ihr Nest gegen eine Schlange verteidigend*). – Ausst.Kat. Berlin 1862, S. 50, Kat.Nr. 469 (*Ein Schwanenpaar, welches, von einer herannahenden Schlange überrascht, sich in Vertheidigungsstand setzt*). – Ausst.Kat. Berlin 1880, Kat.Nr. 8 (*Schwäne verteidigen ihr Nest*). – Aukt.Kat. Lepke's (1881), Nr. 1

Kat. 14.4 Wasserpflanzen
und Libellen, Aquarellzeichnung
auf Papier, Inv.Nr. 4003a



(*Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange*). – Best.
Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 29 (*Zwei Schwäne verteidigen ihr Nest
gegen eine Schlange*). – Boetticher 1891–1898, S. 137. – Best.
Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 113 (*Schwäne und Schlange*) – Meyer
1908, S. 63 f. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 158 (*Schwäne und
Schlange*).

Anmerkungen zu »Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange«

- 1 Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. I.
- 2 Inventarbuch II; Inventarkarte (vor 2017).
- 3 Vgl. Nauhaus 2007, S. 13.
- 4 Vgl. auch Kat. 1d, Kat. 1e, Kat. 15f, Kat. 15g, Kat. 30e in diesem Band.
- 5 *Die Komplizen*, Öl auf Leinwand, 39,5 × 52,5 cm, bez. »F. Nerly 1872«, Auk-
tionshaus Dorotheum, Wien, Auktion 11.12.2013, Lot-Nr. 213.
- 6 Abb. 12.1 in *Paestum* (Kat. 12a–b) in diesem Band, S. 206.
- 7 Morgenblatt zur Bayerischen Zeitung, Nr. 180, 18.7.1862, S. 651; Illustrierte
Zeitung, Leipzig, Nr. 990, 21.6.1862, S. 423.
- 8 Meyer 1908, S. 63 f.
- 9 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 427: Nr. 58. Als Besitzer
ist »De Biasi in Venedig« angegeben.
- 10 Kölnische Zeitung, 26.10.1860, Notiz im Anzeigenteil; Allgemeine Zeitung,
München, 2. Juli 1862, S. 3050; Bayerische Zeitung, Jg. 57, 18.7.1862, S. 345.
- 11 Kölnische Zeitung, 26.10.1860, Notiz im Anzeigenteil, unterzeichnet
»Stettin, im October 1860, Mehrere Kunstfreunde«.
- 12 Allgemeine Zeitung, Nr. 183, 2.7.1862, S. 3050.
- 13 Ausst.Kat. Berlin 1862, S. 50, Kat.Nr. 469.
- 14 Ausst.Kat. Berlin 1880, S. 25 (Kat. Nr. 8: *Schwäne verteidigen ihr Nest*,
h. 1,68, br. 2,36)
- 15 R. S., Neunte Ausstellung in der Nationalgalerie, in: Berliner Tageblatt
und Handels-Zeitung, 20.2.1880, Nr. 86, Abendausgabe, S. 3.
- 16 Aukt.Kat. Lepke's (1881), Nr. 1.
- 17 Inv.Nr. 4002b recto und verso.
- 18 Vgl. Ausst.Kat. Berlin 1862, S. 51. Die weiteren ausgestellten Nerly-Werke
waren: »Nr. 470: Der Marmortransport mit Büffeln unterhalb Massa di Carara;
Nr. 471.: Lord Byron und Padre Pasquale auf der Insel der Mechitaristen bei
Venedig [...]; 472.: Die Venezianische Wasserträgerin am byzantinischen Brun-
nen; 473.: Ruhender Gondolier [...].«
- 19 Allgemeine Zeitung, Nr. 183, 2.7.1862, S. 3050.
- 20 Meyer 1908, S. 64.
- 21 Vgl. Best.Kat. Erfurt 1886, 1903, 1909 u. 1924; in einem unbestimmten Zeit-
raum nach ca. 1920 war es an die Stadthausssäle Erfurt ausgeliehen (Kartei der
Leihgaben an städtische Dienststellen).
- 22 Inventurliste 1997.
- 23 Mit Hilfe einer großzügigen Restaurierungsförderung durch die Kultur-
stiftung der Länder konnte das stark beschädigte Gemälde 2023/2024 von dem
Erfurter Restaurator Hans Bruckschlegel restauriert werden. Der originale
Rahmen, mit dem es laut Transportliste von 1883 nach Erfurt geschickt wurde,
ist heute nicht mehr auffindbar.
- 24 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 427: Nr. 58.
- 25 Siehe hierzu ausführlich: Hans Bruckschlegel, Dokumentation, 2024,
Angermuseum Erfurt.

PFLANZEN- UND TIERSTUDIEN

Kat. 15a–g

Der angehende Künstler Friedrich Nerly wurde insbesondere durch seinen Lehrer Carl Friedrich von Rumohr angeregt, die Natur in all ihren Details so genau wie möglich zu studieren.¹ So entstand schon 1825 ein kleines Bild einer Gruppe von Huflattichblättern in ihrer natürlichen Umgebung des feuchten Unterholzes (Kat. 1a).² Abgesehen davon, dass die Verwendung der Ölfarbe für eine derartige Studie, die nur in der Natur entstanden sein kann, im Vergleich zur Arbeitsweise anderer Künstler im Deutschland dieser Zeit schon außergewöhnlich früh ist, kann man in dieser Studie bereits das Interesse am Verständnis aller Details des Gegenstandes erkennen, das der angehende Maler in den folgenden zehn Jahren immer weiter intensiviert und verfeinert hat. Nerly war offensichtlich viel mehr daran interessiert, die Dinge und Pflanzen aus der Wiedergabe ihrer in natürlicher Lichtbedingung beobachteten Farbigkeit heraus zu entwickeln, als etwa nur aus der gezeichneten Kontur, die seit der Jahrhundertwende in der Malerei ein dominantes Stilmittel geworden war. Mit seiner Reise nach Italien 1828 setzte er dieses Studium der Pflanzen und Tiere, das er in Deutschland begonnen hatte, noch einmal in erstaunlicher Ausführlichkeit fort. Aus Nerlys römischer Zeit ist eine Vielzahl von Bleistiftskizzen erhalten, in denen er ganz konkret einzelne Pflanzen in ihrer Wachstumsstruktur und in den Details ihrer Blätter und Blüten beobachtet hat. Damit erarbeitete er sich – nicht zuletzt auf seinen im Norden erworbenen Fähigkeiten basierend – die ganz andere Fauna und Flora der mediterranen Welt.

Wie Simone Heßdörfer in ihrer Untersuchung der botanischen Handzeichnungen von Joseph Anton Koch, Franz Theobald Horny und Friedrich Nerly gezeigt hat, stehen gerade diese italienischen Studien Nerlys zwischen wissenschaftlicher Naturerkenntnis und ästhetischer Naturerfahrung.³ Schon der fast vierzig Jahre ältere Vorreiter der Landschaftsmalerei in Rom, der Tiroler Joseph Anton Koch, ein Künstler, zu dem Nerlys Generation durchaus mit Bewunderung aufsaß, legte Wert darauf, nicht allein das Bild zu einem Ideal zu stilisieren, sondern ebenso den »Geist der Natur« genau zu erfassen.⁴ In etwas anderer Gewichtung – nicht in direktem Gegensatz – stand Rumohrs Auffassung von einem Streben nach Naturwahrheit mittels genauer Beobachtung der Objekte und der zeichnerischen Klärung des Beobachteten. Für den – gegenüber Koch – fast eine Generation jüngeren Rumohr war das Zeichnen eher eine Art wissenschaftliches Lernen und Denken. Nach seiner Auffassung sollte das so Erlernte in raschen Skizzen zu einer eigenständigen künstlerischen Ausdrucksweise

geführt werden, da es ansonsten nicht den Anspruch erheben könne, Kunst zu sein.⁵

So fasst Heßdörfer zusammen: »Nerly erarbeitete sich seine pflanzlichen Motive dem wissenschaftlichen Denken entsprechend. Er sammelte Informationen über die Pflanzen in seinen Skizzenbüchern oder auf seinen Einzelzeichnungen, in denen er gründlich und gewissenhaft vorging, um Gesetzmäßigkeiten und Merkmale der Naturgestalt zu verinnerlichen. Trotz fehlender botanischer Wissensvermittlung fertigte er lediglich aufgrund seiner Beobachtungsgabe und seines Naturstudiums botanisch korrekte Zeichnungen an. Seine Analysen waren ganzheitlich. Er analysierte Pflanzen in unterschiedlichen Darstellungen von ihren charakteristischen botanischen Merkmalen und ihrem Habitus bis hin zu ihrer vegetativen Umgebung, um einen umfassenden botanischen Eindruck ihrer Naturwahrheit zu erhalten. Dabei bediente er sich auch der Farbe, um bestimmte Merkmale zu unterstreichen, und nutzte schriftliche Äußerungen, um landschaftliche oder farbige Eindrücke zu ergänzen. [...] Der Reiz an Nerlys Pflanzenzeichnungen, ob in seinen Skizzenbüchern oder in seinen Einzelzeichnungen, ist der Kontrast zwischen einem detailliert ausgearbeiteten oder betonten Zentrum und einem mit Leichtigkeit formulierten Gesamteindruck.«⁶ Nerly war zwar mit geradezu botanischem Eifer am Werk, aber er war eben kein Botaniker. Seine Naturstudien haben immer wieder das Zeug, kleine Kunstwerke zu werden.

Das Gleiche gilt für die Tierstudien des jungen Künstlers. Nerly hatte sich bereits in Deutschland mit einheimischen Tieren beschäftigt und für das Verständnis der Körper auch Skelette gezeichnet, wie es in der akademischen Ausbildung seiner Zeit – die er nie hatte – durchaus üblich war. Zudem hatte er sich schon in Deutschland für exotische Tiere wie Elefanten begeistert, die er zum Beispiel 1828 in Dresden zu sehen bekam.⁷ Aus den daraus resultierenden Skizzen komponierte er eine seiner wenigen Radierungen, die er im folgenden Jahr in Rom publizierte. In Italien übertrug er dieses Interesse am genauen Verständnis der Tierkörper nun auf die für den Nordeuropäer exotisch wirkenden Tiere der römischen Campagna. Wasserbüffel, Esel und Maultiere zeichnete er ebenso zahlreich wie die Pflanzen und auch in Tierstudien verwendete er gelegentlich die Ölfarbe. Es ging ihm also – wie bei den Pflanzen – darum, das Tier und seine farbliche Erscheinung in seiner natürlichen Umgebung und mit der Wirkung einer konkreten Lichtsituation wiederzugeben.

Andreas Strobl

Kat. 15a

Kürbisblüten 1836

Öl / Papier | 24,8–31,7 × 18,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten in Schwarz: »die 5 Einschnitte die Rückseite weniger gelb, die mittlere Ader jedes Blumenblattes ziemlich erhöht, links u. rechts [...] (?) ausge[...] Erhöhungen u. der Rand gekräuselt (?)«; bezeichnet über der zweiten Blüte in Bleistift: »R [zweimal] Rückseite gelblich«; bezeichnet am Rand rechts entlang der Blattkante in Schwarz: »Der Stengel des gr. Blattes«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3155a

Dargestellt sind vier Blüten eines Kürbisses. Die obere in der Mitte befindet sich in einem Zwischenstadium, die rechts oben ist bereits verblüht, während die beiden anderen in voller Blüte stehen. Da zwei auf einem längeren Stängel stehen, handelt es sich wohl um die männlichen Blüten des zweigeschlechtlich blühenden Gartenkürbis (*Cucurbita pepo*). Der nachträglich um die untere Blüte gelegte dunkle Hintergrund suggeriert, dass Nerly die Blüten im Zusammenhang einer ganzen Kürbisblüte dargestellt hat. Es handelt sich jedoch um vier einzeln beobachtete Blüten, denn nicht einmal die untere hat einen konkreten Zusammenhang mit dem rechts angedeuteten größeren Stängel. Dem Maler ging es also nicht um die Pflanze insgesamt, sondern ausschließlich um die Blüten selbst, deren Form und deren farbliche Übergänge vom Grün über unterschiedliche Gelb- bis hin zu Brauntönen. Die Beschriftung des Blattes zeigt zudem, dass Nerly mit geradezu botanischer Genauigkeit sich nicht nur die farbliche Wirkung, sondern auch die Struktur der Blüten in Erinnerung halten wollte. Den dunklen Hintergrund fügte der Künstler wahrscheinlich nur hinzu, um die Leuchtkraft der beiden gelben Blüten unten angemessen zu betonen, während er bei der oberen Blüte in der Mitte das unbemalte gelbliche Papier als Farbe einsetzte und dafür mit einem Bleistift Konturen des Blütenkelchs einzeichnete; ansonsten sind keinerlei Spuren von einer vorbereitenden Bleistiftskizze zu erkennen.

Das Blatt war der rechte untere Teil eines größeren Papierbogens, den Nerly nachträglich – wie man an dem oben in der Blattmitte angeschnittenen, wohl auf dem Kopf stehenden Schriftzug sehen kann – herausgeschnitten hat. Die kleine, ebenso spontane wie sorgfältig beobachtete Sammlung von Blütenstudien, war dem Künstler also wichtig. Dass Nerly die Details der Natur fast mit der Genauigkeit eines Botanikers beobachtet hat, kann man auch in seinen Skizzenbüchern und auf Einzelblättern sehen. Es findet sich dort eine ganze Reihe von Studien, in denen er die

Früchte und die Struktur der Pflanzen beobachtend festhielt, jedoch nur selten die Blüten. Neben dem hier besprochenen Blatt ist in Bremen noch eine Bleistiftskizze mit vergleichbaren Blüten erhalten, die der Künstler mit dem Pinsel in Schwarz und Weiß vorsichtig weiterbearbeitet hat (**Kat. 15a.1**).⁸ Eine weitere mit Bleistift gezeichnete Darstellung von Kürbisblüten enthält das Erfurter Skizzenbuch Inv.-Nr. 3896 aus dem Jahr 1836. So dürfte unsere vorliegende Farbstudie also ebenfalls in dieses Jahr zu datieren sein.⁹ Die Treffsicherheit mit dem Pinsel, für die Nerly keine oder kaum eine Bleistiftvorzeichnung benötigte, hat er sich also mittels seiner zahlreichen Skizzen erarbeitet.

In der vorliegenden Studie der Kürbisblüten wird exemplarisch deutlich, dass Nerly die Schulung durch Rumohr zu fast naturwissenschaftlicher Genauigkeit in der Beobachtung der Botanik geführt hat, wie dies Heßdörfer in ihrer Dissertation über botanische Handzeichnungen nachgewiesen hat und wie dies die hier publizierten frühen, noch in Deutschland entstandenen Studien zeigen.¹⁰ Dass er die kleine, am Rande eines größeren Blattes entstandene Detailstudie sorgfältig aufhob, zeigt, wie er sich in seinen römischen Studienjahren neben seinen Skizzenbüchern ein Repertoire an Detailbeobachtungen anlegte, mit dem er – eben ganz im Sinne Rumohrs – die Vordergründe seiner Ölgemälde nicht nur mit Farbakzenten, sondern mit korrekt wiedergegebenen Pflanzen zu füllen gedachte.

AS

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch 3114 a/b, fol. 54: *Drei Kürbisse*, Bleistift, Lavierungen, Aquarell, auf Papier, 10,2 × 13,8 cm, bez. mit Farbnotizen; fol. 55: *Kürbis u. weitere Skizzen*, Bleistift, Lavierungen, Aquarell, auf Papier, bez. o. r.: »3,75.«

Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 91: *Ranke mit Kürbisblättern und -blüten*, Bleistift auf Papier, 17,8 × 11,3 cm

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 52/353 recto: *Zwei Kürbisgewächsblüten*, Bleistift, Aquarell, Deckfarbe, auf bräunlichem Papier, 21,1 × 14,0 cm, bez. mit Farbnotizen und Zahlen

1952/744 recto: *Gelbe Kürbisblüte*, Bleistift, Aquarell, Weißhöhlungen, auf bräunlichem Papier, 30,4 × 8,5 cm; verso: *Kürbisblüten*, Bleistift

Inv.Nr. 1952/756 recto: *Pflanzen und Blütenstudien von Kürbisgewächsen*, Bleistift auf Papier, 13,5 × 16,9 cm, bez. m. diversen Farbnotizen sowie Namensnotizen

Inv.Nr. 1952/763 verso: *Winden- oder Kürbisgewächs*, Bleistift u. Aquarell auf bräunlichem Papier, 25,0 × 12,4 cm, bez. m. Farbnotizen





Kat. 15a.1 Skizzenblatt, Bleistift, Aquarell und Deckweiß, auf Papier, 21,2 × 14,0 cm, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952/738

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 24,8–31,7 × 18,0 cm

Bildträger

Kurzfaseriges Zeichenpapier, heute verbräunt. Format verändert durch erheblichen Verlust des linken oberen Eckbereichs.

Malschicht

Eine Grundierung des Blattes *recto* liegt nicht vor, *verso* befinden sich jedoch am rechten Randbereich Spuren einer chamoisfarbenen Grundierungsschicht mit Firnisüberzug, welche nicht zum Blattmotiv gehören. Eine Unterzeichnung ist ebenfalls nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend bis pastos. Die Ölstudie weist

infolge unterschiedlicher Firnissschichtdicke einen stark inhomogenen Oberflächenglanz auf. Dieser heute stark gelbliche Firnis reicht nicht vollständig bis an den Blattrand heran, so dass der wesentlich heller und kühler wirkende Papierton gut erkennbar ist. In der rechten oberen Ecke und am rechten sowie linken Randbereich gibt es je ein Einstichloch. In der linken unteren Ecke befinden sich drei Einstichlöcher.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig, [...] Figürliches, Pflanzliches u.s.w.* (Sammel-Inv.Nr. 3136–3156)

Inventarkarte (vor 1917): *Kürbisblüten / Oelstudie auf Papier / 18 × 31,8 cm*

Literatur

Heßdörfer 2019, S. 353, 359, 366f., 388.

Kat. 15b

Granatapfel 1833/35

*Hängender Mispelzweig mit rötlich grüner Frucht oben*¹¹

Öl / Papier | 10,7–18,4 × 15,0–0,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts in Braun: »N. f.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3155b

Der von unten gesehene Zweig mit einer Frucht wurde früher – wahrscheinlich wegen der länglichen Blätter – als »hängender Mistelzweig« bezeichnet. Es handelt sich aber um einen Granatapfel (*Punica granatum*), den Nerly ebenso detailliert wie naturgetreu wiedergibt. Bemerkenswert ist, dass der Künstler nicht allein die Frucht darstellte, sondern auch ihren Ansatz am Zweig und die Blätter des Baumes. Die Darstellung enthält damit alle Informationen, wie man sie in einem botanischen Nachschlagewerk erwarten würde. Aus künstlerischer Sicht ist wiederum bemerkenswert, dass die Farbigkeiten der Frucht und insbesondere die des Schattens fein differenziert wiedergegeben werden. Nerly mischte die Buntfarben nicht einfach mit Schwarz oder Braun,

sondern mit Blau und Hellgrau. Zudem nutzte er das hell durchschimmernde Papier, um der Frucht Plastizität zu geben. So vermittelt er den Eindruck, dass sie sich in der Natur am Baum hängend befindet und nicht etwa in der sterilen Atmosphäre eines Ateliers, obwohl er nichts vom Umfeld des Apfels andeutet.

Dass es sich bei der Studie um reines Arbeitsmaterial handelte, zeigt der diagonal geführte Schnitt durch den Papierbogen, auf dem sich eine weitere Studie eines Granatapfels befand (Inv. Nr. 3155 c). Da nur der untere Teil des Bogens monogrammiert ist, liegt die Vermutung nahe, dass der Künstler den Papierbogen erst teilte, als die Ölfarbe getrocknet war, denn das Monogramm ist mit dem Farbpinsel – also im Zuge des Malens – aufgetragen. Hätte er die geteilte Skizze nachträglich signiert, hätte er sein Monogramm sicherlich auf beide Einzelteile gesetzt und vielleicht auch nicht mit dem Pinsel signiert. Als Abschluss der Arbeit am noch nicht zerschnittenen Blatt war es ihm demnach wichtig, seine Signatur unter das Motiv zu setzen, was mit dem selbstbewussten Zusatz »f.« für »fecit« (»Er hat es gemacht.«) noch unterstrichen wird. Später hingegen waren diese kleinen Detailstudien nach der Natur für ihn nur noch Arbeitsmaterial, das einfach zu rechtgeschnitten werden konnte.

AS

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 10,7–18,4 × 15,0–0,5 cm

Bildträger

Kurzfasriges Zeichenpapier. Blattformat diagonal getrennt.

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung sind nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte von lasierend über deckend bis pastos. Die Ölstudie weist einen dünnen, flüchtig angelegten und nicht homogenen Firnis in hellgelbem Ton auf, der vermutlich noch vor der Trennung des Blattes aufgetragen wurde, da die Pinselstriche über den Trennungsschnitt hinweggehen. Er deckt vor allem die Darstellung ab; im ungefirnissten Randbereich ist der hellere und kühler erscheinende Papierton sichtbar. In der linken oberen Ecke befinden sich fünf Einstichlöcher, in der rechten oberen Ecke nur eines.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: Inv.Nr. 3136/3156 c: *Oelstudien aus Venedig*



Kat. 15b (unten) und 15c (oben)

Inventarkarte (vor 1917): *Hängender Mispelzweig mit rötlich grüner Frucht oben / Oelstudie auf Papier / 18,3 bzw. 13 × 15 cm / N. f.*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 15c

Granatapfel 1833/35

*Hängender Mispelzweig mit dunkelroter Frucht am unteren Ende*¹²

Öl / Papier | 20,2–14,5 × 15,1–0,5 cm

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3155c

Bei dieser zweiten Darstellung eines Granatapfels (vgl. **Kat. 15b**) ist gut nachvollziehbar, wie Nerly seine Ölskizzen gleich mit dem Pinsel beginnt und auf eine Vorzeichnung mit dem Bleistift verzichtet. Einige Blätter des Zweigs sind mit brauner Farbe nur in der Kontur angelegt, einige andere bereits mit der grünbraunen Farbe so ausgemalt, dass die Konturzeichnung wieder verschwunden ist. Nerlys erstaunliche Sicherheit in der Anlage der Gegenstände und seine feinmotorische Handhabung des Pinsels werden hier nachvollziehbar. Er hat sie sich in seinen wenigen Jahren in Rom von der Bleistiftzeichnung ausgehend ebenfalls für die Ölmalerei erarbeitet.

Auch bei diesem Granatapfel ist zu beobachten, wie der Maler bis in die Details hinein – zum Beispiel der braunen Fleckchen auf der Oberfläche – eine individuelle Frucht genau beobachtet hat. Und auch hier ist der Schatten farbig so gefasst, dass man nur annehmen kann, der Künstler habe die Frucht in der Natur bei Sonnenlicht studiert, selbst wenn er die Umgebung des Zweigs hier ebenfalls nicht weiter ausführte. Durch die Setzung der weiß glänzenden Lichter auf der linken Seite des Apfels werden diese Effekte der plastischen Wirkung noch gesteigert. So steht der Apfel wie ein Trompe-l'œil gleichsam vom Baum herab greifbar auf dem Papier.

AS

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 20,2–14,5 × 15,1–0,5 cm

Bildträger

Kurzfasriges Zeichenpapier. Blattformat diagonal getrennt.

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung sind nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte von lasierend über deckend bis pastos. Die Ölstudie weist einen dünnen, flüchtig angelegten und nicht homogenen Firnis in hellgelbem Ton auf, der vermutlich noch vor der Trennung des Blattes aufgetragen wurde, da die Pinselstriche über den Trennungsschnitt hinweggehen. Er deckt vor allem die Darstellung ab; im ungefirnissten Randbereich ist der hellere und kühler erscheinende Papierton sichtbar.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. Studien in Öl

Inventarbuch II: Inv.Nr. 3136/3156 c: *Oelstudien aus Venedig*
Inventarkarte (vor 1917): *Hängender Mispelzweig mit rötlich grüner Frucht oben / Oelstudie auf Papier / 18,3 bzw. 13 × 15 cm / N. f.*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 15d

Mohnblumen 1833/35

*Mohnblumen mit Knospen und Samenkapseln*¹³

Öl / Leinwand | 29,8 × 16,1 cm

Vorderseite: Bezeichnet am linken Rand unten in Schwarz:
»Nerly.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3156b

Auf den ersten Blick studierte der Maler hier ein Stück Wiese oder Feld mit unterschiedlichen Blumen, aus denen die Mohnblüten allein schon durch ihre rote Farbe hervorstechen. Dergleichen Studien finden sich auch in Nerlys gezeichneten, mit Bleistift oder Feder ausgeführten Skizzen und gelegentlich notierte er dann noch, welche Pflanze er dargestellt hat. Bei genauerer Betrachtung der Studie der Mohnblumen zeigt es sich jedoch, dass gar kein konkretes Stück Wiese dargestellt ist. Der Eindruck wird nur dadurch erweckt, dass Nerly im unteren Teil des Bildes begonnen



Kat. 15d

hat, die Blätter und Stängel mit einem dunklen Hintergrund zu versehen. Damit steigert er die Leuchtkraft der Grüntöne in diesem Teil der Studie. Ansonsten resultiert die Leuchtkraft der Ölfarbe daraus, dass sie im überwiegenden Teil des Bildes nicht deckend aufgetragen wurde, sondern vielmehr die helle Grundierung der Leinwand die Farben aufleuchten lässt. So ist hier – und in anderen Ölstudien des Künstlers ebenfalls – die Ölfarbe wie bei der Aquarelltechnik angewendet, bei der die Leuchtkraft der Farbe ebenfalls aus dem hellen Maluntergrund resultiert.

Die Mohnblüten springen aufgrund ihrer Farbe ins Auge. Aber eigentlich ist mit dem dichtblättrigen Zweig rechts, der gelb blühenden Staude im Zentrum, dem Grashalm links und der fiederigen Blüte in der Mitte unten eine ganze Reihe von Pflanzen dargestellt. Sie können so direkt nebeneinandergestanden haben, aber der konkrete Standort, wie ihn etwa Albrecht Dürer in seinem berühmten, kunsthistorisch frühesten *Rasenstück* schon 1503 wiedergegeben hat, interessiert Nerly hier nicht.

Dass bei der vorliegenden Ölstudie Pflanzen einzeln beobachtet und nebeneinandergesetzt wurden, kann man zum Beispiel an den holzigen Stängeln rechts unten erkennen, die nicht in der Erde wurzeln, wie der bräunliche Hintergrund auf den ersten Blick vermuten lässt. In der Mitte links ist eine Mohnblüte unvermittelt und ohne Zusammenhang mit einer Pflanze in die Fläche gesetzt. Die knospenden Stängel darüber haben ebenfalls keine konkrete Anbindung an komplette Pflanzen. Fast scheint es, dass der schnelle Blick des Malers immer wieder in Details verwickelt wurde und darüber den Zusammenhang eines Stücks Wiese oder Wegesrands verloren hat. Dafür konnte er das flirrende Licht auf den Blüten, die schillernden Töne der Blätter und die Strukturen der unterschiedlichen Pflanzen in relativ kurzer Zeit festhalten. Geschwindigkeit war demnach für Nerly nicht nur ein Verfahren, die aktuelle Stimmung in einer Landschaft zu bannen, sondern auch um Details der Natur voller Lebendigkeit wiederzugeben.

In anderen Blättern, wie etwa in dem Aquarell *Wiesenstück auf Capri* hat er mit dem Detailstudium durchaus auch einmal die Wiedergabe eines konkreten Standorts verbunden.¹⁴ Oder er hat die Beobachtung eines konkreten Stücks blühender Wiese mit einer Art Stillleben aus antiken Fragmenten kombiniert (Kat. 8), so dass aus der Naturbeobachtung heraus ein komponiertes Bild entstand, das jedoch selbst Fragment blieb, denn der Maler führte den oberen Teil der Landschaft nicht weiter aus. Angesichts der Naturtreue des Lichteinfalls kann man sich auch vorstellen, dass Nerly die Bruchstücke selbst zusammengetragen hat, um sie vor Ort zu malen. Dass er dergleichen aus der Phantasie gemalt hat, dagegen spricht die Lebendigkeit des Eindrucks.

AS

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 29,8 × 16,1 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 15 Kett- und 16 Schussfäden pro cm²). Das Format der Studie wurde vermutlich zeitnah zur Entstehung, möglicherweise von Nerly selbst, verändert, d. h. aus einer größeren Leinwand herausgeschnitten, da keine Spannränder vorliegen. Das Motiv wirkt links und rechts sowie unten beschnitten.

Malschicht

Es liegt eine sehr dünne, glatte und gleichmäßige Grundierung in einem gelblichen Farbton vor. Vermutlich wurde die Leinwand gewerblich vorgrundiert. Die gelbliche Grundierung dient partiell gleichzeitig als Hintergrundfarbe (Fondfarbton).¹⁵ Der deckende und partiell lasurartige Farbauftrag erfolgte vermutlich mit ölhaltigem Bindemittel. Die Malschicht erscheint matt, und es gibt nur partiell Glanz durch Ansammlung des Bindemittels. Eine Firnissschicht ist nicht erkennbar. An den oberen Ecken befindet sich je ein ausgerissenes Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: Inv.Nr. 3136/3156 c: *Oelstudien aus Venedig*
Inventarkarte (vor 1917): *Mohnblumen mit Knospen und Samenkapseln / Oelstudie auf grundierter Lwd. / 30 × 16 cm*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 15e

Brauner Topf mit Agave 1833/35

*Brauner Blumentopf mit Agave*¹⁶

Öl / Leinwand | 26,0 × 21,4 cm

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3156 c

Wie sich an den Spanngirlanden am ungrundierten rechten Rand zeigt, malte Nerly diese Studie auf eine Leinwand, die ursprünglich auf einen Keilrahmen aufgespannt war. Die unregelmäßig ausgestrichene hellgraue Grundierung reicht nur bis zum Anfang des Spannrandes, der für die Aufspannung auf den Keilrahmen seitlich umgeschlagen war. Nach dem Ablösen vom Keilrahmen ergänzte Nerly die oben, links und unten beschnittene Studie, wie am Detail der rechts über den Spannrand gemalten Agavenblätter zu erkennen ist.

Der Blick des Malers konzentrierte sich auf einen Tontopf, in dem eine Agave wächst, deren erste Blätter bereits wieder ver-

welken. Nerly beobachtete die unterschiedlichen Stadien der Blätter und vor allem die geradezu haptisch wiedergegebene Oberfläche des Topfes. Bemerkenswert ist dabei – so auch bei den beiden Studien von Granatäpfeln (**Kat. 15b u. 15c**) – wie der Maler die Farbigkeit der Schattenpartien anlegte. Beim Topf hat man den Eindruck, die indirekt abstrahlende Helligkeit einer hellgelben Fläche – zum Beispiel einer Brüstung aus Sandstein – würde seine verschattete Seite erhellen. Ohne dass der Künstler auch nur ein Detail der Umgebung andeutet, in der er den Topf beobachtet hat, bekommt der heutige Betrachter damit das Gefühl, dass vor ihm ein der prallen südlichen Sonne ausgesetzter Pflanzentopf steht.

Man kann bei dieser Studie gut nachvollziehen, wie Nerly mit dünnem Pinsel eine erste Skizze der Pflanze und des Topfes anlegte, um die Umrisse dann mit den genau beobachteten Farben zu füllen. Dabei malte er – wie in vielen seiner Ölstudien – vom Hellen ins Dunkle, wie man an der hell aufleuchtenden Unterseite des in der Mitte nach vorne wachsenden Blattes erkennen kann. So gewinnt das Agavenblatt ohne allzu intensiven Farbauftrag an Plastizität und die Schatten bleiben ihrerseits buntfarbig. Man würde hingegen erwarten, dass in der Ölmalerei die hellsten Stellen und Lichter als Letztes auf die dunklen Flächen gesetzt werden. Doch dies ginge auf Kosten der facettenreichen Lichthaltigkeit. Der banale Topf mit einer Agave wirkt durch Nerlys Verfahren so lebhaft beobachtet, als würde er auch 200 Jahre später noch vor uns stehen.

Agaven wuchsen ursprünglich nur in Mittelamerika, waren jedoch zu Nerlys Zeit zu einem ebenso pittoresken wie weit verbreiteten Bestandteil der mediterranen Landschaft geworden, der den Nordeuropäer natürlich faszinierte. Nerly zeichnete 1830 einen Agaventopf im Garten des Palazzo Caffarelli auf dem römischen Kapitol (Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952/941 recto) und 1833 blühende Agaven bei Gaeta (Inv.Nr. 3999b). Eine bildhaft ausgeführte Ölstudie zeigt einen pittoresk mit Feigenkakteen und Agaven bewachsenen felsigen Abhang in der hoch stehenden Mittagssonne.¹⁷ Ein kleines, in der Hamburger Kunsthalle bewahrtes Ölbild, ein Stilleben vor Landschaft mit dem Titel *Römischer Balkon* (**Kat. 15e.1**), zeigt ebenfalls im Zentrum einen Agaventopf,¹⁸ der auf eine Zeichnung in einem Skizzenbuch mit weiteren, in freier Natur wachsenden Agaven zurückgehen könnte (**Kat. 15e.2**).¹⁹

AS



Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3999b: *Blühende Agave*, Bleistift, 26 × 20 cm, bez. u. r.:

»Nerly 1833. Molo d. Gaeta«,

Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 12 verso: *Agave*, Bleistift, 14 × 21 cm

([Kat. 15e.1](#))

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/941 recto: *Skizzenblatt*, Feder in Schwarz,

8,3 × 12,4 cm, bez. Mitte u.: »Nerly.«, rechts daneben: »Campidoglio / 1830 / Giardino del ducca / Caffarelli« ([Kat. 15e.3](#))

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung (max.): 26,0 × 17,5 cm / Bildträger:

26,0 × 21,4 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 13 Kett- und 19 Schussfäden pro cm²). Format am rechten Bildrand unverändert mit ungrundiertem Spannrand und Spannirlanden von ursprünglicher Aufspannung. Obere, linke und untere Seite beschnitten.

Das Format wurde, möglicherweise von Nerly selbst, aus einer größeren Leinwand herausgeschnitten.

Kat. 15e.1 *Römischer Balkon*, 1834, Öl auf Papier auf Leinwand, 43,5 × 57 cm, bez. u. l.: »F. Nerly / 1834 Roma«, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-1191



Malschicht

Die graue und glatte Grundierung wurde von Hand aufgebracht, was sich an der rechten Seite durch ein unregelmäßiges Ausstreichen der Grundierung zeigt. Eine Unterzeichnung kann man nicht erkennen. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel lasurartig bis deckend, und es gibt einige kleine pastose Stellen in den Höhungen. Am rechten Bildrand geht die Malerei partiell vom grundierten Bildträger auf den ungrundierten Bereich über (möglicherweise nachträglich aufgebracht). Die Firnisschicht ist augenscheinlich unterschiedlich dick aufgetragen worden, partiell in den Randbereichen sehr dünn.

Je ein Einstichloch befindet sich im linken oberen Eckbereich, im linken unteren Randbereich, im grundierten rechten unteren Eckbereich sowie am oberen Bildrand, etwa mittig. Am rechten, ungrundierten Spannrand gibt es drei Einstichlöcher, jeweils eines im äußersten Bereich der Spannweite.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig*

Inventarkarte (vor 1917): *Brauner Blumentopf mit Agave / Oelstudie auf grundierter Lwd. / 18 × 31,8 cm*

Literatur

Heßdörfer 2019, S. 382ff.



Kat. 15e.2 *Agave*, Bleistift auf Papier, 14 × 21 cm, Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, fol. 12 verso



Kat. 15f

Kat. 15f

Toter Reiher wohl 1829/35
*Vogelstudie*²⁰

Öl / Papier | 12,8 × 26,1 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten in der Mitte in Braun:

»F. N. f.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3698

Über die ganze Bildbreite ausgestreckt liegt ein toter Reiher, den Nerly mit schnellen Strichen skizziert hat. Die kurzen Pinselstriche nutzte er dabei, um gleichzeitig die Farbigkeit und die Haptik des Gefieders wiederzugeben. Der Vogel liegt bei hellem, gleichmäßigem Licht auf dem sandigen Erdboden, der zugleich einen warmen Fond für den hellen Körper bildet. Starke Schatten, die den Körper oder die Farbigkeit verunklären könnten, hat der Künstler dabei vermieden. Sachlich konnte er alle Details – von den Proportionen über die Struktur des Gefieders bis zu dessen Farbigkeit – genau festhalten. Dass er die Studie als vollendet ansah, zeigt die Signatur am unteren Rand, die er mit dem Pinsel, mit dem er auch die Federn angelegt hatte, aufgetragen hat.

Nerly hat nur gelegentlich Vögel studiert. Skizzen von auf dem Boden herumlaufenden Tauben und einem Raubvogel sind

im Nachlass erhalten. Studien oder Skizzen nach toten Tieren sind von ihm – abgesehen von den anatomischen Studien aus den ganz frühen Jahren – ansonsten kaum überliefert. Normalerweise hat der Künstler die Tiere in ihrem Lebensumfeld beobachtet. Nach seinen intensiven künstlerischen Lehrjahren war Nerly in der Lage, sie entsprechend schnell zu umreißen. Da es also nur wenige Studien nach Vögeln und gar keine von fliegenden Tieren gibt, nutzte er hier wohl die Gelegenheit, ein totes Tier in aller Ruhe zu studieren. Einige rotbraune Stellen auf der Brust des Vogels sowie blutrote Flecken an und um den Schnabel herum deuten an, dass er keines natürlichen Todes gestorben ist, sondern erlegt wurde.

Eine Jagdszene hat Nerly auch tatsächlich in einer im Erfurter Nachlass erhaltenen Skizze festgehalten (**Kat. 15f.1**). Sie ist spät, auf 1875, datiert und mit dem Pinsel auf Papier ausgeführt. Dargestellt ist ein Jagdhund, der einen erlegten Reiher am Rande eines Gewässers sichert. Die hier vorliegende Ölskizze dürfte jedoch eher in den römischen Jahren des Künstlers entstanden sein, wie ihre frische Farbigkeit und die spontane Art des Malens nahelegen.

AS

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4171: *Jagdhund mit gesicherter Beute*, Pinsel in Schwarz, Braun und Rot, Deckweiß, auf Papier, 16,4 × 21,7 cm, bez. u. r.

»F. Nerly f. / 1875.« Kat. 15f.1)



Kat. 15f.1 Jagdhund mit gesicherter Beute, Pinselzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4171

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 12,8 × 26,1 cm

Bildträger

Kurzfaseriges Zeichenpapier, *verso* matt gestrichen. Format unverändert.

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung sind selbst bei 15-facher Vergrößerung nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend bis pastos. Die Ölstudie wurde vermutlich nicht gefirnisst. In allen vier Ecken und am oberen Randbereich mittig befindet sich je ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: Inv.Nr. 3665/704 – *Oel und Aquarellstudien*

Inventarkarte (vor 1917): *Vogelstudie / Oelstudie auf Papier / 13 × 26 cm / »F. N. f.«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 15g

Maultier in Landschaft 1829/35

*Maultier mit landschaftl. Hintergrund*²¹

Öl / Papier | 18,5 × 24,1 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts in Braun:

»Nerly. f.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3700

Da steht das Tier und schaut den Betrachter an, das heißt, es blickte ursprünglich auf den Maler, der sein Gegenüber wie in einem Porträt festhält; es wirkt, als wüsste es um sein Modellstehen Bescheid. Auf den ersten Blick könnte man denken, dass es sich um einen Esel handelt, doch dafür ist seine Gestalt zu wenig gedrunken, die Beine zu lang, die Ohren zu sehr nach hinten angelegt. Es handelt sich um ein Maultier, eine Kreuzung aus einer Hauspferdestute mit einem Hauseselhengst. Maultiere verbinden in idealer Weise die Vorteile der beiden Gattungen. Sie sind größer und stärker als Esel, berechenbarer und arbeitswilliger und dennoch trittsicher in schwierigem Gelände. Im Vergleich zu den Pferden zeichnen sie sich durch größere Ausdauer und Unempfindlichkeit aus, was sie zu idealen Zug-, Trag- und Reittieren insbesondere in bergigem Gelände macht. In den steilen Bergen der Umgebung von Rom wurden sie genau wegen dieser Eigenschaften von Bauern, Händlern und Räubern eingesetzt, Genres, die in Nerlys Gemälden aus seiner römischen Zeit in Erscheinung treten.

Die Einstiche an den vier Ecken des Papiers stammen von Nadeln oder Nägeln, mit denen es auf einen Karton oder ein Brett zum Malen montiert gewesen war. Es war das für die Ölmalerei dieser Zeit übliche Verfahren, den mehr oder weniger präparierten Bildträger stabil aufzuspannen, um eine gute Unterlage zum Malen zu bekommen und ihn dennoch transportieren zu können. Dass die vier Löchlein hier zu sehen sind, zeigt zudem, dass Nerly von vornherein die Idee hatte, ein einzelnes Tier draußen in der Natur zu studieren und ein dafür passendes Stück Papier auf seiner Malunterlage fixiert hatte, das er nicht nach dem Malen noch zuschneiden musste.

Das Licht fällt frontal von vorne auf das Maultier, wie der Schatten und wenige Sonnenreflexe auf dem Fell zeigen. Die Umgebung hat der Künstler nur diffus angelegt. Es könnte eine spärlich bewachsene Ecke vor einer Felswand sein; der Fokus liegt aber auf dem Tier, so dass man dies nicht mit Sicherheit erkennen kann. Wieder einmal interessieren den Maler die farbig durchgearbeiteten Schattenpartien ebenso wie das helle Aufleuchten der Farbe in der Sonne. Dies steigert die Plastizität des Tierkörpers und damit die Lebendigkeit des Eindrucks.



Nerly studierte gerade in seiner römischen Zeit Pferde und Maultiere in einer Vielzahl von Skizzen, zum Beispiel in den Skizzenbüchern Inv.Nr. 3200 (Kat. 15g.1) und 3900 (Kat. 15g.2) im Erfurter Nachlass.²² Oft sind die Tiere dabei gesattelt oder bepackt, wie dies auch in den erzählenden Bildern – zum Beispiel von der Entführung einer jungen Frau – zu sehen ist.²³ In der vorliegenden Studie konzentrierte sich der Maler hingegen nur auf das Tier, so dass das Blatt ebenso gut als Illustration für ein zoologisches Buch hätte dienen können. Der lebendige Eindruck der Farbigkeit und des Körpers im Raum geht in seinem künstlerischen Anspruch jedoch weit über die Neutralität derartiger Bücher hinaus.

AS

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3200: *Studien eines Maultiers mit Reiterin*, wohl 1836, Aquarell über Bleistift, Feder in Braun, 39,3 × 27,1 cm (Kat. 15h.1)

Inv.Nr. 3900, fol. 37: *Studie eines Maultiers von der Seite gesehen*, wohl 1831, Bleistift, Feder in Schwarz, 11,8 × 19,1 cm (Kat. 15h.2)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 18,5 × 24,1 cm

Bildträger

Zeichenpapier, rau, *verso* verbräunt und fleckig. Format unverändert.

Malschicht

Eine Grundierung des Papiers in rotbraunem Ton ist mit sichtbarem Pinselstrich erkennbar, eine Vorzeichnung nicht. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend. Die Ölstudie wurde dünn gefirnisst. In drei Ecken je ein Einstichloch, rechts oben zwei.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.



Kat. 15g.1 Studien eines Maultiers mit Reiterin, wohl 1836, Aquarell über Bleistift, 39,3 × 27,1 cm, Inv.Nr. 3200



Kat. 15g.2 Studie eines Maultiers von der Seite gesehen, wohl 1831, Bleistift, Feder in Schwarz, 11,8 × 19,1 cm, Skizzenbuch Inv.Nr. 3900, fol. 37

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: Inv.Nr. 3665/704 – *Oel und Aquarellstudien*

Inventarkarte (vor 1917): *Maultier mit landschaftl. Hintergrund / Ölstudie auf Papier / 18,5 × 24 cm*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen zu »Pflanzen- und Tierstudien«

- 1 Siehe auch *Lehrjahre bei Rumohr* (Kat. 1a-e) in diesem Band, S. 105 ff.
- 2 Vgl. Kat. 1a (Inv.Nr. 3676).
- 3 Heßdörfer 2019, S. 2.
- 4 Heßdörfer 2019, S. 15.
- 5 Heßdörfer 2019, S. 146.
- 6 Heßdörfer 2019, S. 245.
- 7 *Elefantstudien*, 1828, Feder in Schwarz auf blaugrauem Papier, weiß gehöht, 26,8 × 32,5 cm, bez.: »Dresden. 1828. F.N.«, Inv.Nr. 3835a.
- 8 Heßdörfer 2019, S. 353, identifiziert diese beiden Blüten jedoch als Pestwurz, eine dem Kürbis verwandte Pflanze.
- 9 Auf S. 91 dieses Skizzenbuchs; S. Heßdörfer 2019, S. 433.
- 10 Vgl. Inv.Nr. 3684a (Kat. 1b) und 3684b (Kat. 1c).
- 11 Inventarkarte (vor 1917).
- 12 Inventarkarte (vor 1917).
- 13 Inventarkarte (vor 1917).
- 14 *Wiesenstück auf Capri*, Aquarell, Feder und Pinsel in Sepia über Bleistift, 38,3 × 53,5 cm, bez. u. »Capri F. N.« u. Farbnotizen, Inv.Nr. 3258.
- 15 Vgl. Kat. 9 (*Studie eines Zampognaros*).
- 16 Inventarkarte (vor 2017).
- 17 *Bergabhang mit Agaven und Opuntien*, Öl auf Papier, 38,5 × 28,1 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 73/25/1121 (siehe Heßdörfer 2019, S. 373).
- 18 *Agaventopf*, 1834 datiert, Öl auf Papier auf Leinwand, 43,5 × 57 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-11.
- 19 Heßdörfer 2019, S. 382.
- 20 Inventarkarte (vor 2017).
- 21 Inventarkarte (vor 1917).
- 22 Vgl. auch die Studien in der Kunsthalle Bremen; siehe Ausst.Kat. Bremen 1957, Nr. 297-304; Vgl. auch Kat. 28a.3, Kat. 30e, Kat. 30e.1 sowie Kat. 30e.2 in diesem Band.
- 23 *Costumi dei Briganti*, 1836, Aquarell, 23,7 × 35,1 cm, Kunsthalle Bremen; siehe Ausst.Kat. Bremen 1957, Nr. 271.



A painting of a landscape featuring a large body of water, likely a lake or bay, with mountains in the background. The foreground is dominated by dense green foliage and trees, with a prominent tree trunk on the left side. The sky is a pale, hazy blue. The overall style is that of a classic landscape painting.

INTERIM IN MAILAND

BELLAGIO AM COMER SEE

Kat. 16a–b

Bevor sich Friedrich Nerly ab 1837 endgültig in Venedig niederlassen sollte, verbrachte er fast zwei Jahre in Mailand als der Hauptstadt des mit dem Wiener Kongress gegründeten Königreichs Lombardo-Venetien. Aus einem Brief an Carl Friedrich von Rumohr vom September 1835 geht hervor, dass der Künstler bei seiner beabsichtigten Rückfahrt nach Deutschland von Rom zunächst nach Bergamo am Südrand der Alpen reiste,¹ wo er bei den kunstsinnigen Brüdern Giovanni Leonardo und Federico Frizzoni wohnte,² die einer wohlhabenden Seidenhändlerfamilie entstammten und ein offenes Haus führten. Die Casa Frizzoni in Bergamo wurde zur »Asylstätte« des Dichters August von Platen, mit dem Nerly künstlerisch fruchtbare Wochen auf seinem Hinweg nach Rom 1828 in Porto Venere verbracht hatte (Kat. 2). Zum Frizzoni-Kreis gehörten auch Friedrich Schelling, Leopold von Ranke, Ernst Förster und Bettina von Arnim. Rumohr hatte den Kontakt zwischen den Brüdern Frizzoni und Nerly hergestellt und auch einen entscheidenden Einfluss auf deren Sammelleidenschaft, die zunehmend auch Nerlys Gemälden galt.³

Bezeichnenderweise wohnte Nerly während seiner nun folgenden beiden Mailänder Jahre im Hôtel Reichmann, in dem die meisten italienreisenden Deutschen abstiegen. Dieses wurde von dem Maler Alfons Reichmann und seiner Schwester Clementine, der Gattin von Giovanni Frizzoni, geführt.⁴ Wie schon zuvor von Rom und

später von Venedig aus unternahm Nerly auch von Mailand Ausflüge in das Umland und bereiste u. a. die norditalienischen Seen wie den Gardasee (Abb. 16.1) und vor allem auch den Comer See.

Zwei großformatige Ölstudien rühren zusammen mit der heute verlorenen Ölstudie *Bellagio am Comer See* (ehemals Inv.Nr. 3016)⁵ von seinem Aufenthalt in der kleinen Ortschaft, die sich aufgrund ihrer Lage auf einer Landspitze in der Mitte des Sees bald zu einem touristischen Reiseziel entwickeln sollte (Kat. 16a u. b). Dort entstanden auch zahlreiche Zeichnungen, die Nerly mitunter nicht nur signierte, sondern auch datierte und mit Ortsangaben versah. Oberhalb des malerisch gelegenen Ortes an der Spitze einer Halbinsel befindet sich die Villa Serbelloni, in der heute das Bellagio Center der Rockefeller Foundation beheimatet ist. Die Berühmtheit dieser Villa unter den Reisenden basierte auf dem fantastischen Ausblick auf alle drei Arme des Sees. Alessandro Serbelloni (1745–1826), Kammerherr am österreichischen Kaiserhof und einer der reichsten Männer der Lombardei, der 1788 Eigentümer der Villa geworden war, investierte überdies in die aufwendige Parkanlage und ließ sie mit kostbaren Pflanzen und einem neuen Wegesystem gestalten. Gustave Flaubert (1821–1880) hielt in seinem Reisetagebuch (April–Mai 1845) fest, dass man dort »leben und sterben« möchte, Stendhal (1783–1842) zählte den Blick von der Villa Serbelloni gar zu den schönsten der Welt.⁶



Abb. 16.1 Blick auf den Gardasee, 1836, Pinsel in Sepia über Bleistift, bez. u. r.: »Lago di Garda«, Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, fol. 47 verso u. 49 recto

Mit diesen Vorzügen ausgestattet schrieben sich die Villa und ihr Park in die Itinerarien der Bildungs-Reisenden, bald auch der Touristen, ein. In Baedekers *Handbuch für Reisende* (1857) wird die Villa allen Besuchern mit folgenden Worten ans Herz gelegt: »Bellagio, ([...] vortreffliche Lage mit Gärtnchen und Terrassen am See), auf dem Vorgebirge, welches die beiden Arme des Sees theilt, vielleicht der reizendste Punct an allen italien. Seen. Auf der Spitze des waldigen Vorgebirges liegt *Villa Serbelloni*, von deren Gärten und Terrassen, die mit aller Pracht der südl. Pflanzenwelt prangen, herrliche Aussicht auf und -abwärts.« Die zugefügte Empfehlung ermunterte dazu, die »Führung bis zum höchsten aber auch schönsten Punkt auszudehnen, wo man die drei Arme des Sees zugleich übersieht.«⁷

Auch Nerly hatte diesen Aufstieg nicht gescheut, um von dem »reizendsten Punct an allen italienischen Seen« in die unterschiedlichen Richtungen blicken zu können und das Gesehene zu malen.

Claudia Denk

Kat. 16a

Blick vom Park der Villa Serbelloni bei Bellagio nach Lecco 1836

*Der Comersee b. Bellagio*⁸

Öl / Papier | 40,0 × 52,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet mit dem Pinsel in Braun: »Nerly f. / verso Ecco / Bellaggio [sic!].«

Rückseite: Bezeichnet auf dem Rahmen oben links in Rot: »3372« und daneben in weißer Kreide in einem Kreis: »2+« sowie oben rechts in Bleistift: »5«; auf dem unteren Rahmen der blaugeränderte Galerieaufkleber bezeichnet in Bleistift und Tinte: »3372 / I.N.G.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3372

Die bildhaft ausgeführte Ölstudie auf Papier zeigt ein sich von links ins Bild schiebendes schlichtes Gebäude, das den Blick in die Tiefe über die im Licht spiegelnde Wasserfläche bis hin zu den sich im Dunst verblauenden Bergen führt. Bei dem Gebäude handelt es sich um das heute noch existierende Kapuzinerkloster mit Kirche, das 1609 auf dem Gelände der späteren Villa Serbelloni erbaut worden war.⁹ Das zarte Morgenlicht, das im Südosten hinter den nur angedeuteten Bergkämmen golden aufscheint, gibt dem Bild eine traumhafte Atmosphäre.

Nerlys Ansicht zeigt den südöstlichen Arm des Comer Sees nach Lecco,¹⁰ wie er dies auf der Ölstudie nebst seiner Signatur

auch vermerkte: »Nerly f. / verso Ecco / Bellaggio [sic!].« Eine genaue Bleistiftzeichnung der rechten Uferlinie des Lago di Lecco, wie der südöstliche Arm des Comer Sees auch genannt wird – mit seinem dichten Baumbewuchs und Buchten – benennt den Standpunkt des Malers: »Am Comersee, von der Villa Serbelloni [!] nach rechts hinunter gesehen« (Kat. 16a.1). Erhalten hat sich überdies eine Zeichnung des Gebäudetrakts des Kapuzinerklosters (Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 30) sowie eine Konturzeichnung der Berge auf der linken Uferseite »verso Lecco« (Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 53).

Die unmittelbar im Zusammenhang mit der Ölstudie stehenden Zeichnungen sind, wie ein Blatt mit der Darstellung zweier Barken am Ufer des Comer Sees bei Bellagio, mit 1836 datiert.¹¹ Für eine Datierung der Ölstudie auf das Jahr 1836 spricht außerdem, dass Nerly stilistisch noch in dem differenzierten Farbauftrag und der zarten Lichtstimmung an seine römischen Ölstudien anknüpft.

Neben kleinformatigen Zeichnungen fertigte Nerly auch größere Studien, wobei vor allem eine Zeichnung aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle mit der hier zu besprechenden Ölstudie in Verbindung zu bringen ist (Kat. 16a.2), die ursprünglich aus der Sammlung des Hamburger Künstlervereins stammt.¹² Die großformatige Pinselzeichnung zeigt in nahezu identischer Blickführung den Comer See in Richtung Lecco. Rechterhand ist die Zeichnung etwas erweitert, so dass eine dunkle Zypresse einen kompositorischen Gegenpol zu dem sich von links hereinschiebenden Häusertrakt des Klosters bildet. Auch hier bestätigt die Bezeichnung die topografische Situation: »F.Nerly / Lago di Como verso l Ecco [sic!].«

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, 73 Zeichnungen vom Comer See und Gardasee, aus Genua, Olevano, Neapel und Sizilien, Bleistift, Lavierungen, Aquarell, Deckfarben, 17,8 × 11,3 cm (durchschnittliches Blattmaß),¹³ fol. 29: *Am Comersee, Blick von der Villa Serbelloni nach Lecco*, 1836, Bleistift auf Papier, bez. am unteren Bildrand in schwarzer Tinte: »Am Comersee / von der Villa Serbelloni [sic!] nach rechts hinunter gesehen.« (Kat. 16a.1); fol. 30: *Das Kapuzinerkloster im Park der Villa Serbelloni, Bellagio am Comer See*, 1836, Bleistift auf Papier; fol. 53: *Am Comer See, in Richtung Lecco*, 1836, Bleistift auf Papier, bez. u. in der Mitte: »verso Lecco«

Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 47373: *Blick von der Villa Serbelloni nach Lecco am Comer See*, 1836, Bleistift, Pinsel in Braun und Grau auf Papier, 31,2 × 44,9 cm, bez. u. r.: »F.Nerly / Lago di Como verso l Ecco« (Kat. 16a.2)



Kat. 16a

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3016: *Bellagio am Comer See / Ölstudie auf Lwd.* / 29,5 × 46 cm¹⁴

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 40,0 × 52,5 cm

Bildträger

Papier / Pappe / rückseitig Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten. Möglicherweise gab es eine Formatveränderung an der linken Seite, da sich Signatur und Bezeichnung sehr nah an der Bildkante befinden. Die Bildränder wurden mit umlaufender Papierbeklebung versehen. Das 2,5 cm breite, sogenannte Rändelband bedeckt vorderseitig umlaufend etwa 0,3 cm des Bildmotivs.

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung sind nicht sichtbar. Der deckende und partiell lasurartige Farbauftrag zur malerischen Modellierung von Bergen und Wasser erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel. Zwei Firnissschichten waren mikroskopisch sichtbar, die obere teilweise über das Rändelband verlaufend. In der linken oberen Ecke befindet sich ein Einstichloch. Ob es noch weitere Einstichlöcher gibt, ist aufgrund der Beklebung der Ränder nicht erkennbar.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Durch Walter Kühn 1909 erfolgte das Aufziehen des Papiers auf eine Pappe mit rückseitigem Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten (Rückseite dunkelbraun gestrichen). Die Malerei wurde

gereinigt, retuschiert und gefirnisst. Alle Bildränder erhielten die Papierbeklebung.¹⁵ 1959 wurde das Gemälde durch den sogenannten »Maler-Restaurator« wie folgt behandelt: »Vom Schmutz gereinigt. Firnis abgenommen. Fehlstellen eingetönt. Mit Dammar überzogen.«¹⁶

2023/2024

Oberflächenreinigung mit Abnahme des nachträglich auf-gebrachten, stark vergilbten Firnisses sowie der stark farb-veränderten Retuschen. Fehlstellen wurden retuschiert und ein Dammarfirnis aufgetragen.¹⁷

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Comersee b. Bellagio* [sic!] / *Oelgemälde*
Inventarkarte (vor 1917): *Der Comersee b. Bellagio* / *Oelgemälde auf Pappe* / 38,5 × 51,5 cm / »Nerlyf. / Corso Ecco / Bellagio«



Kat. 16a.1 *Am Comersee, Blick von der Villa Serbelloni nach Lecco*, 1836, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 29

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909 (*Bei Bellagio am Comersee. Studie*). –
Best.Kat. Erfurt 1924 (*Der Comersee bei Bellagio*). –
Best.Kat. Erfurt 1961 (*Der Comersee bei Bellagio*).

Kat. 16a.2 *Blick von der Villa Serbelloni nach Lecco am Comer See*, 1836, Bleistift- und Pinselzeichnung auf Papier, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 47373



Kat. 16b

Blick von der Villa Serbelloni bei Bellagio nach Como 1836

*Bellagio. Landschaft mit Pinien*¹⁸

Öl / Papier | 41,0 × 32,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts in Rotbraun:

»Nerly / Bel[lagio].«

Rückseite: Bezeichnet unten rechts in Schwarz und

Blau mit der Inventarnummer: »I. G. N. 3672.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3672

Die frische, mit besonders freier Pinselührung ausgeführte Ölstudie auf Papier malte Nerly ebenfalls im Park der Villa Serbelloni, der »wegen der unvergleichlichen Aussicht aus den Gärten« in den Reiseführern der Zeit besonders empfohlen wurde.¹⁹ Im Unterschied zu **Kat. 16a** ist der Blick über den aufschimmernden See nun durch eine Pinie und eine Zypresse verstellt, die sich mit ihren dunkelgrünen Kronen vor den in hellblauen Tönen changierenden See und die umgebenden Berge schieben. Gerade dieses zufällig wirkende »Verstelltsein« des Blickes gewährt der Ölstudie einen besonderen Reiz. Überdies erfasste Nerly hier mit freier und schneller Pinselührung den üppig bewachsenen Hügel im Vordergrund.

Nerly wählte den Ausblick in den südwestlichen Arm des Sees Richtung Como, eine Blickführung, die er von der Uferpromenade mit Arkaden bei Bellagio in Zeichnungen aufgriff: Einmal in einer Bleistift- und Tuschezeichnung bei schlechtem Wetter mit dramatischen Regengüssen und starkem Gewitter (Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 9) und ein zweites Mal in einer lavierten Tuschezeichnung, auf der im Vordergrund der Strand von Bellagio mit Barken zu sehen ist, während der Blick über den See zu den hohen Bergen am linken Ufer führt (**Kat. 16b.1**). Die Zeichnung einer Pinie, die Nerly mit dem topografischen Hinweis auf Bellagio ausweist, bezeugt, dass er auch einzelne Bäume detailreich studierte (Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 106).

Mit der kräftigen Farbenwahl und einer offeneren Pinselührung erlangte Nerly einen besonders frischen Blick auf die üppige Natur. Er vertraute seiner Wahrnehmung auch darin, dass er die Schatten der Felsschluchten an den Gebirgshängen in Blau malte, und ging damit der modernen Landschaftsmalerei ein großes Stück entgegen. Seine freie, gleichsam moderne Auffassung zeigt gerade auch der Vergleich zu der 15 Jahre früher entstandenen und penibel ausgeführten Darstellung der Villa Serbelloni von Johann Jakob Wetzel in seinem illustrierten Album *Voyage Pittoresque au Lac de Come* (1822) (**Kat. 16b.2**).²⁰

Nerlys farblich frische, unter freiem Himmel entstandene kleine Malerei entspricht der Üppigkeit an Vegetation und dem Übermaß an südlicher Sonne, von der sich nicht nur er, sondern alle aus dem Norden kommenden Reisenden gerne verzaubern ließen, so auch R. Schlüter, der die Aussicht von der Villa Serbelloni und die Farb- und Lichtempfindungen wortgewaltig in seinen Briefen *Aus und über Italien* (1857) beschrieb: »Unter dem jähem Fels, auf welchem wir standen, ruhte das Wasser in durchsichtigem Lichtgrün, während es weiterhin bläulicher und tiefblau wurde. Wir ließen die Blicke stundenweit an den hohen Seebergen hinschweifen, an deren Abdachungen Weingärten, Dörfchen in Maulbeer- und Feigenhainen und die weiten Parke der Villen bis in das Wasser hinabsteigen, das ihre marmornen Treppen bespült. Wie freuten wir uns der Julisonne, welche, gemildert durch die Wassermassen, zwischen Palmen und Cacteen, Volkamerien und Riesenaloeen, unter den perlenden Blumen der am Gestein aufrankenden Asklepien auf uns niederschien. Das wuchernde Alles so üppig im Freien, was wir in unserem trüben Norden nur mit der größten Sorgfalt im erwärmten Gemache ziehen können. Ach es ist ein anderes Leben unter südlichem Himmel.«²¹

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, 73 Zeichnungen vom Comer See und Gardasee, aus Genua, Olevano, Neapel und Sizilien, Bleistift, Lavierungen, Aquarell, Deckfarben, 17,8 × 11,3 cm (durchschnittliches Blattmaß),²² fol. 9: *Blick von Bellagio nach Como*, 1836, Bleistift- und Tuschezeichnung auf Papier, bez. u. l.: »Lago di Como«; fol. 95: *Blick von Bellagio nach Como*, 1836, lavierte Bleistift- und Tuschezeichnung auf Papier (**Kat. 16b.1**); fol. 106: *Pinie*, 1836, Bleistiftzeichnung auf Papier, bez. u. r.: »Bellagio«

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS) Maße

Bildliche Darstellung: 41,0 × 32,8 cm / Leinwand: 45,8 × 36,0 cm Bildträger

Papier / feine Leinwand (Leinwandbindung mit 25 Kett- und 26 Schussfäden pro cm²). Das Format der Darstellung auf Papier ist vermutlich unverändert. Ebenso wurde das Format der Leinwand nicht verändert, da die Spannränder allseitig erhalten sind. An den Leinwandspannrändern sieht man Falten sowie Löcher und Rostspuren von der ehemaligen Befestigung auf einem Spannrahmen. Diese Spuren könnten auf eine im 19. Jahrhundert in Italien übliche Aufspannweise mit umgeschlagenen Stiftnägeln²³ hinweisen. Insgesamt gibt es 38 dieser Befestigungsspuren (oben 9, links 10, unten 9, rechts 10).



Malschicht

Die Grundierung des Papierbildträgers ist weiß-gelblich und glatt. Sie wurde wahrscheinlich gewerblich aufgebracht, was vermutlich die zahlreichen Malschichtverluste durch Schichten-trennung verursachte. Eine Unterzeichnung ist nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend. Eine stark glänzende Firnisschicht, partiell mit kleinen matten Stellen, ist erkennbar.

Im Bildträger Papier befinden sich in den Eckbereichen oben links und unten rechts je ein Einstichloch; unten links gibt es zwei und oben rechts vier Einstichlöcher. Weitere kleine Einstichlöcher finden sich in den Eckbereichen der Leinwand, also oben links und unten links je zwei sowie oben rechts und unten rechts jeweils eines.



Kat. 16b.1 Blick von Bellagio nach Como, 1836, Lavierte Bleistift- und Tuschezeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 95



Kat. 16b.2 Johann Jakob Wetzel, *Villa Serbelloni*, aus: Ders. 1822, Tafel 9

Restaurierungsmaßnahmen

Das Aufkaschieren des Bildträgers aus Papier auf die feine Leinwand könnte vermutlich bereits zu Lebzeiten Nerlys erfolgt sein, weil bei vielen Studien eine ähnlich feine Leinwand verwendet wurde, die er teilweise auch signiert hatte.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.I.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*
 Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Bellagio. Landschaft mit Pinien. / Oelstudie auf Papier auf Lwd. gezogen / 41,3 × 32,5 cm / »Nerly« (in Braun) / »Bellagio«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen »Bellagio am Comer See«

- 1 Nerly an Rumohr, 20.9.1835; vgl. Moering 2000, S. 325 f.
- 2 Vgl. zu Folgenden eingehend Dilk 1998.
- 3 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), unter 1835, S. 424, Nrn. 27: *Landschaftsgemälde: Grigenti in Sizilien* [...]; 28. *Landschaftsgemälde: Villa Cicero's im Molo di Gaeta*; 29. *Die Küste Kalabriens von Messina aus gesehen*; zum Einfluss von Rumohr vgl. auch Dilk 1998, S. 145, 148.
- 4 Vgl. Dilk 2010, S. 85, Anm. 38.
- 5 Inventarkarte (vor 1917).
- 6 Palaciá / Rurali 2009, S. 120 f.
- 7 Baedeker 1857, S. 331.
- 8 Inventarkarte (vor 1917).
- 9 Palaciá / Rurali 2009, S. 93.
- 10 Vgl. hierzu die historische Fotografie: C. Bosetti, »Lago di Lecco von Villa Serbelloni - Bellagio«, 1878, Albuminpapier, 9,8 × 13,4 cm © Sergio Trippini.
- 11 Skizzenbuch Inv.Nr. 3896: 73 *Zeichnungen vom Comer See und Gardasee, aus Genua, Olevano, Neapel und Sizilien*, Bleistift, Lavierungen, Aquarell, Deckfarben, 17,8 × 11,3 cm (durchschnittliches Blattmaß), fol. [3]: *Zwei Barken bei Bellagio*, bez.: »Nerly f. Bellaggio [sic] / 1836«; Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 373.
- 12 Eine zweite Zeichnung zeigt eine *Landschaft oberhalb von Bellagio am Comer See*, Bleistift, Pinsel in Grau, 25,3 × 32,8 cm, bez. u. l.: »Nerly f.« sowie u. r.: »sopra / Bellagio al / Lago di Como«, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 47367.
- 13 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 373.
- 14 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.
- 15 Die rückseitige, auf der oberen Holzleiste rechts handschriftlich mit Bleistift aufgetragene Nummer »5« bezieht sich auf die Werkliste der Auftragsvergabe, in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, bes. S. 88 f.
- 16 Arbeitstagebuch 1956–1959, S. 25.
- 17 Siehe ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 18 Inventarkarte (vor 1917).
- 19 Baedeker 1857, S. 329.
- 20 Wetzel 1822, Tafel 9: *Villa Serbelloni*.
- 21 Schlüter 1857, Bd. I, S. 17.
- 22 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 373.
- 23 Freundliche Auskunft durch Dipl.-Rest. Renate Poggendorf, Doerner Institut | Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.

Kat. 17

Gebirgsrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene 1835/36

*Gebirgsrücken mit Ausblick in die Lombardische Ebene*¹

Öl / Papier | 30,0 × 47,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in Rotbraun: »Nerly [...] / Panoramabild«

Rückseite: Bezeichnet oben auf der verstärkenden Leiste mit Bleistift in einem Kreis: »13«, darüber in Rot: »3374«; auf der verstärkenden Leiste der Rahmeninventarzettel unten links mit schwarzer bzw. dunkelblauer Tinte: »3374. / Nerly. / I.N.G.« sowie oben rechts mit schwarzem Bleistift: »8.«; auf der verstärkenden Rückwand im oberen Feld in schwarzem Stift (?): »[...] 704« sowie mit Bleistift: »Olevano 1829 ?«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3374

Während seiner Mailänder Jahre besuchte Nerly die Brüder Frizzoni offenbar mehrfach und nutzte die Aufenthalte in Bergamo, um reizvolle Ausblicke von den Ausläufern der Alpen über das frucht-

bare Tiefland der Po-Ebene zu gewinnen. Mit der hier zu besprechenden Ölstudie malte er, wie ein alter Titel verbürgt, einen »Gebirgsrücken mit Ausblick in die Lombardische Ebene«. Zuerst findet sich dieser Bildtitel im Inventarbuch und auf der alte Inventarkarte. Überdies begegnet er auf der Werkliste der Bilder, die 1909 durch den Leipziger Restaurator Walter Kühn restauriert wurden,² der die Bildrückseite, auf der Nerly wohl die topografische Bestimmung festhielt, durch einen stabilisierenden Schutz versah.

Der sich von links diagonal in die Bildtiefe schiebende Berg Rücken mit dichter grüner Vegetation, die Nerly mit schnellen, teilweise auch tupfenden Pinselstrichen markierte, bietet eine schier endlose Sicht über das flache Land, das sich im Dunst verliert. Es handelt sich um ein »Panoramabild«, wie dies Nerly auch am unteren Bildrand notierte, bei dem der Blick in die Weite schweifen kann. Aufgrund ihrer Farbigkeit, bei der vor allem die Violett-Färbung des Erdreichs und des Himmels auffällt, knüpfte Nerly an die Farbskala seiner römischen Jahre an, die sich gerade durch einen mutigen Einsatz des Violetts auszeichnen (**Kat. 10a**). Unter anderem deshalb wurde der *Gebirgsrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene* phasenweise seinen römischen Jahre zugeordnet, worauf etwa die rückwärtige Bleistiftaufschrift »Olevano 1829 ?« hinweist. Zu der Ölstudie existiert auch eine Tuschezeichnung auf bläulichem Papier, die auf der rechten Seite in Erweiterung über eine Talsenke hinweg den Blick in die Tiefebene gewährt (**Kat. 17.1**).

Kat. 17





Kat. 17.1 *Gebirgsrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene* (alter Titel: *Gebirgslandschaft bei Olevano*), Tuschezeichnung auf bläulichem Papier, Inv.Nr. 3228

Wir dürfen wohl vermuten, dass er dieses »Panoramabild« anlässlich eines Besuches bei den Brüdern Frizzoni in Bergamo malte. Auf einer Bleistiftzeichnung eines Skizzenbuchs, das Nerly in Rom begonnen hatte und während seiner Mailänder Jahre fortführte, befindet sich die Darstellung eines Papageis mit der Beschriftung »al colle dei Frizzoni.«³ Bei einem dieser Aufenthalte ließ er es sich nicht nehmen, einen der umgebenden Berge zu besteigen. Von dem nahegelegenen Colle dei Pasta hielt er in einer datierten Zeichnung von 1836 die Ausläufer der Alpen mit ihren sanften hügeligen Formen in einer ähnlichen Ansicht fest (Inv.Nr. 3105/12 verso).

Claudia Denk

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3228: *Gebirgsrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene* (alter Titel: *Gebirgslandschaft bei Olevano*), Tuschezeichnung mit Weißhöhlungen auf bläulichem Papier, 40 × 51 cm (**Kat. 17.1**)

Inv.Nr. 3105/12 verso: *Ausblick vom Colle dei Pasta*, 1836, Bleistift auf Papier, 42 × 33,3 cm, bez. am rechten Rand u.: »F.N. Colle dei Pasta 1836«⁴

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP) Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 30,0 × 47,5 cm

Bildträger

Papier / Pappe mit rückseitigem Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten. Das Bildformat ist unverändert.

Malschicht

Eine Grundierung ist nicht einsehbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend

mit leichten Pastositäten in der Darstellung der Landschaft sowie sichtbaren Pinselstrichen in der gesamten Darstellung. Die Ölstudie ist gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Durch Walter Kühn 1909 auf Pappe mit rückseitigem Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten aufgezogen (Rückseite dunkelbraun gestrichen), gereinigt, retuschiert, gefirnisst⁵ sowie Bildränder mit umlaufender Papierbeklebung versehen. Das 2,5 cm breite, sogenannte Rändelband bedeckt vorderseitig umlaufend etwa 0,4 cm des Bildmotivs.

2023/2024

Nach der Oberflächenreinigung zeigte sich, dass der Firnis stark vergilbt und die Malschicht zahlreiche Kittungen sowie stark farbveränderte Retuschen und Übermalungen aufwies. Deshalb wurden Firnis, Retuschen und großflächige Kittungen abgenommen. Im Anschluss erfolgte das Kitten, Retuschieren und Aufbringen eines Dammarfirnisses.⁶

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Gebirgsrücken mit Blick in d. Lombard. Ebene / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Gebirgsrücken mit Ausblick in die Lombardische Ebene. / Gemälde / Oel auf Pappe 1828? / 29 × 46 cm / »Nerly«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 210 (*Gebirgsrücken mit Aussicht in die lombardische Ebene*). – Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 91 (*Gebirgsrücken mit Blick auf die lombardische Ebene*).

Anmerkungen zu »Gebirgsrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene«

- 1 Inventarkarte (vor 1917).
- 2 Werkliste der Auftragsvergabe in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909, Nr. 8: *Gebirgsrücken mit Ausblick in die lombardische Ebene*.
- 3 Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 32; vgl. Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 373.
- 4 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 277.
- 5 Die rückseitige, mit Bleistift oben rechts geschriebene Nummer »8« bezieht sich auf die Werkliste der Auftragsvergabe, in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, bes. S. 88 f.
- 6 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.

Kat. r8

Der Araberhengst »Tursi« von Wilhelm I. von Württemberg 1837

*Cavallo Arabo*¹

Öl / Leinwand | 29,3 × 37,6 cm

Vorderseite: Bezeichnet mit schwarzem Pinsel unten links:

»F. Nerly.« und in der Mitte: »Tursi« sowie weiter rechts:

»Cavallo Arabo pel Re di / Württemberg«; eine weitere

Signatur unten rechts hellbraun übermalt

Rückseite: Bezeichnet in Schwarz und Blau unten links:

»I.N.G 3695«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3695

Die Ölstudie zeigt in einer hügeligen, kaum differenzierten Landschaft einen tänzelnden Hengst voller Energie, der von einem mit einer Pluderhose und rotbrauner Schärpe sowie einer beige Jacke und einem roten Turban bekleideten Orientalen geführt wird und entfernt an einen antiken Rossbändiger erinnert. Die Schönheit des Pferdes, sein gesundes, glänzendes Fell und der edle, zierliche Kopf sowie die leichte Gangart weisen es als einen vollblütigen Araberhengst aus. Rechts im Hintergrund ist eine kleine Gruppe mit einem Reiter und einem frei springenden Pferd zu sehen.

Die Inschrift am unteren Bildrand verweist auf König Wilhelm I. von Württemberg (reg. 1816–1864) als Besitzer des auch namentlich genannten Pferdes »Tursi«. Mit dieser Ölstudie stehen zwei Blätter des 1837 in Mailand und Venedig entstandenen Skizzenbuches Inv. Nr. 3292 in unmittelbarem Zusammenhang. Auf fol. 45 recto erarbeitete sich Nerly in zwei Bleistiftstudien, von denen die linke im Vordergrund zudem aquarelliert ist, den Führer des Pferdes (Kat. r8.1). Als Modell stand ihm dafür der arabi-

Kat. r8





Kat. 18.1 Figurenstudien, 1837, Bleistift- und Pinselzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, fol. 43 verso u. 45 recto

sche Diener eines Arztes, wie aus der Bezeichnung »Mohamed, Servo del Medico Canova (ital.) / al Ibrahim Pascha« hervorgeht. Auf fol. 51 recto ist neben mehreren Kopf- und anderen Detailstudien die Studie des Araberhengstes mit seinem Führer zu sehen (**Kat. 18.2**), mit der Nerly die erste kleine Skizze links unten auf fol. 45 recto in etwas größer Dimension wiederholt und zudem das Pferd farblich ausarbeitet. Aus der Bezeichnung in Bleistift in der oberen rechten Ecke geht neben dem Namen auch das Alter des Pferdes – »5 Jahr alt« – hervor. Entsprechend der Notate neben der Zeichnung eines Schwarzen in orientalischer Tracht (fol. 43 verso; **Kat. 18.1**) können wir die Ölstudie in das Jahr 1837 datieren und als Entstehungsort Mailand bestimmen, wo Nerly sich aufhielt, bevor er endgültig nach Venedig übersiedeln sollte.

Die Ölstudie mit der Darstellung des Araberhengstes Tursi und seinem Führer steht zwar isoliert in Nerlys Werk, sie ist jedoch in engem Zusammenhang mit einem seiner wichtigsten Auftraggeber zu sehen, dem hier auch inschriftlich erwähnten König Wilhelm I. von Württemberg. Auf diesen geht die im Jahr 1817 erfolgte Gründung eines Gestüts in der Nähe Stuttgarts zurück, in dem er mit großem Erfolg Araber züchtete. Die württembergische Zucht Arabischen Vollbluts wurde schließlich die bedeutendste in Europa.

Der König, der in den Sommermonaten gerne nach Italien reiste, erwarb bei Nerly nicht nur eine Version des Gemäldes *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore* (**Abb. 28.1**), sondern machte ihn auch zu seinem Kunstagenten. Als Mittelsmann vor Ort in Venedig und ausgestattet mit Vollmachten verhandelte Nerly erfolgreich um die venezianische Sammlung Barbini-Breganze.² Als Anerkennung und zum Dank wurde er dafür durch Wilhelm I. 1852 zum Ritter geschlagen.³

Claudia Denk

Zeichnungen

Angermuseum, Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, entstanden in Rom, Mailand und Venedig, 1834/35–1837, 26 × 34,5 cm (durchschnittliches Blattmaß), fol. 43 verso u. 45 recto (**Kat. 18.1**): Figurenstudien, 1837, in unterschiedlich weitgetriebener Ausführung, Bleistift- und Pinselzeichnungen, fol. 43 verso: bez. o. r.: »Abdalla aus Nubien / diener des Baron Fürstenberg / in Westphalen« sowie datiert und mit Ortsbezeichnung versehen: »F. Nerly. f / Maÿland. 37.« u. fol. 45 recto: bez. u. r.: »Mohamed, Servo del Medico Canova (ital.) / al Ibrahim Pascha«; fol. 51 recto: *Studie des Araberhengstes Tursi mit seinem Führer*, 1837, Bleistift- und Pinselzeichnung, koloriert, bez. o. r.: »5 Jahr alt, Tursi genannt« (**Kat. 18.2**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 29,3 × 37,6 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 17 Kett- und 17 Schussfäden pro cm²). Es sind keine Mal- und Spannblätter vorhanden. Rückseitig am unteren Bildrand parallel zur Bildkante verlaufende Spanngirlanden; könnten von einer ursprünglichen Aufspannung auf einen Spannrahmen stammen. Eine etwas andere Craqueléeform (diagonal verlaufend) am oberen Bildrand, parallel zur Bildkante, zeugt vermutlich auch von ehemaliger Aufspannung. An allen Bildkanten befinden sich kleine halbrunde Leinwandverluste, die möglicherweise von früheren Spannnägeln stammen.

Malschicht

Die Grundierung ist matt rosa-inkarnatfarben und glatt. Rückseitig sieht man Spuren der durchgedrungenen Vorleimung

Kat. 18.2 Studie des Araberhengstes *Tursi*, 1837, Pinsel- und Federzeichnung, Skizzenbuch
Inv.Nr. 3292, fol. 51 recto



zwischen den Leinwandfäden. Eine Unterzeichnung ist nicht sichtbar. Der Farbauftrag erfolgte deckend und partiell lasurartig mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel. Eine dünne Firnis-schicht ist erkennbar.

Drei Einstichlöcher befinden sich im linken oberen Eckbereich. Im rechten oberen Eckbereich gibt es ausgerissene Löcher sowie am rechten unteren Bildrand ein ausgerissenes Loch in der Leinwand. Es finden sich im rechten unteren Eckbereich und am linken Bildrand je drei, am oberen und am rechten Bildrand je zwei sowie am unteren Bildrand drei Einstichlöcher.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Am unteren Bildrand ist die linke Signatur lesbar erhalten, die rechte wurde hellbraun übermalt. Es könnte sein, dass diese Veränderung durch Nerly selbst erfolgte, es ist aber auch nicht auszuschließen, dass diese Übermalung später ausgeführt wurde. Zu Zeitpunkt und Umfang der durchgeführten Maßnahmen gibt es keine Angaben.

2023/2024

Zuerst erfolgten die Reinigung der Oberfläche, das Festigen gelockerter Partien der Malschicht sowie das Glätten des Bildträgers. Im Anschluss wurden die zahlreichen Fehlstellen gekittet und retuschiert.⁴

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Oelstudie / Oelmalerei auf Lwd. / Cavallo Arabo. / 29,3 × 37 cm / »F. Nerly«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen zu »Der Araberhengst »Tursi« von Wilhelm I. von Württemberg«

- 1 Inventarkarte (vor 1917).
- 2 Vgl. eingehend Diefenthaler 2014.
- 3 Hof- und Staats-Handbuch des Königreichs Württemberg, hrsg. von dem Königl. statistisch-topographischen Bureau, Stuttgart 1866, S. 42.
- 4 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.



A painting of a Venetian canal scene at dusk or dawn. The scene is viewed through the arches of a stone bridge. In the foreground, the silhouettes of people in gondolas are visible against the water. The water reflects the warm light of the setting or rising sun. In the background, a large domed building, likely St. Mark's Basilica, is visible through the trees. The sky is a mix of blue and white clouds.

**DIE VENEZIANISCHEN
ERFOLGSJAHRE**

VENEDIG BEI NACHT – DIE PIAZZETTA IM MONDSCHEN

Kat. 19a–c

Als Friedrich Nerly 1837 in Venedig eintraf, gab es noch keine Eisenbahnbrücke vom Festland, so dass er wie alle Reisenden vom Schiff aus als Erstes die Prachtsilhouette der Stadt mit der Piazzetta wahrnahm.¹ Auch Nerly erkundete die venezianische Stadtlandschaft zunächst ausgehend von dem einst machtvollen Zentrum mit dem Dogenpalast, den berühmten Säulen und anderen Bauten, wie etwa der Biblioteca Marciana. Die Skizzenbücher seiner Ankunftsjahre zeugen davon, dass er die Piazzetta mit ihrer Umgebung besonders intensiv studierte. Seine Erkundungstouren setzte er bald in der Nacht im Sinne seiner romantischen Mondbegeisterung fort, von der er bereits im Juli 1833 an den römischen Gesandten des Königreichs Hannover, August Kestner, geschrieben hatte. Auf diese Weise gewann er der Lagunenstadt im silbrigen Schein des nächtlichen Himmelskörpers bezaubernd neuartige Bilder ab.²

Nerlys venezianische Erfolgjahre gründeten sich wesentlich auf seine Bildererfindung der *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (Kat. 19a), mit der er der neuen Begeisterung der romantisch gestimmten Reisenden für nächtliche Stimmungen entsprach, die sich an der altehrwürdigen, teils ruinösen Architekturkulisse besonders entzündete. Deren retrospektive Sehnsüchte nach dem alten Venedig verbanden sich in der Realität oftmals mit dem sich wiedereinstellenden, venezianischen Leben, das nach dem Fall der Serenissima für mehrere Jahrzehnte zum Erliegen gekommen war,³ aber zu Nerlys Zeit wieder aufblühte. Offenbar konnte für die Venedig-Besucher eine romantische Nachtverklärung Hand in Hand mit dem wiedererwachten städtischen Treiben gehen, wie dies pointiert der Brief des Landschaftsmalers Carl Morgenstern aus dem Jahr 1846 an seine in Frankfurt gebliebene Ehefrau belegt. Darin drückte er nicht nur seine Bewunderung für Nerlys venezianische Erfolge aus, sondern berichtete von zahlreichen Kaffeehausbesuchen mit anschließenden »Verzückungserlebnissen« bei Vollmond auf der Piazzetta.⁴

Auch Ernst Förster führte die ausländischen Besucher mit seinem *Handbuch für Reisende in Italien* (1846) geradewegs in die zahlreichen »Kaffeehäuser (vornehmlich Florian al Genio) am Marcusplatz«, welche »die ganze Nacht hindurch erleuchtet und belebt« seien, so dass für die Lagunenstadt das Sprichwort gelte: »Venedig verwandelt die Nacht in den Tag.«⁵

Venedig bot beides – romantische Verklärung bei Vollmond auf der Piazzetta und ausgelassenes nächtliches Treiben, wie dies

sowohl aus dem Baedeker von 1853 hervorgeht,⁶ als auch aus dem Bericht eines Kunstfreundes des Jahres 1846 in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung*. Letzterer schreibt im Zusammenhang mit Nerlys *Piazzetta bei Mondschein* im Besitz des Herzogs von Braunschweig, die Lagunenstadt zeige sich zu dieser Tageszeit von ihrer besten Seite: »wenn die Menge auf St. Marco herumwogt, die Gondeln Lichter haben und alles beleuchtet ist bis zum Rialto!«⁷

Nerlys *Nocturnes* bildeten frühe Schlüsselwerke für seinen Erfolg. Er erweiterte mit ihnen den Kanon des traditionellen Venedig-Bildes, indem er auf der Suche nach einem anderen Venedig dieses vor allem in der Nacht entdeckte, »durch die Art der Auffassung [...] etwas Neues« malte⁸ und damit für sich ein Markenzeichen und Alleinstellungsmerkmal schuf. Letzteres empfanden auch seine Zeitgenossen so, denn bereits im *Kunstblatt* von 1841 heißt es: »In der Darstellung der herrlichen venezianischen Mondnächte steht er fast einzig dar.«⁹

Neben der Piazzetta tauchte Nerly auch die berühmten Kirchen wie etwa San Giorgio Maggiore (Kat. 19b) und Santa Maria della Salute (Kat. 19c) sowie die Seufzerbrücke (Kat. 20a) in das alles verwandelnde, silbrige Licht des Mondes.

Claudia Denk

Kat. 19a

Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein 1838

Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein.
Erste Original-Skizze¹⁰

Öl / Leinwand | 75,0 × 102,2 cm

Rückseite: Bezeichnet unten rechts auf der undoublierten Leinwand in Dunkelgrau: »F. Nerly.« sowie auf dem Keilrahmen oben links die Inventarnummer in Rot: »3019« und in der Mitte der von Nerly d. J. mit schwarzer Tinte beschriftete 1. Transportzettel: »N^o XXI. Die Piazzetta / in Venedig bei Mondschein / mit antikem venezianischen / schwarzen Rahmen.«; unten links ein Galerieaufkleber mit Inventarnummer in dunkelgrauer Tusche mit Ergänzung



Kat. 19a

in Blau: »3019 / I.N.G.« und daneben ein Aufkleber mit der Beschriftung in schwarzen Druckbuchstaben: »3019 Nerly d. Ae. / Piazzetta [sic!] in Venedig / Oel« sowie mit Stempel- aufdruck: »Städt. Museum / Erfurt«; auf der rechten Keil- rahmenleiste ein Aufkleber mit Bleistift in alter Schrift be- zeichnet: »Rathaus-Zimmer 88-90« und darüber ein Aufkleber geschwärzt; auf der Rückseite des alten Schmuckrahmens in schwarzer Tinte und wiederum in der Handschrift von Friedrich Nerly d. J. ein 2. Transportzettel oben in der Mitte: »Die Piazzetta / in Venedig bei Mond- schein. / Erste Original-Skizze / von F. Nerly [se]nior«, rechts daneben ein rotes Siegel mit der nur fragmentarisch zu entziffernden Aufschrift: »Direttore di DI[...]ro / Roma« und Wappen (nicht lesbar) mit fünfzackiger Krone

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3019

Nerly erfasste mit dem ›Urbild‹ seiner erfolgreichsten, von ihm selbst viele Male wiederholten Bilderfindung – die überdies in unzähligen Kopien und Nachahmungen aufgegriffen wurde (Kat. 37) – einen Moment von besonderem Zauber. Der Vollmond tritt in halber Formung knapp über dem oberen Arkadengang an der Südwestecke des Dogenplatzes hervor und verwandelt mit seinen Licht- und Schattenbildungen die vertraute Ansicht der Piazzetta. Nerlys ›halber Mond‹ taucht die Piazzetta, die kaum zählbar von Canaletto vom Meer aus gemalt worden war, in ein neues Licht.¹¹ Der leuchtende Himmelskörper wirft seinen silbri- gen Glanz auf den Bacino di San Marco mit den ankernden Segel- schiffen und vermittelt so den tiefen Zauber der Nacht, in dem sich die Liebespaare finden. Zugleich lässt er große Teile der Piazzetta aufleuchten und die darüber wandelnden letzten Nacht- schwärmer im Gegenlicht als schwarze Silhouetten erscheinen. Damit wohnt dem Gemälde auch etwas ›Gespensterhaftes‹ inne,



Kat. 19a.1 Rückwärtiger 2. Transportzettel mit Beschriftung von Friedrich Nerly d. J., *Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, Inv.Nr. 3019

wie vielen Mondscheinbildern.¹² Das starke Licht des Vollmonds strahlt durch die zweigeschossigen Arkadenreihen und »malt lange Schatten auf den gepflasterten Boden, die ein viel beachtetes Leitmotiv werden sollten.¹³

Nerly gibt hier die fortgeschrittene nächtliche Stunde wieder. Die Menschenmenge hat sich bereits verloren und die Personen flanieren nur mehr einzeln oder in kleinen Gruppen über den Platz. Ein Liebespaar in Renaissance-Kleidern schreitet im Vordergrund in inniger Zuneigung an dem auf letzte Kundschaft hoffenden Gondoliere vorbei, der sich in eleganter Haltung an das Dach seiner abgestellten Gondel lehnt.

Es ist die Zeit des Karnevals, verkleidete und unverkleidete Nachschwärmer treffen aufeinander. In der Mitte zeigt sich eine dem Betrachter frontal zugewandte Dreiergruppe, bestehend aus zwei griechisch-orthodoxen Geistlichen mit ihren wallenden Bärten, weiten Gewändern und schwarzen Kopfbedeckungen, die von einem jungen Mann – als Edelmann maskiert – angesprochen werden. Zudem streben zwei Bettelmönche links aus dem Bild, weitere, nur mehr angedeutete Personen lassen sich an der Mole ausmachen. Einige von ihnen sind in die Betrachtung des Mondes versunken ebenso wie ein einzelner Stehender vor der Südwestecke des Dogenpalastes. Das Feuer unter den Arkaden, an dem sich die Wächter aufwärmen, gibt mit seinem warmen Licht im Verein mit angezündeten Laternen an der Mole einen malerischen Kontrast zum silbrig kühlen Mondlicht – ein Kunstgriff, der in der einschlägigen Traktatliteratur für die Nachtdarstellungen empfohlen wurde.¹⁴

Aus dem auf der Rückseite beschrifteten 2. Transportzettel von der Hand Friedrich Nerlys junior geht hervor, dass es sich um die »Erste Original-Skizze / von F. Nerly [se] junior« handelt (**Kat. 19a.1**). Dementsprechend ist die Erfurter Fassung gegenüber den ausgeführten Versionen, etwa jenen von 1842¹⁵ oder 1849 (**Kat. 19a.2**), weniger detailreich in der Gestaltung: Die Gesichter sind zum gro-

ßen Teil nur angelegt, das Pflaster mit schnellen Pinselfahrern angedeutet und so fort. Nerly d. J. benutzt den Begriff »Skizze« wohl nicht nur, um den skizzenhaften Malduktus zu charakterisieren, sondern auch deshalb, weil sich mit diesem Begriff seit der Renaissance die *Inventio* verbindet, also die »Erfindung«. Und somit betont er mit Blick auf die Nachwelt, dass sein Vater der Urheber dieser erfolgreichen Bildidee war.

Bereits für 1838 ist der Verkauf einer frühen Fassung im Werkverzeichnis von 1846 verbürgt.¹⁶ Eine Datierung auf 1838 ergibt sich überdies aus der rückseitigen Beschriftung einer späten Fassung von 1871, mit der Nerly nochmals an seinen frühen Bilderefolg anzuknüpfen suchte und in großen Buchstaben das Jahr und den Monat seiner Bildidee vermerkte: »1838 im Ocktober / 8 Tage Maskenfreiheit in Venedig / F. Nerly Sr.« (**Kat. 19a.3a u. b**).

Zur Zeit Nerlys nahmen die ankommenden Reisenden die Piazzetta wohl kaum mehr als die traditionelle, zwischen den beiden Säulen angesiedelte öffentliche Richtstätte wahr.¹⁷ Vielmehr wandelte sich der Platz in den Augen der belesenen Bildungsreisenden mit Friedrich Schillers fesselndem Fortsetzungsroman *Der Geisterseher*, den er zwischen 1787 und 1789 in den Thalia-Heften mit großem Erfolg publizierte, zum fiktiven Schauplatz des schaurigen Schicksals eines unglückseligen, deutschen protestantischen Prinzen. Dieser lebte inkognito in Venedig und fiel im Verlauf der spannenden Geschichte einer raffinierten, skrupellosen katholischen Geheimgesellschaft zum Opfer. Schillers Schauerroman beginnt zur Zeit des Karnevals, als der Prinz mit seiner Begleitung von einem geheimnisvollen Armenier angesprochen wird, der scheinbar übernatürlich-seherische Kräfte besitzt, und so nimmt das Unglück seinen Lauf. Im Zuge der Schwarzen Romantik und des *Dark Tourism*, mit dem die neue Faszination am Unheimlichen einherging und sich daher auch andere Orte des Grauens, wie die Seufzerbrücke, zunehmender Beliebtheit erfreuten (**Kat. 20a**), suchten die eintreffenden Reisenden die Handlungsorte von Schillers Schauergeschichte gezielt auf: »Schiller's Geisterseher spukt mir hier so im Kopfe herum, daß ich nicht eher Ruhe habe, bis ich alle Orte kenne, an welchen seine Personen gewellt haben,« schreibt etwa der italienreisende Schlüter unter dem 30. Oktober in seinen publizierten Briefen.¹⁸

Die geheimnisvollen, langbärtigen Geistlichen im Vordergrund, die Schattenwürfe der Arkaden, die späte Stunde und die Zeit der Maskenfreiheit im Karneval scheinen mit Schillers Örtlichkeit und Protagonisten übereinzustimmen, ohne Letztere jedoch direkt und explizit deutbar aufzugreifen – es fehlt der Prinz mit seinem Begleiter, der geheimnisvolle Armenier und so fort. Die *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* ist sicherlich als Teil von Nerlys romantischer Topografie zu verstehen, die er in seinen späteren »novellistischen« Architekturteilen weiter ausbaute, als er sich auf die ebenfalls fiktiven Spuren der Örtlichkeiten von Shakespeares *Othello* begab.¹⁹ Eine explizite Illustration von Schillers

Kat. 19a.2 *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, 1849, Öl auf Leinwand, 64,5 × 88,0 cm, Privatbesitz



Kat. 19a.3a *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, 1871, Öl auf Leinwand, 81,0 × 111,5 cm, Privatbesitz





Kat. 19a.3b *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, 1871, Öl auf Leinwand, 81,0 × 111,5 cm, Rückseite mit Nerlys eigenhändiger Aufschrift, Privatbesitz

Geisterseher schuf er erst knapp zwei Jahrzehnte später – 1855/57 – mit einem vierteiligen Zyklus für den Herzog von Braunschweig,²⁰ für den er bezeichnenderweise bereits zuvor zwei Fassungen der *Piazzetta bei heller Mondnacht* gemalt hatte.

Nerly malte die *Piazzetta im Mondschein*, neben einigen wenigen Tagansichten, wie etwa für den preußischen König Friedrich Wilhelm IV.,²¹ im Laufe seiner vierzigjährigen venezianischen Hauptschaffenszeit 36 Mal, wie sein gut unterrichteter Biograf August Wolf in seinem Nekrolog in der *Kunstchronik* festhielt.²² Die entscheidenden Informationen gab ihm Theodor Elze (1823–1900), der Vorstand der Protestantischen Gemeinde Venedigs, ein enger Freund Nerlys und dessen Nachbar im Palazzo Pisani.²³ Elzes eindrückliche Beschreibung von Nerlys größtem Bilderfolg im *Venezianischen Album*, der im Übrigen auch Schillers *Geisterseher* gut kannte,²⁴ bezeugt u. a. einmal mehr, dass Nerly hier keine Illustration der Schauergeschichte beabsichtigte, die nicht erwähnt wird, sondern ein überzeitliches romantisches Erinnerungsbild: »Wenn aber der höher gestiegene Vollmond gerade an der südwestlichen Ecke des Dogenpalastes hervorleuchtet und dessen Säulenhallen und die Piazzetta erhellt, wenn sein glänzender Schein breit auf den schlummernden Wassern des Hafens ruht und mit diesen vorn am Molo erst endet, wenn die silbernen Reflexe seines ruhigen Lichtes von den alten Säulen und den Schiffen im Hafen widerstrahlen und in eigenthümlichem Contraste mit dem röthlichen Lichte kleiner Laternen sich mischen: dann liegt vor unseren Augen ein zauberhaftes Traumbild, dessen phantasievolle Romantik unsere Seele leise umfängt und auf weichen Schwingen mit sich fortträgt in die Welt der Poesie, zu fernen Ländern und Zeiten, zum blauen Sternenhimmel und in die ungemessenen Räume des Weltalls.«²⁵

Nerlys erfolgreichste Bildidee, die er auch noch in den 1870er-Jahren an erster Stelle im *Venezianischen Album* abbilden ließ,²⁶ erarbeitete er in einem komplexen Bildfindungsprozess. Die Grundidee für sein berühmtestes Bild entwickelte er zunächst in einer motivisch reduzierten, ebenfalls erfolgreichen Version mit der vereinzelt und monumental inszenierten Markussäule, wobei sich der Vollmond hinter dem Löwen versteckt.²⁷ Der Erfolg dieser Bilderfindung stellte sich über die Berliner Akademie-Ausstellung (1838) unmittelbar ein; wenig später wurde das Gemälde im *Kunstblatt* 1839 im Besitz des späteren preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. erwähnt und darauf hingewiesen, dass bereits zu diesem Zeitpunkt sieben kleinere Fassungen von Durchreisenden mitgenommen wurden.²⁸

Auch wenn sich aus den reichen Beständen der beiden Nerly-Nachlässe im Angermuseum und der Kunsthalle Bremen kaum Papierarbeiten unmittelbar mit der Erfurter Fassung bzw. ersten »Original-Skizze« verbinden lassen, so dokumentieren insbesondere Zeichnungen in zwei Skizzenbüchern aus den Ankunfts Jahren (Inv.Nrn. 3292 u. 3111) den Weg von seinen ersten Eindrücken bis zur Bildfindung. Immer wieder aufs Neue steuerte Nerly auf seinen Spaziergängen die Piazzetta an und fand dabei zu dem ikonischen Motiv des angeschnittenen Mondes. Zunächst studierte er die berühmte Platzanlage bei Tag, wie eine detailreiche Bleistiftzeichnung aus dem ersten venezianischen Skizzenbuch Inv.Nr. 3292 von 1837 mit Blick durch die beiden Säulen auf die berühmteste Barockkirche Venedigs, Santa Maria della Salute (fol. 19 recto) (**Kat. 19a.4**), bezeugt. Die Löwensäule, die schließlich zu einem der zentralen Motive werden sollte, beschäftigte ihn überdies in einer Hell-Dunkel-Zeichnung aus dem verschatteten Arkadengang der Biblioteca Marciana mit Sicht auf die im Sonnenlicht hell erleuchtete Piazzetta (fol. 17 recto) (**Kat. 19a.5**); diese Blickführung griff er ähnlich in zwei undatierten Einzelblättern auf (Inv.Nr. 4235a u. b), um sie schließlich in einer detailreich studierten Bleistiftzeichnung bereits sehr nahe der endgültigen Perspektive zu erfassen (Inv.Nr. 4234a).

Den Tagansichten folgte schon bald die Nachtansicht der Löwensäule, mit der er sich bereits seinem ikonischen Kunstgriff annäherte, wenngleich er den Mond von der Ecke der Biblioteca Marciana angeschnitten erstrahlen lässt und nicht von der des Dogenpalastes (Inv.Nr. 4238 recto) (**Kat. 19a.6**). Bemerkenswert ist sein archivierender und (natur-)wissenschaftlicher Zugang. Wie Carus bei seinen »Mondscheinbildern«²⁹ vermerkte auch Nerly hier auf der Rückseite den Mondstand mit Monat und Uhrzeit: »Am 7 Tage des Neumondes / im Julj. gegen 10 Uhr.«

In einem der beiden genannten Skizzenbücher aus der ersten venezianischen Zeit findet sich ein weiteres Hauptmotiv mit dem Blick vom Molo auf die Südwestecke des Dogenpalastes und dessen zweigeschossige gotische Arkadengänge mit den berühmten Skulpturen von Adam und Eva (unten) und dem hl. Michael



Kat. 19a.4 Blick durch die beiden Säulen auf Santa Maria della Salute, um 1837, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, fol. 19 recto



Kat. 19a.5 Blick vom dunklen Arkadengang der Biblioteca Marciana auf die Markussäule, Pinselzeichnung, um 1837, Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, fol. 17 recto

(oben) (Inv.Nr. 3292, fol. 37 recto) (**Kat. 19a.7**). Schon bald darauf erfasste er den Dogenpalast in schräger Sichtachse von der Seite der Biblioteca Marciana bei Nacht. In zwei Zeichnungen des über einen längeren Zeitraum in Süditalien, in Mailand und schließlich in Venedig verwendeten Skizzenbuchs (Inv.Nrn. 3896, fol. 60 u. 61) (**Kat. 19a.8**) warf er in rascher Schraffurtechnik die gespenstig wirkenden Schattenwürfe auf blaues Papier und notierte wiederum mit empirischer Genauigkeit den Stand des Mondes und damit die Erkenntnis, dass bei »tiefere[m] Mondstand« die Schatten länger sind (fol. 61).

Auch wenn sich keine Entwurfszeichnungen zur Gesamtsituation erhalten haben, so zeugt ein weiteres Skizzenbuch von 1837/38, wie früh er doch den endgültigen Blickwinkel von der Seite der Biblioteca Marciana fand (Inv.Nr. 3111, fol. 23 recto) (**Kat. 19a.9**). Interessanterweise thematisierte er auch seinen Standpunkt unter den Arkaden und führte den Blick durch die Bögen auf die Südwestecke des Dogenpalastes und die Markus-

säule. Die aufgeschlagene Doppelseite zeigt überdies links summarische Zeichnungen der Vor-Ort-Situation wie Studien zu Segelschiffen oder zu den Ruhenden auf den Stufen der Markussäule (fol. 21 verso), die er immer wieder aufgriff und von denen er auch in einem Brief an Rumohr vom 26. Januar 1838 berichtete.³⁰ Zudem finden sich bereits in diesem Skizzenbuch Figurenstudien von über den Platz schreitenden Männern in Kapuzenmänteln (fol. 15 recto) bzw. in orientalischen Gewändern (fol. 23 verso). Zu guter Letzt gewähren die beiden Nachlassbestände auch undatiertes Studienmaterial, etwa zum Arkadengang im Erdgeschoss der Südwestecke des Dogenpalastes (Inv.Nr. 3664, fol. 1 recto) oder zur Pflasterung der Piazzetta (Bremen, Inv.Nr. 1952/666 recto).

Stellvertretend für die große Zahl an Studien zu Segelschiffen sei aus dem Bremer Bestand auf ein ankerndes Schiff (Inv.Nr. 1952/861) verwiesen (**Kat. 19a.10**). Bei dieser Studie erarbeitete er sich die harten Kontraste, indem er den verschatteten Bereich am Bug dunkel einfärbte, während er das kühle Mondlicht auf dem



Kat. 19a.6 *Piazzetta mit Blick auf die beiden Säulen, die Markusbibliothek und Santa Maria della Salute im Mondlicht, Aquarell auf blauem Papier, Inv.Nr. 4238 recto*

Rumpf durch Aussparungen sichtbar macht; wiederum verweisen Notate auf die Stellung des Mondes: »Vom Wasser / im Mittelgrund / 1 ½ Stunden nach Sonnenuntergang«.

Dass Nerlys Bilderfindung der »Piazzetta bei Mondschein« auf einem komplexen Werkprozess basierte, war bereits seinen Zeitgenossen bewusst, denn die Nacht mit ihren Unschärfen bereitete für den Nachahmungsvorgang große Schwierigkeiten.³¹ Diese kom-

pensierte Nerly offenbar damit, dass er für die Profil- und Schattenbildung auch das Sonnenlicht zur Hilfe nahm, wovon der ihm nahestehende Daniel von Binzer zu berichten wusste: »Zuerst hat sich der Maler im Mondlicht den Standpunkt gesucht, der ihm die vorteilhafteste Wirkung versprach; dann ist er Morgens, jedesmal zu der Stunde wenn die Sonne die gewählte Stelle des Mondes einnahm, hingegangen um die nun schärfer hervortretenden Umrisse



Kat. 19a.7 *Blick vom Molo auf die Südwestecke des Dogenpalastes, um 1837, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, fol. 37 recto*



Kat. 19a.8 *Die Arkaden des Dogenpalastes bei Mondschein, 1837/38, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3896, fol. 60 u. 61*



Kat. 19a.9 *Getreppter Sockelbereich der Markussäule mit Sitzenden und Segelschiffen u. Blick aus den Arkaden der Markusbibliothek auf den Dogenpalast und die Markussäule, um 1837/38, Bleistiftzeichnungen, Skizzenbuch Inv.Nr. 3111, fol. 21 verso u. 23 recto*



Kat. 19a.10 *Ankerndes Segelschiff bei Mondlicht*, Bleistiftzeichnung auf Papier, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952/861



Kat. 19a.11 *Südwestecke des Dogenpalastes und Piazzetta mit Campanile*, Aquarellierte Bleistiftzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4204

aller Einzelheiten festzuhalten und alle Schatten-Nuancen genau zu studieren, – und erst nach solchen Vorarbeiten hat er es gewagt, die wunderbaren Zauber der Mondscheinbeleuchtung auf der Leinwand nachzubilden.«³² Eine kolorierte Zeichnung der Piazzetta vom Markusbecken aus, lässt an das durch Binzer übermittelte Verfahren denken, bei dem Nerly mit Deckweiß die hellen Reflexlichter der Sonne (bzw. des Mondes) auf der Markussäule, den Rundpfeilern der Arkaden des Dogenpalastes und der flankierenden Säulchen der Fenster aufscheinen ließ (**Kat. 19a.11**).

Um der Beleuchtungssituation habhaft zu werden, bediente sich Nerly überdies dem neuen Medium der Ölstudie, von denen es einst mehrere Mondscheinstudien im Erfurter Nachlass gab.

Von diesen hat sich eine erhalten, die auf 1838 zu datieren ist und das vereinzelt Segelschiff im silbrigen Mondlicht vor den sich dunkel abhebenden Öffentlichen Gärten zeigt (**Kat. 22b**). Der genannte Schlüter gibt überdies eine Beschreibung einer verlorenen »in Oel ausgeführten Studie« zu einer der Versionen mit zwei Säulen: »Da sieht man nun [...] die feingezackte Dogenpalastgalerie, in deren offene Halle der Mond sein weißliches Licht hineinwirft, die schmucken Capitäle der Säulen und die Linien der gezackten Spitzbogen versilbernd. Die schwere Baumasse hebt sich scharf gegen den Himmel ab und von der Moloseite fällt das Licht bis auf das erste Piazzettafenster. Die stolzen Granitsäulen des Flügellöwen und des alten Schutzpatrons scheinen höher und schlanker wie



Kat. 19a.12 *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, 1838, mit historischem Rahmen aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Inv.Nr. 3019

sonst aufzusteigen; an ihren Rundungen schimmert ein weißer Streif. Gigantische dunkle Schatten fallen auf die Piazzetta, und auf ihrem Marmorfußboden sehen die lustigen Galerien des Palastes ihr Ebenbild. Ringsumher Alles still; nur unter den Bogenhallen des Dogenhauses ein Wächtertrupp an einem Feuer, dessen rothes Licht vortrefflich mit dem milden Mondesglanze contrastirt.«³³

Die Erfurter ›Urfassung‹ gilt es als Abschluss des komplexen Bildfindungsprozesses zu begreifen. Zugleich dürfte diese erste maßstabsgetreue »Original-Skizze« Nerly als Vorzeigestück gedient haben, um seine Besucher und potenziellen Auftraggeber zu Bestellungen zu animieren, wofür auch spricht, dass das Bild, wie aus dem rückwärtigen Transportzettel hervorgeht, gerahmt mit der Nachlass-Schenkung nach Erfurt gelangte. Mit der Wahl eines historischen italienischen Rahmens aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, der das Bild immer noch umgibt (**Kat. 19a.12**), suchte Nerly seine berühmteste Bilderfindung altmeisterlich aufzuwerten.

Wie erfolgreich seine Verkaufsstrategie war, lässt sich aus dem Werkverzeichnis entnehmen, in dem sich bereits 1846 acht Gemälde unter leicht variierenden Titeln nachweisen lassen: *Der Dogenpallast bei Mondbeleuchtung*, *Das Eck des Dogenpallastes und die kolossale Markussäule im Mondlicht*, *Die Piazzetta bei hellem Mondlicht* etc.³⁴ Neben den eigenen Versionen erfuhr Nerlys Bilderfindung bereits zu seinen Lebzeiten durch zahlreiche, meist kleinerformatige Nachahmungen eine weite Verbreitung (**Kat. 37**).

Zeitweise hing das kostbar gerahmte Gemälde zusammen mit Nerlys ebenfalls original gerahmtem Gemälde *Heinrich der Löwe in Venedig auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise 1172–1173*

(**Kat. 32**) im Zimmer des Bürgermeisters und Stadtkämmerers Dr. Lothar Kleemann von Erfurt und wurde erst am 30. Oktober 1943 wieder an das Angermuseum zurückgegeben.³⁵

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, entstanden in Rom, Mailand und Venedig, 1834/35–1837,³⁶ 26 × 34,5 cm (durchschnittliches Blattmaß); fol. 17 recto: *Blick vom dunklen Arkadengang der Biblioteca Marciana auf die Markussäule*, Pinselzeichnung, laviert

(**Kat. 19a.5**); fol. 19 recto: *Blick durch die beiden Säulen auf Santa Maria della Salute*, Bleistiftzeichnung mit Tusche (**Kat. 19a.4**);

fol. 37 recto: *Blick vom Molo auf die Südwestecke des Dogenpalastes*, Bleistiftzeichnung, laviert (**Kat. 19a.7**)

Inv.Nr. 4235a: *Blick durch eine Arkade der Markusbibliothek auf die Markussäule*, Bleistiftzeichnung mit Tusche, Lavierungen, Maßeinteilungen, Perspektivlinien u. Notizen, auf Papier, 55,5 × 36,2 cm³⁷

Inv.Nr. 4235b: *Blick durch eine Arkade der Markusbibliothek auf die Markussäule*, Bleistift, Röteln, Tuschelavierungen, auf Papier, 57,3 × 37,0 cm³⁸

Inv.Nr. 4234a: *Die Markussäule mit Blick auf das Markusbecken*, Bleistiftzeichnung, auf Papier, 33,8 × 25,4 cm

Inv.Nr. 4238 recto: *Piazzetta mit Blick auf die beiden Säulen, die Markusbibliothek und Santa Maria della Salute im Mondlicht*, Aquarell, Pinsel in Sepia, Deckfarben, über Bleistift, auf blauem Papier, 51,1 × 39,5 cm, bez. u. r.: »Nerly« sowie verso bez. u.: »Am 7 Tage des Neumondes / im Julij. gegen 10 Uhr.«; sowie schräg darunter: »Zu hoher Horizont / und die Prokuratien lieber [...] / weniger breit, und [...] Wasser zur [...]«³⁹ (**Kat. 19a.6**)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3896: 73 Zeichnungen vom Comer See und Gardasee, aus Genua, Olevano, Neapel, Sizilien und Venedig,⁴⁰ 17,8 × 11,3 cm (durchschnittliches Blattmaß u. durchgängig paginiert); fol. 60 u. 61 (**Kat. 19a.8**): *Die Arkaden des Dogenpalastes bei Mondschein*, 1837/38, Bleistift; fol. 61 bez. o. r.: »tieferer Mondstand als oben«

Skizzenbuch Inv.Nr. 3111, 1837/38, 20,5 × 27 cm (durchschnittliches Blattmaß);⁴¹ fol. 15 recto: *Figurenstudien, mit Kapuzenmantel*, fol. 21 verso u. 23 recto: *Getrepter Sockelbereich der Markussäule mit Sitzenden und Segelschiffen* u. *Blick aus den Arkaden der Markusbibliothek auf die Löwensäule und den Dogenpalast*, Bleistiftzeichnungen (**Kat. 19a.9**); fol. 23 verso: *Sitzender Orientale*, Pinselzeichnung, aquarelliert etc.

Skizzenbuch Inv.Nr. 3664, fol. 1 recto: *Arkadenumgang der Südwestecke des Dogenpalastes*, Bleistiftzeichnung

Inv.Nr. 4204: *Südwestecke des Dogenpalastes und Piazzetta mit Campanile*, Bleistift, Aquarell, Feder und Pinsel in Sepia, Weißhöhungen, nicht bez., auf Papier, 43,4 × 30,7 cm⁴² (**Kat. 19a.11**)

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv. Nr. 1952/861: *Ankerndes Segelschiff bei Mondlicht*, Bleistiftzeichnung mit Feder und Aquarell, auf Papier, 39,4 × 21,1 cm, bez. in der Flagge: »FN«; bez. u. l.: »Vom Wasser / im Mittelgrund / 1 ½ Stunden nach Sonnenuntergang«⁴³ (**Kat. 19a.10**)

Inv.Nr. 1952/666 recto: *Gemusterter Boden der Piazzetta mit Pfeilern des Arkadenumgangs des Dogenpalastes*, Bleistift, Feder in Braun auf braunem Papier, 15,6 × 23,9 cm

Schmuckrahmen

Rahmen-Maße: 119,8 × 144,7 cm

Die *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* des Angermuseums kam mit einem historischen, schwarz gefassten Rahmen nach Erfurt (**Kat. 19a.12**), wie aus dem 1. Transportzettel auf dem Keilrahmen mit der Aufschrift von der Hand Friedrich Nerly d. J. hervorgeht: »Die Piazzetta / in Venedig bei Mondschein / mit antikem venezianischem / schwarzen Rahmen.« Anders als in den Bildakten verzeichnet, handelt es sich bei dem Wellenleisten-Rahmen nicht um einen holländischen, sondern um einen italienischen Rahmen aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das Profil und die Wellen sind für einen holländischen Rahmen zu bewegt. Er besitzt im Inneren eine mit Blattgold vergoldete flache Leiste aus neuerer Zeit.⁴⁴

Versionen

Bei Tag

Es existieren heute noch zwei frühe Tagansichten, eine von 1840⁴⁵ und eine frühere von 1839 für Friedrich Wilhelm IV.: *Piazzetta und San Giorgio in Venedig*, Öl auf Leinwand, 76,2 × 89,8 cm⁴⁶

Bei Nacht

Nach Franz Meyer war die erste Fassung der »Piazzetta bei Mondschein« für Carl Friedrich von Rumohr bestimmt.⁴⁷ Aus dem Werkverzeichnis (1846), späteren Erwähnungen in der zeitgenössischen Publizistik und heute noch erhaltenen Versionen lassen sich zahlreiche Ausführungen der *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* mit ihren Auftraggebern und Käufern ermitteln.

– 1838: *Der Dogenpalast bei Mondbeleuchtung* / Schlesischer Kunstverein⁴⁸

– 1840: *Das Eck des Dogenpallastes und die kolossale Markussäule im Mondlicht* / Bremer Generalkonsul des Großfürstentums Hessen Heinrich Wilhelm Ludwig Oelrichs (1801–1856)⁴⁹

– 1841: *Das Eck des Dogenpallastes im Mondlicht* / Catherine Isabella Osborne (1818–1880), aus Clonmel, Irland, eine Mäzenin und Künstlerin⁵⁰

– 1842: *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, Öl auf Leinwand, 65,5 × 90 cm, bez. u. l.: »F. Nerly 1842«, verso u. r.:

»F. Nerly«, Privatbesitz,⁵¹ Dauerleihgabe in der Hamburger Kunsthalle;⁵² identisch mit dem im Werkverzeichnis (1846)

aufgeführten Bild, 1842: *Das Eck des Dogenpallastes im Mondlicht* / Carl oder Karl Paraviso in Nürnberg,⁵³ Kaufmann, Inhaber einer Manufaktur und Spedition,⁵⁴ Gönner des Germanischen Nationalmuseums, 1872 zum italienischen Konsul mit dem Ritterkreuz des italienischen Kronenordens ernannt⁵⁵

– 1842: *Das Eck des Dogenpallastes im Mondlicht* / österreichischer General Major Gerardo in Venedig⁵⁶

– 1842: *Das Eck des Dogenpallastes im Mondlicht* / H. v. [Sondenko] (?) im Gouvernement Tschernigow (heute Ukraine)⁵⁷

– 1843: *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, Ausstellung, *Accademia di Belle Arti di Venezia*⁵⁸

– 1844: *Die Piazzetta bei Mondlicht mit Maskengewühl* / Friedrich Wilhelm Paul Nikolaus Fürst von Radziwill (1797–1870)⁵⁹

– 1844: *Das Eck des Dogenpallastes im Mondlicht* / Sigr. Giac. Franco, Verona⁶⁰

– 1845: *Die Piazzetta bei heller Mondnacht* / Wilhelm, Herzog von Braunschweig (1806–1884).⁶¹ Wie aus dem Katalog der Nachlassversteigerung der Sammlung auf Schloss Sibyllenort hervorgeht, befanden sich in dessen Sammlung zwei Versionen.⁶²

– 1846: Dasselbe Bild oder die überlieferte zweite Fassung des Herzogs von Braunschweig⁶³

– 1849: *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, 1849, Öl auf Leinwand, 64,5 × 88 cm, bez. u. l.: »Nerly 1849« sowie auf der undoublierten Rückseite: »F.N.«⁶⁴ (**Kat. 19a.2**)

– 1857: Erwähnung einer Ausführung im *Deutschen Kunstblatt*: »[...] ein Blick über die Piazzetta neben einer der Säulen vorbei auf die Lagune; der Mond, fast vom vorspringenden Dogenpallast verdeckt, macht eine prächtige Wirkung durch die Arkadengänge hindurch.«⁶⁵

– um 1870: *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, Öl auf Leinwand, 81 × 111,5 cm, bez. u. l. in Schwarz: »F. Nerly« sowie auf der Rückseite: »F. Nerly Sr.«⁶⁶

– 1871: *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, Öl auf Leinwand, 111 × 152 cm, bez. und dat. u. l.: »Nerly 1871«⁶⁷

– 1871: *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, Öl auf Leinwand, 81 × 111,5 cm, bez. und dat. u. l.: »1871. F. Nerly« sowie auf der undoublierten Rückseite: »1838 im Ocktober / 8 Tage Maskenfreiheit in Venedig / F. Nerly Sr.«⁶⁸ (**Kat. 19a.3a u. b**)

Zeitgenössische Reproduktionen

Piazzetta in Venedig bei Mondschein, Farblithographie von zwei Steinen in Schwarz und Blaugrau gedruckt, 33,5 × 46,2 cm, nach einem Gemälde von Lady Catherine Isabella Osborne aus Irland, J. Kirchmayr Verlag, Venedig.⁶⁹ – Mit nur geringen Abweichungen, etwa im Bereich der Wolke hinter dem Markuslöwen: Carlo Naya, Fotografische Reproduktion nach einem Gemälde *Die Piazzetta bei Mondlicht*, aus: *Venezianisches Album* [o. J.], Nr. 1.

Kopien / Nachahmungen

Bereits zu Nerlys Lebzeiten wurde seine Bildidee in zahlreichen, meist kleineren Nachahmungen, so etwa auch von Ippolito Caffi⁷⁰ und Carlo Grubacs, aufgegriffen. Im Rahmen des Nerly-Projekts konnte Inv.Nr. X 963, die 1993 als Entwurfsskizze Nerlys für das Angermuseum erworben wurde, als freie Nachahmung von Carlo Grubacs bestimmt werden (**Kat. 37**).

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 75,0 × 102,2 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 11 Kett- und 11 Schussfäden pro cm²). Vermutlich war das Gemälde während des Herstellungsprozesses auf einem Arbeitsrahmen oder Spannbrett aufgespannt, worauf partiell vorhandene originale Malschicht am jetzigen Spannrand hindeutet. Die heutige Aufspannung (italienische Aufspannung mit umgeschlagenen Nägeln) erfolgte wahrscheinlich noch zu Lebzeiten Nerlys in Italien. Das Gemälde ist noch auf dem originalen Keilrahmen aus dem 19. Jahrhundert (mit alten Aufklebern) aufgespannt.

Malschicht

Die helle glatte Grundierung ist von Hand aufgetragen. Über der Grundierung liegt – am oberen Spannrand rechts, am rechten und unteren Spannrand und am linken Spannrand unten sichtbar – eine rotbraune Untermaalung. Am linken Spannrand oben und am oberen Spannrand links kann man eine rosafarbene Untermaalung erkennen. Der darüberliegende Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel wurde lasurartig (Untermaalung scheint durch) bis deckend (Pinselfricher erkennbar) und pastos (im Bereich der Weißhöhlungen) aufgetragen. Das Gemälde ist gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Die untere linke Bildecke wurde mit einem auf den originalen Bildträger aufgeklebten Leinwandstreifen verstärkt. Die ursprüngliche Befestigung auf dem Keilrahmen wurde partiell mit anderen Nägeln ersetzt. Zu Zeitpunkt und Umfang der durchgeführten Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883),

Nr. XXI: *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*.

Inventarbuch II: *Die Piazzetta [sic!] i. Venedig b. Mondschein / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Die Piazzetta [sic!] in Venedig bei Mondschein / Oel auf Leinwand. / 79 × 98 cm. / (auf der Rückseite)*

»F. Nerly.«

Literatur

Auswertung *Vollständiges Verzeichniß* (5. Mai / 7. Mai 1846) siehe unter »Versionen«.

Schlüter 1857, Bd. 1, S. 178 (Ölstudie). – Wurzbach 1869, S. 187 (*Die Piazzetta [sic!] bei Mondschein mit Maskengewöhle* für den Fürsten Radziwill). – Friedrich Pecht 1886, S. 435. – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 130 (*Die Piazzetta [sic!] mit Dogenpalast in Venedig bei Mondschein*). – Meyer 1908, S. 64 f. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 136 (*Die Piazzetta [sic!] mit Dogenpalast in Venedig bei Mondschein*). – Best.Kat. 1961, Kat.Nr. 194. – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 16. – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 13 (m. Abb.). – Lucke 1991, S. 12, 14. – Gädeke 1999, S. 65 f. – Ausst. Kat. München / Brüssel 2007, Kat.Nr. 31 (m. Abb.). – Ausst. Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 28 (m. Abb.). – Bemerkungen eines Privatsammlers 2007, passim (m. Abb.). – Myssok 2012, S. 61 (m. Abb., Version von 1842, Privatbesitz). – Denk 2022a, S. 14 f. (Abb. 2: Version von 1849, Privatbesitz). – Denk 2022b, S. 127–145 (m. Abb.).

Kat. 19b

San Giorgio Maggiore bei Mondschein

kurz nach 1837

*Insel S. Giorgio Maggiore bei Mondlicht, Ölskizze*⁷¹

Öl / Papier | 28,0 × 47,3 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in Schwarz mit Pinsel:
»F. Nerly.«

Rückseite: Bezeichnet unten rechts in Blau auf der rückwärtigen Pappe mit der Inventarnummer: »3042«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3042

Diese Darstellung einer Mondnacht über dem Bacino di San Marco mit Blick auf Andrea Palladios Kirche San Giorgio Maggiore, die sich als dunkle Silhouette vor dem mondhellen Nachthimmel abhebt, malte Nerly höchstwahrscheinlich kurz nach seiner Ankunft in Venedig. Der Vollmond steht hoch am Himmel und scheint auf die mit Blei umhüllte Kuppel und das Kirchendach, so dass diese im Widerschein hellgrau leuchten. Die Lichtbahn des Mondes führt auf der Wasseroberfläche bis zur Piazzetta, dem Standort des Künstlers bzw. des Betrachters. Eine von links kommende Gondel mit zwei Frauengestalten und vier Ruderern kreuzt die glitzernde Spur des Mondes. Die Ruhe der Nacht stellt sich ein, die Segelschiffe liegen im Markusbecken vor Anker. Die horizontalen Zonen des Wassers, des Himmels und der lagernden Insel werden durch die hochaufragenden



Kat. 19b.1 *Basilica San Giorgio Maggiore bei Tag*, um 1839,
Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4219



Schiffsmasten und den Kirchturm von San Giorgio Maggiore miteinander verbunden und rhythmisiert. Auf Nerlys Mondscheinbild lässt sich eine Beschreibung von R. Schlüter in seinen publizierten *Briefen an eine Freundin* (1857) unmittelbar übertragen: »Waren das herrliche Mondbilder diese Nacht! [...]. Das Wasser war dunkel; nur unter dem Monde lag ein silberweißes breites Lichtband darüber,

das leicht bewegt hin und her schillerte. Die schlanken Formen des Glockenthurmes auf Giorgio, die Kuppel und das schmalgestreckte Langhaus der Kirche traten in scharfen schwarzen Linien vor den schwarzblauen Himmel. Zwischen der Kirche und meinem Hause lagen auf dem breiten Lagunenwasser hochmastige Schiffe, deren Rumpf und Takelwerk sich finster aber deutlich abhob.«⁷²

Von der Piazzetta aus bildet San Giorgio Maggiore einen unmittelbaren Blickfang. Bereits kurz nach seinem Eintreffen in der Stadt begann Nerly die Blickachse über das Wasser auf die Insel mit der Kirche in einer aquarellierten Bleistiftzeichnung zu studieren (**Kat. 19b.1**), die um 1839 entstanden sein dürfte, als er noch voller Stolz die Blätter mit der Adressangabe »Palazzo Pisani« versah.⁷³ Diese Ansicht nahm er sich in seiner Anfangszeit immer wieder im Aquarell vor, so auch in einem 1842 datierten Blatt im Museumsberg Flensburg (Inv.Nr. 20373). Auch die hier zu besprechende Ölstudie dürfte Nerly vor Ort begonnen haben, worauf die ausgerissenen, teilweise retuschierten Einstichlöcher in den Ecken hindeuten, die vom Anpinnen in die Rückseite des portablen Malkastens rühren. Kurz nach seinem Tod wurde *San Giorgio Maggiore bei Mondschein* auch mit der Angabe »Oelskizze« 1880 in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt.⁷⁴

Ihr bildhafter Charakter und die weitreichende Ausführung sprechen jedoch dafür, dass Nerly die Studie im Atelier weiter ausarbeitete, wie dies durch Franz Meyer für ähnliche Situationen überliefert ist.⁷⁵ Dies legt auch der Vergleich mit einer ehemals zum Nerly-Nachlass gehörenden Ölstudie nahe – ein Blick über das Markusbecken von der Piazzetta bei Mondschein –, deren schneller, offener Pinselduktus den besonderen Anforderungen vor Ort und den sich rasch ändernden Lichtsituationen eher entsprach.⁷⁶

Kat. 19.b dürfte kurz nach 1837 entstanden sein und diente Nerly als Vorlage für jene Piazzetta-Versionen, die in schräger Blickführung San Giorgio Maggiore am rechten Bildrand zeigen (**Kat. 19a.3.a**). Dieses Motiv setzte er erstmals in der 1841 entstandenen *Piazzetta bei Mondschein* im Besitz von Lady Catherine Isabella Osborne um.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)
Inv.Nr. 4219: *Basilica San Giorgio Maggiore bei Tag*, um 1839, Aquarell über Bleistift mit Tuschelavierungen, auf Papier, 29 × 50,6 cm, recto bez. u. l.: »F. Nerly f.« u. verso bez.: »Palazzo Pisani / Campo S. Stefano /«⁷⁷ (**Kat. 19b.1**)
Museumsberg Flensburg
Inv.Nr. 20373: *San Giorgio in Venedig*, Aquarell auf Papier, 19,8 × 23,4 cm, bez. u. r.: »F. Nerly. / Venezia 1842 / Settembre.«

Ausgeführte Versionen

Ansicht der Kirche San Giorgio Maggiore in Venedig bei Mondbeleuchtung, 1851, Österreichischer Kunstverein, Eigentum des Grafen Arthur Batthyány.⁷⁸ – *Mondnacht in Venedig, Scene am Molo der Piazzetta mit der ferner gelegenen Insel S. Giorgio Maggiore. Im Vordergr. Gondeln*, Aug. 1860, Friedrich Anton Serre, Dresden, Schiller-Stiftung⁷⁹

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP) Maße

Bildliche Darstellung / Originaler Bildträger Papier:

28,0 × 47,0 cm / Bildträger Pappe: 28,0 × 47,3 cm

Bildträger

Papier / mehrlagige Pappe. Der originale Papierbildträger wurde unregelmäßig beschnitten, blieb aber im Format unverändert.

Malschicht

Eine Grundierung ist nicht einsehbar. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel lasurartig bis deckend. Maltechnisch bedingt entstanden feine Frühschwundrisse in der Malschicht. Ca. 0,5 cm vom oberen Bildrand entfernt und parallel zu diesem verläuft eine gerade Ritzung, die durch die Malschicht geht. Eine ebensolche Ritzung befindet sich ca. 0,3 cm vom rechten Bildrand entfernt. Die Ölstudie ist gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Der originale Papierbildträger wurde auf eine 0,5 cm dicke Pappe aufgezogen. Im UV-Licht zeigen sich umlaufend an den Bildrändern über dem Firnis befindliche Retuschen. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Insel und Kirche S. M. Maggiore in Venedig b. Mondschein / Oelstudie*

Inventarkarte (vor 1917): *Insel u. Kirche S. Giorgio Maggiore in Venedig bei Mondschein / Oelgemälde auf Pappe / 27[8] × 47[8] cm / »Fr. Nerly«* (in Bleistift nachgetragen)

Literatur

Ausst.Kat Berlin 1880, Kat.Nr. 9 (*Insel S. Giorgio Maggiore bei Mondlicht, Oelskizze*). – Ausst.Kat. Berlin 1881, Kat.Nr. 4 (*Insel S. Giorgio Maggiore bei Mondschein*). – Boetticher 1891–1898, Bd. 2, S. 137, Nr. 20 (*San Giorgio Maggiore bei Mondlicht, Oelskizze*). – Best.Kat. Erfurt 1886, S. 8 (*Mondscheinlandschaft. Meer mit der S.S. Giovanni Kirche im Hintergrund [sic!]*). – Meyer 1908, S. 70 (?). – Best.Kat. Erfurt 1909, Nr. 129 (*Insel und Kirche San Giorgio Maggiore in Venedig bei Mondschein*). – Waetzold 1927, S. 33 (m. Abb.). – Przychowsky 1928/29, S. 100 (m. Abb.). – Geller / Bunkowski 1951, S. 73. – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 195 (*Insel und Kirche S. Giorgio Maggiore in Venedig bei Mondschein*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 26. – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat. 22. – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 34. – Myssok 2012, S. 60 (m. Abb.). – Ausst.Kat. Karlsruhe / Paderborn 2011, S. 204.

Kat. 19c

Die Traghetto-Station am Campo di Santa Maria del Giglio mit Santa Maria della Salute bei Vollmond 1840er-Jahre

*Mondnacht in Venedig*⁸⁰

Öl / Leinwand | 76,0 × 106,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten in der Mitte in Schwarz mit Pinsel: »F. Nerly«

Rückseite: Bezeichnet oben links in Rot: »3344«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3344

Unter einer Schatten spendenden Pergola mit dem dichten Blätterdach eines Weinstocks erfasste Friedrich Nerly die heute noch existierende Traghetto-Station am Campo di Santa Maria del Giglio, die sich schräg gegenüber von Santa Maria della Salute am Canal Grande, kurz vor der Einmündung in das Markusbecken, befindet. Es ist bereits spät in der Nacht und die Stadt ist zur Ruhe gekommen. Die Gondeln sind zwischen den Holzstegen aufgereiht und es sind nur mehr wenige auf dem Kanal zu sehen. Die vier Gondolieri warten auf die letzten Nachtschwärmer und machen sich an ihren Booten zu schaffen, sitzen auf den Holzgeländern der Stege oder auf einer Bank. Einer von ihnen ist bereits vor Müdigkeit eingeschlafen, während ein weiterer, dessen Silhouette sich dunkel abzeichnet, sich die Zeit mit dem Spiel auf seinem Saiteninstrument vertreibt. Den Tönen lauschend blickt er in das ferner gelegene Markusbecken, dessen Wasseroberfläche im Mondlicht silbrig aufschimmert.

Die berühmteste Barockkirche Venedigs erhebt sich gleich einer Erscheinung schemenhaft hinter der Pergola aus dem Wasser und ihre mächtige Kuppel zeichnet sich vor dem mond hellen Himmel ab. Nerly spielt hier mit den unterschiedlichen Temperaturen der Lichtquellen, indem er das kühle Licht des Mondes mit dem warmtonigen Kerzenlicht kontrastiert. Die Szenerie umgibt etwas Geheimnisvolles, zugleich wirkt sie durch ihre großzügigen Formen, deren Binnenzeichnungen im Dunkel verschwinden, und der überraschenden Bildanlage von großer Modernität.

Eine ähnliche Blickführung unter die bewachsene Pergola einer Traghetto-Station am Canal Grande hatte Nerly bereits in seinem ersten Jahr in einer Bleistiftzeichnung erfasst (Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, fol. 25 recto). Eine weitere Pinselzeichnung auf nachtblauem Tonpapier gibt die Traghetto-Station am Campo di Santa Maria del Giglio in leicht verschobener Perspektive von einem der Stege aus wieder, so dass der Blick über den Bacino di San Marco bis zu dem dunklen Streifen der Baum bewachsenen Giardini Pubblici geht (Kat. 19c.1). Auf dieser Pinselzeichnung, bei

der ihn das einfallende Mondlicht mit seinen Schattenwürfen und Reflexlichtern besonders interessierten, erfasste er auch den mit einer Kerze erhellten Marienschrein, der sich heute noch in modernisierter Form an dieser Stelle befindet. Bereits Bernardo Bellotto malte diesen auf seinem Gemälde mit dem *Blick auf den Canal Grande mit Santa Maria della Salute und der Dogana* (um 1743).⁸¹ Anstelle einer genauen Darstellung gibt Nerly den Marienschrein in freier Abwandlung als pfeilerartiges Gehäuse mit kleinem Dachaufsatz und zwei Laternen wieder. Es sei noch eine weitere Pinselzeichnung mit etwas anderer Perspektive auf den Bacino di San Marco mit San Giorgio Maggiore angeführt, weil auch diese eindrücklich zeigt, wie intensiv sich Nerly auf seinen Nachtwanderungen durch Venedig dem Motiv der venezianischen Gondel-Stationen bei Mondschein annäherte (Kat. 19c.2).

Nerly fand hier nicht nur zu einer überraschend neuen Perspektive auf Santa Maria della Salute, die üblicherweise in der Tradition Canalettos in freier Sicht bei Tag vom Canal Grande aus gemalt wurde. Er verwandelte das altbekannte Motiv auch, indem er es im verzaubernden Mondlicht erfasste, wie er dies später auch bei einer Ansicht der Kirche mit Blick über das Markusbecken machte (Kat. 19c.3).⁸² Gerade für die nuancenreiche Wiedergabe der nächtlichen Lichtsituation wurde das hier vorgestellte Bild bereits im Bestandskatalog von 1909 gewürdigt: »Mondschein am Canale [sic!] grande in Venedig. Ein Meisterbild in der Darstellung nächtlicher Beleuchtung.« Das Bild wurde 1907 im Rahmen einer »aufwendigen Restaurierung« auf einen Keilrahmen aufgebracht, für die Präsentation in der Galerie ertüchtigt und in den Bestandskatalog von 1909 aufgenommen.

CD

Zeichnungen

Angermuseum, Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, entstanden in Rom, Mailand und Venedig, 1834/35–1837, 26,0 × 34,5 cm (durchschnittliches Blattmaß); fol. 25 recto: *Campo di Santa Maria del Giglio (?), Blick unter eine Pergola mit Weinlaub am Canal Grande*, Bleistift Inv.Nr. 4260: *Traghetto-Station mit Pergola am Campo di Santa Maria del Giglio*, um 1840, Aquarell, Pinsel in Sepia, Deckfarben, auf blauem Papier, 30,5 × 45,2 cm⁸³ (Kat. 19c.1)

Inv.Nr. 4257 verso: *Nächtlicher Gondelanlegeplatz mit Blick auf San Giorgio Maggiore*, um 1840, Aquarell, Pinsel in Sepia, Deckfarben über Bleistift, auf blauem Papier, 44,1 × 30,5 cm⁸⁴ (Kat. 19c.2)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP/KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 77,3 × 106,4 cm / Bildträger: 76,0 × 106,5 cm



Kat. 19c

Bildträger

Feine Leinwand (Leinwandbindung mit 19 Kett- und 17 Schussfäden) / Leinwand (Leinwandbindung, Bestimmung der Fadenzahl aufgrund der Doublierung nicht möglich) auf Keilrahmen. Das Bildformat ist verändert. Die originalen Spannblätter und Malkanten fehlen allseitig. Die Darstellung wurde in geringem Umfang zu den Seiten umgeschlagen. Der Keilrahmen ist neu. Die Aufspannung erfolgte mit Tackernadeln.

Malschicht

Die Grundierung ist hell. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend. Das Gemälde wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

1907 wurde der Leipziger Restaurator Walter Kühn vom Magistrat der Stadt Erfurt mit einer »vollständigen Restaurierung« des Gemäldes beauftragt⁸⁵. Das Gemälde lag damals ohne

Spannrahmen vor. Die beauftragte Restaurierung umfasste eine Doublierung auf eine »starke Leinwand« und das Aufbringen auf einen neuen Keilrahmen sowie die Farbschichtfestigung, Oberflächenreinigung, Firnisabnahme, Kittung und Retusche von Fehlstellen. Vermutlich wurde auch ein Firnis aufgetragen. Eine ebenfalls in diesem Zusammenhang von Kühn vorgeschlagene alternative Befestigung der Leinwand auf einer Metallplatte war nicht beauftragt worden.

Die originale Leinwand wurde, vermutlich in den 1980er-Jahren, erneut auf eine zweite Leinwand mit einer Wachs-Harz-Masse doubliert. Mögliche ursprünglich vorhandene Pastositäten der Malschicht sind bei den Doublierungen vollständig verpresst worden. Retuschen sind vorhanden.



Kat. 19c.1 *Traghetto-Station am Campo di Santa Maria del Giglio, um 1840, Pinselzeichnung in Schwarz auf blauem Papier, mit Weißhöhungen, Inv.Nr. 4260*



Kat. 19c.2 *Nächtlicher Gondelanlegeplatz mit Blick auf San Giorgio Maggiore, um 1840, Aquarell auf blauem Papier, Inv.Nr. 4257 verso*



Kat. 19c.3 Venedig. Blick über das Markusbecken auf Santa Maria della Salute, 1855, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): möglicherweise unter 18. *Ölbilder in kleinerer Dimension* (?)

Inventarbuch II: *Mondnacht in Venedig / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Mondnacht in Venedig / Oel auf Leinwand / 75,5 × 104,5 cm* [mit Kugelschreiber korrigiert] / »F. Nerly« [mit Kugelschreiber nachgetragen]

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, S. 5, Nr. 28 (*Mondscheinlandschaft*) (?). – Best.Kat. 1909, S. 20 u. 22, Nr. 124 (m. Abb.; *Mondschein am Canale [sic!] grande in Venedig*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, S. 12, Nr. 17. – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 21. – Ausst. Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 36. – Myssok 2012, S. 62.

Anmerkungen zu »Venedig bei Nacht – Die Piazzetta im Mondschein«

- 1 Siehe hierzu auch Carl Morgensterns Berichte über seine ersten Eindrücke in: *Abendstimmungen* (Kat. 25a-i) in diesem Band, S. 336 f.
- 2 Siehe hierzu und zum Folgenden auch den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 61–81.
- 3 Pemble 1995, S. 15 ff.
- 4 Morgenstern an seine Frau, 9.9.1846; zit. in: »Mondbeglänzte Zaubernacht« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 78, und Denk 2022b, S. 143.
- 5 Förster 1846, S. 540.
- 6 Baedeker 1853, S. 187.
- 7 Allgemeine Zeitung, Beilage (20.4.1846), S. 877 f., hier S. 878. Die Begeisterung für das nächtliche Venedig vermittelt der Autor über ein Zitat nach Carl Julius Weber, Deutschland. Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen, Stuttgart 1826, Bd. 1, S. 374.
- 8 Zu seiner Suche nach neuen Venedig-Bildern siehe den Brief an Albert Dietrich Schadow, Venedig, 3.10.1845, StBPK, Handschriftenabteilung, Nachl. Werner Körte, zit. nach Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, S. 56 f.
- 9 Kunstblatt (29.6.1841), S. 307 f.
- 10 2. Transportzettel, beschriftet von Friedrich Nerly d. J.
- 11 Zu Nerlys Bruch mit der Veduten-Tradition siehe auch: Bemerkungen eines Privatsammlers 2007, bes. S. 190 f., sowie den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, bes. S. 74.
- 12 Carus 1835a, S. 220.
- 13 Vgl. etwa Schlüter 1857, Bd. 1, S. 178 (Venedig 2. Dezember).
- 14 Valenciennes 2019, S. 168, S. [78].
- 15 Siehe den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 62, Abb. 1.
- 16 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 65.
- 17 Leis 2013, S. 147–153.
- 18 Schlüter 1857, Bd. 1, S. 91.
- 19 Siehe *Othello und Desdemona* (Kat. 31a–c) in diesem Band, bes. S. 420. Zu Nerlys Rezeption literarischer Vorlagen siehe auch Heise 2007.
- 20 Vgl. eingehend ebenda, S. 56–58, sowie Schlüter 1857, Bd. 1, S. 91, 176 f. u. Aukt.Kat. Nestle (8.–11.2.1935), Nr. 283 u. 284; Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 39 (m. Abb.): *Der Prinz und sein Begleiter mit dem Armenier*, nach 1855, Öl auf Leinwand, 74 × 129 cm, unbez., Privatbesitz.
- 21 Siehe den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 38, Abb. 2.
- 22 Wolf 1879, Sp. 194; zu seinem Dank an Elze, ebenda, Sp. 195, Anm.
- 23 Zu Elzes Wohnsitz im Palazzo Pisani, Kladderadatsch (Beiblatt, 30.10.1870) [o. S.].
- 24 Siehe Elzes Verweis auf die *Geisterseher* bei seiner Beschreibung von Byrons Besuch der Insel der Armenier, San Lazzaro, Venezianisches Album [o. J.], Nr. 7.
- 25 Ebenda, Nr. 1.
- 26 *Venezianisches Album* [o. J.], Nr. 1.
- 27 *Die Löwensäule auf der Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, 1838, Öl auf Leinwand, 105 × 75 cm, Kriegsverlust, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, GK I 4487; Akademie-Ausstellung, Berlin 1838, Nr. 550; freundliche Mitteilung, 25.11.2021, von Dr. Alexandra Nina Engel, SPSP; siehe auch Meyer 1908, S. 63, sowie den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 63, Abb. 2, u. bes. S. 74.

- 28 Kunstblatt (21.3.1839), S. 95.
- 29 Carus 1835a, S. 226 (July 1832, nahe am Vollmond).
- 30 Brief an Rumohr, 26.1.1838, Dilk 2010, S. 84.
- 31 Vgl. hierzu Denk 2022b, S. 139.
- 32 Binzer 1845, S. 48, Anm.
- 33 Schlüter 1857, Bd. 1, S. 178 (Venedig 2. Dezember).
- 34 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), Nrn. 65, 84, 90, 101, 102, 110, 127, 133.
- 35 Siehe Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen (30.10.1943); siehe auch den Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 34; Kat. 19a ist in den Bestandskatalogen des Angermuseums nach 1909 nicht aufgeführt, erst wieder 1961.
- 36 Zur Datierung, fol. 43 verso: »F. Nerly. f. / Mayland. 37.«
- 37 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 171.
- 38 Ebenda, Kat.Nr. 172.
- 39 Vgl. ebenda, Kat.Nr. 176.
- 40 Ebenda, Kat.Nr. 373.
- 41 Zur Datierung, fol. 49 recto, *Studie dreier Gondeln*, bez. u. l.: »FN. Venezia / 1837«, und fol. 39 recto, *Blick in die Seufzerbrücke*, Datierung: »1838«.
- 42 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 167.
- 43 Vgl. Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 222.
- 44 Für diese Einschätzung freundlicher Dank an Peter Schade, Head of Framing, National Gallery, London (E-Mail vom 12.3.2024), sowie an Karin Kosicki, Roland Krüger und Nora Pfeiffer, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 45 *Ansicht der Piazzetta bei Tag*, 1840, Öl auf Leinwand, 75 × 102 cm; bez. u. l.: »F. Nerly. f. 1840 / Venezia; Aukt.Kat. Sotheby's, London (16.11.2005), Nr. 204.
- 46 Siehe den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 38 f. u. Abb. 2.
- 47 Meyer 1908, S. 65.
- 48 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 65.
- 49 Ebenda, Nr. 84; Boetticher 1891–1898, Bd. 2, S. 137: Nr. 33, *Ansicht von der Piazzetta bei Mondschein, Consul Oelrich's Wwe*; vgl. die biographischen Daten im Zusammenhang mit seinem Grabmal: <https://www.denkmalpflege.bremen.de/riensberger-friedhof/grabmal-oelrichs-stauder-51692> (2.1.2024).
- 50 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 90; identisch mit: *Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, Farblithografie von zwei Steinen in Schwarz und Blaugrau, 33,5 × 46,2 cm, nach einem Gemälde von Lady Catherine Isabella Osborne aus Irland, J. Kirchmayr Verlag, Venedig, aus: Katalog Vielfalt / Diversity, 56 / 2021, Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Nr. 28 (Michael Weis); siehe auch den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 75, Abb. 17.
- 51 Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 29 (m. Abb.), und Bemerkungen eines Privatsammlers 2007, bes. S. 189, Anm. 1 sowie Abb. 1 u. 2.
- 52 Sie stammt aus altem Nürnberger Besitz; das Bild wurde direkt in Nerlys Atelier erworben; mündliche Mitteilung des Besitzers (Sommer 2022); siehe den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band S. 62, Abb. 1.
- 53 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 101.
- 54 Verzeichnis der Kaufleute und Fabrikanten, in: G. Rau, Nürnberg und seine nächsten Umgebungen, Nürnberg 1847, S. 10.
- 55 Vgl. Königlich Bayerisches Kreis-Amtsblatt von Mittelfranken 1872, S. 1701 f.
- 56 Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 102.
- 57 Ebenda, Nr. 110.
- 58 Giorgio Podestà, Sulla esposizione di Belle Arti. Lettere. Venedig 1843, 18 f.; Dilk 2010: S. 78 f., Anm. 19.
- 59 Boetticher 1891–1898, Bd. 2, S. 136.

- 60 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 127.
- 61 Ebenda, Nr. 133.
- 62 Aukt.Kat. Nestle (8.-11.2.1935), Nr. 289, *Venedig, der Dogenpalast bei Mondschein. (Figurenreiche Staffage in derselben Malweise wie Nr. 312)*, Öl auf Leinwand, 93 × 116 cm, bez.: »F. Nerly«, und Nr. 317, *Venedig, die Piazzetta [sic!] bei Mondschein.* (Hervorragend schöne Bildwirkung), Öl auf Leinwand, 77 × 62 cm, signiert: »Nerly«.
- 63 Im *(Kunst=)Bericht eines Kunstfreundes in Rom* wird im Frühjahr 1846 auf »die bekannte, unvergleichlich reizende Mondnacht der Piazzetta für Se. Hoheit den regierenden Herzog von Braunschweig« verwiesen; *Allgemeine Zeitung* (20.4.1846), S. 878.
- 64 Aukt.Kat. Sotheby's, Amsterdam (27.-29.3.2007), Nr. 105, zur Provenienz: Aus einer bedeutenden Sammlung aus Hannover; dann: Aukt.Kat. Lempertz 1067 (21.5.2016), Nr. 1512.
- 65 Deutsches Kunstblatt (21.5.1857), S. 183.
- 66 Privatbesitz; siehe den Beitrag »*Mondbeglänzte Zaubernacht*« - *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 65, Abb. 4.
- 67 Aukt.Kat. Bonhams (28.10.2009), Nr. 40; Zustand mit deutlichen Retuschen im Himmelsbereich.
- 68 Aukt.Kat. Hampel (11.12.2014), Nr. 385; zuvor: Aukt.Kat. Van Ham (15.11.2007), Nr. 1074 mit einem Gutachten von Wolfram Morath-Vogel, Erfurt, Provenienz Hessischer Adelsbesitz.
- 69 Katalog Vielfalt / Diversity, 56 / 2021, Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Nr. 28, in einem weiteren Abzug, ohne Rahmung: Inv.Nr. 2020/26 (Schenkung aus dem Nachlass Treitschke); siehe auch den Beitrag »*Mondbeglänzte Zaubernacht*« - *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 75, Abb. 17.
- 70 Siehe ebenda, Abb. 19 u. 21.
- 71 Ausst.Kat. Berlin 1880, Kat.Nr. 9.
- 72 Schlüter 1857, Bd. 1, S. 339 f. (28. Februar 1856).
- 73 Vgl. hierzu Inv.Nr. 4222, *Stuhl mit Gebetbank*, Bleistift mit Aquarell, 29,1 × 43,7 cm, nach Vittore Carpaccio, *Die Vision des heiligen Augustinus*, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, bez. o.: »F.N. f. Venezia 1839« u. unten: »Palazzo Pisani, Campo S. Stefano, Nerly«, Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 310.
- 74 Ausst.Kat. Berlin 1880, S. 25, Kat.Nr. 9.
- 75 Vgl. Meyer 1908, S. 22, der sich hierbei noch auf Nerlys Aufzeichnungen stützen konnte; siehe ebenda, S. 15, Anm.
- 76 Ehemals Inv.Nr. 3048: *Hafenbild v. Venedig bei Mondschein / Oelgemälde auf Pappe / 28 × 40 cm*, Inventarkarte (vor 1917); siehe den Beitrag »*Mondbeglänzte Zaubernacht*« - *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 73, Abb. 15, sowie *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.
- 77 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 240.
- 78 Wurzbach 1869, Bd. 10, S. 187: *Ansicht der Kirche San Giorgio maggiore.*
- 79 Boetticher 1891-1898, Bd. 2, S. 137, Nr. 27; zur Schillerlotterie (<https://www.schillerstiftung.de/die-schillerstiftung/geschichte>, 18.02.2024).
- 80 Inventarkarte (vor 1917).
- 81 Öl auf Leinwand, 161,3 × 260,7 cm, Getty Center, Museum South Pavilion, Gallery, Inv.Nr. 91.PA.73.
- 82 Vgl. Aukt.Kat. Van Ham (17.5.2013), Nr. 570, *Venedig. Blick über das Markusbecken auf Santa Maria della Salute*, 1855, Öl auf Leinwand, 65 × 98 cm, bez. u. r.: »Nerly«, bez. verso: »F. Nerly in Venedig. f. 1855«.
- 83 Siehe auch Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 199, dort mit dem Hinweis bez. u. r.: »F N f / Settembre 1840«, nicht einsehbar (?).
- 84 Ebenda, Kat.Nr. 196.
- 85 Kostenvoranschlag Kühn, Leipzig, 14.11.1907.

DARK TOURISM – DIE SEUFZERBRÜCKE

Kat. 20a–b

»Zur Seufzerbrücke. / (Das Innere) / Ob tief in dumpfnaß feuchter Luft, / Ob hoch unter Sonn erhitztem Blej, / Gleichviel!, es ist der Gang zur Gruft: / So ward's beschloßen vom Rath der Drej -. / Nerly. Zum Äußeren mit dem / hindurchfahrenden Erdroßelten. / Durch des Löwen Rachen / kommst Du in Carons Nachen. / N. [...]

Mit diesen Versen begleitete Friedrich Nerly seine Bilderfindungen, die um die Seufzerbrücke kreisen, und spielte damit auf die schrecklichen Foltergefängnisse im Palazzo Ducale und auf die obersten drei Richter an, die neben dem Dogen und den sechs Räten seit dem 13. Jahrhundert die Signoria bildeten (Abb. 20.1). Nerlys kurzes Gedicht aus dem schriftlichen Nerly-Nachlass des Angermuseums¹ bezieht sich motivisch

mit den zweiten Verszeilen unmittelbar auf sein Gemälde die *Seufzerbrücke in Venedig bei Mondschein* (Kat. 20a), das den Betrachter zum Teil des Geschehens macht. Die Barke mit dem in ein Tuch gehüllten Opfer der venezianischen Inquisition kommt unter der Ponte della Pagila hervor und fährt angsteinflößend direkt auf diesen zu.

Mit dem Medienwechsel in die Gedichtform trat Nerly in den Wettstreit mit dem englischen Dichter Lord Byron, der zwei Jahrzehnte zuvor der Seufzerbrücke mit den ersten Versen seines vierten Gesangs *Childe Herold's Pilgrimage* (1812–18) ein literarisches Denkmal gesetzt hatte. Kaum ein anderes venezianisches Architekturdenkmal steht derart exponiert für die Epoche der Schwarzen Romantik. Sie überspannt den Rio di Palazzo und verbindet den Dogenpalast mit den wegen der Sonnenhitze gefürchteten

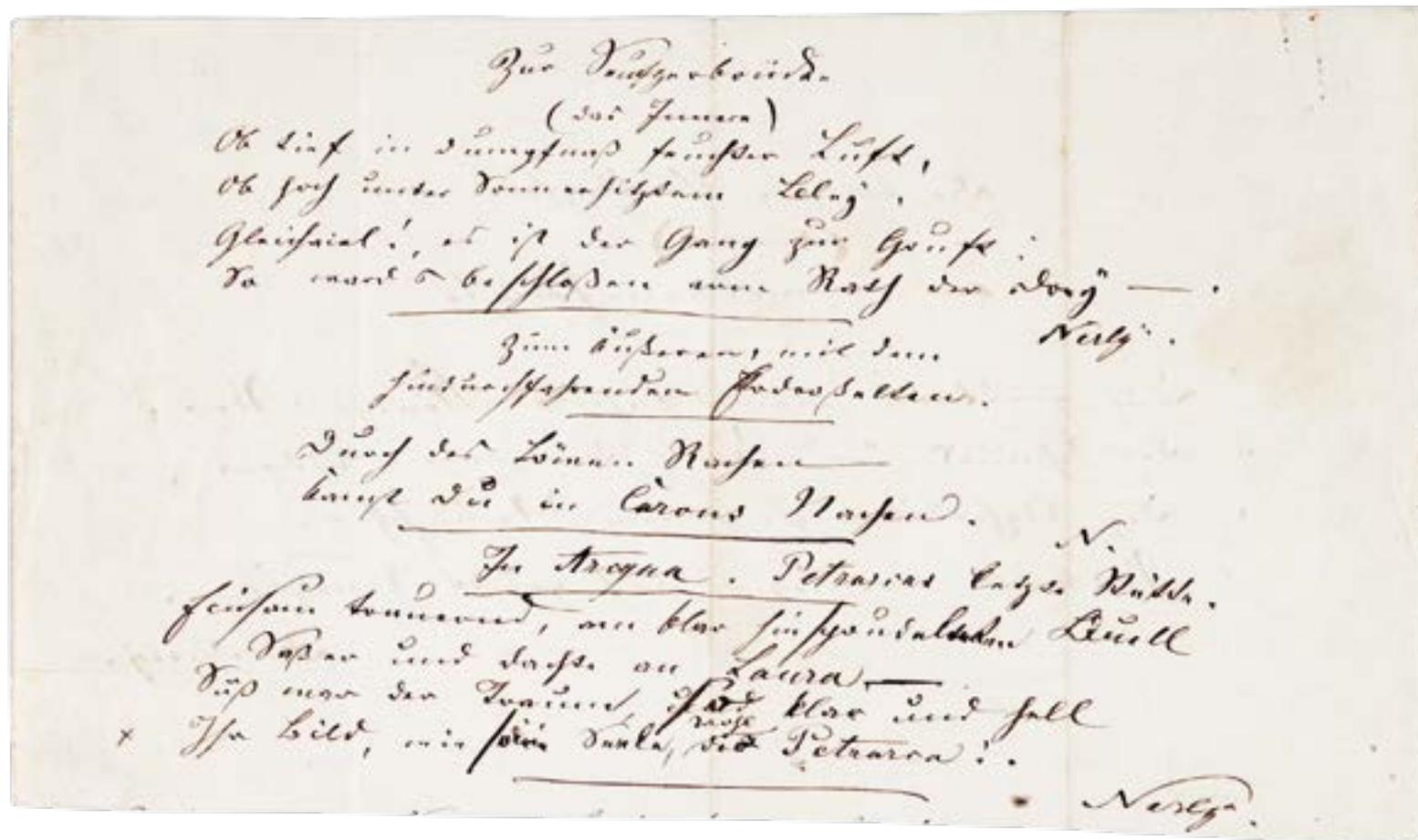


Abb. 20.1 Friedrich Nerly, *Zur Seufzerbrücke*, Gedicht, 1860, ehemals Beilage zu Skizzenbuch Inv.Nr. 3112

Kammern unter dem Bleidach und seinen tief gelegenen, feuchten Kerkerzellen der Pozzi (Brunnenkerker), mit dem gegenüberliegenden neuen Gefängnis, den Prigioni Nuove. Angeblich erhielt die Seufzerbrücke, die von dem Architekten Antonio Contino (1566–1600) geplant und in den Jahren 1602/1603 fertiggestellt worden war, erst im Zeitalter der Romantik ihren Namen, in der Vorstellung, dass die Gefangenen auf ihrem Weg zum Gericht bzw. zu ihrer Hinrichtung bei dem Blick auf die Schönheit der Stadt einen letzten Seufzer ausstießen.

Vermutlich inspirierten Byrons Verse Nerly dazu, die Seufzerbrücke mit den alten Brunnenkerkern, den Pozzi, bereits 1838 aufzusuchen, um sich diesem Ort des Grauens mittels zahlreicher Zeichnungen anzunähern.² Bald wurden solche Besuche der Kerkerzellen im Sinne des aufkommenden *Dark Tourism* üblich, wie etwa ein ausführlicher Bericht in der *Gartenlaube* aus dem Jahr 1858 bezeugt: »Ich wünschte den Eindruck zu empfinden, den die schrecklichen Kerker in der Einsamkeit und in ihrer Dunkelheit auf mich machten. [...] Ich stellte mich auf den Platz, wo einst der Hinrichtungsstuhl mit der schrecklichen Garotta stand, und blickte auf die geheimnißvolle Thür, welche von hier in den Canal führte. Ich sah den schrecklichen Stuhl vor mir; [...] und zwei Henker, schwarze Masken vor dem Gesicht, führten einen bleichen Mann, dessen Hände gefesselt waren, durch den Gang zu dem Stuhle. [...] Dann wurde ihm von hinten ein Strick über den Kopf geworfen, ich hörte deutlich das Krachen der Halswirbel. [...] Nach und nach beruhigte sich meine erhitzte Einbildungskraft, und die schrecklichen Gestalten verschwanden; ich sah, daß ich allein war an diesem fürchterlichen Orte.«³

Nerly realisierte mit der mondbeschienenen Ponte dei Sospiri wiederum eine erfolgreiche Bildidee. Schon 1842 fand er einen ersten Käufer in dem wohlhabenden englischen Landbesitzer und späteren konservativen Parlamentarier John Tollemache (1805–1890). Ihm schloss sich mit Wilhelm Herzog von Braunschweig und Lüneburg sowie Oels (1806–1884) einer von Nerlys deutschen Hauptauftraggebern und bekennender Anhänger der Schwarzen Romantik an. Ein nach seinem Todesjahr erschienener Artikel zum *Jagdschloss Sibyllenort in Schlesien* (1885) gewährt Einblicke in ein Raumensemble und damit in dessen »schwarzen« Geschmack: »Als seltsames Unicum steht das sogen. schwarze Zimmer da, welches durchweg schwarze Möbel, Gardinen und Tapeten, oben aber eine hellblaue Decke mit Sternbildern des Tierkreises zeigt, während die Wände mit drei großen Oelgemälden, und zwar der »Seufzerbrücke in Venedig«, einer »Wahnsinnigen« von Bello und einem »Gefangenen« von Nerly, decorirt sind.«⁴

Mit dem erwähnten Gemälde eines Gefangenen ist eine weitere, eng mit der venezianischen Inquisition zu verbindende Bilderfindung Nerlys angesprochen, zu deren Zusammenhang im Erfurter Nerly-Nachlass eine Ölstudie existiert (**Kat. 20b**).

Claudia Denk

Kat. 20a

Die Seufzerbrücke in Venedig bei Mondschein nach 1842

Die Seufzerbrücke in Venedig im Mondlicht, 1840er Jahre⁵

Öl / Leinwand | 98,5 × 76,0 cm

Rückseite: Bezeichnet in Schwarz mit Pinsel auf der Leinwand unten rechts: »F. Nerly.« Sowie unten links auf dem Keilrahmen in alter Schrift in Braun: »D[...] S[eu]fzerbrücke / [...] / [...] / [...]«; in der rechten oberen Ecke ein weißer Klebezettel in Rot mit der Nummer: »760« und darunter in Bleistift: »IX 255«

Eingang ins Museum 2002 | Inv.Nr. IX 255

Vor dem Hintergrund seiner Begehung der Seufzerbrücke und der Kerkeranlagen im Jahr 1838, die er in mit Notaten versehenen Zeichnungen festhielt,⁶ fand Friedrich Nerly eine eigene Sicht auf die Ponte dei Sospiri. Tief beeindruckt von Byrons Versen »I stood in Venice, on the Bridge of Sighs, / A palace and a prison on each hand« des vierten Gesangs seines Epos *Childe Herold's Pilgrimage* akzentuierte Nerly die Enge der Häuserschlucht über den Kanal, wie er diese bereits zuvor in einer etwas überlängten, hochformatigen Kreidezeichnung auf blauem Papier erarbeitet hatte, auf der die seitlich aufragenden Palastgebäude noch stärker beschnitten sind (**Kat. 20a.1**). Bereits auf der Zeichnung befindet sich die vorgelagerte, hell aufleuchtende Ponte della Paglia. Wie auf dem Gemälde kommt unter ihr der schaurige Leichenkahn auf den Betrachter zu.

Nerly orientierte sich offenbar an zeitgenössischen Beschreibungen, die als Ort der Hinrichtungen die Gänge der Pozzi auf der Seite des Dogenpalastes bestimmten.⁷ Dementsprechend lässt sich auf seinem Gemälde in der Tiefe des Kanals auf der Seite des Dogenpalastes eine hell erleuchtete Tür erkennen, von der aus die Barke mit dem in ein dunkles Tuch gehüllten Leichnam abgelegt hatte, um diesen zu seinem letzten Bestimmungsort zu fahren.

Während William Turner für seine berühmte Ansicht *The Bridge of Sighs* (1840) nicht nur den hellen Tag wählte, sondern neben der sich im Kanal spiegelnden Brücke auch die repräsentative Schauseite des Dogenpalastes und des Palazzo delle Prigioni darstellte (**Kat. 20a.2**),⁸ fokussiert Nerly auf die klaustrophobische Situation des engen Kanals. Wie in Byrons Verszeilen versinnbildlichen die steil aufsteigenden Architekturen das Unausweichliche der einstigen inquisitorischen Macht des Schreckens.

Die dichte Beschreibung einer leicht abweichenden Fassung im *Deutschen Kunstblatt*, die sich zum Zeitpunkt des Arti-



kels 1858 in Nerlys Atelier befand, erschließt das Gemälde aus der zeitgenössischen Rezeption. Sie betont seine überaus gefühlsintensive Verdichtung des architektonischen Rahmens des Grauens im Verein mit dem zugefügten Motiv des Leichentransports: »Die bekannte Architektur des Dogenpalastes, der Gefängnisse und der Seufzerbrücke erscheint im unheimlichen Dämmerlicht eines umwölkten Mondscheins oder aber des frühen Morgenrauens. Der Standpunkt des Beschauers ist von der Lagune aus so gewählt, daß man die am Canal belegene [sic!] Seite des Dogenpalastes in Verkürzung sieht und daselbst die Eingänge in die unterirdischen Gefängnisse (pozzi) gewahrt; zugleich ist man so weit entfernt, daß die Bleibedachung des Dogenpalastes durch seine Zinnenbekrönung durchschimmert, und so hat man Bleikammern, Pozzi, Seufzerbrücke und Gefängniß, die gesammte schreckvolle Maschinerie des furchtbaren Inquisitionsregimentes der Republik, in einem engen Rahmen zur architektonischen Gruppe vereinigt. Der erste Eindruck dieser Schilderung ist ein sehr unheimlicher; es liegt etwas [...] Nervenerschütterndes ohne Beruhigung in dieser mit so wenigen Zügen geschilderten Vorführung jener Zeit des meuchlerischen Justizmordes, [...]. Die Barke kommt fast gerade aus dem Bilde heraus, der Ruderer steht auf dem Hintertheil, die Leiche ist der Länge nach, mit dem Kopfe am Vordertheil in der Barke ausgestreckt, jedoch durch ein übergedecktes Leintuch so verhüllt, daß man nur einen Theil der Haare des Oberhauptes erblicken kann und erst dadurch darauf geführt wird, daß die Falten des Leintuches eine menschliche Form verbergen.«⁹

Vor Nerly hatte William Etty im Jahr 1830 – basierend auf Zeichnungen, die er während eines von 1822 bis 1823 reichenden Venedig-Aufenthalts geschaffen hatte – eine ähnliche klaustrophobische Interpretation der Seufzerbrücke gemalt, die Nerly aber wahrscheinlich nicht bekannt gewesen sein dürfte.¹⁰ Eine frühe, von Samuel Prout gezeichnete Ansicht fand durch den Abdruck in Thomas Roscoes *The Tourist in Switzerland and Italy* (1830) weite Verbreitung; sie gibt die Seufzerbrücke jedoch bei Tag und ohne retrospektive Interpretation wieder.¹¹

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)
 Inv.Nr. 424I: *Venedig. Leichenkahn vor der Seufzerbrücke bei Mondschein*, Kreide und Pinsel in Schwarz, Deckweiß, Spuren von Rot und Ocker, auf blauem Papier, 74,5 × 45,5 cm, bez. in Feder in Schwarz u. r.: »F. Nerly«¹² (**Kat. 20a.1**)

Provenienz

Erworben Kunst- und Auktionshaus Kastern, 2002.



Kat. 20a.1 *Venedig. Leichenkahn vor der Seufzerbrücke bei Mondschein*, Kreidezeichnung auf blauem Papier, Inv.Nr. 424I

Versionen

Die früheste Version: 1842, Erwerbung durch John Tollemache.¹³ – Unfertige Version: siehe *Deutsches Kunstblatt* (1858).¹⁴ – Version des Herzogs von Braunschweig: *Venedig bei Mondschein. Im Vordergrund wird eine Leiche von Männern an der Seufzerbrücke in einem Kahn befördert*.¹⁵ – Version des Würzburger Medizinprofessors Wilhelm Olivier von Leube (1842–1922): *Ponte dei Sospiri bei Mondlicht. Ein Gemälde mit einer verdeckten Leiche im Vordergrund*.¹⁶ – Versteigerung Sotheby's 2016.¹⁷ – Kunsthandel, 2022, Umkreis Nerlys.¹⁸



Kat. 20a.2 William Turner, *Venice, the Bridge of Sighs*, Öl auf Leinwand, 68,6 × 91,4 cm, London, Tate Britain (Turner Bequest 1856)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 98,5 × 76,0 cm

Bildträger

Feine, dicht gewebte Leinwand (Leinwandbindung mit 24 Kett- und 15 Schussfäden pro cm²) auf Keilrahmen (vermutlich original). Das sichtbare Format der Darstellung ist leicht verändert durch eine andere Aufspannung. Das Motiv geht am oberen und rechten Spannrand weiter. Die Keilrahmenkante der ersten, ursprünglichen Aufspannung markiert sich am oberen und rechten Spannrand.

Malschicht

Es gibt eine dunkle graublau, glatte Grundierung, die vermutlich von Hand aufgetragen wurde. Eine Unterzeichnung ist augenscheinlich nicht sichtbar. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel lasurartig bis deckend, mit zahlreichen kleinen Pastositäten auf den Höhungen. Eine hellgelbe gemalte Rahmung befindet sich am rechten und oberen Spannrand. Eine Firnissschicht ist erkennbar (mit unterschiedlicher Firnisfluoreszenz im UV-Licht).

Restaurierungsmaßnahmen

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurde die Aufspannung geändert. Es sind nur noch drei Spannähgel vorhanden. Die Befestigung in allen weiteren Bereichen erfolgte mit Tackerklammern. Retuschen sind auf der gesamten Bildfläche vereinzelt sichtbar. Partiiell wurde der Firnis entfernt. Nach dem Erwerb des Gemäldes im Jahr 2002 erfolgte eine Restaurierungsmaßnahme.¹⁹ Beriebene Firnis- und Malschichtbereiche, besonders im linken oberen Bildviertel, wurden retuschiert und partiell dem Glanz der Umgebung angeglichen. Der fehlende getönte Firnis im Bereich der linken oberen, belichteten Fassadenseite konnte ergänzt werden.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Inventarbuch VII: *Die Seufzerbrücke in Venedig im Mondlicht / 1840er Jahre*

Inventarkarte: *Die Seufzerbrücke in Venedig im Mondlicht / 1840er Jahre / Öl auf Leinwand, 98 × 75,4 cm / (bezeichnet rückseitig) »F. Nerly.«*

Literatur

Vollständiges Verzeichnis (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 428, Nr. 107 (zur Version für John Tollemache, London, 1842). – Deutsches Kunstblatt (Januar 1858), S. 29. – Meyer 1908, S. 97 (zur Version Geheimrat Dr. Leube, Würzburg). – Aukt.Kat. Nestle (8.–11.2. 1935), S. 30, Nr. 367 (zur Version für den Herzog von Braunschweig). – Aukt.Kat. Kastern 100 (2002), Nr. 760 (m. Abb.). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 37 (m. Abb.). – Myssok 2012, S. 63 f. (m. Abb.).

Kat. 20b

Ein Wächter holt Antonio Foscarini für seine Hinrichtung aus der Kerkerzelle

nach 1838

*La Prigione, Venedig*²⁰

Öl / Leinwand | 56,0 × 39,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links mit Pinsel in hellbrauner Farbe auf der linken Wand: »F.N. / Venezia« sowie auf der Doublierleinwand unten in der Mitte: »Le Prigione«
Rückseite: Bezeichnet mit Pinsel in Schwarz unterhalb der Mitte: »Nerly f« sowie unten links mit der Inventarnummer ebenfalls in Schwarz: »I.N.G (106)« und daneben: »3106«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3106

Die mit »Le [sic!] Prigione« auf der alten Doublierleinwand eigenhändig bezeichnete Ölstudie zeigt den Moment, als ein mit einem großen Schlüssel ausgestatteter Wächter den 1622 wegen Hochverrats zum Tode verurteilten venezianischen Adligen Antonio Foscarini (ca. 1570–1622) aus seiner Kerkerzelle zur Hinrichtung abholt. Antonio Foscarini – nicht zu verwechseln mit dem Dogen Francesco Foscari (1373–1457) und dessen Sohn Jacopo Foscari, deren Schicksal Lord Byron sein Drama *The Two Foscari. An Historical Tragedy* (1821) gewidmet hat²¹ – wurde zehn Monate nach Vollstreckung des Todesurteils durch den Rat der Zehn gegenüber



Kat. 2ob

den europäischen Höfen rehabilitiert. Die menschliche Tragödie wurde in der venezianischen Geschichtsschreibung als Sieg des Gerechtigkeitssinns der Staatsräson gefeiert²² und erfuhr zu Nerlys Zeit eine breite literarische Rezeption in England, Italien und Deutschland. Hier erschien 1850 das vierbändige Werk *Antonio Foscarini* der Schriftstellerin Ida von Reinsberg-Düringsfeld.²³

Auf Nerlys Ölstudie bleibt der tragische Held Antonio den Augen des Betrachters verborgen. Übermächtig ist die dunkle Rückenfigur des Gefängniswärters vor dem hellen Lichtschein der Zelle zu sehen, während entsprechend der dramatischen Situation der größte Teil des Gefängnisganges in Dunkelheit gehüllt ist. Nur eine kleine Öllampe steht in einer Wandnische und spendet etwas Licht. Sie könnte allein den düsteren Gefängnistrakt kaum erhellen, wie es in der zeitgenössischen Literatur zu den unmenschlichen Bedingungen in den Kerkern beschrieben wurde.²⁴ Ihr warmer Lichtschein kontrastiert nicht nur zur übrigen Düsternis,

sondern auch zum kühlen Mondlicht der dunklen Nacht, das am Ende des Ganges durch das vergitterte Fenster aufscheint. Der Handlungsmoment lässt sich aus einer Serie ausgearbeiteter Pinselzeichnungen Nerlys in der Klassik Stiftung Weimar erschließen. Der konzentrierte Zyklus beginnt mit der Situation des in seiner Zelle befindlichen Antonio Foscarini, der voller Gram des Nachts auf dem erhöhten Nachtlager mit Strohsack sitzt und in seiner erleuchteten Zelle der Vollstreckung seines Todesurteils harrt (Kat. 2ob.1). Mit Venedigs Besetzung durch die Napoleonischen Truppen waren die Pozzi weitgehend zerstört worden, so dass die Holzverkleidung und Ausstattung der fensterlosen Zellen bis auf eine Kerkerzelle verloren war, die Nerly 1838 *in situ* zeichnete (Inv.Nr. 421ob verso) und sein Freund Binzer in seinem instruktiven Buch *Venedig im Jahr 1844* beschrieb.²⁵ Die darauffolgende Szene zeigt in demselben architektonischen Ambiente wie in der Erfurter Ölstudie die Abholung Antonio Foscarinis zur Vollstreckung des Urteils (Kat. 2ob.2). Die dramatische Rückenfigur des stehenden Wärters der Erfurter Ölstudie ist durch einen muskulösen Schergen ersetzt, der für die Strangulierung die Ärmel bereits hochgekrempelt hat. Das dritte Blatt zeigt schließlich, wie Antonio mit gefesselten Händen auf dem Rücken die Treppe zu den Pozzi hinabgeführt wird, wo entsprechend den zeitgenössischen Beschreibungen die Hinrichtungen stattfanden (Kat. 2ob.3).²⁶ Diese Serie legt nahe, dass die Erfurter Ölstudie mit der Abholung Foscarinis ursprünglich ebenfalls zu einer Folge gehörte.

Im Zusammenhang dieser Studien steht wiederum ein heute verschollenes Gemälde, das Nerly für den Herzog von Braunschweig als Anhänger der Schwarzen Romantik schuf und das durch Zeitungsberichte, einen Brief an Ottilie von Goethe und eine Fotografie der Entwurfszeichnung²⁷ dokumentiert ist. Aus Venedig schickte Nerly an Ottilie »eine erst vor kurzem entstandene Photographie nach meiner Originalzeichnung (das Gemälde erhält S.K.H. der Herzog von Braunschweig)« und fügte hinzu: »Es stellt das Innere der Seufzerbrücke vor, über welche der zum Tode (unschuldig) verurtheilte A. Foscarini seinem Gefängniswärther in die Pozzi folgt.«²⁸ Die Zeichnung fand einen regen Niederschlag in der deutschen Presse.²⁹ Für den Gemälde-Auftrag durch den Braunschweiger Herzog suchte Nerly die Pozzi erneut auf, wie eine mit 1860 datierte Bleistiftzeichnung *Das Innere der Seufzerbrücke* bezeugt (Inv.Nr. 4209).

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)
 Skizzenbuch Inv.Nr. 3111, entstanden vorwiegend in Venedig, 1837/38, 20,5 × 27 cm (durchschnittliches Blattmaß); fol. 39 recto:
Das Innere der Seufzerbrücke, 1838, Bleistift auf Papier, bez. u.:
 »Eingang zur Seufzer=Brücke. Venedig. / gezeichnet mit S. E. d. Staatsrath v. [Jucoviskj] (?) und / v. Launitz. 1838.«



Kat. 2ob.1 Antonio Foscarini in seiner Kerkerzelle, nach 1838, Aquarell und Deckfarben auf Papier, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.Nr. KK7106



Kat. 2ob.2 Antonio Foscarini wird zu seiner Hinrichtung aus seiner Zelle abgeholt, nach 1838, Aquarell und Deckfarben auf Papier, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.Nr. KK 7105



Kat. 2ob.3 Antonio Foscarini wird zur Hinrichtungsstätte geführt, nach 1838, Aquarell und Deckfarben auf Papier, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.Nr. KK 7104

Inv.Nr. 4210a recto: *Eduard Schmidt von der Launitz auf der Treppe bei den Pozzi im Dogenpalast*, 1838, Kohle- und Pinselzeichnung, Bleiweißhöhungen, auf Papier, 42,9 × 29,9 cm, bez. u. in der Mitte: »v. Launitz« sowie darunter: »(die Pozzi in Venedig)«; mit Farbnotizen³⁹

Inv.Nr. 4210a verso: *Treppenabgang zu den Pozzi*, 1838, Kohle- und Pinselzeichnung, Bleiweißhöhungen, auf Papier, 42,9 × 29,9 cm, bez. auf der rechten Seite: »a di 22 Novembre / 1838 / con Launitz ed / S. E. [Jukoviskj]«

Inv.Nr. 4210b recto: *Treppenabgang zu den Pozzi*, 1838, Kohle- und Pinselzeichnung, Bleiweißhöhungen, auf Papier, 41,3 × 29,9 cm, bez. auf der rechten Seite: »a di 22 Novembre / 1838 / I Priggioni del Palazzo / [Dacala] a Venezia / FN.«

Inv.Nr. 4210b verso: *Blick in eine Kerkerzelle, Sitzender mit Skizzen- bzw. Notizbuch*, Kohle- und Pinselzeichnung mit Brauntönen, Bleiweißhöhungen, auf Papier, 41,3 × 29,9 cm

Inv.Nr. 4209 recto: *Das Innere der Seufzerbrücke*, 1860, Bleistift-, Pinsel- und Federzeichnung auf Papier, 31,5 × 23,4 cm; bez. mit Bleistift u. l.: »F.N. / [...] / Seufzerbrücke.«; sowie darüber in schwarzer Tinte: »Nerly / Das Innere / der Seufzer / brücke / 1860.«

Inv.Nr. 4209 verso: *Skizze eines Gefängniswärters*, 1860, Bleistiftzeichnung, Weißhöhungen, auf Papier; bez. u. r.: »Laterne des Gefängnis[wä]rters«

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Antonio Foscarini wird in die Pozzi zu seiner Hinrichtung geführt, 1860/61, Fotografie nach der verschollenen Entwurfszeichnung³¹

Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen

Inv.Nr. KK 7106: *Antonio Foscarini in seiner Kerkerzelle*, nach 1838, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 27 × 21,3 cm, bez. u.: »F. Nerly Venedig.« (**Kat. 2ob.1**)

Inv.Nr. KK 7105: *Antonio Foscarini wird zu seiner Hinrichtung aus seiner Zelle abgeholt*, nach 1838, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 36 × 21,1 cm, bez. u.: »F. Nerly. f.« (**Kat. 2ob.2**)

Inv.Nr. KK 7104: *Antonio Foscarini wird zur Hinrichtungsstätte geführt*, nach 1838, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 38,4 × 18,3 cm, bez. am rechten Bildrand, hochkant: »F. Nerly.« (**Kat. 2ob.3**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)
Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 56,0 × 39,0 cm / Doublereinwand: 63,0 × 43,5 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 19 Kett- und 19 Schussfäden pro cm²) / Doublrierleinwand (Leinwandbindung mit 25 Kett- und 20 Schussfäden).

Die Ölstudie befindet sich auf dem originalen Leinwandbildträger. Nach der Aufbringung auf eine weitere Leinwand wurde im Bereich des ursprünglichen Spannrandes partiell eine schwarze Rahmung aufgemalt sowie am unteren Rand die Bezeichnung »Le Prigione« aufgebracht. Im Bereich der Doublrierleinwand gibt es am oberen Rand drei Einstichlöcher. Im Randbereich der originalen Leinwand finden sich zahlreiche, teils ausgerissene und schwarz übermalte Einstichlöcher. Am rechten Bildrand, oberhalb der Mitte, befindet sich ein durch die Leinwand und die Doublrierleinwand gehendes Loch.

Malschicht

Es gibt eine weiße glatte und sehr dünn-schichtige Grundierung, die wahrscheinlich gewerblich aufgebracht wurde. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel deckend und partiell lasurartig. Auffällig sind die wohl maltechnisch bedingten, deutlich sichtbaren Frühschwundrisse in verschiedenen Bildpartien. Eine Firnis-schicht kann man nur partiell erkennen.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Das Aufbringen auf die feine Doublrierleinwand erfolgte höchstwahrscheinlich zu Lebzeiten Nerlys, da sich auf der Rückseite seine Signatur befindet. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurden danach weitere Maßnahmen wie Retuschen durchgeführt. 2022/2023

Die gelösten Ecken der originalen Leinwand wurden wieder verklebt. Nach einer Oberflächenreinigung erfolgten Retuschen.³²

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Le [sic!] Prigione / Oelstudie*

Inventarkarte (vor 1917): *La Prigione, Venedig / Oelstudie auf Lwd. / 56 × 39 cm / »F. N. / Venezia«*

Literatur

Heise 2007, S. 54, Anm. 47.

Anmerkungen zu »Dark Tourism – Die Seufzerbrücke«

- 1 »Zur Seufzerbrücke / (Das Innere)«, ehemals Beigabe, zusammen mit wenigen Schriftstücken (darunter ein Brief aus Venedig an einen Freund in Rom, 10.11.1852) und Vignetten: Skizzenbuch Inv.Nr. 3112.
- 2 Siehe auch den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes in diesem Band, bes. S. 76.
- 3 G. R., *Die Pozzi im Dogenpalast zu Venedig*, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt (1858), S. 338–740, hier S. 739 f.
- 4 Illustrierte Zeitung (19.12.1885), S. 646.
- 5 Inventarkarte (2002).
- 6 Siehe auch den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes in diesem Band, bes. S. 76, dort auch Abb. 18.
- 7 Binzer 1845, S. 230.
- 8 Öl auf Leinwand, 68,6 × 91,4 cm, London, Tate Britain (Turner Bequest 1856).
- 9 Deutsches Kunstblatt (Januar 1858), S. 29.
- 10 Ausst.Kat. New York 2011, S. 180–183.
- 11 Nachgestochen durch Robert Wallis, Roscoe 1830, S. 220 (Abb).
- 12 Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 92; Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 170.
- 13 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 428, 1842: Nr. 107: *Die Seufzerbrücke* / H. Tollemache in London.
- 14 Deutsches Kunstblatt (Januar 1858), S. 29.
- 15 Aukt.Kat. Nestle (8.–11.2.1935), S. 30, Nr. 367: Öl auf Leinwand, 80 × 65 cm, verso bez.: »Nerly.«
- 16 Meyer 1908, S. 97.
- 17 Sotheby's Paris (4.5.2016), Nr. 181: *Le pont des Soupirs au clair de lune, Venise*, Öl auf Leinwand, 79,5 × 63 cm; bez. verso: »Nerly« sowie mit der Nummer: »Nr. 438« und einem beschrifteten Etikett: »Herrn Wolfgang, Dirk (?) / Hassfurt a. Main / Brückenstr.«; zuvor versteigert bei: Sotheby's, London (14.6.2005), Nr. 2.
- 18 Aukt.Kat. Dorotheum, Wien (Sommerauktion, 24.7.2013), Nr. 7907: Friedrich Nerly, Umkreis, *Die Seufzerbrücke in Venedig bei Mondlicht*, Öl auf Leinwand, 100 × 76,5 cm; wohl identisch mit der Fassung, Kunsthandel Stradmann, Meerbusch, 2022.
- 19 Siehe ausführlich: Dokumentation, 2002, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 20 Inventarkarte (vor 1917).
- 21 Heise 2007, S. 54 f. setzt die Erfurter Ölstudie mit Byrons Drama in Zusammenhang.
- 22 Brown 2001.
- 23 Zuvor: Antonio Foscarini. An Historical Drama, [London] 1836; zu weiteren italienischen Verarbeitungen im 19. Jahrhundert siehe Heise 2007, S. 55, Anm. 50.
- 24 Vgl. Gartenlaube 51 (1858), S. 738–740, sowie zuvor Binzer 1845, S. 230.
- 25 Binzer 1845, S. 229 f.
- 26 Ebenda.
- 27 Vgl. Heise 2007, S. 56 sowie Abb. 6.
- 28 Nerly an Ottilie von Goethe, Venedig, o. D., zit. nach Heise 2007, S. 55.
- 29 Europa. Chronik der gebildeten Welt 25 (1861), Sp. 999 u. Allgemeine Zeitung, Beilage (27.5.1861), S. 2398 mit Hinweis auf Nerlys Gedicht: siehe Abb. 20.1.
- 30 Siehe den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes in diesem Band, S. 76, Abb. 18.
- 31 Heise 2007, S. 56, Abb. 6.
- 32 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.

IM PALAZZO PISANI – STUDIEREN IM PRIVATEN

Kat. 21a–h

Kurz nach seiner Ankunft in Venedig sollte Friedrich Nerly im Januar 1838 in das ehemalige Atelier des französisch-schweizerischen Malers Louis Léopold Robert (1794–1835) im ehrwürdigen Palazzo Pisani am Campo Santo Stefano einziehen, das sich im Ostflügel zum Rio di San Maurizio im zweiten *Piano nobile* befand.¹ Für die aus aller Welt nach Venedig kommenden Reisenden war der Palazzo schon zuvor eine bekannte Adresse geworden. Vielleicht hatte Nerly von diesem bereits gehört, als er vor Antritt seiner Italienreise mit Rumohr 1827 den alten Dichturfürsten in Weimar, Johann Wolfgang von Goethe, besuchte. Goethe hatte als einer der prominentesten Italien-Reisenden in seinen Tagebüchern die guten Wohnmöglichkeiten im Palazzo Pisani hervorgehoben.² Darüber hinaus hatte die Adresse in Kunstkreisen aufgrund des berühmten Vormieters internationale Bekanntheit erlangt, der dort Ausstellungen von seinen Bildern ausrichtete und schließlich in den Räumen seinen tragischen, weithin Wellen schlagenden Liebestod fand. Mit dem Einzug von Nerly, der dort 40 Jahre bis zu seinem Tod im Jahr 1878 wohnen sollte, entwickelte sich die Atelier-Adresse schließlich zu einer der ersten Adressen in Venedig unter den kunstsinnigen Reisenden.

In dem prachtvollen Ambiente empfing Nerly die eintreffenden Besucher, zeigte kaufwilligen Gästen seine beliebten Venedig-Ansichten und nahm Aufträge entgegen. Noch um 1900 war sein Namensschild bei der Eingangstür angebracht, wie dies bereits die historische Fotografie des zweiten Innenhofs in dem Buch *Raccolta delle Vere da Pozzo di Venezia* (1911) zeigt (**Abb. 21.1**). Am rechten Rand ist das Schild leicht angeschnitten zu erkennen; den sich rechts daneben anschließenden Eingang zur Treppe zu Nerlys Atelier gilt es sich hinzudenken.³ Für Nerly sollte dies ein Ort des Wohnens, des Malens und Repräsentierens werden und so verewigte er den Palazzo auch auf drei Gemälden, von denen er eines als Zeugnis seines erfolgreichen Künstlerlebens in Venedig in seine Geburtsstadt Erfurt zu einer Ausstellung und zugleich als Spende für einen gemeinnützigen Zweck schickte.⁴

Im 18. Jahrhundert hatte der Palazzo ein neues repräsentatives Treppenhaus erhalten, das nicht nur einen Zugang zum neuen Ballsaal gewährte, sondern darüber hinaus hoch über den Dächern zu dem Belvedere, das noch heute einen beeindruckenden Ausblick über Venedig und die Lagune bietet.⁵ Das weitläufige Gebäude mit seinen aufwendigen Rundbogenfenstern mit bleiverglasten Butzenscheiben, durch die das Sonnenlicht des Nachmittags in den dunklen Hof bricht, bildete für Nerly einen ausgewiesenen Studienort im Privaten. So hat sich im Erfurter Nachlass

eine exquisite Gruppe von Ölstudien zu Fenstern und Architekturmotiven erhalten, die dem Palazzo Pisani zuzuordnen sind und erst jüngst durch Bernhard Maaz für die frühe Pleinairmalerei entdeckt wurden.⁶ Sie bezeugen, wie intensiv Nerly die reich gestaltete Immobilie als Motiv nutzte. Für seine Studien trat er manchmal nur an die Fenster seines Ateliers. Er konnte sich offenbar aber auch frei in der Anlage bewegen. Die zwei Höfe waren aufgrund der Größe meist menschenleer, auch weil die Familie Pisani als Besitzer nur mehr einen kleinen Teil bewohnte, so dass man diese Höfe ungestört mit hallenden Schritten durchqueren konnte.⁷ Adolf Stahr, von dem eine der ausführlichsten Beschreibungen stammt – auch im Hinblick auf den teilweise ruinösen Zustand des Palazzos –, hielt eine detaillierte Wegbeschreibung zu Nerlys Atelier fest: »An einer und der andern Thüre der oberen Stockwerke stand ein Name angeheftet. Es haben sich einige fremde Familien dort als Miether angesiedelt und einzelne Theile wohnlich hergerichtet, die durch Gänge fast wie Gassen lang von einander getrennt sind; aber Niemand war zu sehen als der alte Wächter des Hauses, der uns voranschritt, damit wir uns in dem weitläufigen öden Baue nicht verirren möchten, [...]«⁸

Bereits der Weg stellte offenbar ein eindruckliches Erlebnis dar, denn es ging nicht nur durch hallende Höfe, sondern auch viele Treppenstufen hinauf, bis zum zweiten *Piano nobile*, von wo aus man im schrägen Blickwinkel über die etwas niedrigere Dachlandschaft mit Kaminen der zum Canal Grande hin vorgelagerten Palazzi (Casa Stecchini, Casa su Calle del Doge und Casina delle Rose etc.) schauen konnte. In einer zarten Bleistiftzeichnung mit der Beschriftung »nel studio di Nerly / Palazzo Pisani« hielt Nerly den Ausblick an der aufragenden Häusercke des Palazzo Corner della Ca' Grande vorbei bis hin zum Bacino di San Marco fest (**Abb. 21.2**).⁹

Eine ganz ähnliche Blickführung, wohl vom nahen Ballsaal aus, findet sich auf einer Nachtstudie, die durch eine große rundbogige Fenstertüre und ein hohes Bogenfenster den Blick bis zur im Mondlicht aufschimmernden Lagune gewährt, vor der sich die nachtdunkle Silhouette von Il Redentore abzeichnet (**Abb. 21.3**). Der Mondschein ist so stark, dass er deutliche Schatten auf den hell aufschimmernden Fußboden wirft.¹⁰

So wie Nerly die Stadt – ausgestattet mit Bleistift, Aquarell- und Ölfarben – zu unterschiedlichen Tageszeiten erkundete, so durchstreifte er auch die weitläufige Palastanlage auf der Suche nach interessanten *Points de vue* und Motiven. Von seinem Atelier aus konnte er auch in die enge Häuserschlucht am Rio di San

Abb. 21.1 Cortile del Palazzo Pisani, S. Stefano (mit Nerlys Namensschild am rechten Bildrand), aus: Ongania 1911, Tafel 94

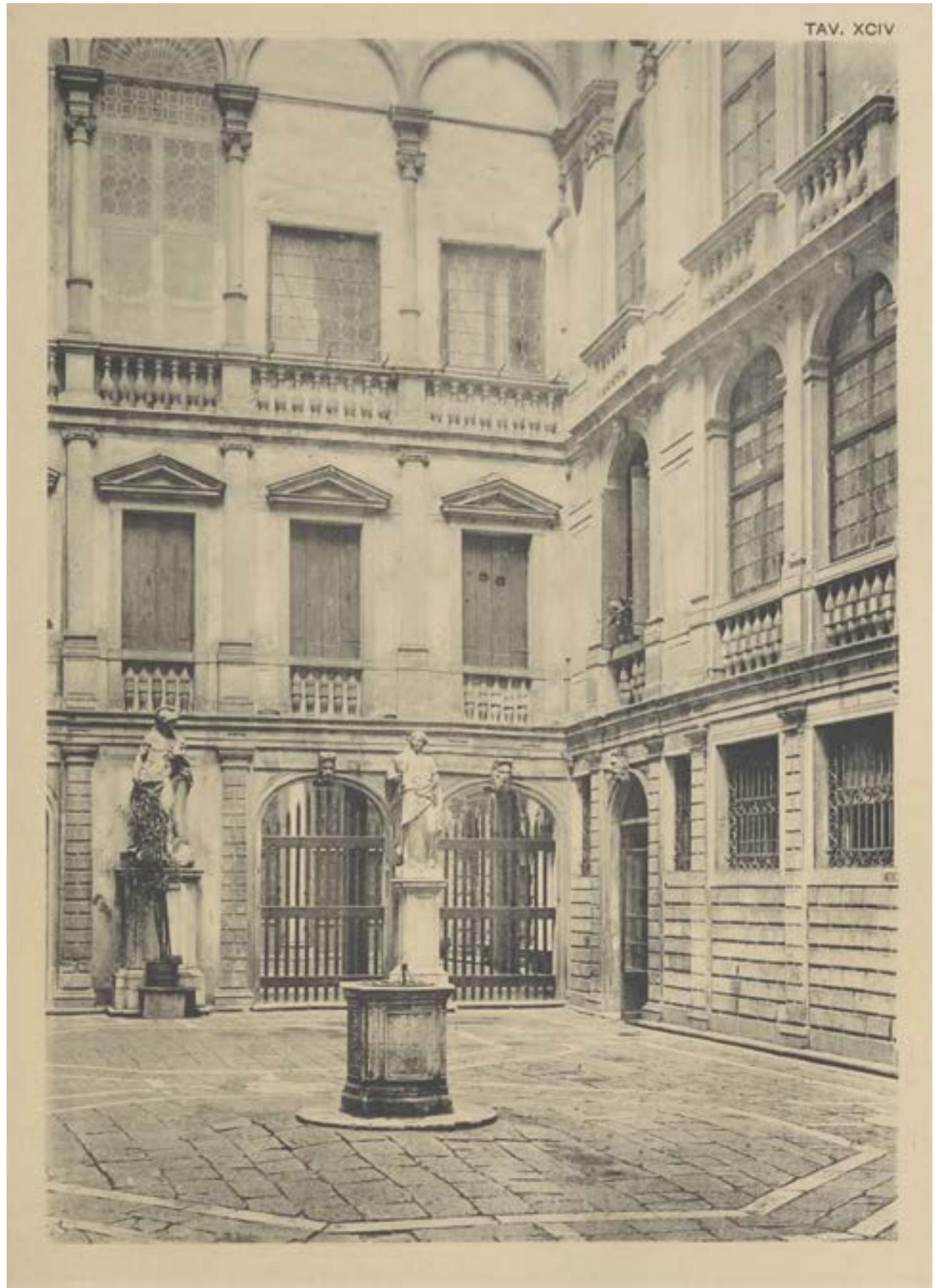




Abb. 21.2 Blick aus Nerlys Atelier im Palazzo Pisani in Richtung Markusbecken, Bleistift und Aquarell auf Papier, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952/806

Maurizio blicken, die er in einem verlorenen Aquarell festhielt.¹¹ In ähnlicher Ausrichtung schuf er zudem ein heute noch erhaltenes Aquarell mit Blick von der Ponte San Maurizio auf den Chor von Santo Stefano (**Abb. 21.4**).¹²

Nerly interessierte sich insbesondere für das auch von Goethe erwähnte Belvedere des Palazzos, welches sich die Familie Pisani eigens als Ausgleich dafür errichten ließ, dass ihre Immobilie nicht direkt am Canal Grande lag, und malte von dort gerne auch bei Nacht weite Blicke über die Lagune¹³ oder von den Fenstern im Bereich seines Ateliers im Ostflügel zum Bacino di San Marco.¹⁴

Nerly durchschritt die Höfe, stieg in die Höhen und umkreiste den Palazzo schließlich auch im Nahbereich, wie ein weiteres Aquarell bezeugt, in dem er die über alle anderen Paläste thronende Aussichtsplattform selbst von der gegenüberliegenden Seite des Canal Grande erfasste (**Abb. 21.5**).¹⁵



Abb. 21.3 Blick vom Palazzo Pisani bei Mondschein durch eine geöffnete Balkontüre und ein Fenster auf das Markusbecken und Il Redentore, um 1840, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4244

Nerlys hier vorzustellenden acht Ölstudien, die er vorzugsweise auf ausrangierte Leinwandstücke malte, bezeugen sein empirisch orientiertes Interesse an den architektonischen Gegebenheiten und an den gealterten, verwitterten Architektur- und Ausstattungsdetails. Intensiv verfolgte er auch im Nahbereich sein Naturstudium und war weiterhin an den Oberflächen verwitterter Steine interessiert, aber nie, ohne auch die unterschiedlichen Lichtsituationen und deren modellierende Eigenschaften genau zu studieren. Zwei Entwicklungslinien bündeln sich in diesen Studien: Zum einen die genaue Erfassung der Fensterformen und Architekturelemente im Sinne der etwas später einsetzenden, epochalen steinernen Spurensuche des Architekturtheoretikers John Ruskin. Zum anderen blieb Nerly auch bei seinen Architekturstudien immer ein Freilichtmaler, was ihn von dem Engländer unterscheiden sollte, wie der Vergleich zwischen seinen Fenster-



Abb. 21.4 Blick von der Ponte San Maurizio auf den Chor von Santo Stefano, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 3041



Abb. 21.6 John Ruskin, Fenster des Palazzo Ca' Foscari, 1845, Aquarell auf Papier, Victoria and Albert Museum, London, Prints and Drawings, Inv.Nr. D.1726-1908

Abb. 21.5 Palazzo Benzo Foscolo und Palazzetto Pisani am Canal Grande mit dem Belvedere des Palazzo Pisani, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4187





studien und der Studie eines gotischen Fensters der Ca' Foscari von Ruskin offenbart.¹⁶ Während sich Nerly auch dem mit Eklat einfallenden Licht widmete und dem starken Kontrast zwischen hell beschienenen Partien und verschatteten Bereichen, interessierten den Engländer weniger die Spuren des einfallenden Lichts, sondern vielmehr die gotischen Architekturdetails (**Abb. 21.6**).

Bei diesen Ölstudien handelt es sich um bislang kaum bekanntes Ateliermaterial, dennoch sind sie letztlich als kleine Meisterwerke früher Freilichtmalerei zu bewerten.¹⁷ Sie lassen sich in drei unterschiedliche Gruppen aufteilen: eine Vierer-Gruppe an Fensteransichten (**Kat. 21a–d**), die möglicherweise mit den zwei Gemälden *Das Innere des Pallastes Pisani* und *Palazzo Pisani, der wahre Marmor-Koloss* in Zusammenhang stehen, die Nerly vor 1844 malte,¹⁸ und eine Zweier-Gruppe von Türen (**Kat. 21.e–f**). Zwei weitere Ölstudien zur *Vera da pozzo* und dem Wappen der Familie Pisani (**Kat. 21.g–h**) sind motivisch und aufgrund ihrer Datierung unmittelbar mit dem Gemälde einer Festgesellschaft im Palazzo Pisani *L'Heure du dinêr* von 1858 zu verbinden.¹⁹

Claudia Denk

Kat. 21a

Rundbogenfenster mit Butzenscheiben, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof 1840

Architekturstudie²⁰

Öl / Papier | 34,15 × 22,5 cm

Rückseite: Bezeichnet auf dem verso angebrachten Rückseitenschutz in Bleistift oben rechts: »3693a« (kopfüber)

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3693a

Die kleine Gruppe von vier Ölstudien **Kat. 21a–d** ist das Ergebnis von Nerlys intensiver Motivsuche in seinem unmittelbaren Umfeld im Palazzo Pisani. Alle vier Studien lassen sich dem besonders repräsentativen zweiten Innenhof zuordnen, in dem heute noch die reichgestaltete *Vera da pozzo* der unterirdischen Zisterne steht und wo sich der Zugang über eine Treppe zu seinem Atelier befand (**Abb. 21.1**). Wie an der korinthischen Pilasterordnung abzulesen ist, malte Nerly die Studien vom zweiten *Piano nobile* aus. Sein Standort ist relativ genau bestimmbar. Er blickte offenbar vom Gang vor seinem Atelier aus den Fenstern zum gegenüberliegenden Westflügel des Palazzo Pisani.

Bei der hier vorzustellenden Fenster-Studie, auf welcher der Fensterbogen oben abgeschnitten ist, interessierte ihn vor allem die Lichtsituation, d. h. das warme spätnachmittägliche Sonnen-



Kat. 21.a.1 Blick in das Innere des Palazzo Pisani mit drei Frauen, darunter Agathe Nerly (?), 1840, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4248

licht, das vom Westen her zunächst durch mehrere Räume strahlt und schließlich durch die bleiverglaste Butzenscheiben in unterschiedlicher Intensität in den bereits verschatteten Hof bricht. Die spezifische Lichtsituation am Nachmittag eines Sonnentages erschließt sich aus einer zeitgenössischen Beschreibung.

Der offenbar ortskundige Autor eines Beitrags im *Deutschen Kunstblatt* bestimmte anlässlich des Gemäldes *L'Heure du dinêr* aus dem Jahr 1858 die Uhrzeit dieser bestimmten Lichtsituation auf die »5. Stunde des Nachmittags«, wenn das Sonnenlicht von Westen durch die Tür des Treppenhauses und die Fenster mit großer Kraft in den verschatteten zweiten Innenhof des Palazzo Pisani hineinstrahlt: »Ein heller Sonnenblick fällt seitlich aus der Treppenthür hinaus in die Bogenhalle und hebt die Dunkelheit derselben durch das grelle Streiflicht noch mehr hervor. Draußen über dem Canal

liegt eine sonnig feuchte Atmosphäre; drinnen im Hofe herrscht das schattige Licht, das einem kleinen, ringsum von hohen Mauern umgebenen Orte eigen zu sein pflegt. Die benutzte Stellung der Sonne zeigt etwa die 5. Stunde des Nachmittags an, [...].²¹

Eine zeitliche Einordnung der Fensterstudie legt ein motivisch vergleichbares Aquarell nahe, das Nerly nach einer Renovierung der Wohnräume im Palazzo Pisani bei Mondschein schuf und das er mit 1840 datierte und vollständig signierte (**Kat. 21a.1**). Bei einer der dargestellten Frauen dürfte es sich um Nerlys in diesem Jahr angetraute Ehefrau Agathe handeln.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4248: *Blick in das Innere des Palazzo Pisani mit drei Frauen, darunter Agathe Nerly* (?), 1840, Aquarell und Deckfarben auf bräunlichem Papier, 42,5 × 29,2 cm, bez. auf der Balustrade: »F. Nerly / fecit. / 1840.« (**Kat. 21a.1**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 34,15 × 22,5 cm

Bildträger

Büttenpapier, gerippt. Format unverändert.

Malschicht

Eine Grundierung in grauweißem Ton ist in den Randbereichen des Blattes bei 15-facher Vergrößerung sichtbar, eine Unterzeichnung aufgrund des deckenden Farbauftrages hingegen nicht. Die Malschicht reicht bis an den Blattrand heran. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend bis pastos. Die Malschichtoberfläche erscheint glänzend und gefirnisst. In allen vier Eckbereichen gibt es mehrere Einstichlöcher.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Das Büttenpapier wurde zur Stabilisierung auf beigefarbenem Lederpapier im gleichen Format partiell mit Selbstklebeband (Einfass-Band aus der Zeit der DDR, Papier, weiß, genoppt) fixiert, wodurch die Fehlstellen im Bildträger optisch geschlossen wurden. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben. Allerdings könnte anhand des verwendeten Materials, das nach 1990 in den Erfurter Museen nicht mehr eingesetzt wurde, von einer Bearbeitung in der Zeit der DDR ausgegangen werden.

2022

Die Studie wurde vom Lederpapier abgenommen, die bisher nur unterlegten Risse mit dünnem Japanpapier hinterklebt und die Fehlstellen mit entsprechendem Büttenpapier geschlossen. Es erfolgte die Reinigung der Oberfläche und eine Retusche.²²

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien* Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)
Inventarkarte (vor 1917): *2 Architekturstudien / Oelstudien auf Papier auf Lwd. / 34 × 22,5 cm*

Literatur

Ausst.Kat. 1978, Kat.Nr. 39 (*Von Pilastern gerahmtes Fenster mit Butzenscheiben*).

Kat. 21b

Rundbogenfenster mit Butzenscheiben, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof 1840

*Architekturstudie*²³

Öl / Leinwand | 36,6 × 21,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts mit Pinsel in Schwarz: »Nerly«

Rückseite: Bezeichnet unten rechts der Mitte in Schwarz auf der originalen Leinwand mit der Inventarnummer: »I.N.G. 3693^b« und rechts daneben: »b«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3693b

Wie bei der vorangehenden Katalognummer wählte Nerly auch hier als Standort eines der gegenüberliegenden Fenster des Westflügels in der Höhe seiner Atelierwohnung im zweiten *Piano nobile*, wofür wiederum die Pilasterordnung mit korinthischen Kapitellen spricht. Die teilweise herausgebrochenen Butzenscheiben erinnern an Adolf Stahrs Beschreibung des ruinösen Zustandes des Palazzo Pisani, der gerade auch die fragilen Fenster in den Blick nahm: »Der Palast selbst [...], ist das wahre Muster eines Venezianischen Palastes an ursprünglicher Pracht und jetzigem Verfall. [...], die Scheiben der hohen Bogenfenster erblindet oder mit Spinnweben schwarz überzogen, hier und da ihr Mangel mit Brettern verdeckt.«²⁴ Neben den sorgfältigen Aufnahmen der Architekturdetails geht es wiederum um die Darstellung von Licht, wobei die dunklen Bereiche der Ausbruchsstellen kontrastreich zu dem Lichtstreifen am unteren Fensterflügel stehen.

Während Nerly bei Tag die Fenster des Palazzo Pisani in Öl studierte, so zeigt eine vergleichbare Fenster-Studie bei Nacht,²⁵



dass er zu dieser Tageszeit offenbar einer anderen Technik mehr vertraute. Da man während der Nacht keine Farben sieht, wie dies schon Pierre-Henri de Valenciennes feststellte,²⁶ wechselte er bei seinen nächtlichen Studien vorzugsweise in Pinselzeichnungen in Schwarz und Weiß auf blauem Tonpapier über.

In späterer Zeit vereinte Nerly diese kleine Fensterstudie zusammen mit einer Türstudie (Inv.Nr. 3681b) zu einem pittoresk angereicherten Balkonmotiv (s. unter **Kat. 21.e**).

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 36,6 × 21,5 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 16 Kett- und 13 Schussfäden pro cm²). Alle Ränder wurden beschnitten. Die Studie ist vermutlich aus einem größeren Format herausgeschnitten worden, möglicherweise von Nerly selbst.

Malschicht

Die Studie weist eine hellgraue glatte Grundierung auf. Die Leinwand wurde vermutlich gewerblich vorgrunderiert. Eine Unterzeichnung ist partiell als lineare architektonische Zeichnung mit einem dunklen Farbmittel im oberen Bildbereich sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend sowie pastos in den Höhungen und der Vegetation. Eine Firnissschicht ist nur partiell erkennbar.

Je vier Einstichlöcher befinden sich im linken und rechten oberen Eckbereich sowie ein Einstichloch am oberen Rand, mittig. Je zwei Einstichlöcher gibt es im linken und rechten unteren Eckbereich. Am linken Bildrand findet sich oben ein ausgerissenes Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *2 Architekturstudien / Oelstudien auf Papier auf Lwd.* / 36,5 × 21,5 cm

Literatur

Ausst.Kat. 1978, Kat.Nr. 38 (*Pilastergerahmtes Rundbogenfenster mit Butzenscheiben*). – Maaz 2022, S. 82 (m. Abb.).

Kat. 21c

Oberer Teil eines Rundbogenfensters mit Butzenscheiben, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof 1840

*Teil eines Bogenfensters*²⁷

Öl / Leinwand | 37,8 × 15,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet links oberhalb der Mitte in Schwarz: »N. f.«

Rückseite: Bezeichnet unten rechts in Schwarz mit Blau auf der originalen Leinwand mit der Inventarnummer:

»I.N.G. 3677^a«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3677a

Für die monogrammierte Ölstudie, die er gleich den beiden vorangehenden Fenster-Studien von den Fenstern zum Innenhof vor seinem Atelier im zweiten *Piano nobile* fertigte, malte er wiederum auf ein grundiertes, ausrangiertes Leinwandstück. Sie zeigt den oberen rundbogigen Abschluss eines Fensters, gerahmt von korinthischen Kapitellen. Der rechte Fensterflügel im Bogenrund hängt schief in den Angeln.

Bei dieser Studie wählte Nerly gegenüber den beiden vorangehenden eine andere Lichtsituation. Anstelle der von Westen durch die Fenster in den dunklen Hof strahlenden Nachmittags-sonne, wie dies insbesondere **Kat. 21a** zeigt, erfasste er nun das Rundbogenfenster in hellem, unmittelbar darauffallendem Sonnenlicht. Die Farbigkeit ist deutlich brillanter und die Schmuckelemente, insbesondere der applizierte Löwenkopf im Scheitel des Bogens, heben sich plastisch ab. Die starke Farbkraft und Schattenbildung weisen auf einen hohen Sonnenstand, vermutlich zur Mittagszeit.

Bei diesem Beispiel zeigt sich erneut der große Unterschied zu John Ruskins zahlreichen, etwas später entstandenen Studien von gotischen Fenstern (**Abb. 21.6**), denn Nerly studierte als früher Freilichtmaler neben den architektonischen Details mit großer Intensität vor allem auch die Licht- und Schattenmodellierung.

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 37,8 × 15,3 cm / Bildträger: 37,8 × 15,5 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 19 Kett- und 19 Schussfäden pro cm²). Nur am rechten Bildrand ist ein Spannrand mit sechs Nagellöchern von der ursprünglichen Aufspannung vorhanden, sonst im Format beschnitten. Wahrscheinlich wurde das Lein-

wandstück von Nerly selbst aus einer größeren grundierten Leinwand herausgeschnitten. Im Spannrandbereich am rechten Bildrand befinden sich sechs Nagellöcher, die dem Verlauf der Spannirlanden entsprechen.

Malschicht

Die weiß-bräunliche Grundierung, die gleichzeitig den Fondton bildet, ist glatt und vermutlich von Hand aufgebracht. Die Grundierung folgt nicht dem Formverlauf der Spannirlanden und endet am rechten Bildrand mit Beginn des Spannrandes. Eine Unterzeichnung wurde mit Bleistift im unteren Bildbereich mit horizontalen und vertikalen Verlaufslinien und nach unten dünn auslaufend angelegt. Der Farbauftrag erfolgte deckend mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel. Ein Firnis ist nicht erkennbar.

Einstichlöcher finden sich je eines an der linken oberen und unteren Ecke, an der rechten oberen Ecke drei; am linken, oberen und unteren Bildrand mittig sowie rechts von der Signatur in der Bildmitte je eines.

Restaurierungsmaßnahmen.

Bis 2021

Keine Veränderungen durch Restaurierungsmaßnahmen erkennbar.

2023/2024

Nach einer Oberflächenreinigung wurden die zahlreichen Malschichtfehlstellen retuschiert.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665-3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Teil eines Bogenfensters / Oelstudie[n] auf Leinwand / 37,5 × 15,5 cm / »N. f.« (in Beinschwarz)*

Literatur

Ausst.Kat. 1978, Kat.Nr. 40 (*Oberer Teil eines Rundbogenfensters*). - Maaz 2022, S. 82 (m. Abb.).



Kat. 21c



Kat. 21d

Architekturausschnitt mit Gesims und Sockelzone, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof um 1840

*Architekturdetail*²⁸

Öl / Leinwand | 16,2 × 23,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts mit Pinsel in Schwarz: »F. Nerly (y mit einem Punkt)«

Rückseite: Bezeichnet am rechten Bildrand in Schwarz auf der originalen Leinwand: »I.N.G.«; die anschließende Inventarnummer vom Rahmeninventarzettel überklebt, dieser beschriftet in Schwarz mit Blau: »3677^b«, darüber nochmals in Schwarz: »3677^b«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3677b

Die querformatige Ölstudie mit einem zwei Stockwerke trennenden Gebälk ist wiederum dem zweiten Innenhof des Palazzo Pisani

zuzuordnen. Sie zeigt den unteren Teil eines Fensters mit rahmenlosen Halbsäulen, rechterhand flankiert durch einen Pilaster sowie den stark angeschnittenen oberen Rundbogenabschluss des sich darunter befindlichen Fensters. Der Architekturausschnitt lässt sich aufgrund der Halbsäule mit Pilaster dem Südflügel der Anlage mit Ball- bzw. Konzertsaal zuordnen, welcher von den Fenstern vor Nerlys Atelier im *Piano nobile* in schräger Blickachse einsehbar war.

Mit großer Sorgfalt studierte Nerly nicht nur die Architekturdetails, sondern auch die durch fungiziden Befall entstandenen unterschiedlichen Rot- bis Graufärbungen der Gesteinsoberfläche. Seinem genauen Blick entgeht auch der angeflogene Bewuchs aus kleinblättrigen Pflanzen mit zarten gelben Blüten nicht.

Im Unterschied zu den drei vorangehenden Fensterstudien ist diese Ölstudie von einer besonders freien Zeichnung mit spitzen Pinsel geprägt. Rasch und mit großer Sicherheit erfasste Nerly die einzelnen Architekturdetails, was auch daher rühren könnte, dass er etwa das korinthische Kapitell zuvor in sorgfältigen Bleistiftzeichnungen (um 1838/40) erarbeitete (**Kat. 21d.1**).

Letztlich zeigt sich aber auch bei dieser Ölstudie der Unterschied zu John Ruskins Aufnahmen der historischen Architektur

Venedigs darin, dass Nerly als früher Freilichtmaler gegenüber dem Architekturtheoretiker vor allem auch an der Erscheinungsweise der verwitterten und bewachsenen Gesteinsoberflächen interessiert war und nicht nur an den stilistischen Merkmalen. Hierfür spricht auch der gewählte Ausschnitt der Ölstudie, der auf das unter stilkritischen Gesichtspunkten unspektakuläre Gebälk fokussiert.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3112, 26 Zeichnungen vorwiegend aus Venedig,²⁹ 22 × 28,3 cm (durchschnittliches Blattmaß), fol. 30: *Der obere Teil eines Butzenscheibenfensters, Palazzo Pisani, mit Pflanzenstudien*, um 1838/40, Bleistiftzeichnung (**Kat. 21d.1**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 16,2 × 23,0 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 16 Kett- und 13 Schussfäden pro cm²). Das Format der Studie wurde vermutlich zeitnah zur Entstehung, möglicherweise durch Nerly selbst, aus einer größeren Leinwand herausgeschnitten.

Malschicht

Es ist eine helle dünn-schichtige Grundierung vorhanden.

Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte *alla prima* deckend und teilweise pastos. Am unteren Bildrand ist ein Malrand sichtbar. Die Ölstudie wurde nicht gefirnisst.

In der linken und rechten oberen Bildecke gibt es jeweils zwei Einstichlöcher, in der linken unteren Bildecke drei und in der rechten unteren Bildecke eins.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Architekturdetail / Ölstudie[n] auf Leinwand / 16 × 23 cm / »F. Nerly«*

Literatur

Ausst.Kat. 1978, Kat.Nr. 41 (*Fassadendetail mit Gurtgesims*). – Maaz 2022, S. 82 (m. Abb.).



Kat. 21d.1 *Der obere Teil eines Butzenscheibenfensters, Palazzo Pisani, mit Pflanzenstudien*, um 1838/40, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3112, fol. 30

Kat. 21e

Halb geöffnete Flügeltür, Palazzo Pisani 1850 *Flügeltüre*³⁰

Öl / Leinwand | 25,5 × 22,2 cm

Rückseite: Bezeichnet unterhalb der Mitte mit Pinsel in Schwarz: »Nerly« sowie unten rechts mit der Inventar-nummer in Schwarz mit Blau: »I.N.G. 3681^a«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3681a

Offenbar fertigte Nerly über die Jahre hinweg immer wieder Ölstudien, um die Architekturdetails und die speziellen Lichtsituationen im Palazzo Pisani zu studieren. Dies belegen auch die beiden Studien von Flügeltüren, von denen nachfolgende, motivisch gleiche von **Kat. 21.f** mit 1850 datiert ist. Wiederum dürfte es sich um das warme Sonnenlicht des Nachmittags handeln, das mit großer Intensität einfällt und die getäfelten braunen Holztüren, die zum Teil heute noch erhalten sind, rötlich aufscheinen lässt. So unscheinbar und nebensächlich diese Studien erscheinen, so zeigen sie, wie intensiv sich Nerly weiterhin dem unmittelbaren Studium des Gesehenen widmete.

Die Türstudie fügte Nerly in späterer Zeit mit der Ölstudie eines Rundbogenfensters (**Kat. 21.b**) in einem Pasticcio zusam-



Kat. 21e

men. Dieses kleine Gemälde, in dem er auch einen der Balkone mit Löwenstatuetten der Ca' Sagredo aufgriff, dürfte erst in den 1870er-Jahren entstanden sein. Er versah es auf dem Keilrahmen auf der Rückseite mit seiner Signatur und mit der Angabe seines Wohnorts: »Venezia F. Nerly / Pala[zzo] Pisani.«³¹

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 25,5 × 22,2 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 15 Kett- und 15 Schussfäden pro cm²). Besonderheit: Alle Bildränder liegen ohne Spannrand vor, der rückseitig erkennbare wellige Verlauf der Leinwandfäden deutet jedoch auf eine ursprüngliche Aufspannung hin. Das Bildmotiv reicht bis zur oberen Bildkante, was darauf hinweist, dass die Darstellung aus einem ursprünglich größeren Format herausgeschnitten worden sein könnte. An der rechten oberen Bildkante finden sich Spuren einer Bleistiftlinie, die vermutlich der Markierung des Formatausschnitts diente.



Kat. 21f

Malschicht

Die weiß-bräunliche Grundierung bildet gleichzeitig den Fondton und wurde vermutlich von Hand aufgebracht. Der linke Randbereich ist nur dünn-schichtig grundiert und die Leinwandstruktur bleibt sichtbar (vermutlich Spannrand). Eine Unterzeichnung ist nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend. Eine Firnis-schicht ist nicht erkennbar. Insgesamt sind sechs Einstichlöcher vorhanden, in jedem Eckbereich je ein Loch sowie am oberen Bildrand, etwa mittig, zwei Löcher.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien* Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665-3704)

Inventarkarte (vor 1917): 2 Flügeltüren / Oelstudien auf Leinwand / 1850 (von späterer Hand) / 25,5 × 22 cm / »Nerly« (auf der Rückseite)

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 21f

Halb geöffnete Flügeltür, Palazzo Pisani 1850

Flügeltüre³²

Öl / Leinwand | 30,7 × 24,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts in Schwarz: »Nerly 1850«

Rückseite: Bezeichnet in der Mitte in Schwarz auf der originalen Leinwand mit der Inventarnummer: »3681^b« sowie unten links: »I.N.G.«; die Zahl: »144« durchgestrichen und daneben ergänzt: »3681^b«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3681b

Zur Beschreibung des Motivs siehe [Kat. 21e](#).

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung: 30,7 × 24,3 cm / Bildträger: 30,7 × 24,8 cm

Bildträger

Leinwand (Köperbindung mit 11 Kett- und 12 Schussfäden pro cm²). Das Format der Studie wurde vermutlich zeitnah zur Entstehung, möglicherweise von Nerly selbst, aus einer größeren Leinwand herausgeschnitten. Reste eines Spannrandes sind an der rechten Seite der Darstellung erkennbar. Eine Spann Girlande zeigt sich rückseitig am linken Bildrand in der Leinwand.

Malschicht

Die Ölstudie weist eine dicke, von Hand ausgeführte beige Grundierung auf. Die Malerei wurde vermutlich mit ölhaltigem Bindemittel deckend *alla prima* ausgeführt. An der rechten Seite ist im Bereich des ehemaligen Spannrandes ein Malrand erkennbar. Die Ölstudie weist keinen Firnis auf. Am oberen und unteren Bildrand befinden sich jeweils zwei Einstichlöcher.

Restaurierungsmaßnahmen

Es sind keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): 2 Flügeltüren / Oelstudien auf Leinwand / 1850 (von späterer Hand) / 30,5 × 24,5 cm / »Nerly 1850.«

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 21g

Die Vera da pozzo im zweiten Innenhof, Palazzo Pisani 1858

Cisterne aus dem Hof des Pal. Pisani i. Vene[dig]³³

Öl / Papier | 21,2 × 25,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet am linken Bildrand unterhalb der Mitte in Schwarzgrau: »Nerly dipinse / nello Corte Pisani / 1858.«; am Brunnenrand unten in Braun: »Nerly.«

Rückseite: Bezeichnet unten links in Schwarz mit der Inventarnummer: »I.N.G. 3149.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3149

Mit dieser Ölstudie erfasste Nerly die *Vera da pozzo* – wie ein solcher kunstvoll gestalteter Brunnenrand von Zisternen bezeichnet wird – im Innenhof des Palazzo Pisani. Sie existiert heute noch und befindet sich dort nach wie vor im zweiten, südlich gelegenen Hof, wie dies schon die historische Aufnahme in dem Buch *Raccolta delle Vere da Pozzo di Venezia* (1911) zeigt ([Abb. 21.1](#)).³⁴

Sie steht auf einer runden Bodenplatte mit geöffnetem, ebenfalls rundem Metalldeckel. Das offene Vorhangschloss baumelt an einer Kette herab. Der Deckel, der bereits deutliche Ablaufspuren auf dem Marmor der Zisterne hinterlassen hat, ist innen mit Grünspan überzogen. Nerly malte die *Vera da pozzo*, wie aus der Signatur und der Datierung hervorgeht, im Jahr 1858. Die sorgfältige Ölstudie diente ihm zur unmittelbaren Vorbereitung des Gemäldes *L'Heure du dîner*,³⁵ das seinen ganzen Künstlerstolz dokumentiert, indem er seinen Wohnsitz nicht im Verfall, sondern im einst prächtigen Zustand während seiner Blütezeit und belebt durch eine Festgesellschaft inszenierte. Allerdings sollte er die vom Grünspan eingefärbten Ablaufspuren auf der



Marmoroberfläche auch in dem ausgeführten Gemälde aus demselben Jahr aufgreifen.

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 21,2 × 25,8 cm

Bildträger

Büttenpapier, gerippt, heute stark verbräunt (besonders im Bereich der Ölmalerei *recto*), im Format unverändert.

Malschicht

Die Grundierung erfolgte von Hand als Farblasur im Altrosa-Ton mit stark grobkörniger Struktur, insgesamt matt. Der gut erkennbare Pinselstrich verläuft vertikal und streifig. Eine Unterzeichnung mit Bleistift im Randbereich zur Ölstudie ist gut

sichtbar. Die Ölmalerei im Zentrum mit Darstellung der Zisterne wurde deckend ausgeführt, im Bereich des Bodens eher skizzenhaft. Ein Firnisauftrag erfolgte nur im Bereich der deckend ausgeführten Malerei.

In den oberen Ecken gibt es je sieben und in den unteren Ecken je vier Einstichlöcher sowie am linken Rand vier, am rechten Rand zwei und am unteren Rand eines.

Besonderheit: Auf der Vorderseite roter Siegellack in der linken oberen und unteren Ecke sowie minimal in der rechten unteren Ecke.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.



Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig, [...], Figürliches, Pflanzliches u.s.w.* (Sammel-Inv.Nr. 3136–3156^e)

Inventarkarte (vor 1917): *Cisterne aus dem Hof des Pal. Pisani i. Vene[dig] / Oelstudie auf Papier 1858 / 25,5 × 32 cm. / »Nerly.«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 2rh

Wappen der Familie Pisani 1858

*Wappen*³⁶

Öl / Leinwand | 34,0 × 40,9 cm

Vorderseite: Bezeichnet unterhalb der Darstellung in der Mitte in Hellbraun mit Pinsel: »F. Nerly. f. / 1858.«

Rückseite: Bezeichnet auf der originalen Leinwand unten links mit feinem Pinsel in Schwarz mit Blau mit der Inventarnummer: »I.N.G. 3150.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3150



Kat. 2rh.1 *Wappen der Familie Pisani*, 1849 (?), Aquarellzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4201d verso

Das Wappen der Familie Pisani gibt Nerly auf der Ölstudie leicht aus der Achse gedreht wieder, mit einem nach links schreitenden, aufrechten Löwen vor den Wappenfarben Silber und Blau. Noch heute gibt es in der Eingangshalle des Palazzo Pisani ein geschnitztes Wappen mit dem nach links schreitenden Löwen. Zudem existiert ein unmittelbar vorbereitendes Aquarell, das möglicherweise bereits von 1849 stammt (**Kat. 2rh.1**).

Die signierte und auf 1858 datierte Studie scheint wie die Ölstudie der *Vera da pozzo* (**Kat. 2rg**) ebenfalls mit dem Gemälde *L'Heure du dîner* in Zusammenhang zu stehen, auch wenn es in diesem keine unmittelbare Verwendung fand. Allerdings zeigt auch dort der herabhängende Gobelin den schreitenden Löwen als das Wappentier der Familie Pisani.

Überdies studierte Nerly mit dem Zeichenstift weitere, noch heute erhaltene kostbare Ausstattungsstücke des Palazzo Pisani, so etwa die aufwendig geschnitzte hölzerne Laterne der ehemali-

gen Prunk-Galeere³⁷ sowie den bronzenen Türklopfer mit der Darstellung Neptuns von Alessandro Vittorio.³⁸

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4201d verso: *Wappen der Familie Pisani*, 1849 (?), Bleistift, Aquarell, Pinsel in Sepia, Deckfarben, auf Papier, 42,1 × 28,8 cm³⁹ (**Kat. 2rh.1**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung: 32,0 × 37,5 cm / Bildträger: 34,0 × 40,9 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 15 Kett- und 25 Schussfäden pro cm²). Das Bildformat wurde nicht verändert. Der rechte Spannrand mit sichtbaren Spannungsgirlanden ist erhalten. Vermutlich wurde das Format der Ölstudie von Nerly selbst aus einer größeren grundierten Leinwand herausgeschnitten.

Malschicht

Die Grundierung ist roséfarben, dünn, glatt und ungleichmäßig von Hand aufgetragen mit Bereichen, an denen die Leinwand sichtbar bleibt. Der Farbauftrag, vermutlich mit ölhaltigem Bindemittel, erfolgte deckend mit leichten Pastositäten und sichtbaren Pinselspuren im Bildhintergrund. Die Malschicht liegt auch über den kleinen, wenig bis gar nicht grundierten Leinwandbereichen, so dass die Leinwandstruktur in diesen Partien sichtbar bleibt. Die Ölstudie ist nicht gefirnisst.

Im linken und rechten oberen Eckbereich befinden sich je fünf Einstichlöcher. Im Bereich der linken unteren Ecke gibt es drei Einstichlöcher und im rechten unteren Eckbereich zwei.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Keine Veränderungen durch Restaurierungsmaßnahmen erkennbar.

2023/2024

Nach einer Oberflächenreinigung wurden die zahlreichen Malschichtfehlstellen retuschiert.⁴⁰

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig, [...], Figürliches, Pflanzliches u.s.w.* (Sammel-Inv.Nr. 3136–3156^e)

Inventarkarte (vor 1917): *Wappen / Oelstudie auf Lwd. 1858 / 32 × 37,5 cm. (ohne Rand) / »F. Nerly f. / 1858.«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen zu »Im Palazzo Pisani – Studieren im Privaten«

- 1 Siehe ausführlich zu Nerlys Atelier-Wohnung im Palazzo Pisani den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 43–48.
- 2 Goethe 1956, S. 268.
- 3 Ongania 1911, Tafel 94: *Cortile del Palazzo Pisani, S. Stefano – sec. VII.*
- 4 Siehe den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 45 f., Abb. 8a u. b.
- 5 Vgl. Bassi 1980, S. 360–367.
- 6 Vgl. weitreichend zu Mauerstudien als Phänomen der frühen Freilichtmalerei: Maaz 2022.
- 7 Siehe Schlüters Bericht anlässlich seines Besuches bei Nerly am 2.12.1855: Ders. 1857, Bd. 1, S. 172–179.
- 8 Stahr 1860, S. 413–420, hier S. 415.
- 9 Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 174: *Blick aus Nerlys Atelier im Palazzo Pisani in Richtung Markusbecken, Rötel, Bleistift und Aquarell auf Papier, bez. u. l.: »nel Studio di Nerly / Palazzo Pisani«* sowie auf dem Schiffsrumpf: »Nerly«, 43,5 × 29,1 cm, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett. Inv.Nr. 1952/806.
- 10 *Blick vom Palazzo Pisani bei Mondschein durch eine geöffnete Balkontüre und ein Fenster auf das Markusbecken und Il Redentore*, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 44,2 × 30,5 cm, Angermuseum Erfurt, Graf. Slg., Inv.Nr. 4244; Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 238; siehe zu Folgendem auch *Unter freiem Himmel* (Kat. 22a–d) in diesem Band, bes. S. 306 f.
- 11 *Blick vom Palazzo Pisani auf den Rio di San Maurizio in Richtung Santo Stefano*, Aquarell, verloren, Schwarz-Weiß-Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv.
- 12 Inv.Nr. 3041: *Blick von der Ponte San Maurizio auf den Chor von Santo Stefano*, Aquarell, Feder und Pinsel in Sepia über Bleistift auf Papier, bez. u. l.: »Nerly f.«, 57,8 × 45,4 cm, siehe Ausst.Kat. Erfurt, 1978, Kat.Nr. 195 (*Kanal mit flachem Brückenbogen und gotischer Kirche*).
- 13 Siehe den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 71, Abb. 12.
- 14 Ebenda, S. 70, Abb. 10a u. b.
- 15 Inv.Nr. 4187: *Palazzo Benzo Foscolo und Palazzetto Pisani am Canal Grande mit dem Belvedere des Palazzo Pisani*, Pinselzeichnung mit Aquarell, über Bleistift, auf Papier, 32,1 × 44,9 cm; vgl. auch Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 224.
- 16 John Ruskin, *Fenster des Palazzo Ca' Foscari*, Aquarell auf Papier, 46,6 × 31,6 cm, bez.: »Ca' Foscari / No.4 / September / 1845«, Victoria and Albert Museum, London, Inv.Nr. D.1726-1908.
- 17 Vgl. hierzu Denk 2023.
- 18 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), Nr. 122 / Baron von Miltitz u. Nr. 130 / Hr. G. Valentin in Venedig.
- 19 Privatbesitz; siehe den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 45 f., Abb. 8a u. b.
- 20 Inventarkarte (vor 1917).
- 21 Deutsches Kunstblatt (Januar 1858), S. 29, *Venedig – F. Nerlys Atelier*, siehe auch den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 45 f., dort auch Abb. 8a u. b.
- 22 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2022, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 23 Inventarkarte (vor 1917).
- 24 Stahr 1860, S. 415.
- 25 Siehe den Beitrag »Mondbeglänzte Zaubernacht« – *Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 70, Abb. 10a u. b.
- 26 Valenciennes [1803] 2019, S. 168 f., sowie Denk 2022b, S. 139.
- 27 Inventarkarte (vor 1917).
- 28 Inventarkarte (vor 1917).
- 29 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 375.
- 30 Inventarkarte (vor 1917).
- 31 *Palazzo Pisano in Venedig, Balkonansicht*, Öl auf Leinwand, 70 × 53 cm, bez. in Schwarz auf der oberen Leiste des Keilrahmen sowie auf der rechten Keilrahmenleiste: »Venezia F. Nerly / Pala[zzo] Pisani«, Museum Flensburg, Leihgabe aus bundeseigenem Besitz seit 1967, zur Recherche der Provenienz siehe KVDB - Startseite - Palazzo Pisano in Venedig, Balkonansicht (bund.de) (18.11.2023).
- 32 Inventarkarte (vor 1917).
- 33 Inventarkarte (vor 1917).
- 34 Ongania 1911, Tafel 94: *Cortile del Palazzo Pisani, S. Stefano – sec. VII.*
- 35 Siehe auch den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 45 f., Abb. 8a u. b.
- 36 Inventarkarte (vor 1917).
- 37 Inv.Nr. 3808b: *Dreiarmlige Laterne von der Prunk-Galeere*, Bleistiftzeichnung auf Papier, 28,5 × 17,6 cm; vgl. Stahr 1860, S. 416.
- 38 Inv.Nr. 4075a recto: *Türklopper*, Bleistift- und Rötelzeichnung auf Papier, 46,7 × 32,1 cm, bez. u. r.: »Palazzo Pisani, F.N.«; vgl. Stahr 1860, S. 420, der berichtet, Nerly hätte von dem Türklopper einen Abguss genommen.
- 39 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 210.
- 40 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.

UNTER FREIEM HIMMEL – ÖLSTUDIEN BEI TAG UND NACHT

Kat. 22a–d

Friedrich Nerly gehörte zu den Ersten, die mit Farben und Pinseln ausgestattet durch die venezianische Stadtlandschaft streiften, um bei Tag und Nacht die sich durch die Wasserspiegelungen ergebenden besonderen Lichteffekte in kleinen Ölmalereien einzufangen. Bereits in einem seiner römischen Skizzenbücher (**Abb. 22.1**) hielt er fest, welche Mal- und Zeichenutensilien, aber auch welche Kleidungsstücke er auf seinen Exkursionen mitzunehmen habe, um für die Arbeit unter freiem Himmel gewappnet zu sein, wenn es darum ging, die Natur unmittelbar vor dem Motiv zu erfassen: »Hovertintenfaß. / Zahnbürst / Mütze / Leinwand zum Malen. / Bleistifte. / Öhl : Terpentien, Pinsel. / Landkarte. / [...] / Wasser.«¹

Anders als während seiner Exkursionen im Kreis der frühen deutschen Freilichtmaler im römischen Hinterland war Nerly in Venedig aber weitgehend allein unterwegs, nur manchmal mit durchreisenden Kollegen aus dem Norden, wie dem böhmischen Maler und Lithographen Gustav Philipp Kratzmann, der ihn – ausgestattet mit Malutensilien – auf einem dieser Streifzüge 1838 in Rückansicht darstellte.² In den 1830er- und 1840er-Jahren hatten die venezianischen Maler die Malerei unter freiem Himmel, die ganz neue Möglichkeiten eröffnete, um eine atmosphärische Wiedergabe der Farb- und Lichteffekte zu erzielen, noch kaum für sich entdeckt. Zehn Jahre vor Nerly weilte allerdings bereits der englische Pleinairmaler Richard Parkes Bonington (1802–1828) in der Lagunenstadt, dessen atmosphärische Ölstudien Nerly jedoch nicht bekannt gewesen sein dürften.³ Anders als William Turner (1775–1851), der zwischen 1819 bis 1840 drei Mal nach Venedig kam und der aufgrund seiner vielfach aus der Erinnerung gemalten, sich auflösenden venezianischen Farb- und Formvisionen als einer der wichtigen Wegbereiter der Moderne gilt,⁴ suchte Nerly erlebte Lichtsituationen *in situ* in kleinen Malereien einzufangen. Aus dem Kreis der venezianischen Maler ist insbesondere auf Ippolito Caffi (1809–1866) hinzuweisen. In den 1840er-Jahren kehrte der aus dem nahen Belluno stammende Maler immer wieder einmal aus Rom nach Venedig zurück, wo er in den späten 1820er-Jahren an der *Accademia* studiert hatte, und schuf nun ebenfalls in freier Handschrift bei Tag und Nacht auf seinen Streifzügen durch die Stadt ein reiches Studienmaterial (**Kat. 22c.1**).⁵

Mit seinen venezianischen Ölstudien widmete sich Nerly bevorzugt dem sich in Wasserreflexen verstärkenden, gleißenden venezianischen Licht, das sich an den unterschiedlichen Orten der

weitläufigen Lagunenstadt und gemäß den Tageszeiten in jeweils andersartiger Lichthaltigkeit und Farbtintensität entfaltete. Von der besonderen »blauen Luft« etwa schrieb schon der mit ihm bekannte Carl Morgenstern anlässlich seines ersten Venedig-Besuchs in einem Brief an seine Eltern am 7. Oktober 1837.⁶ Während Nerly die Lagunenfischer vor der Lido-Insel bei hohem Sonnenstand erfasste und ihm gerade mit dieser Ölstudie (**Kat. 22a**) eine auf die Impressionisten vorausweisende kleine Malerei gelang, die sogar Eingang in die von Hugo von Tschudi organisierte Jahrhundertausstellung fand, malte er zur Abendstunde die spektakulären Lichteffekte der untergehenden Sonne mit Blick auf die Vinzentiner Alpen.⁷

So sehr wir heute diese kleinformatigen Malereien aufgrund ihrer freien Spontanität, malerischen Qualität und unmittelbaren Naturwiedergabe als eigenständige, kleine Kunstwerke schätzen, so sollten sie während ihrer Entstehungszeit Nerlys Atelier nur in Ausnahmefällen verlassen.⁸ Trotz zahlreich eingetretener Verluste in späterer Zeit zeichnet sich der Erfurter Nerly-Nachlass noch heute durch solche kleinen, malerischen Experimente aus, die etwa auch von den besonders schwierigen Bedingungen zeugen, bei Nacht zu malen (**Kat. 22b**).

Überdies lässt sich anhand dieser erhaltenen Ölstudien Nerlys Wechsel vom festen Grund auf den schwankenden Boden der

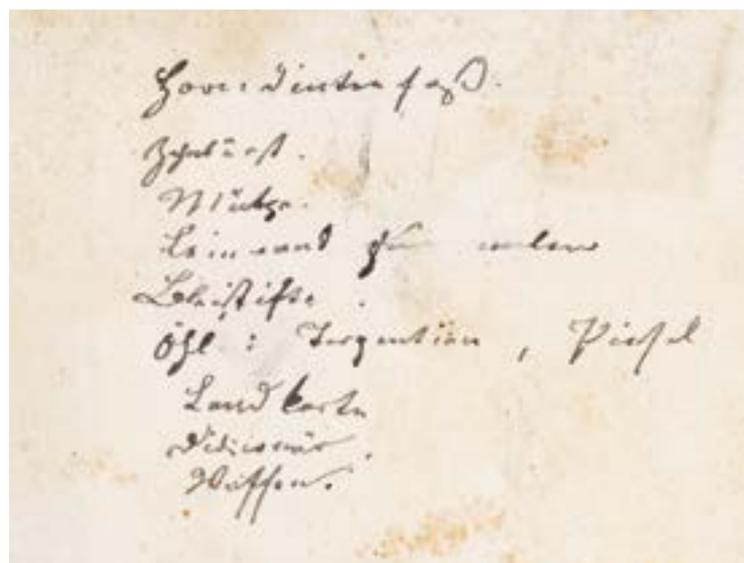


Abb. 22.1 Eigenhändige Notiz in Tinte in den Rückendeckel von Skizzenbuch Inv.Nr. 3662 (Ausschnitt)

Gondel nachvollziehen. Manchmal deuten freie und unsystematisch gesetzte Pinselfahrer auf ein besonders rasches Arbeiten hin⁹ und sind wie in **Kat. 22c** der labilen Situation auf dem Wasser geschuldet. Über die Schwierigkeiten, von Booten aus zu malen, berichtet Nerlys Freund Carl Morgenstern in einem Brief vom 9. September 1846 aus Venedig nach Frankfurt: »[...] ich war heut 7 Uhr bis 11 auf dem Canal zeichnen, es ist kaum ein gerader Strich zu machen, muß aber doch gehen, [...]«.¹⁰ Nerlys Sohn wiederum schrieb im Zusammenhang einer Sendung von Bildern nach Erfurt an Eduard von Hagen zu seinen eigenen Studien, die er auf dem Wasser gemalt hat: »Sämtliche nach der Natur gemalte Studien und Skizzen, in Oel und Aquarell von Fritz Nerly (junior) wovon einige auf dem Meere, vom Boot aus, bei unsäglichen Schwierigkeiten aufgenommen, zum Theil vollendet, und zum Theil unvollendet [...]«.¹¹

Claudia Denk

Kat. 22a

Fischer in der Lagune bei Venedig

kurz nach 1837

*Venezianische Marine*¹²

Öl / Leinwand | 14,5 × 38,4 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts mit Pinsel in Schwarzgrau: »F. N. f.«

Rückseite: Bezeichnet oben links auf der rückseitig angebrachten Platte in Rot: »3385«, darunter mit Bleistift: »3« sowie der Aufkleber der *Jahrhundert-Ausstellung* in der Alten Nationalgalerie Berlin 1906: »v. Nerly / Friedrich / Oelg. / Venezianische Marine / Städt. Museum / Erfurt«; auf der Rückseite des Schmuckrahmens oben links in Rot: »3385« und darüber in Bleistift: »3«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3385

Auf einem kleinen Leinwandstück, das von einer größeren Leinwand herausgeschnitten worden war, so dass oben am Rand Spanngirlanden und rostige Einstichlöcher zu sehen sind, studierte Nerly hier im gleißenden Sonnenlicht die Lagunen-Fischer bei der Arbeit. Neben Segelbooten und einer Lastengondel sind im Vordergrund zwei Fischerboote zu sehen. Die kleinen Beiboote, die – mit etwas Meerwasser angefüllt und einem perforierten Deckel versehen – dazu dienen, den Fang von Fischen und Krabben frisch zu halten, sind eng an die Barken herangezogen und festgebunden. Die Fischer mit ihren Strohhüten sind mit dem Fang beschäftigt. Linkerhand zieht einer von ihnen wohl eine Reuse an

einer Schnur aus dem Wasser. Im Hintergrund ist entweder die langgestreckte Lido-Insel oder die südlich daran anschließende, ähnlich geformte Insel Pellestrina wiedergegeben, die zusammen einen schützenden Wall gegen das offene adriatische Meer bilden.

Die Lagunen-Fischerei hat in Venedig eine lange Tradition. Sie wurde über Jahrhunderte hinweg durch ein fein abgestimmtes System von Regularien zu Fischrechten und Haltungsformen im Einklang mit dem Ökosystem gepflegt. Dies begann sich erst nach dem Ende der Republik langsam zu ändern.¹³ Die Fischerei basierte auf den besonders günstigen Bedingungen des nährstoffreichen Lagunen-Wassers. Angezogen durch den großen Reichtum an Nahrung wanderten die Jungtiere jedes Jahr von der Adria zu, wo sie aus ihren Eiern geschlüpft waren. In den durch mobile Schilfgeflechte (*Grisole*) und Pfahlreihen abgetrennten *Valli da pesca* sammelten sich die Fische und wurden dort am Weiterzug gehindert.

Die hohe Konzentration der Fische erleichterte das Abfischen im seichten Wasser mit Netzen und Reusen, wie dies Nerly auf dieser kleinen Ölstudie erfasste und parallel auch in teilkolorierten Zeichenstudien festhielt, bei denen er das blau gefärbte Papier für die Wiedergabe des Meerwassers nutzte (Inv.Nr. 3957). Fischer mit ihren Booten studierte er auch in aquarellierten Bleistiftzeichnungen. Ein Blatt zeigt einen Fischer mit seiner *Barca* an einem Quai vor dem weiten Blick über das Markusbecken bis zur Giudecca und der Kirche Il Redentore (**Kat. 22a.1**).

Nur mit einem freien und schnellen Farbauftrag konnte er den sich ändernden Lichtreflexen und Spiegelungen auf der leicht gewellten Wasseroberfläche habhaft werden. Aufgrund ihrer Farbkraft und Frische weist die kleine Pleinairstudie bereits auf den Impressionismus voraus, so dass sie neben zwei weiteren Ölstudien von Nerly aufgrund dieser Eigenschaften durch die Kommission um Hugo von Tschudi für die Jahrhundertausstellung in Berlin im Jahr 1906 ausgewählt worden war.¹⁴ Richard Hamann würdigte in seinem *Gang durch die Jahrhundert-Ausstellung*, dass Nerlys *Marine bei Venedig*, wie das Bild im Berliner Katalog betitelt wurde, »durch das Großzügige, die starke Sonne im Bilde und das tiefe Blau des Wassers« aus der deutschen Biedermeiergesinnung herausführen würde.¹⁵ Auch im Erfurter Bestandskatalog von 1909 sollte ihre Modernität erkannt werden: »Vorzügliche Skizze, die in ihren hellen, klaren Tönen fast modern erscheint.«¹⁶

Gleich den *Fassaden-Ausschnitten des Palazzo Contarini-Fasan* (**Kat. 23a–b**) dürfte Nerly **Kat. 22a** kurz nach seiner Ankunft in der Lagunenstadt gemalt haben.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3957: *Fischer in der Lagune bei Venedig*, Pinselzeichnung mit partieller Kolorierung, auf bläulichem Papier, 28,7 × 45,3 cm



Kat. 22a

Inv.Nr. 4015: *Fischer mit Ruderboot am Quai der Riva degli Schiavoni mit Blick auf Il Redentore*, Bleistift, Aquarell, Pinsel in Sepia, auf Papier, 28,2 × 40,3 cm, bez.: »F. N. f.« und Farbnotizen¹⁷ (Kat. 22a.1)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte

(KBS und NP)

Maße

Bildliche Darstellung: 14,5 × 38,4 cm / Leinwand: 15,5 × 38,4 cm
Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 17 Kett- und 15 Schussfäden pro cm²) / Hartfaserplatte. Format rechts, unten sowie oben vermutlich unverändert, links verändert (angeschnittene Motive). Der Leinwandspannrand ist oben erhalten und zeigt starke Spanngirlanden. Entweder wurden die anderen Spannrande abgeschnitten oder das Format aus einer größeren Leinwand herausgeschnitten. Die auf Leinwand gemalte Ölstudie wurde später zusätzlich auf eine Hartfaserplatte aufgezogen.

Malschicht

Die Grundierung ist hell und glatt. Sie wurde von Hand aufgetragen. Eine Unterzeichnung kann man nicht erkennen. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte deckend und partiell lasurartig. Die Ölstudie ist ungefirnisst. Insgesamt sind sieben Einstichlöcher erkennbar. Am oberen Spannrand gibt es vier, im linken unteren und rechten oberen Eckbereich je ein Einstichloch sowie ein weiteres am rechten Bildrand unterhalb der Mitte. Zuzüglich befinden sich an den Bildkanten einige halbkreisförmige, ausgerissene kleine Löcher sowie an der unteren Bildkante, etwa mittig, ein größerer halbrunder Materialverlust.

Restaurierungsmaßnahmen

Die auf Leinwand gemalte Ölstudie wurde vor 1906 auf eine Hartfaserplatte aufgebracht. Dies steht wohl im Zusammenhang mit der Deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin 1906. Auch einige Retuschen verweisen auf eine nachträgliche Bearbeitung. Der obere Bildrand über der ehemaligen Spannkante fluoresziert im UV-Licht stark gelb-grün. Dies ist ein Hinweis auf eine mit Zinkweiß ausgemischte Retusche, die zu einer Veränderung des Formats im oberen Bereich führte. Es besteht die Möglichkeit, dass die großflächige Retusche bereits von Nerly selbst ausgeführt wurde, da sich bei anderen Ölstudien ebenfalls nachträgliche Bearbeitungen, auch mit anderen Farbausmischungen, finden.



Kat. 22a.1 *Fischer mit Ruderboot am Quai der Riva degli Schiavoni mit Blick auf Il Redentore*, Bleistift- und Aquarellzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4015

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Venezianische Marine / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Venezianische Marine / Ölgemälde auf Lwd. / 13 × 36,5 cm. / »F.N. f.«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 100 (*Seestück – Skizze*) (?). – Ausst. Kat. Berlin 1906, Bd. 2, S. 402, Kat.Nr. 1246 (*Marine bei Venedig*). – Hamann 1906, S. 77. – Meyer 1908, S. 81 (Abb., *Gondeln und Schiffe vor Venedig*). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 123 (*Venezianische Marine*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 29 (*Venezianische Marine*). – Jürgen Julier, Venezia nella cultura artistica tedesca dell'Ottocento, in: *Incontri italo-tedeschi al volgersi del diciannovesimo secolo, Venedig 1982*, S. 63–87, S. 84 (m. Abb.).

Kat. 22b

Blick über den Bacino di San Marco zu den Giardini Pubblici bei Vollmond 1838

*Italienischer Hafen bei Mondschein*¹⁸

Öl / Papier | 24,6 × 24,2 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in Schwarz mit Pinsel: »F. Nerly«

Rückseite: Bezeichnet oben links auf dem Keilrahmen in Rot mit der Inventarnummer: »3334«, links daneben mit Bleistift, eingekreist: »17«; auf der unteren Leiste des Keilrahmens ein Rahmeninventarzettel, beschriftet in dunkelbrauner Tinte: »3334 / I.N.G.«; in der Mitte auf der unteren Keilrahmenleiste in Schreibschrift mit dunkler Tinte: »Nerly / Italienischer Hafen«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3334

Die Ölstudie auf Papier zeigt den Blick nach Osten über das Markusbecken zu den Giardini Pubblici, deren dichter Baumbewuchs als undifferenzierte dunkle Zone die im Mondlicht silbern aufschimmernde Lagune begrenzt. Den leicht erhöhten Standpunkt des Malers dürfen wir wohl auf der Brücke über den Rio di Palazzo bestimmen, der den Dogenpalast und die Gefängnisse (Prigioni) trennt oder auf einer der nachfolgenden Brücken über

einen der Kanäle, die in den Bacino di San Marco führen. Ein in einen Kapuzenmantel gehüllter Gondoliere schläft auf den flachen Treppenstufen zum Wasser, wobei er sein Ruder zur Sicherheit vor Dieben unter seinen Oberkörper gelegt hat. Bei der längs angelegten Gondel erhellt eine brennende Öllampe das Innere des Verdecks in rötlich-gelbem Licht. Dies steht in einem deutlichen Kontrast zu dem kühlen silbernen Licht des Mondes, das sich auf dem Wasser spiegelt. Weitere Boote, vor allem Segelboote, sind vertäut. In schneller, fast grob erscheinender Malweise ist der Himmelsbereich angelegt. Der Mond versteckt sich hinter einer dunklen, von einer Lichtaureole umkränzten Wolke.

Die Ölstudie steht im engsten Zusammenhang mit Nerlys berühmtester, kurz nach seiner Ankunft in Venedig entwickelten Bilderfindung, der *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (Kat. 19a). Bei dieser führt der Blick in ähnlicher Weise von der nahegelegenen Piazzetta aus auf die nun allerdings weiter in die Bildtiefe gerückte Lagune, die wiederum von den Giardini Pubblici begrenzt wird. Sowohl in der vorliegenden Studie als auch in der Erfurter »Urfassung« der *Piazzetta* spiegelt sich der Mond in einem fein beobachteten silbernen Lichtstreifen vor der Landzunge mit den Giardini Pubblici. In der gänzlich windstillen Nacht sind jeweils Schiffe mit eingeholten Segeln zu sehen, die an Bojen in der Tiefe der Lagune vertäut liegen.

Der hier zu besprechenden Ölstudie sind zwei weitere gemalte Studien aus dem Fehlbestand des Erfurter Nachlasses an die Seite zu stellen, die Nerly ebenfalls bei Nacht malte. Zum einen eine querformatige, schnell gemalte Nachtstudie, die sich heute in Privatbesitz befindet und den Blick in gegensätzlicher Richtung über den Molo und das Markusbecken auf die nächtliche Szenerie mit Santa Maria della Salute zeigt.¹⁹ Zum anderen handelt es sich um die durch eine alte Inventarkarte mit Beschreibungen von Anna von Prychowski dokumentierte *Wolkenstudie bei Mondschein in Venedig*, »die gelbe Mondscheibe« von dunklen, an den Rändern hell erleuchteten Wolken umgeben. Offenbar malte sie Nerly ebenfalls im Bereich der Piazzetta, denn die Beschreibung gibt den Hinweis: »Am unteren Bildrand tauchen die Kuppeln v. der Markuskirche? aus dem Dunkel auf.«²⁰

Diese drei Ölstudien geben den entscheidenden Hinweis darauf, dass Nerly nicht nur bei Tag, sondern offenbar auch bei Nacht im Freien malte, gleichwohl das Malen bei Nacht besondere maltechnische Probleme mit sich brachte. Hieraus lassen sich möglicherweise auch gewisse Unsicherheiten in der hier besprochenen Nachtstudie erklären, deren unterer und oberer Teil in der Gestaltungsweise stark differieren. Zum einen kann man während der Nacht nur sehr ungenau die Farbtöne der Palette erkennen, zum anderen verfälscht das rötliche Licht der Kerze, die man eventuell zu Hilfe nehmen musste, den kühlen silbrigen Ton des Mondlichts. Dieses Phänomen führte bereits der neoklassizistische Landschaftsmaler Pierre-Henri de Valenciennes in seinem



wegweisenden Traktat zur neuen Ölstudienmalerei unter freiem Himmel an.²¹ Wenn auch einiges dafür spricht, dass die Ölstudie zumindest teilweise vor Ort entstanden ist – etwa die Einstichlöcher in den oberen Ecken weisen darauf hin, dass Nerly das Papier in den Rückendeckel seines mobilen Malkastens gepinnt hat –, so finden sich doch Unsicherheiten in der Lichtführung. Dies betrifft insbesondere das durch die Öllampe hell erleuchtete Innere des Gondelaufsatzes.

Wie intensiv sich Nerly der nächtlichen Situation widmete, bezeugt eine datierte Pinselzeichnung von 1838 (Kat. 22b.1), die überdies einen Anhaltspunkt für eine zeitliche Einordnung der Ölstudie liefert. Für ein rasches Arbeiten sprechen hier nicht nur der lockere Duktus, sondern auch die Tatsache, dass Nerly mit schneller Handschrift als Gedächtnisstütze Farbnotizen und Bemerkungen zu den Glanzlichtern hinzufügte. Diese Papierarbeit

dürfte zeitlich kurz vor der Ölstudie entstanden sein. So sind die Boote etwas anders angeordnet und der schlafende Gondoliere fehlt. Insgesamt erweist sich die Schilderung der beobachteten Lichtsituation bei der Pinselzeichnung überzeugender umgesetzt. Dies zeigt sich vor allem im Bereich des hell erleuchteten Gondelverdeckes, denn gerade diese Beleuchtungssituation basiert in der Ölstudie wohl nicht auf einer unmittelbaren Naturbeobachtung, sondern wurde wahrscheinlich erst im Nachgang im Atelier ausgeführt, eventuell unter Zuhilfenahme von Kat. 22b.1.

CD

Zeichnungen

Angermuseum, Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3983 recto: *Die Riva degli Schiavoni bei dem Rio di Palazzo (?) mit Blick nach Osten*, 1838, Bleistift- und Pinselzeichnung,

Weißhöhungen, auf Papier, 20,7 × 28,7 cm; mit Farbnotizen etc. (**Kat. 22b.1**) sowie verso: *Barken an dem Molo mit Blick über den Bacino di San Marco*, 1838, Bleistift- und Pinselzeichnung, bez. mit Bleistift am unteren Bildrand: »Venedig F. Nerly f. 1838.«

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3064: *Wolkenstudie bei Mondschein in Venedig / Oelstudie auf Lwd.* / 32,5 × 42 cm / mit abgeschrägten Ecken²²

Ehemals Inv.Nr. 3048: *Blick über den Bacino di San Marco bei Vollmond*, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 27,8 × 40,7 cm, nicht signiert, heute Privatbesitz. – Inventarkarte (vor 1917): *Hafenbild v. Venedig bei Mondschein / Oelgemälde auf Pappe* / 28 × 40 cm; Beschreibung: »[...] breit gelagertes Hafengebäude Silhouette der S. Maria della Salute«²³

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS) Maße

Bildliche Darstellung: 24,6 × 24,2 cm / Bildträger: 26,3 × 25,4 cm

Bildträger

Papier / Leinwand (Leinwandbindung mit 13 Kett- und 16 Schussfäden pro cm²) auf wahrscheinlich originalem Keilrahmen. Das Format ist vermutlich unverändert. Bildmotive wirken teilweise am rechten und linken Rand angeschnitten, aber die Signatur befindet sich formatentsprechend im linken unteren Eckbereich.

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung sind nicht erkennbar. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel lasurartig bis deckend sowie pastos in den Weißhöhungen. Eine dünne Firnissschicht ist erkennbar, aber mit einem relativ matten, fleckigen Erscheinungsbild. In jeder der vier Ecken gibt es je ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Der Papierbildträger wurde vermutlich bereits zu Lebzeiten Nerlys auf die Leinwand aufgezogen. Durch einen Mitarbeiter des Angermuseums erfolgten in den 1950er-Jahren folgende Maßnahmen: Ein vergilbter und verschmutzter Firnis wurde abgenommen und Flecken mechanisch entfernt. Kleine Fehlstellen im Bereich des Himmels und in der rechten unteren Ecke wurden eingetönt.²⁴

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Italienischer Hafen / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Italienischer Hafen b. Mondschein / Oelgemälde auf Lwd.* / 23 × 23 cm / »F. Nerly.«



Kat. 22b.1 *Die Riva degli Schiavoni bei dem Rio di Palazzo (?) mit Blick nach Osten*, 1838, Bleistift- und Pinselzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3983 recto

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 83 (*Hafenbild in Venedig – Mondschein*) (?). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 126 (*Italienischer Hafen bei Mondschein*).

Kat. 22c

Blick auf den Palazzo Reale mit den Giardini Reali und Festgesellschaft 1856/57
*Terrasse des Palazzo Reale in Venedig*²⁵

Öl / Papier | 30,0 × 43,2 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in brauner Farbe mit Pinsel: »Nerly f. / Venezia«

Rückseite: Bezeichnet oben links in Rot: »3370 / I.N.G. «

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3370

Diese schnell gemalte Ölstudie mit *Blick auf den Palazzo Reale mit den Giardini Reali und Festgesellschaft* schuf Friedrich Nerly wohl von der Mitte des Canal Grande von einem Boot aus. Der Palazzo Reale steht im warmen Abendlicht, das auch die Wasserfläche stellenweise in beige-brauner Farbgebung schimmern lässt. Oberhalb der Bäume sind die Kuppeln der Basilica di San Marco zu erkennen. An den Palazzo schließen sich die Procuratie Nuove (Neuen Prokuratien) und die Säule mit dem Markuslöwen an. Schräg da-



Kat. 22c

hinter ist die Fassade des Dogenpalastes zu erkennen. Von den königlichen Gärten mit Wandelterrasse führt eine großangelegte Treppenanlage zum Bacino di San Marco.

Die schnell ausgeführte Ölskizze ist wohl im Zusammenhang mit dem Aufenthalt von Kaiserin Sisi in der Stadt entstanden. Hierfür spricht die höfische Gesellschaft, die teilweise mit Kostümen aus dem Motivkreis der Piraterie verkleidet, die Treppe zu den wartenden Booten hinunterstrebt. Der Palazzo Reale, der 1807 unter Napoleon erbaut worden war, diente den Kaisern von Österreich während des von den Habsburgern zwischen 1815 bis 1866 regierten Königreichs Lombardo-Venetien als venezianisches Domizil, so etwa Kaiser Ferdinand I. im Jahr 1838. Später hielten sich auch sein Nachfolger Franz Joseph I. und seine Gemahlin Kaiserin Elisabeth in Venedig auf, wobei Sisi den Palazzo 1856/57 bzw. 1861/62 für mehrere Monate bewohnte. Die große Gondel mit Sonnendach sowie die *Pali da ormeggio* zum Festmachen der Boote sind in den österreichischen Farben Rot-Weiß-Rot gestaltet. Auch

Ippolito Caffi hielt in schnell gemalten Ölstudien Ereignisse im Zusammenhang mit dem Eintreffen des österreichischen Kaiserpaars fest (Kat. 22c.1).²⁶

Dafür, dass Nerly diese skizzenhafte Ölstudie vom Boot aus gemalt haben könnte, spricht sowohl der Blickwinkel auf die nahsichtige Architektur als auch die schnelle Ausführung.

In einer ähnlichen Perspektive erfasste Nerly den *Blick auf den Palazzo Reale mit den Giardini Reali, die Biblioteca Marciana und den Palazzo del Doge in Venedig* in einer Bleistiftzeichnung (Inv.Nr. 4262 verso). Zudem hat sich ein unvollendetes Aquarell aus diesem Blickwinkel erhalten (Kat. 22c.2).

CD

Zeichnungen

Angermuseum, Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4196: *Blick auf den Palazzo Reale mit den Giardini Reali, dem Palazzo del Doge etc.*, Aquarell, Pinsel in Sepia, über Blei-

Kat. 22c.1 Ippolito Caffi,
*Die Ankunft von Kaiser Franz
Joseph und Kaiserin Elisabeth von
Österreich in Venedig im Jahr 1856,*
Öl auf Papier, Privatbesitz



Kat. 22c.2 *Blick auf den Palazzo
Reale mit den Giardini Reali, dem
Palazzo del Doge etc.,* Aquarell auf
Papier, Inv.Nr. 4196



stift, auf Papier, 29,6 × 45,9 cm, bez. u. l.: »Nerly« sowie u. r.

»Nerly f.«²⁷ (**Kat. 22c.2**)

Inv.Nr. 4262 recto: *Blick vom Markusbecken auf die Biblioteca Marciana und den Palazzo Reale mit den Giardini Reali*, Bleistift, Röteln, Aquarell, Pinsel in Sepia, Feder in Tusche, auf Papier, 27 × 42,8 cm sowie verso: *Blick vom Canal Grande auf den Palazzo Reale mit den Giardini Reali, dem Palazzo del Doge etc.*, Bleistiftzeichnung²⁸

Restaurierungsmaßnahmen / Erhaltungszustand (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger Papier: 30,0 × 43,2 cm / Pappe: 31,5 × 44,8 cm

Bildträger

Papier / auf Pappe aufgezogen. Format vermutlich infolgedessen verändert.

Malschicht

Das Blatt weist wahrscheinlich eine Grundierung in weißem Ton auf, eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasierend bis deckend. Die Malerei wurde vermutlich gefirnisst, im Streiflicht zeichnen sich matte Partien und stärker glänzende Bereiche ab. Einstichlöcher sind nicht erkennbar.

Restaurierungsmaßnahmen

Durch Walter Kühn wurde das Blatt 1909 gereinigt, auf Pappe aufkaschiert, retuschiert und gefirnisst.²⁹ Reste eines Rändelbandes in braunem Ton finden sich ca. 2–3 mm breit insbesondere im oberen und rechten Randbereich. Darüber liegen schwarze Farbmittelreste, die von einer Rahmung herrühren könnten. Dieses Erscheinungsbild entstand vermutlich durch eine Abnahme des Blattes von der alten Pappe (Kühns) und einer erneuten Kaschierung auf eine 0,45 cm dicke Pappe mit einem 0,8–1,2 cm breiten sichtbaren Rand ringsum. Verso erfolgte eine Gegenkaschierung mit hellem Papier. Die gesamte Oberfläche recto und verso zeigt sich ähnlich strukturiert und könnte vom Einpressen nach der Kaschierung herrühren. Diese Maßnahme erfolgte vermutlich zu späterer Zeit, möglicherweise im Zusammenhang mit einer Wachsfestigung der Malschicht. Es sind zahlreiche transparente Wachsschichten erkennbar, die vermutlich von dieser Malschichtfestigung mit Wachspapieren stammen, etwa ein Viertel der gesamten Oberfläche einnehmen und bis weit auf die Unterlagenpappe (bräunlich, mehrschichtig) reichen. Fehlstellen, beispielsweise in den Eckbereichen des Papiers, wurden nicht ergänzt oder retuschiert. Außerdem sind Reinigungsproben zur Abnahme von Schmutz und Firnis (z. B. im Himmelbereich) matt erkennbar. Zu Zeitpunkt und Umfang der nach der Bearbeitung durch Kühn erfolgten Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. Studien in Öl

Inventarbuch II: *Terrasse des Pal. Reale i. Venedig / Oelgemälde* Inventarkarte (vor 1917): *Terrasse des Palazzo Reale in Venedig / Oel auf Lwd. / 29 × 42,5 cm. / »Nerly f. / Venezia«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 154 (m. Abb.; *Terrasse des Palazzo reale in Venedig*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 27 (*Terrasse des Palazzo reale in Venedig*). – Denk 2022b, S. 131.

Kat. 22d

Blick von der Biblioteca Marciana auf die Piazzetta um 1850

*Venedig, Blick von einem Balkon auf die Piazzetta*³⁰

Öl / Papier | 32,8 × 22,7 cm

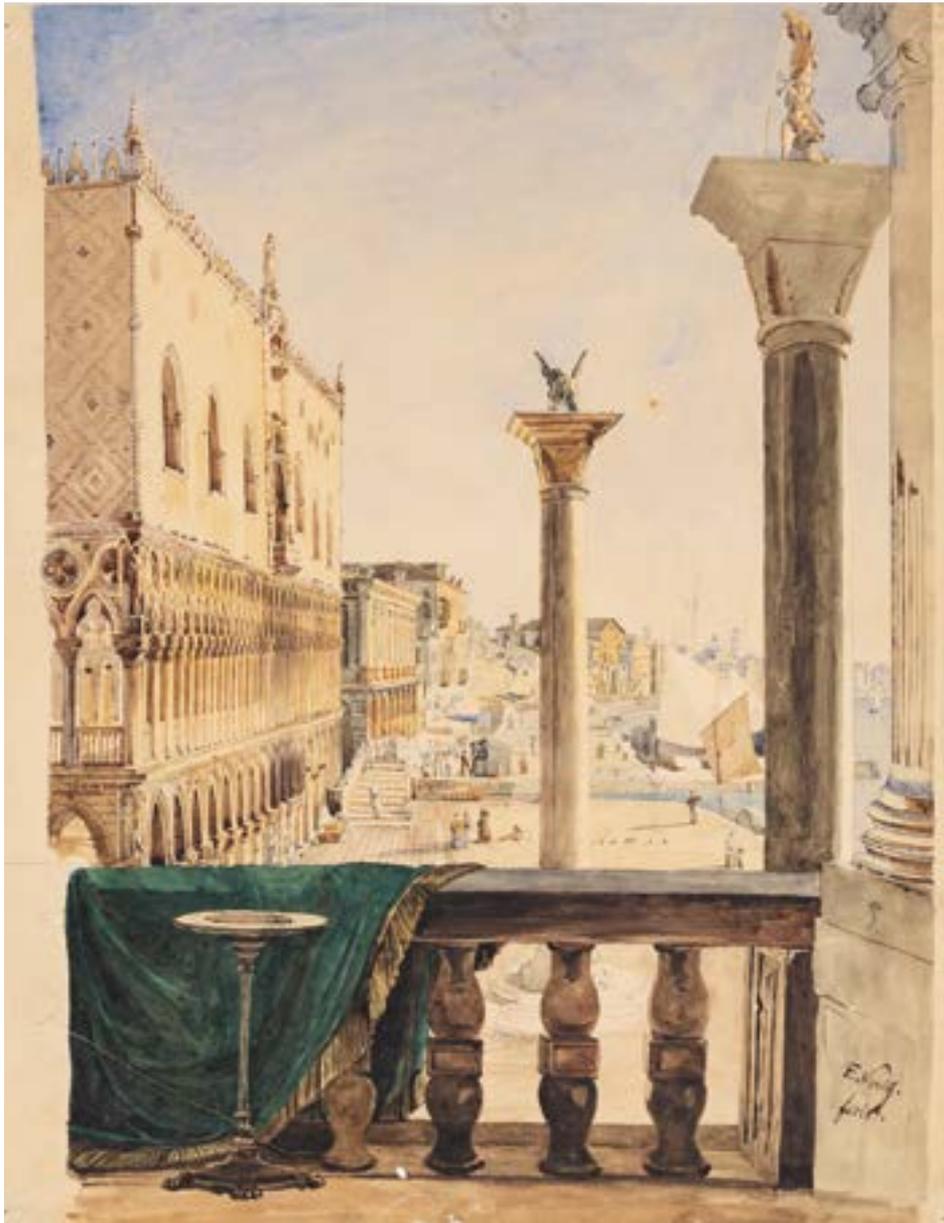
Vorderseite: Bezeichnet in Schwarz auf der Stufe unten links: »F.N.«

Rückseite: Bezeichnet mit der Inventarnummer in Schwarz, in Blau die Nummer: »3«, unten rechts: »I.N.G. 3670«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3670

Auch in dieser Ölstudie erarbeitete sich Nerly in schneller Malweise und kräftigen Farben die in Venedig durch die Wasserspiegelungen besondere Lichtintensität. Das strahlende Licht der Lagenstadt und die starke Buntfarbigkeit erscheint noch gesteigert durch die im Vordergrundbereich dunkel gehaltene, wohl literarisch inspirierte Szene. Die Lokalität ist mit der offenen Empore des *Piano nobile* der Biblioteca Marciana zu bestimmen, von wo aus Nerly den Blick auf die Piazzetta mit der sich anschließenden Fassade des Palazzo del Doge, den Prigioni Nuove und der Bebauung der Riva degli Schiavoni führt. Es ist Mittagszeit, die Sonne steht hoch über dem Bacino di San Marco und wirft ihr starkes Licht auf die Palastfronten, die in warmen Orangetönen aufleuchten. Nerly fängt hier mit schnellen Pinselfahrern die bauliche Situation durch gesetzte, wenig differenziert gestaltete Farbflächen ein. Im Komplimentärkontrast schimmert das Wasser des Markusbeckens kräftig blau. Die Segel der an der Mole angelegten Schiffe scheinen wiederum grellweiß im gleisenden Sonnenlicht auf. Die





Kat. 22d.1 *Blick von der Biblioteca Marciana auf die Piazzetta*, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4236

Säulen mit den Statuen des Heiligen Theodor und des Markuslöwen gewinnen an Monumentalität.

Im Vordergrund spielt sich ein Szene ab, die aus einem der Shakespeare-Stücke entnommen scheint. Auf der offenen Empore sitzt vor einem Lesepult, auf dem ein geöffnetes Buch liegt, eine junge Frau in einem Renaissance-Kleid, die sich erschrocken und betuernd an die Brust fast, während hinter ihr eine Dienerin beruhigend ihre andere Hand nimmt, zugleich aber den Blick mit vehementer Kopfdrehung in Richtung des Markusbeckens wendet. Die körpersprachlich stark affektbeladene Situation erklärt sich erst auf den zweiten Blick. So löst sich aus der großen Vorhangsdraperie rechts eine menschliche Figur. Ein junger Edelmann in enger gestreifter Hose und kurzer roter Weste mit langen Ärmeln erscheint. Seinen Hut mit langer Feder hat er zur Begrü-

ßung gezogen. Offenbar ist sein plötzliches Erscheinen der Grund für das Erschrecken der beiden jungen Frauen.

Ein sehr weit ausgearbeitetes und detailreiches Aquarell bietet dieselbe Ansicht auf die Piazzetta (**Kat. 22d.1**), allerdings ohne die Figurenszene. Gerade im Vergleich dieser beiden Bilder zeigt sich, welche Möglichkeiten zur Wiedergabe von Licht im Hell-Dunkel-Kontrast die satteren Ölfarben bieten. Auch wirkt das Aquarell gegenüber der großzügigen Gestaltungsweise der Ölstudie geradezu penibel.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4236: *Blick von der Biblioteca Marciana auf die Piazzetta*,

Aquarell, Pinsel in Sepia, über Bleistift und Röteln, auf Papier, 48,3 × 38,0 cm, bez. u. r.: »F. Nerly. / fecit.«³¹ (Kat. 22d.1)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 32,8 × 22,7 cm

Bildträger

Aufgrund der vollflächigen Bemalung *recto* ist der Bildträger nur *verso* erkennbar. Das Büttenspapier mit ausgeprägter Siebstruktur trägt am unteren Blattrand linksseitig ein Wasserzeichen, das nur schwer lesbar und aufgrund des Formats vermutlich beschnitten ist. Spiegelverkehrt lassen sich die Buchstaben *HAR* identifizieren, möglicherweise mit Beizeichen davor, was einen Hinweis auf die Papiermühle geben könnte. Das Format ist infolge der großen Fehlstelle im linken oberen Eckbereich leicht verändert.

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung sind auch bei 15-facher Vergrößerung nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend bis *pastos*. Die Ölstudie weist einen nicht vollflächig aufgetragenen Firnis auf. Im linken oberen Eckbereich sowie am oberen und unteren Randbereich mittig findet sich je ein Einstichloch. Im rechten oberen Eckbereich gibt es zwei Einstichlöcher.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Keine Veränderungen durch Restaurierungsmaßnahmen erkennbar. 2023/2024

Nach der Oberflächenreinigung von der sehr starken Verschmutzung wurden die alten Montierungspapiere in den Eckbereichen entfernt und die Risse im Papier geschlossen. Während ein Schließen der kleinen Fehlstellen im rechten Randbereich, unterhalb der Mitte, sowie im oberen linken Randbereich mit Japanpapier erfolgte, da es für die Stabilisierung des gesamten Blattes erforderlich war, wurde die große Fehlstelle im linken oberen Bereich belassen. Zum Abschluss erfolgte die Retusche.³²

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammelinventar-nummer: 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Venedig, Blick von einem Balkon auf die Piazzetta [sic!] / Oelstudie auf Papier / 33 × 22,7 cm. / »(in Schwarz unten l.) / F.N.«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen zu »Unter freiem Himmel – Ölstudien bei Tag und Nacht«

- 1 Skizzenbuch Inv.Nr. 3662, 66 Zeichnungen aus Rom, Mittel- und Süditalien, 1832–1834, 14 × 21 cm (durchschnittliches Blattmaß), Notizen in Tinte auf Papier, Rückendeckel, innen; vgl. Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 371.
- 2 Siehe den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 49, Abb. 11.
- 3 Siehe auch *»Stones of Venice«* (Kat. 23a–c) in diesem Band, S. 319, Abb. 23.2.
- 4 Mit Schwerpunkt auf die Rezeption: Turner 2023.
- 5 Siehe Ausst.Kat. Venedig 2016, Kat.Nr. 1 ff.
- 6 Morgenstern an seine Eltern, 7.10.1837, Nachlass Inge Eichler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bestandssignatur S 1–447, Nr. 31–33 (Transkriptionen).
- 7 Siehe auch *Abendstimmungen* (Kat. 25a–i) in diesem Band, bes. S. 348 f., Kat. 25e.
- 8 Denk 2019 sowie Denk 2023.
- 9 Zum »Diktat der Zeit« beim Arbeiten vor dem Motiv: Denk 2017, S. 142–144.
- 10 Morgenstern an seine Frau, Venedig, 9.9.1846, Nachlass Inge Eichler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bestandssignatur S 1–447, Nr. 31–33 (Transkriptionen).
- 11 Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908), hier fol. 126.
- 12 Inventarkarte (vor 1917).
- 13 Fortibuoni et al. 2014.
- 14 Ausst.Kat. Berlin 1906, Kat.Nr. 1246; siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 83 f.
- 15 Hamann 1906, S. 77.
- 16 Best.Kat. Erfurt 1909, S. 22.
- 17 Ebenda, Kat.Nr. 286.
- 18 Inventarkarte (vor 1917).
- 19 Siehe den Beitrag *»Mondbeglänzte Zaubernacht« – Nerly und die Erfindung des venezianischen Mondschein-Bildes* in diesem Band, S. 73, Abb. 15.
- 20 Inventarkarte (vor 1917).
- 21 Valenciennes [1803] 2019, S. 168 f., sowie Denk 2022b, S. 139.
- 22 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.
- 23 Inventarkarte (vor 1917); als Verlust auf Inventurliste 1997 vermerkt; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.
- 24 Arbeitstagebuch 1956–1958, S. 23.
- 25 Inventarkarte (vor 1917).
- 26 Ippolito Caffi, *Die Ankunft von Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth von Österreich in Venedig im Jahr 1856*, Öl auf Papier, auf Karton, 14,7 × 18,7 cm, Privatbesitz; Aukt.Kat. Dorotheum (13.4.2011), Nr. 410.
- 27 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 177.
- 28 Ebenda, Kat.Nr. 178 (mit teils abweichender topografischer Bestimmung).
- 29 Siehe Nr. 15 der Werkliste in der Auftragsvergabe: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909; zur Restaurierungsmaßnahme siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 88 f.
- 30 Inventarkarte (vor 1917).
- 31 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 168.
- 32 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.

»STONES OF VENICE« – MAUERSTÜCKE

Kat. 23a–c

Auch noch in Venedig beherzigte Friedrich Nerly den Rat seines Lehrers Carl Friedrich von Rumohr, der ihm eingeschärft hatte, immer das zu studieren, was die »Umstände zu thun gestatteten«.¹ So passte sich Nerly den neuen Gegebenheiten mit dem prachtvollen, historischen Baubestand der Lagunenstadt an, durchstreifte für seine Studien vielfach alte Gemäuer, wie den altehrwürdigen Palazzo Pisani, und gewann den ruinösen Bauten immer wieder kleine Malereien ab. Egal wie beschädigt die Architekturdetails waren – die Glasscheiben zerbrochen und die Fensterflügel schief in den Angeln hängend –, durch die genaue Beobachtung ihrer Erscheinung im je unterschiedlich einfallenden Licht machte er sie zu kleinen Meisterwerken (Kat. 21a–c).

Die besonders lichthaltige Farbigkeit führte dazu, dass ihm auch hier der Zeichenstift und das Skizzenbuch als die traditionellen Utensilien im Nachahmungsprozess nicht mehr ausreichten. Im entscheidenden Medienwechsel schuf er von ruinösen Mauerabschnitten und deren feinen Wasserspiegelungen modern anmutende kleine Malereien und verwendete dabei sowohl auf seinen Wanderungen durch die fremdartig wirkende, scheinbar schwimmende Stadtlandschaft wie auch bei seinen Erkundungen der weitläufigen Anlage des Palazzo Pisani ausrangierte Leinwand-

stückchen (Kat. 23a u. b) oder er malte in Öl auf Papier (Kat. 23c). Das genaue Studium der Oberflächen von verwitterten Steinen in der Natur übertrug er nun auf veralgte und ruinöse Partien von Hausfassaden und andere Architekturdetails. Kühner im Ausschnitt und stärker in der Farbigkeit ging er mit diesen Studien der Moderne einen entscheidend weiteren Schritt entgegen, als bei seinen farblich zwar besonders fein ausdifferenzierten, aber in der Farbkraft und Freiheit des Pinselauftrages weniger brillanten Ölstudien, die er noch in Rom schuf.

In Venedig griff er für die farbliche Erfassung häufig zu den Aquarellfarben, wie die Blätter mit den stark verfallenen und veralgten Treppenstufen eines alten Palazzos (Abb. 23.1)² oder dem Fondaco dei Turchi im Zustand des Verfalls (Abb. 23.2)³ – noch vor dessen 1860 von vielen kritischen Stimmen begleiteten Wiederaufbau im byzantinisierenden Stil – zeigen.⁴ Nerly erfasst diesen zwar im stimmungsvollen Licht mit Spiegelungen auf der Wasseroberfläche, zugleich aber ungeschönt, in seiner ruinöser Erscheinung: Die Putzschichten sind flächig abgefallen und die Mauer zum Canal Grande in großen Teilen eingestürzt. Durch angeflogene Samen sprießt reicher Bewuchs. Buschwerk breitet sich ungehindert auf den Gesimsen aus.



Abb. 23.1 Treppe zu einem Palazzo, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4208

Abb. 23.2 *Fondaco dei Turchi am Canal Grande*, um 1845, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 3025



Abb. 23.3 Richard Parkes Bonington, *Die Palazzi Manolesso-Ferro, Contarini-Fasan und Venier-Contarini am Canal Grande in Venedig*, 1826, Öl auf Pappe, Privatbesitz



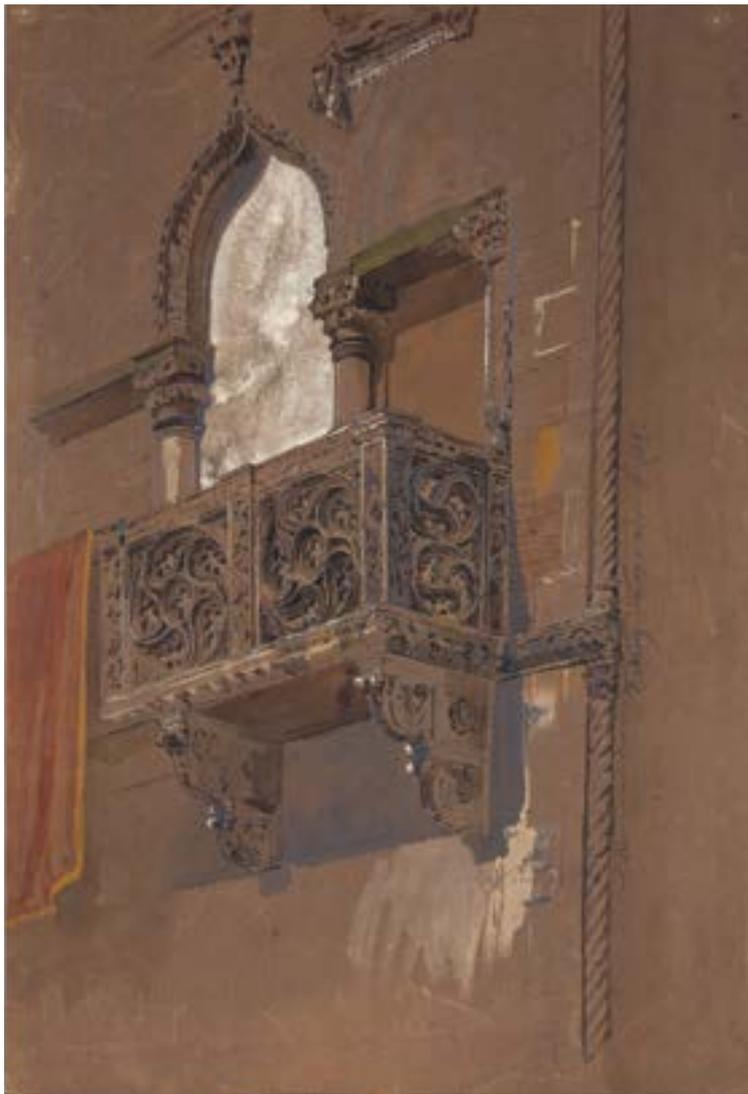


Abb. 23.4 Balkon des Palazzo Contarini-Fasan, 1843, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4201d recto

Wirft man den Blick auf Nerlys bislang noch nie ausgestellte venezianische Architekturstudien, so lassen einen diese an einen wichtigen Lehrsatz Pierre-Henri de Valenciennes' denken.⁵ Der französische Pionier der neuen Ölstudienmalerei hatte seiner Schülerin Anna Leclerc im Jahr 1808 einen ähnlichen Ratschlag gegeben wie ihn später Nerly von Rumohr bekommen hat, hier allerdings bereits auf das Studium von Mauern gemünzt. Er riet ihr, möglichst jeden Tag für das eigene künstlerische Vorankommen kleine Maleereien unter freiem Himmel zu fertigen und wenn es nur eine Mauer sei: »Ce ne seroit un mure que vous trouverez a etudier.«⁶

In diesem Sinne ersetzte Nerly in Venedig bei seinen Ölstudien die Naturmotive durch Architekturfragmente und begab sich damit auf die Spuren des zehn Jahre zuvor in Venedig eingetroffenen englischen Pleinairmalers Richard Parkes Bonington (1802–1828). Dieser hatte ähnliche Streifzüge durch die Lagunenstadt

unternommen und bereits vor Nerly den aufgrund seines exquisiten Maßwerkschmucks gerühmten Palazzo Contarini-Fasan (Abb. 23.3) entdeckt.⁷ Ähnlich wie kurz darauf Nerly widmete sich auch Bonington mit großer Leidenschaft dem Erfassen der venezianischen Bauten und Architekturdetails wie Säulen und unterschiedlichen Steinen. Er träumte sogar von diesen, zumindest wird ihm dies von seinem Reisebegleiter Baron Charles Rivet in einem Brief vom 3. Mai 1826 mit britischem Humor unterstellt: »As for [Bonington], he is still as fiery in his enthusiasm as he was the first day: he sees only palaces, columns, marbles and bricks, and I believe he dreams of them at night [...]«⁸

Richard Parkes Bonington steht bereits für jenes kulturelle Umfeld, mit dem die Diskussion um das architektonische Erbe Venedigs verbunden wird. Die berühmteste Stimme in diesem Zusammenhang ist der bekannte Architekturtheoretiker John Ruskin, der Autor der *Stones of Venice* (1851/53), der das Bewahren vor die Rekonstruktion stellte. Tatsächlich gab es aber bereits vor Ruskin im unmittelbaren Umfeld Nerlys eine rege Diskussion zum Umgang mit dem kulturhistorischen Erbe. Deutsche Intellektuelle und kunstbegeisterte Venedig-Reisende beschäftigten sich mit diesem Thema, wie sein ehemaliger Lehrer Rumohr, der sich beispielsweise besonders früh zu fehlgeleiteten restauratorischen Maßnahmen äußerte.⁹ Nerlys Freund, der Dichter und Journalist Daniel von Binzer, äußerte sich in seinem Buch *Venedig im Jahre 1844* bereits vor Ruskin dezidiert gegen zu weitgehende Restaurierungsmaßnahmen an den historischen Bauten der Stadt.¹⁰ Aus Äußerungen Nerlys wissen wir, dass auch für ihn die allgegenwärtige »Häuser[-] und Pallast[-], Speculations-Wuth« ein virulentes Thema war. So schrieb er in einem Brief aus dem Jahr 1857 an den Historiker Alfred von Reumont, es gehe doch »durch's unsinnige geschmacklose restaurieren, viel Schönes zu Grunde.«¹¹ Unmittelbar nach seiner Ankunft hatte Nerly auf die anstehenden Restaurierungsmaßnahmen der Ca' Foscari reagiert und den stark verfallenen Palazzo, in dem sich heute die Universität von Venedig befindet, in einem Aquarell festgehalten, das er programmatisch bezeichnete: »Foscari ehe es restauriert wurde« – »F. Nerly / 1837«.¹² In einem Brief des Jahres 1857 an den Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen ereiferte er sich darüber, dass offenbar sogar Paläste »per fracht fortgeschickt« wurden, und »mit fremden Geld und zwar mit sehr großen Summen viel Umsatz gemacht worden« sei.¹³

Vor diesem Hintergrund gilt es seine Ölstudien von Mauerstücken unter zwei Gesichtspunkten zu betrachten. Sie sind zum einen Übungsstücke im Sinne der Ratschläge der beiden Kunstpädagogen Rumohr bzw. Valenciennes. Zum anderen können wir sie auch als Ausdruck von Nerlys großem Interesse an dem historischen Baubestand Venedigs bewerten, wobei er – gleich dem englischen Architekturtheoretiker – bevorzugt die erhaltene gotische Architektur studierte.



Abb. 23.5 Domenico Bresolin, *Palazzo Contarini-Fasan*, 1851/53, Fotoabzug auf albumiertes Salzpapier, Sammlung Dietmar Siegert, München, Neue Pinakothek

So fand er für seine Ölstudien etwa im Kreuzgang von San Gregorio kostbare Knospenkapitelle (**Kat. 33b u. c**) oder an der Fassade zum Canal Grande des für seine gotischen Architekturdetails berühmten Palazzo Contarini-Fasan sich spiegelnde Mauerabschnitte (**Kat. 23a u. b**), die er später für seine »novellistischen« Architekturstücke wiederverwendete (**Kat. 31a–c**).

Wie sorgfältig Nerly bei seinen Architekturstudien vorging und das Gesehene in ihrem Verwitterungs- bzw. unschönen Renovierungszustand erfasste, zeigt ein koloriertes Studienblatt von 1843 (**Abb. 23.4**).¹⁴ Anders als Bonington, der die zugemauerte mittlere Fenstertüre aus ästhetischen Gründen öffnete (**Abb. 23.3**), scheute sich Nerly nicht, den exquisiten spätgotischen Balkon des Palazzo Contarini-Fasan gegen die »brutal« geschlossene Fensteröffnung zu setzen. Er protokollierte den ruinösen Zustand der Stadt – inklusive der behelfsmäßigen Ausbesserungen –, wie dies kurz darauf in zukunftsweisender Manier durch verschiedene venezianische Fotografen, darunter Domenico Bresolin, übernommen werden sollte (**Abb. 23.5**).¹⁵

Claudia Denk

Kat. 23a

Fassaden-Ausschnitt des Palazzo

Contarini-Fasan kurz nach 1837

*Mauer und Anlegestelle*¹⁶

Öl / Leinwand | 21,0 × 45,7 cm

Vorderseite: Bezeichnet auf der unteren Treppenstufe in Braun: »Nerly«

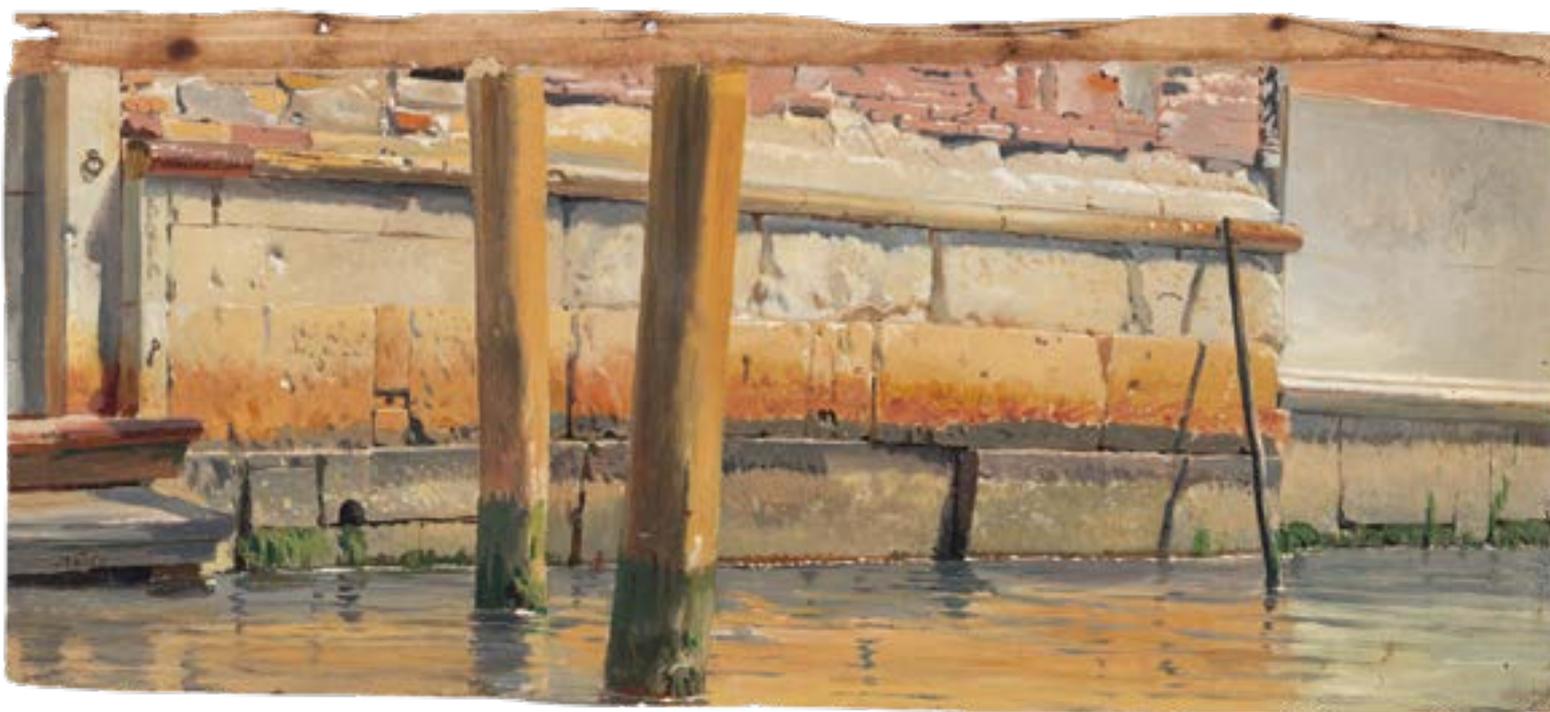
Rückseite: Bezeichnet auf der rückwärtigen originalen Leinwand unten rechts in Schwarz: »I.N.G.« (die ursprüngliche Nummer durchgestrichen) und darüber: »3151«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3151

Die Ölstudie mit einer sich im Wasser spiegelnden Mauer konnte erstmals von Bernhard Maaz der zum Canal Grande gewandten Fassade des Palazzo Contarini-Fasan zugeordnet werden.¹⁷ Offenbar von einem Boot im Wasser aus malte Nerly auf einem ausrangierten Leinwandstück den ruinösen Mauerabschnitt mit Treppe und Eingangstüre sowie zwei im Wasser stehende Pylonen. Das Quadermauerwerk hatte er in einer Bleistiftzeichnung schnell skizziert (Inv.Nr. 4207). Dabei arbeitete Nerly, dem Gebot der Schnelligkeit folgend, wie dies die Ölstudientechnik als frühe Pleinairmalerei forderte,¹⁸ mit zügigen Pinselstrichen, worin neben dem radikalen Bildausschnitt die Frische und Modernität dieses Bildes liegt. Bei diesen im *close up* erfassten Architekturausschnitten (**s. auch Kat. 23b**) gelang Nerly aufgrund des geschmeidigen, leicht schimmernden Mediums der Ölstudie eine differenzierte und zugleich frische Erfassung der Reflexlichter auf der Wasseroberfläche. So lässt sich hier der Vorzug der Ölstudientechnik gegenüber der matten Aquarellmalerei deutlich erkennen (**Abb. 23.1**).

Seine genaue Beobachtung der Oberflächen und sein Bemühen, das Wahrgenommene farblich zu erfassen, erkennt man an der rötlichen Färbung des Steins durch den Rotalgenbewuchs bzw. an dem Hellgrün, mit dem er den Grünalgenbewuchs der Pylonen auf der Höhe des Wasserrands wiedergibt. Nerly widmete sich im Detail den Verwitterungsspuren und erfasste so auch die kreisrunden Abplatzungen. Wie genau er mit seinem abtastenden Blick über die Oberfläche wanderte, um anschließend das Gesehene umzusetzen, verraten auch kleine Details, wie der Schlüssel, mit dem die Türe zum Palazzo aufgesperrt werden kann, oder aber der eiserne Ring zur Befestigung der anlegenden Boote.

Die hohe Verpflichtung zur »Wahrheit« gegenüber dem Gesehenen lässt sich insbesondere im Vergleich mit der ca. fünfzehn Jahre später entstandenen Fotografie des Domenico Bresolin von 1851/53 ermessen (**Abb. 23.5**). Gleich dem geschulten und untrüglichen Blick des Fotografen erfasste Nerly präzise den Steinversatz



Kat. 23a

mit den unterschiedlichen Stein-Formaten und ihren Ver fugun- gen. Dabei vergaß er auch den kleinen halbrunden Ausfluss neben der Treppe auf der Höhe der Wasserlinie nicht, der wiederum die grüne Färbung von Algen aufweist und ebenfalls auf der Foto- grafie zu sehen ist.

Dieser Vergleich zeigt aber auch die künstlerischen Vorzüge der Ölstudienmalerei gegenüber der Fotografie, denn Nerly nutzte die Spiegelungen auf der leicht bewegten Wasseroberfläche, um mit den durch die sie erzeugten optischen Verzerrungen ein wei- teres Moment freier malerischer Modernität einzubringen. Nur mehr schemenhaft lässt sich der Steinversatz nachvollziehen und die Farbflächen lösen sich auf.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4207 verso: *Fassadenausschnitt des Palazzo Contarini- Fasan* (?), Bleistiftzeichnung, auf Papier, 26 × 41 cm

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 19,3 × 45,7 cm / Bildträger: 21,0 × 45,7 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 17 Kett- und 17 Schussfäden pro cm²). Das Format wurde an der linken, rechten und unteren Seite aus einer größeren Leinwand herausgeschnitten. Der obere Spannrand ist noch vorhanden mit vier Aufspannlöchern.

Malschicht

Die Grundierung hat eine weiß-gelbliche Farbe. Ihre Oberfläche wirkt wie von Hand grundiert. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag erfolgte deckend und partiell lasu- rartig mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel. Die Ölstudie weist eine dünne Firnisschicht auf.

Fünf Einstichlöcher befinden sich im linken oberen Eckbereich, drei mittig im Bereich des oberen Randes und drei im rechten oberen Eckbereich. Im Bereich der unteren Ecken gibt es links vier und rechts zwei Löcher sowie ein Einstichloch im mittleren unteren Randbereich.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine späteren Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig, [...] Figürliches, Pflanzliches u.s.w.* (Sammel-Inv.Nr. 3136–3156)

Inventarkarte (vor 1917): *Mauer und Anlegestelle. / Oelstudie auf Leinwand / 20 × 45,5 cm / »Nerly« (in Braun)*

Literatur

Maaz 2022, S. 94 f. (m. Abb.). – Denk 2022a, S. 13 f.



Kat. 23b

Kat. 23b

Fassaden-Ausschnitt des Palazzo Contarini-Fasan mit Gondel nach 1837

*Mauerstück mit Teil einer Gondel*¹⁹

Öl / Leinwand | 31,1 × 49,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet am rechten Bildrand in Braun:

»Nerly«

Rückseite: Bezeichnet mit Bleistift mit der Inventarnummer am unteren Bildrand links: »I.N.G. 154« sowie rechts

daneben: »3154«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3154

Die zweite Ölstudie zur Fassade des Palazzo Contarini-Fasan ist im Ausschnitt und im Motivischen etwas erweitert, d. h. rechts ist die gedrehte Säule als Abschluss des Palazzos wiedergegeben sowie

ein kleines Stück der Fassade des benachbarten Gebäudes. Zudem ergänzte Nerly das Format etwas nach oben, um das Lünettenfenster zu zeigen, das auch auf der frühen Fotografie von Domenico Bresolin zu sehen ist (Abb. 23.5). Ebenso setzte er eine von rechts kommende Gondel mit Bugeisen im Nachinein auf die bereits getrocknete Farbe. Im Zusammenhang mit dieser Ölstudie bzw. den ausgeführten Atelierbildern entstand eine differenziert ausgearbeitete Aquarellstudie (Kat. 23b.1), auf der er die Baunaht mit Gesteinsversatz zu den benachbarten Palazzi genau studierte.

Nerly fertigte seine Ölstudien oftmals als Übungsstücke vor dem Motiv und erst in zweiter Linie als konkrete Vorarbeiten für ein Ateliergemälde. Im Unterschied zu Kat. 23a lässt sich Kat. 23b²⁰ als Vorlage für eine Gemälde-Fassung des Palazzo Contarini-Fasan von 1855 bestimmen,²¹ die bis ins Detail – so bei der Gondel oder auch im kleinen Lünettenfenster – übereinstimmt. Sehr nahe kommt auch das Aquarell mit Desdemona auf dem Balkon aus dem Erfurter Nerly-Nachlass,²² wobei er hier drei Lünettenfenster malte und damit das architektonische Vorbild zugunsten der kompositionellen Umsetzung zurückstellte. CD



Kat. 23b.1 Fassade des Palazzo Contarini-Fasan und des Nebenhauses, Detailstudie, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4205

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4205: Fassade des Palazzo Contarini-Fasan und des Nebenhauses, Detailstudie, Aquarell, Pinsel in Sepia, Weißhöhungen, über Bleistift auf Papier, 47,5 × 22,9 cm²³ (**Kat. 23b.1**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 31,1 × 49,5cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 15 Kett- und 26 Schussfäden pro cm²). Das Bildformat ist vermutlich unverändert. Es gibt keine Spannblätter, aber es sind am unteren Bildrand Spannblätter sichtbar, die wohl von einer früheren Aufspannung auf einen Spannrahmen in einem größeren Format stammen (wahrscheinlich zur Aufbringung der Grundierung).

Malschicht

Eine hellgelbe Grundierung wurde dünn-schichtig aufgetragen. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte deckend *alla prima*. Pastositäten mit sichtbaren Pinselstrichen gibt es bei Weißhöhungen. In Bereichen mit dünn-schichtigerem Farbauftrag ist die Leinwandstruktur erkennbar. Der Firnis-auftrag erfolgte ungleichmäßig. Am oberen Bildrand befindet sich zum Teil kein Firnis. Am linken und rechten Bildrand sind jeweils neun Einstichlöcher vorhanden.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Keine Veränderungen erkennbar.

2023/2024

Die Oberfläche der Studie wurde gereinigt. Nach einer Festigung im Bereich der zahlreichen Malschichtverluste erfolgte die Retusche.²⁴

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig, [...] Figürliches, Pflanzliches u.s.w.* (Sammel-Inv.Nr. 3136–3156)

Inventarkarte (vor 1917): *Mauerstück mit Teil einer Gondel / Oelstudie auf Leinwand / 32 × 49,5 cm / »Nerly.«*

Literatur

Maaz 2022, S. 94 f. (m. Abb.). – Denk 2022a, S. 13 f.



Kat. 23c

Kat. 23c

Quai mit Löwenköpfen und Treppenanlage

nach 1837

*Quaimauer und Treppe*²⁵

Öl / Papier | 31,0 × 46,6 cm

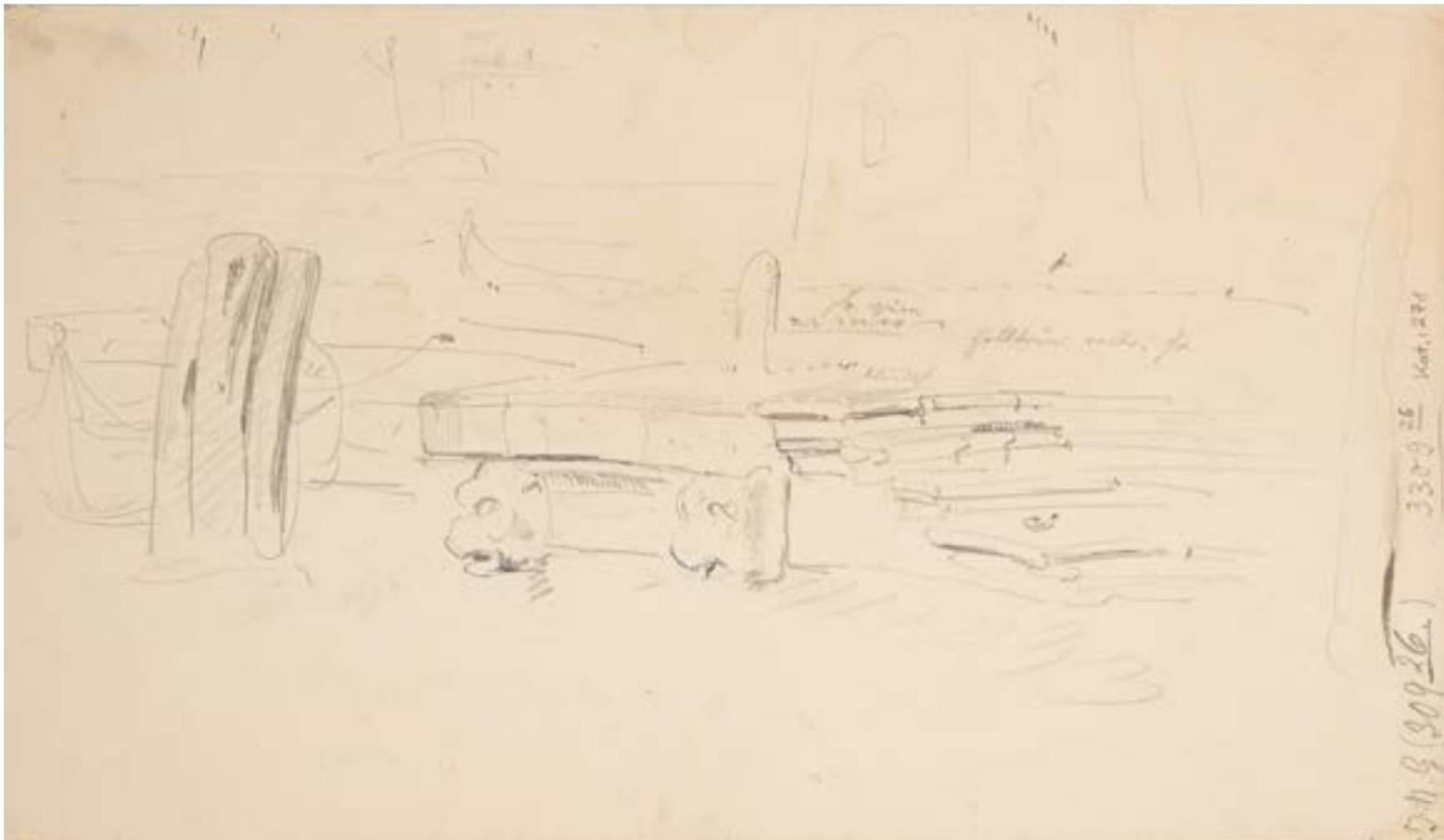
Rückseite: Bezeichnet unten links mit der Inventar-
nummer in Bleistift: »I.N.G. 3153«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3153

Zu der kleinen Gruppe von Fassaden-Ausschnitten des Palazzo Contarini-Fasan ist eine weitere Architekturstudie zu zählen, die nicht eindeutig lokalisierbar ist. Sie zeigt einen aus grobem Quadermauerwerk bestehenden Quai mit zwei Löwenköpfen, die auf

den Markuslöwen als dem Wappentier der einstigen Seerepublik Venedig anspielen. In leicht untersichtiger Perspektive geht der Blick bis zu dem in starkem Blau gemalten offenen Meer. Die Horizontlinie wird aus dem Zusammentreffen der blauen Wasserfläche mit der ungestalteten oberen Bildhälfte markiert. Eine geschwungene, am rechten Bildrand angeschnittene Treppenanlage führt vom befestigten Uferbereich ins Wasser.

Die Ölstudie, die im Unterschied zu den beiden vorangehenden, auf Papier gemalt ist, zeigt einen Poller aus Stein, der zur Vertäuung größerer Schiffe dient, und eine aus Eichenholzpfählen gebündelte *Briccola*. Diese Elemente durchbrechen die horizontal angelegten Bildzonen, insbesondere die blaue Wasserfläche mit ihrer Horizontlinie. Das Mauerwerk leuchtet in der prallen Sonne in dunklen bis hellen Beigetönen auf. Der Grasbewuchs auf dem befestigten Uferbereich ist von der Sonne ausgedorrt und nur mehr an wenigen Stellen sprießt zwischen dem hellbraunen getrockneten Gras noch ein wenig saftiges Grün. In dem Bereich, in



Kat. 23c.1 Quai mit Löwenköpfen und Treppenanlage, im Hintergrund der Blick über das Markusbecken auf die Piazzetta und die Riva degli Schiavoni (?), Bleistiftzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3309/26 verso

dem das Meerwasser an die Quadersteine des Quais schlägt, findet sich der typische grünbräunliche Algenbewuchs.

Offenbar erfasste Nerly den Quai zunächst mit dem Zeichenstift, denn eine schnelle Bleistiftzeichnung des Erfurter Nerly-Nachlasses ist motivisch unmittelbar mit der Ölstudie zu verbinden (**Kat. 23c.1**). Bei dieser ist die örtliche Situation klarer definiert. Neben zwei vertäuten Booten geht der Blick über ein Hafenbecken zu einer mit wenigen Bleistiftstrichen angedeuteten Häuserzeile, bei der es sich möglicherweise um die Bebauung der Piazzetta und der Riva degli Schiavoni mit ihren Brücken über die kleinen Kanäle handelt. Auf diese örtliche Konkretisierung verzichtete Nerly in der Ölstudie zugunsten der Weite des offenen blauen Meeres, eine Ansicht, die man nur vom Lido aus auf die Adria findet.

Wenngleich die Bleistiftzeichnung in der örtlichen Bestimmung abweicht, so lassen sich wiederum die in schneller Handschrift auf den Boden der Uferbefestigung notierten Farbnotizen – »bläulich«, »hellbraun« und »grün« – der farblichen Umsetzung in der Ölstudie unmittelbar zuordnen. So übertrug Nerly etwa den als »bläulich« bezeichneten Steinboden der Treppenanlage als

graublau Fläche. Die mit »grün« beschriftete Stelle vor dem Steinpöller gibt Nerly in einem starken Grün für den frischen Grasbewuchs wieder etc.

Kat. 23c steht nicht nur in engem Zusammenhang mit den beiden vorangehenden Ölstudien, sondern auch mit einer heute verlorenen Studie des Erfurter Nerly-Nachlasses (ehemals Inv.Nr. 3152), deren sehr ähnliches Aussehen durch die kurze Beschreibung der Inventarkarte (vor 1917) erhalten ist: »Quadermauer in gelblichen und rötlichen Tönen unten grün bewachsen, rechts in einer Schräge vorspringend. Hellbraune Untermalung«.²⁶

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3309/26 verso: *Quai mit Löwenköpfen und Treppenanlage, im Hintergrund der Blick über das Markusbecken auf die Piazzetta und die Riva degli Schiavoni (?), Bleistiftzeichnung auf Papier, 32,9 × 19,3 cm, bez. mit Farbnotizen: »bläulich«, »hellbraun«, »grün« etc.*²⁷ (**Kat. 23c.1**)

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3152: *Quaimauer / Oelstudie auf Lw. / 20 × 41 cm / »N. f.«*²⁸

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 31,05 × 46,65 cm

Bildträger

Kurzfaseriges Zeichenpapier, *recto* gewerblich matt gestrichen, sandfarben und grobkörnig. Format infolge zahlreicher Fehlstellen ringsum verändert.

Malschicht

Bei 15-facher Vergrößerung ist eine Unterzeichnung mit Bleistift, insbesondere im mittleren Bereich der architektonischen Elemente, erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte von skizzenhaft lasierend überdeckend bis partiell pastos. Die Ölstudie erscheint sehr matt und weist keinen Firnis auf.

In der linken oberen Bildecke befinden sich drei Einstichlöcher und in den unteren Ecken je ein Einstichloch, am oberen Bildrand zwei Einstichlöcher und am unteren ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Keine Veränderungen durch Restaurierungsmaßnahmen erkennbar.

2022/2023

Aufgrund des stark fragilen Zustands des Papiers gab es hier zahlreiche Risse, Knicke und Fehlstellen. Nach einer Trockenreinigung wurden die Verknickungen zurückgeführt und die Risse mit einem dünnen, farblich angepassten Japanpapier geschlossen. Papierergänzungen erfolgten nur bei den Fehlstellen, die für die Stabilität des Blatters relevant waren. Zum Abschluss wurden Schadstellen retuschiert.²⁹

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig, [...] Figürliches, Pflanzliches u.s.w.* (Sammel-Inv.Nr. 3136–3156)

Inventarkarte (vor 1917): *Quaimauer mit Treppe. / Oelstudie auf Papier / 31 × 47 cm.*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen zu »Stones of Venice« – Mauerstücke«

- 1 Rumohr 1832, S. 252.
- 2 Inv.Nr. 4208: *Treppe zu einem Palazzo*, Aquarell mit Weiß über Bleistift auf Papier, 29,8 × 46,2 cm, bez. in Braun o. l.: »F. N. f.«
- 3 Inv.Nr. 3025: *Fondaco dei Turchi am Canal Grande*, um 1845, Aquarell, Pinsel und Feder in Braun auf Papier, 52,8 × 72, 2 cm, bez. u. l.: »Nerly.« sowie o. r.: »14«; vgl. Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 190.
- 4 Nauhaus 2007a, S. 20 f.
- 5 Denk 2024.
- 6 Brief Pierre-Henri de Valenciennes an Mademoiselle Leclerc, 28. Mai 1828, zit. nach Lacambre 1986, S. 160; siehe hierzu auch Maaz 2022, S. 56.
- 7 *Die Palazzi Manolesso-Ferro, Contarini-Fasan und Venier-Contarini am Canal Grande in Venedig*, 1826, Öl auf Pappe, 36,8 × 47,6 cm; Aukt.Kat. Sotheby's New York (18.10.2021), Nr. 38.
- 8 Ebenda, Catalogue note.
- 9 Bezogen auf Gemälde siehe Auf der Heyde 2014.
- 10 Binzer 1845, S. 96–100; siehe auch *San Gregorio* (Kat. 33a–c) in diesem Band, S. 438–442.
- 11 Brief an Alfred von Reumont, wohl Sommer 1857, in dessen Nachlass ULB Bonn, S. 1064, zit. nach Nauhaus 2007a, S. 20.
- 12 Inv.Nr. 4188 verso: *Palazzo Foscari*, 1837, Aquarell, Pinsel in Sepia, Weißhöhlungen, über Bleistift und Röteln, auf Papier, bez. u.: »Foscari ehe es restauriert wurde« sowie u. r.: »F. Nerly / 1837«; Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 214.
- 13 Brief an Gustav Friedrich Waagen, 14.4.1857, SMB / ZA, Bd. III, I / GG 57, Bl. 122 / 123, Nr. 639.57, zit. nach Nauhaus 2007a, S. 20.
- 14 Inv.Nr. 4201d recto: *Balkon des Palazzo Contarini-Fasan*, 1843, Aquarell, Feder und Pinsel in Sepia, Weißhöhlungen, über Bleistift, auf Papier, 42,1 × 28,8 cm, bez. r.: »F. Nerly Venezia al 15 Sett 1843.«; vgl. Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 210 (mit der Datierung »1849«).
- 15 Domenico Bresolin, *Palazzo Contarini-Fasan*, 1851/53, Fotoabzug auf albumiertes Salzpapier, 32,5 × 27,2 cm, Sammlung Dietmar Siegert, München, Neue Pinakothek.
- 16 Inventarkarte (vor 1917).
- 17 Maaz 2022, S. 52 f.
- 18 Denk 2017.
- 19 Inventarkarte (vor 1917).
- 20 Vgl. hierzu eingehend Maaz 2022, S. 93–96 (Werkstadien: Studie, Skizze, Gemälde).
- 21 *Das sogenannte »Haus der Desdemona« in Venedig*, 1855, Öl auf Leinwand, 110 × 86 cm, Privatbesitz; vgl. Maaz 2022, S. 95, Abb. 49.
- 22 Siehe auch *Othello und Desdemona* (Kat. 31a–c) in diesem Band, S. 419, Abb. 31.1.
- 23 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 211.
- 24 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 25 Inventarkarte (vor 1917).
- 26 Inventarkarte (vor 1917).
- 27 Vgl. Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 271.
- 28 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464.
- 29 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2023, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.

GONDEL-STUDIEN – ANNÄHERUNGEN AN EIN PHÄNOMEN

Kat. 24a–c

Das sanfte Gleiten über das glitzernde Wasser in einer Gondel vor der venezianischen Stadtkulisse wurde für die Besucher der Lagunenstadt zum Venedig-Erlebnis schlechthin¹ und die Gondel für Nerly von Beginn an ein wichtiges Motiv. So neuartig dieser Bootstyp für ihn war, so unmittelbar wählte er ihn mit großem Interesse von seinen ersten venezianischen Tagen an als Studienobjekt. Als sich die Lagunenstadt zur Zeit des Malers immer mehr zu einer Fremdenstadt wandelte, fanden sich in den aufkommenden Reiseführern, wie etwa in Ernst Försters

Handbuch für Reisende in Italien (1846), kurze Abschnitte über ihren Komfort, die Möglichkeiten, sie zu mieten und die dafür zu zahlenden Tagessätze.² Wo man in Venedig zu Fuß gehen kann, für welche Strecken man aber die Gondel benötigt, wurde den Reisenden auch durch den hilfreichen Baedeker erläutert, dessen früher Ausgabe von 1842 zu entnehmen ist: »Nur auf dem Marcusplatz, der Piazzetta und der Riva dei [sic!] Schiavoni pflegt man zu Fuss zu gehen, nach allen anderen Richtungen bedient man sich der Gondel.«³ So verwundert es nicht, dass sich auch Nerly in seinem



Abb. 24.1 Studien von Gondeln und Gondolieri (mit Nerlys Frau und Sohn), 1842/43, Bleistift mit Sepialavierungen auf Papier, Inv.Nr. 4033 recto



Abb. 24.2 *Gondoliere am Lido*, 1850, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4019

ersten erhaltenen Bericht über die venezianischen Lebensumstände vom 26. Januar 1838 an seinen ehemaligen Lehrer und Ratgeber Carl Friedrich von Rumohr über die zu mietenden Gondeln und Gondolieri ausließ.⁴ Auch Nerly merkte schnell, dass es sich in Venedig ohne eine Gondel nur schwer leben ließ.

Im Erfurter Nachlass haben sich zahlreiche gezeichnete und aquarellierte Studien sowie – trotz einiger Verluste – auch drei in Öl gefertigte Studien zu Gondeln erhalten (Kat. 24a–c), die für Nerly ein wichtiges Übungsmaterial darstellten, aber auch ein unerschöpfliches Motiv-Reservoir für spätere Gemälde.⁵ Aus welchen intimen Lebenssituationen diese Studien teilweise hervorgingen, dokumentiert eine diagonal ausgerichtete, farbig ausgearbeitete Studie auf einem Blatt mit mehreren Gondeln (Abb. 24.1).⁶ Unter dem beschützenden Gondeldach sehen wir Nerlys Ehefrau Agathe Alexandra Alginovich, die in ihrem Arm den neugeborenen Sohn Friedrich Paul Nerly (geboren am 26. Oktober 1842) hält, wie aus der oberhalb zu lesenden Notiz »il Bambino Fritzillo« hervorgeht. Darunter hat er auf demselben Blatt die Fahrt einer Dame in einer bildparallelen Gondel festgehalten, wofür er wohl wiederum auf seine Ehefrau als Modell zurückgriff. Eine solche Gondelfahrt einer Dame sollte er auch in einem ausgeführten Gemälde zeigen.⁷

Hervorzuheben gilt es eine Reihe durchgearbeiteter Aquarellstudien von Gondolieri, die an den abgenommenen Dächern ihrer Gondeln lehnen und an Land auf Kundschaft warten. So auch in einer Studie von 1850, die einen Gondoliere auf dem Lido zeigt (Abb. 24.2),⁸ der – das Ruder in seiner Hand haltend – in elegant-stolzem Ausdruck am Verdeck seiner Gondel lehnt. Hinter der Sanddüne mit Blick auf das offene adriatische Meer ist die dazugehörige Gondel mit ihrem Heck zu entdecken, das rechter-



Abb. 24.3 *Studie dreier Gondeln*, 1837, Aquarell, Skizzenbuch Inv.Nr. 3111, fol. 49 verso

hand hervorlugt, und linkerhand der für die venezianische Gondel typische *Ferro di Prua* (Bugeisen). Seine Zacken symbolisieren die sechs *Sestieri* (Stadtteile); der siebte, nach hinten gerichtete Zacken steht für die *Giudecca*.

Bereits in seinem frühen venezianischen Skizzenbuch, das er ab seiner Ankunft sofort mit Zeichnungen füllte, finden sich nicht nur Segelschiffe und Barken, sondern darüber hinaus zahlreiche Gondeln – meist festvertäut in den Seitenkanälen, wo er sie sorgfältig studieren konnte, wie auf dem 1837 datierten und mit der Ortangabe »Venezia« versehenen Blatt (Abb. 24.3).⁹

Wie intensiv er sich mit dem venezianischen Bootstyp auseinandersetzte, bezeugt eine weitere Zeichnung aus demselben Skizzenbuch (Abb. 24.4),¹⁰ auf der er nicht nur die Namen der Bootsteile festhielt, wie »Poppa« für den Heckschnabel und »Felse« für das Gondeldach. Er nahm über die ersten visuellen Eindrücke hinausgehend auch begierig die den Verkehr regulierenden Zurufe der Gondolieri auf und notierte: »premi (ich komme rechts.), / stalli (ich komme links.) / [...] / scia allongo. längs dem Kanal; der Einfahrt vorbeij« etc.

Anhand des dichten Bestands im Erfurter Nachlass lässt sich rekonstruieren, dass Nerly für seine Gondel-Studien einen doppelten Zugang wählte. Neben den angeführten Zeichnungen und Aquarellen, die er auf seinen Streifzügen bis zum Lido fertigte, näherte er sich dem venezianischen Bootstyp auch aus einer historischen Perspektive an. So zeichnete er Farbstudien nach dem *Wunder der Kreuzreliquie* (1494) von Vittorio Carpaccio (um 1465–1525/26), einem berühmten Bild, welches ihm mit seinen zahlreichen Gondel-Darstellungen reiches Anschauungsmaterial bot.¹¹ In der unweit seiner Wohnung im Palazzo Pisani gelegenen Galleria dell'Accademia konnte er Carpaccios Gemälde¹² problemlos auf-

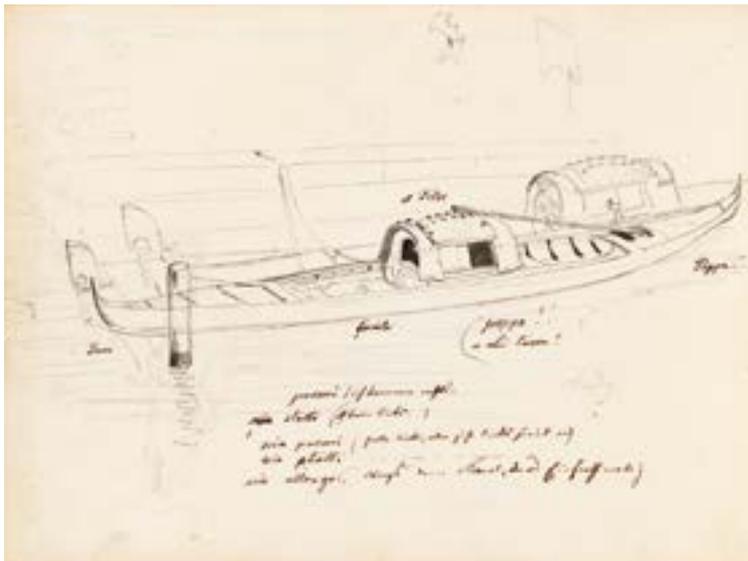


Abb. 24.4 Studie von Gondeln, 1837, Tuschezeichnung, Skizzenbuch
Inv.Nr. 3111, fol. 51 verso



Abb. 24.5 Gondolieri nach Vittore Carpaccios »Das Wunder der Kreuzreliquie«, kurz nach 1837, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4105a

suchen. Es regte ihn nicht nur zu Einzelstudien von Gondeln mit Gondolieri an (**Abb. 24.5**),¹³ sondern auch zu einer kurzen Geschichte der etymologischen Herkunft des Wortes »Gondel« von »Cymula«, also einem kleinen Boot: »F.N. / Gondola viene / da cymbula (barchetta) / gundula poi gondola / Come V. Carp. fin al XVI secolo erano 10.000, / allora cambiato ed all termine del medesimo Secolo / si cambiava in questa semplicita, comme addresso«.¹⁴

Darüber hinaus gibt er auf dem Blatt den Hinweis, dass zu Carpaccios Zeit sogar 10 000 Stück davon im Verkehr gewesen seien, was tatsächlich auch den historischen Abhandlungen über die Gondel im Laufe der Jahrhunderte entsprach.¹⁵ Und schließlich geht er auch auf die schlichte, in Schwarz gehaltene Gestaltung ein, die seit dem 16. Jahrhundert das Aussehen der Gondeln bestimmte; man wollte damit einem nach außen gestellten Prunk vorbeugen.¹⁶

In Nerlys Studien verdichten sich also die unterschiedlichsten Perspektiven auf die Gondel, die heute noch weit mehr ist als ein besonderer Bootstypus. Ihn interessierten die historischen Fakten und ihre Geschichte, ihr alltäglicher Gebrauch und die Verkehrssprache der Gondolieri mit lebenspraktischen Anwendungen. Überdies nutzte Nerly die Gondeln auch für seine künstlerische Praxis, indem er mit ihrer Hilfe seine Streifzüge auf das Wasser der Lagune und die Kanäle verlegen konnte, so dass ihm seine zeichnerischen Aufnahmen der Lagunenstadt und seine frischen Ölstudien unter freiem Himmel aus unmittelbarer Nähe gelingen konnten.¹⁷

Claudia Denk

Kat. 24a

Studie zu drei Gondeln 1837

Gondelstudien, Venedig¹⁸

Öl / Papier | 28,4 × 43,9 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in Schwarz: »F. N. f.«

Rückseite: Bezeichnet unten links mit Bleistift, Unterstrich und »3« in blauer Tinte: »I.N. 3140^b«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3140b

In Ergänzung zu den gezeichneten und aquarellierten Gondel-Studien erprobte Nerly mit dieser frühen Studie dreier Gondeln von 1837 die Erfassung des für Venedig so typischen schmalen und schwarzen Bootes in Öl: Oben ist eine Gondel in strenger Profilansicht quer über das Blatt angeordnet, während darunter zwei Gondeln, von den unteren Ecken ausgehend, jeweils diagonal zur



Mitte hin ausgerichtet sind; die rechte Gondel ist dabei mit stärkerer perspektivischer Verkürzung wiedergegeben.

Die Studie dürfte auf dem Lido entstanden sein. Der schmale Seitenkanal bei der Kirche San Nicolò im Norden der Insel ermöglichte es Nerly, vom Ufer aus Detailstudien auszuführen, und so steht das Blatt auch in unmittelbarem Zusammenhang mit der gemalten Entwurfsskizze *Die Brücke bei San Nicolò auf dem Lido* aus dem Jahr 1837, dessen ausgeführtes Gemälde durch den späteren preußischen König Friedrich Wilhelm IV. erworben worden war und im Potsdamer Stadtschloss hing (Kat. 26b).

Diese Ölskizze mit der Brücke bei San Nicolò und die damit zusammenhängenden Zeichnungen ermöglichen es uns, die örtliche Situation während des Arbeitsprozesses zu erschließen. Bereits in der vorbereitenden Feder- und Tuschezeichnung finden sich die drei Gondeln nahe der Bootsrampe im Seitenkanal bei San Nicolò, wenngleich in einer etwas anderen Anordnung (Kat. 26b.3). Zugleich wird deutlich, dass Nerly die diagonal von der Mitte in die linke Bildecke orientierte Gondel in seiner Ölskizze für die pittoreske Ansicht der Lido-Brücke weiterverarbeitet hat (Kat. 26b).

CD

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3099: *Auf Gondel liegender Hund mit Mohrenkind* / Ölstudie auf Lwd. / 20 × 41,5 cm / »Nerly fecit.«¹⁹

Ehemals Inv.Nr. 3668: *Venezianische Gondel* / Ölstudie auf Leinwand / 26 × 34,5 cm²⁰

Ehemals Inv.Nr. 3702: *Venezianische Gondel* / Ölstudie auf Pappe auf Leinwand geklebt / 26 × 45,5 cm / »F. Nerly.«²¹

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK/NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 28,4 × 43,9 cm

Bildträger

Querlaufendes Büttenpapier, gerippt, gelblich. Format unverändert.

Malschicht

Die hellrosafarbene Grundierung erscheint bei 15-facher Vergrößerung matt und zumeist schollenförmig. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend bis pastos. Die Pinselstriche sind teilweise erkennbar. Es wurde ein Firnis aufgetragen. Auf der gesamten Studie waren auffällig viele Malschichtfehlstellen sichtbar, die vermutlich durch mechanische Belastungen entstanden.

In der linken unteren Ecke befinden sich zwei, sonst an den Ecken jeweils ein Einstichloch sowie am oberen Bildrand vier und am linken und rechten Bildrand jeweils zwei Einstichlöcher.
Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Keine Veränderungen durch Restaurierungsmaßnahmen erkennbar.

2023/2024

Die Malschicht wurde gefestigt und retuschiert.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig, [...] Figürliches, Pflanzliches u.s.w.* (Sammel-Inv.Nr. 3136–3156)

Inventarkarte (vor 1917): *Gondelstudien, Venedig / Oelstudien auf Papier / 28,5 × 43,5 cm / »F. N. f.«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 24b

Studie eines Gondeldachs

*Gondelstudien, Venedig*²²

Öl / Papier | 32,3 × 26,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts in Dunkelbraun:

»[F.] Nerly.«

Rückseite: Bezeichnet unten links mit Bleistift,

Unterstrich und »3«, in blauer Tinte: »I.N.G. 3140^a«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3140a

In dieser Ölstudie einer sogenannten *Felze* konzentriert sich Nerly auf das traditionelle, heute aus der Mode gekommene Gondeldach. Meist nutzte er die Gelegenheit zum Studium dieser interessanten Dächer, wenn sie abmontiert von den Gondolieri auf die Uferbefestigungen gebracht worden waren, wie bei **Kat. 24c**.

In der vorliegenden Ölstudie auf Papier studierte Nerly den Gondelaufsatz jedoch *in situ*, auf der Gondel vom Quai bzw. von den Treppenabgängen zum Wasser aus. Eine Zeichnung des Bremer Nachlasses (Inv.Nr. 1952/824) gewährt uns einen Einblick in

die mögliche örtliche Entstehungssituation, denn sie zeigt eine Gondel, die vor dem Dogenpalast im Bereich des Treppenabgangs zum Markusbecken vertäut ist. Im Hintergrund können wir die beiden Säulen der Piazzetta erkennen.

Um das Gondeldach wiederzugeben, setzte Nerly zweimal an, wobei er nur den vorderen Versuch auch farblich weiter ausgestaltete, indem er die Schnitzereien, die goldenen Beschläge und die rote Auskleidung des Bodens der Gondel wiedergab. Etwas nach hinten und oben versetzt, skizzierte er denselben Aufsatz in Tusche aus leicht verschobener Perspektive.

CD

Zeichnungen

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/824: *Studienblatt mit Gondeln und Lastkähnen*, Bleistift mit Lavierungen, auf Papier, 27 × 41,7 cm²³

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK/NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 32,3 × 26,8 cm

Bildträger

Kurzfasriges Zeichenpapier. Format unverändert.

Malschicht

Die sandfarbene Grundierung wurde vermutlich von Hand ausgeführt (Pinselstriche erkennbar). Eine Unterzeichnung mit Bleistift ist stellenweise sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend bis pastos. Besonders starke Pastositäten sind noch während des Trockenvorgangs zerdrückt worden. Das Bild weist keinen Firnis auf. In der linken oberen Ecke befinden sich vier und in der rechten oberen Ecke drei Einstichlöcher, am linken Bildrand zwei und am rechten Bildrand eines.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig, [...] Figürliches, Pflanzliches u.s.w.* (Sammel-Inv.Nr. 3136–3156)

Inventarkarte (vor 1917): *Gondelstudien, Venedig / Oelstudien auf Papier / 32 × 27 cm / »F. Nerly«*

Literatur

Bislang unpubliziert.



Kat. 24c

Gondoliere mit Gondeldach um 1850
*Venezianisches Gondeldach*²⁴

Öl / Leinwand | 31,0 × 38,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet am rechten Rand in Schwarz unterhalb der Mitte: »F. N.«

Rückseite: Bezeichnet unten links in Bleistift: »I.N.G. 140« sowie mit Kugelschreiber teilweise überschrieben: »3140c«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3140c

Die auf ein Leinwandstück gemalte *Felze* (Gondeldach) mit dekorativ darübergerlegtem rotem Tuch und zwei angelehnten Rudern bietet dem wartenden Gondoliere eine willkommene Sitzgelegenheit. Der rittlings sitzende Gondoliere wendet sich dem Maler bzw. dem Betrachter über seine rechte Schulter zu. Bis ins 19. Jahrhundert hinein hatten die venezianischen Adelsfamilien eigene Gondeln und Gondolieri, die zum Dienstpersonal gehörten. Zugleich gab es aber auch Gondolieri, die Eigner von Gondeln waren und ihre Dienste den Durchreisenden auf eigene Rechnung anboten.²⁵

Im Erfurter Nachlass befinden sich zahlreiche weitere Studienblätter, die zeigen, wie intensiv sich Nerly solchen aufmerksam wachenden oder ruhenden, teils auch schlafenden Gondolieri widmete – von der schnellen Tuschezeichnung²⁶ bis hin zu sorgfältig gemalten Farbstudien mit Weißhöhlungen oder in Aquarell.²⁷



Mit diesen schuf er Einzelstudien für seine ausgeführten Gemälde. Auf diese Studien griff er auch bei seinen diversen Versionen der *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* zurück, deren Bildidee bereits aus seiner Ankunftszeit in Venedig stammt (Kat. 19a) und in die er, immer variierend, in die rechte untere Ecke stets einen Gondolieri setzte, der auf Kundschaft aus dem nächtlichen Treiben hofft.

Bei der hier vorgestellten Studie aus dem Erfurter Nachlass handelt es sich um die einzige überlieferte Arbeit in Öl, die bislang keiner der erhaltenen *Piazzetta*-Versionen zugeordnet werden kann. Sie fügt sich in eine Reihe von Aquarellstudien aus den 1850er-Jahren mit prominent ins Bild gesetzten Gondolieri, wobei man zumindest in einem weiteren Blatt den lässig erscheinenden Gondolieri mit dem markanten eckigen Kinn und den blonden Locken wiederzuerkennen glaubt (Kat. 24c.1).

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)
Inv. Nr. 4021: *An Gondeldach lehrender Gondolieri*, Aquarell, Pinsel in Sepia, Weißhöhungen, über Bleistift, auf Papier, 25,5 × 30,8 cm, bez. u. r.: »F. Nerly«²⁸ (Kat. 24c.1)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 31,0 × 38,0 cm

Bildträger

Sehr feine, dünne Leinwand (Leinwandbindung mit 16 Kett- und 22 Schussfäden pro cm²)

Malschicht

Die beige, dünn-schichtige und glatte Grundierung wurde vermutlich von Hand aufgetragen. Darauf befindet sich eine rosafarbene ganzflächige Untermauerung. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte dünn-schichtig bis deckend, teilweise pastos (*alla prima* gemalt). Der Hintergrund und die Figur wurden nur skizzenhaft angelegt, aber das Gondeldach ist detailliert ausgeführt. Das Bild weist einen dünn-schichtigen Firnis auf. Ein Malrand ist am oberen, unteren und linken Bildrand erkennbar. In allen vier Bildecken befindet sich jeweils ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Keine Veränderungen durch Restaurierungsmaßnahmen erkennbar. Die Malschicht wies zahlreiche mechanische Beschädigungen (Knicke, Malschichtverluste) auf.



Kat. 24c.1 *An Gondeldach lehrender Gondoliere*, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4021

2023/2024

Es erfolgten eine Oberflächenreinigung sowie eine partielle Festigung der Malschicht. Eine Glättung und Stabilisierung des Leinwandbildträgers schlossen sich an. Anschließend wurden Fehlstellen in der Malschicht retuschiert.²⁹

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig, [...] Figürliches, Pflanzliches u.s.w.* (Sammel-Inv.Nr. 3136–3156)

Inventarkarte (vor 1917): *Venezianisches Gondeldach / Oelstudie auf Lwd.* / 31 × 37 cm. / »F.N.«

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen zu »Gondelstudien – Annäherungen an ein Phänomen«

- 1 Siehe zu Folgendem auch den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 50–54.
- 2 Förster 1846, S. 540.
- 3 Baedeker 1842, S. 162.
- 4 Brief an Rumohr, 26.1.1828, zit. nach Dilk 2010, S. 82: »Eine Gondel, monatl.

16 Zw. [Zwanziger, Anm. d. Autorin]. Ein Gondoliere 65–70 Zw. wofür er sich selbst beköstigt und dannach Hausarbeiten thun muß.«

5 Siehe zu diesem Motivkreis auch: ehemals Inv.Nr. 3353, Inventarkarte (vor 1917): *Venezianisches Hafengebäude / Oelgemälde auf Pappe*, 18 × 30,5 cm / »Nerly.«; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464.

6 Inv.Nr. 4033 recto: *Studien von Gondeln und Gondolieri*, 1842/43, Bleistift mit Sepialavierungen, Aquarell, auf Papier, 28 × 40,2 cm, bez. oberhalb der Mitte r.: »F. N. f.« u. o. in der Mitte: »il Bambino / Fritzillo«, vgl. auch Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 250.

7 Siehe den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 54, Abb. 18.

8 Inv.Nr. 4019: *Gondoliere am Lido*, 1850, Aquarell, Feder und Pinsel in Sepia, über Bleistift, auf Papier, 22 × 27,2 cm, bez. u. l.: »F.N. f / 1850. Ottobre« u. darunter: »F. Nerly.« sowie u. r.: »Lido.«

9 Skizzenbuch Inv.Nr. 3111, fol. 49 verso: *Studie dreier Gondeln*, 1837, Aquarell auf Papier, 20,5 × 27 cm, bez. u. l.: »F.N. Venezia / 1837.«

10 Skizzenbuch Inv.Nr. 3111, fol. 51 verso: *Studie von Gondeln*, 1837, Tuschezeichnung, 20,5 × 27 cm.

11 Zur frühen Beschäftigung mit Carpaccio siehe die 1839 datierte Zeichnung nach dessen *Vision des heiligen Augustinus* (Scuola di San Giorgio degli Schiavoni), Inv.Nr. 4222.

12 Förster 1846, S. 550, Nr. 56 (zu Carpaccios *Wunder der Kreuzreliquie*).

13 Inv.Nr. 4105a: *Gondolieri nach Vittore Carpaccio* »Das Wunder der Kreuzreliquie«, Aquarell, Pinsel in Sepia, über Bleistift, auf Papier, 28,0 × 22,3 cm, bez. u.: »F.N.« u. bez. o. r.: »Carpaccio«; zu Nerlys Studienblätter nach Carpaccio: Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 305–309.

14 Abschrift von Nerlys Notizen auf dem Blatt nach Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 305.

15 Siehe hierzu und zum Folgenden Munerotto 1994 u. Fontana 1854, Kapitel »Le Gondole e il Gondolieri«, S. 306–318, hier bes. S. 310, Anm. 1.

16 Ebenda, S. 311.

17 Siehe auch den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 50, Abb. 12, u. Denk 2022b, S. 131 f.

18 Inventarkarte (vor 1917).

19 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 463.

20 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 465.

21 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 465.

22 Inventarkarte (vor 1917).

23 Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 196.

24 Inventarkarte (vor 1917).

25 Vgl. hierzu Marzo Magno 2008.

26 Inv.Nr. 3970: *Gondeldach mit Gondoliere vor Santa Maria di Salute*, Bleistift, Feder in Sepia- und Tuschelavierungen, auf Papier, 17,3 × 22,9 cm, bez. u.: »Nerly f.«

27 Vgl. beispielsweise Inv.Nrn. 4020, 3956, 3990, 3991, 4024; vgl. auch Ausst. Kat. 1978, Kat.Nrn. 259–264.

28 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 260.

29 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.

ABENDSTIMMUNGEN – »NO SUNSETS ARE TO BE COMPARED«

Kat. 25a–i

Friedrich Nerlys fortwährende Suche nach immer intensiveren Eindrücken, ging mit seiner Ankunft in Venedig in Erfüllung. Der aus Frankfurt stammende Landschaftsmaler Carl Morgenstern, den Nerly aus römischen Tagen kannte, beschrieb die ungeahnten Seherlebnisse in dieser Stadt, als er im selben Jahr wie Nerly das erste Mal 1837 nach Venedig reiste, in unverfälschter Unmittelbarkeit in einem Brief an seine Eltern: »V[enedig] überrascht mehr wie Rom, u. alles, was ich gesehen habe [...]; Zeichnete manches, aber nicht viel, war immer zu unruhig, sah zu viel Neues [...].«¹ Morgenstern erreichte Venedig auf dem Wasserweg, die Brücke mit der Eisenbahnverbindung zum Festland war noch nicht gebaut. Wie aus diesem Brief zu entnehmen ist, landete er wohl in etwa zu der Jahres- und Tageszeit an, zu der Nerly seine *Abendstimmung in Venedig mit Santa Maria della Salute* malte (Kat. 25c), bei der es sich zwar »nur« um eine »Ölskizze« handelt, wie sie im Berliner Ausstellungskatalog von

1880 bezeichnet wurde,² deren Farbintensität aber gerade deshalb das Resultat des unmittelbaren Studiums des abendlichen Lichts war. Wie bei seiner *Piazzetta* (Kat. 19a) passte er hier einen besonders eindrucksvollen Moment ab, bei dem das Licht durch die Fenster der Kuppel und des Turmes hindurchbricht. Gerade im Herbst zur kühleren Jahreszeit intensivieren sich die venezianischen Sonnenuntergänge und es stellen sich jene fast »übernatürlichen« Effekte ein, die durch die Wasserspiegelungen noch eine Verstärkung erhalten. Von solchen Phänomenen wusste auch Morgenstern in seinem Brief am 7. Oktober 1837 nach Zuhause zu berichten: Wir »[...] erblickten um 5 Uhr Abend Venedig aus dem Wasser auftauchen, kamen um 6 Uhr an, Sonntag Abend, fuhren ein groß Stück de[n] Canal Grande bis zur Post. Den Eindruck, den mir Venedig machte, kann ich nicht beschreiben; wie hingezaubert steigen die pompösen venezian. Paläste aus dem Wasser, diese reiche Architektur [...].«³



Abb. 25.1 Lord Byron auf der Insel San Lazzaro bei den Armeniern (Lord Byron dai Armenii), aus: Venezianisches Album [o. J.], Nr. 7

Bereits kurz nach seiner Ankunft in Venedig hatte sich Nerly für die von Lord Byron so gerühmten »Venetian sunsets« interessiert,⁴ wie eine lavierte Zeichnung von 1837 bezeugt,⁵ und blieb dem Motiv auch noch in den folgenden Jahrzehnten treu. Eine der selten datierten Zeichnungen von 1847, auf der er nicht nur die im Westen untergehende Sonne und deren Lichtbahn auf dem Wasser zeigt, sondern auch abendliche Gondelpartien zum Lido, versah er mit der Unterschrift *Venezia dal Lido*.⁶ Die von Byron als unvergleichlich beschriebenen Abendstunden – »no sunsets are to be compared with those of Venice«⁷ – konnte man neben der Lido-Insel ähnlich von San Lazzaro aus erleben, der ehemaligen Insel für Leprakranke, die 1717 in den Besitz der armenischen Mönche gelangt war und von ihnen zu einem der weltweit wichtigsten Zentren armenischer Kultur ausgebaut wurde (**Abb. 25.1**). Von deren berühmter Klosterbibliothek wusste Nerly, der die Insel des Öfteren betreten sollte,⁸ an seinen Mäzen und Lehrer Rumohr bald nach seiner Ankunft in Venedig zu berichten.⁹ Die Insel San Lazzaro degli Armeni wurde von zahlreichen Dichtern, Malern und Komponisten nicht nur aufgrund ihrer idyllischen Lage aufgesucht, sondern weil sie auch ein wichtiges Gelehrtenzentrum war. Lord Byron beispielsweise erhielt dort bei dem hoch gebildeten und sprachkundigen Pater Paschal Aucher (1774–1854) Armenisch-Unterricht. Aufgrund ihrer vom Wasser umgebenen Lage galt sie den Reisenden als besinnlich-ruhiger Rückzugsort und war ein häufig gewähltes Ziel für die abendlichen Gondelfahrten (**Kat. 25d**).¹⁰

Nerly entsprach diesen Sehnsüchten in einem Gemälde, das Byron nach einem Ausritt auf dem Lido zeigt, umgeben von den Mönchen während einer seiner abendlichen Armenisch-Stunden auf der Aussichtsterrasse auf San Lazzaro, vor der im Westen über den Bergen untergehenden Sonne. Das heute verlorene Gemälde hatte er ursprünglich mit Blick auf die englischen Venedig- und Byron-Enthusiasten als Beitrag für die Weltausstellung in London 1862 gemalt und ließ es durch Carlo Naya als Fotografie in seinem *Venezianischen Album* verewigen (**Abb. 25.1**).¹¹

Von Nerlys Erkundungen der abendlichen Lichtstimmungen auf der Lagune zeugen farblich besonders mutige, unter freiem Himmel entstandene Ölstudien (**Kat. 25e–g**), die noch nie ausgestellt wurden und eine bisher unbekannt Seite des Künstlers erschließen. Sie gewähren Einblicke in Nerlys Bemühungen um die künstlerische Erfassung der venezianischen Sonnenuntergänge, obwohl diese aufgrund ihrer Farbtintensität eigentlich als kaum darstellbar galten, überschritten sie doch herkömmliche Sehgewohnheiten und ästhetische Grenzen gleichermaßen.

Claudia Denk

Kat. 25a

Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus bei Sonnenuntergang kurz nach 1837

*Venedig Strandterrasse*¹²

Öl / Papier | 41,0 × 56,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet auf dem Sockel des linken Pfeilers bei der Treppenanlage in Schwarz mit Pinsel: »Nerly.«

Rückseite: Bezeichnet mit Pinsel in brauner Farbe:

»Venezia Nerly . f.« sowie unten links die Inventarnummer in Schwarz die Nummer: »3«, in Blau: »I.N.G. 3109«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3109

Friedrich Nerly zeigt hier den Blick von den Öffentlichen Gärten über das Markusbecken auf die Silhouette Venedigs im sanften Licht der untergehenden Sonne. Der Himmel ist in das für Venedig typische Abendlicht getaucht und die Sonne senkt sich in einen rötlichen Wolkenschleier. Ihre letzten Strahlen führen eine Bahn an Reflexlichtern über die leicht gewellte Wasseroberfläche bis zur Einfassung der Öffentlichen Gärten. Die Stadtsilhouette lässt sich anhand der charakteristischen, im Dunst sich abzeichnenden Türme und Kuppeln von San Giorgio Maggiore, Santa Maria della Salute und dem Glockenturm von San Marco identifizieren. Rechterhand bietet Nerly den Blick in den leicht geschwungenen Weg entlang der Öffentlichen Gärten, der in den aufkommenden Reisehandbüchern aufgrund seiner weiten Sicht über das Markusbecken schon bald als einer der reizvollsten Spazierwege Venedigs empfohlen wurde. In Försters *Handbuch für Italienreisende* (1846) etwa wurde der »Anblick der Stadt mit Hafen« von den Giardini Pubblici aus, die 1807 unter Napoleon angelegt worden waren, als besonders interessant beschrieben.¹³

Im Vordergrund erfasste Nerly eine figurenreiche Szenerie. Das rege abendliche Treiben setzt sich im Wasser durch ankommende und abfahrende Gondeln fort. Im Zentrum, bei der Treppenanlage, sind zwei junge Damen zu sehen, die von einem Schwarzen, Kindern und Hunden begleitet werden und offenbar dabei sind, im nächsten Moment in die Gondel am Fuß der Treppen einzusteigen. Der in einem blauen Samtrock gekleidete Mann, der selbstbewusst in Schrittstellung vor den beiden Venezianerinnen steht, lässt sich als eine implizite Selbstdarstellung Nerlys lesen. Zu erkennen ist er an der unter seinen linken Arm geklemmten Zeichenmappe, während er unter seinem rechten Arm einen damals zum Equipment der frühen Pleinairmaler gehörenden Klapphocker trägt.

Die als Entwurf dienende Ölskizze steht in einem engen Zusammenhang mit seinem ersten Ausstellungs- und Verkaufser-



Kat. 25a

folg in Venedig, wovon ausführlich im *Kunstblatt* aus dem Jahr 1839 berichtet wurde: »Die während der Anwesenheit des Kaisers von Oesterreich in Venedig veranstaltete Ausstellung enthielt von Nerly eine große Ansicht von Venedig, aus den öffentlichen Gärten genommen, mit einem reichhaltigen Vordergrund und sehr ausgeführten Figuren. Nachdem II. MM. der Kaiser und die Kaiserin die Kunstausstellung besucht hatten, erfuhr der Künstler, welcher ihnen nicht persönlich bekannt geworden war, drei Tage nachher zu seiner großen Ueberraschung und Freude, daß unter seinem Bilde ein Zettelchen angeheftet sey, worauf steht: acquistato da S. M. l'Imperatore d'Austria Ferdinando I. Diese Auszeichnung war doppelt ehrenvoll, da Nerly der einzige Fremde war, dem sie widerfuhr. Das Bild kam in den Besitz I. M. der Kaiserin.«¹⁴

Nerly selbst hat sich zu dem Gemälde *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici* ausführlich in seinem Brief an Rumohr

vom 25. Januar 1838 geäußert, der wertvolle Einblicke in den Werkprozess bietet und eine gesicherte Identifikation des Dargestellten ermöglicht. Darin schreibt er von seinen ausgedehnten und glückreichen Streifzügen durch die Stadt, auf denen er etwa den griechisch-orthodoxen Metropoliten Venedigs zeichnen konnte (Kat. 25a.2) und von denen er sich erhoffte, weitere Modelle für die beiden Damen zu finden: »Zu meinem Bilde brauche ich 2 schöne Damen, die muss ich also aufsuchen um sie in mein Portfeuille und auf die Leinwand zu bekommen, ferner einen jungen Mohren als Diener, davon es hier mehrere giebt. Der griechische Erzbischoff ist zu oft von den Künstlern, mit Versprechungen, für ihn selbst ein Bildniß zu machen; hintergangen worden, indessen habe ich ihn in meinem Zwickbüchelchen auf den Spazierwegen schon ziehlich richtig gezeichnet und in der Untermalung so weit beysammen daß ich auch so damit fertig werden könnte, außerdem kann ich ihn bey der Messe jeden Sonntag



Kat. 25a.1 Erste Skizze zu dem Gemälde *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus bei Sonnenuntergang*, 1837, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, fol. 39 verso u. 41 recto

sehen. Gondoliere, welche ich auf dem Bilde auch brauche habe ich mir schon gesichert, möchte aber ein wenig wärmere Witterung abwarten, um diese nicht mit blauen Nasen und angeschwollenen Händen auf einen venezianischen Sommerabend zu bringen und mein Studium ordentlich zu heitzen, bedarf etwas zu viel Holz, welches die Dalmazier, hier sehr theuer stellen.«¹⁵

Während sich der aktuelle Standort des vom Österreichischen Kaiser erworbenen Gemäldes nicht nachweisen lässt,¹⁶ haben sich im Zeichnungsbestand des Nerly-Nachlasses im Angermuseum zahlreiche Studien zu den Öffentlichen Gärten von der Wasser- bzw. Landseite erhalten sowie eine unmittelbar vorbereitende Zeichnung, auf der sich Nerly als Künstler darstellt, der stolz und aufrecht mit einer Zeichenmappe unter dem Arm vor den beiden Damen steht (**Kat. 25a.1**). Diese Studien aus dem Skizzenbuch Inv.Nr. 3292 aus dem Jahr 1837 bezeugen, dass sich Nerly bereits kurz nach seinem Eintreffen diesem Thema zuwandte und gerade die Öffentlichen Gärten mit ihrer Treppenanlage zum Wasser genau studierte.

Die bedeutendste Zeichnung in diesem Zusammenhang befindet sich in der Graphischen Sammlung des Städel Museums (**Kat. 25a.2**). Es handelt sich dabei um eine weiterentwickelte, besonders detailreiche Kompositionszeichnung, aus deren rückwärtiger Inschrift hervorgeht, dass es sich um den unmittelbaren Entwurf für das Gemälde handelt, das Ferdinand I. erworben hat. Diese Entwurfszeichnung weicht in einigen Details zu **Kat. 25a** ab; so ist etwa linkerhand der griechisch-orthodoxe Metropolit Venedigs eindeutig zu identifizieren, dem Nerly auch ein unvollendetes Bildnis vor dem im Abendlicht ruhenden Markusbecken widmen sollte (**Kat. 25b**).

Im Hinblick auf die Gesamtanlage kommt **Kat. 25a** eine besonders freie, wohl zu großen Teilen unmittelbar vor der Natur entstandene Ölstudie nahe (ehemals Inv.Nr. 3047), die sich einst im Erfurter Nachlass befand.¹⁷ Im Museum Kunstpalast in Düsseldorf befindet sich die ausgeführte Gemäldevariante nach dieser Ölstudie, bei der Nerly zugunsten der malerischen Umsetzung der intensiven Abendstimmung die figurenreiche Erzählung im Vordergrund der Entwurfsskizze in Öl des Angermuseums deutlich reduzierte.¹⁸ Seine Bildidee zu diesem neuartigen Ausblick über die abendliche Lagune sollte ihm noch einen weiteren frühen Verkaufserfolg erbringen. Eine Gemäldevariante mit dem Titel *Ansicht Venedigs von den Giardini pubblici*¹⁹ war bereits 1837 von Giovanni Frizzoni erworben worden, einem Spross der lombardischen Kaufmanns- und Mäzenatenfamilie, die eine enge Beziehung zu Rumohr pflegte und Nerly über Gemäldekäufe früh unterstützte.²⁰

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3111, 1837,²¹ 20,5 × 27,0 cm (durchschnittliches Blattmaß); fol. 39 verso: *Treppenanlage der Giardini Pubblici mit Blick auf die Stadtsilhouette*, Bleistiftzeichnung
 Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, entstanden in Rom, Mailand und Venedig, 1834/35–1837,²² 26,0 × 34,5 cm (durchschnittliches Blattmaß), fol. 9 verso: *Blick von den Öffentlichen Gärten auf das Markusbecken*, Bleistiftzeichnung; fol. 13 verso: *Blick auf eine der Treppenanlagen mit Gondel und lagernder Figur auf der Brüstung der Giardini Pubblici*, lavierte Pinselzeichnung; fol. 15 recto:



Kat. 25a.2 *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus*, um 1837, Pinselzeichnung über Bleistift auf Papier, Städel Museum, Graph. Slg., Inv.Nr. 12992

Ansicht auf einen Ausschnitt der Öffentlichen Gärten vom Wasser aus (Treppenanlage, Baumbewuchs), lavierte Pinselzeichnung in Braun und Grau über Bleistift; fol. 37 verso: *Blick vom Inneren der Gärten auf den Baumbewuchs und die Brüstung*, Bleistiftzeichnung; fol. 39 verso u. 41 recto: *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus bei Sonnenuntergang* (Treppenanlage mit der Figurengruppe der beiden Damen und der Selbstdarstellung des Malers, Ausblick über das Becken und ein Einblick in den Spazierweg) sowie *Nebenszenen* (Lagernder Mann auf der Brüstung und Ansicht von San Giorgio Maggiore und Maria della Salute), doppelseitige Bleistiftzeichnung, teilweise laviert (**Kat. 25a.1**). Städel Museum, Graph. Slg.

Inv.Nr. 12992: *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus*, um 1837, Pinsel in Braun und Graublau über Bleistift, auf Papier, 33,9 × 49,5 cm, verso, bez. am oberen Blattrand: »Venise / [...] t. p. a. l. p. F. N. existant à Venise / Vienne dans le p. X. de l'Empereur Ferdinand I^{er}«²³ (**Kat. 25a.2**)

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3047: *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus*, um 1838, Öl auf Papier, auf Pappe aufgezogen, 28,8 × 43,4 cm, bez. u. r.: »F. Nerly f.«²⁴ – *Venedig bei Sonnenuntergang / Oelgemälde auf Pappe / 28 × 42 cm / »F. Nerly f.«²⁵*

Ehemals Inv.Nr. 3145: *Figurenstudie des schwarzen Knaben: Said / Ölstudie auf Lwd. 1838 / 39,5 × 23 cm / »F. Nerly f. / Venezia 1838«²⁶*

Versionen

Ausgeführte Gemälde: *Eine große Ansicht von Venedig, von den Öffentlichen Gärten genommen*, von Kaiser Ferdinand I. aus der Akademie-Ausstellung 1838 erworben.²⁷ – Ein quellenmäßig nachgewiesenes Gemälde *Ansicht Venedigs von den Giardini pubblici*, das Giovanni Frizzoni bereits 1837 erworben hat.²⁸ – *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus*, nach 1837, Öl auf Leinwand, 72,5 × 103,5 cm, bez. auf der Vorderseite u. l.: »Nerly«, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.Nr. M 4886.²⁹

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 39,5 × 55,4 cm / Leinwand: 41,0 × 56,5 cm

Bildträger

Papier / auf Leinwand aufgezogen (Leinwandbindung mit 15 Kett- und 26 Schussfäden pro cm²). Das Papier in den Eckbereichen der Darstellung wurde großzügig beschnitten (je Eckbereich ca. 7,0 × 8,0 cm).

Malschicht

Die gelbliche glatte Grundierung wurde vermutlich mit ölhaltigem Bindemittel gewerblich aufgetragen. Eine Unterzeichnung ist nicht sichtbar. Der Farbauftrag erfolgte deckend und partiell lasierend zur Modellierung von Himmel, Licht und Wasser mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel. Durch diesen maltechnischen Aufbau wurde wahrscheinlich eine Schichtentrennung verursacht, die zur Lockerung der Farbschichten und bereits zu

zahlreichen Fehlstellen geführt hatte. Außerdem weist die Malerschicht verschiedene Formen von Craquelée auf. Parallel zur rechten und linken Bildkante sowie vertikal in der Bildmitte verläuft zudem ein Craquelée, was auf die ehemalige Aufspannung auf einen Spannrahmen hinweisen könnte. Die Ölstudie wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Das Beschneiden der Eckbereiche des Papierbildträgers erfolgte vermutlich nachträglich, möglicherweise aufgrund von beschädigten Ecken oder um das Gemälde in einem achteckigen Ausschnitt von Schmuckrahmen der Zeit zu präsentieren. Da die Rückseite der Leinwand, auf die der Papierbildträger der Ölstudie aufgezogen wurde, eine Aufschrift sowie eine Signatur des Künstlers aufweist, ist es wahrscheinlich, dass diese Maßnahmen zu Lebzeiten Nerlys ausgeführt wurden. Die Eckbereiche und Ränder der Leinwand wurden dunkelbraun eingetönt.

2021/2022

Nach Reinigung und Festigung der gelockerten Farbschichtpartien wurden die Fehlstellen mit einer Strukturretusche auf der noch vorhandenen Grundierung geschlossen. Die Ergänzungen in Bereichen größerer Ausbrüche, wo die Formen nicht mehr eindeutig erkennbar waren, konnten mit Hilfe vorhandener Vergleichsbeispiele dieses Motivs erfolgen. Die Retusche wurde dem Oberflächenglanz des Firnisses angepasst.³⁰

Quellen

I. Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Angermuseum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Ölstudie aus Venedig*

Inventarkarte (vor 1917): *Venedig Strandterrasse. / Ölstudie auf Pappe auf Lwd. geklebt / 39,3 × 55,5 cm, die Ecken abgeschrägt. / »Nerly.«*

II. Briefe

Ausführliche Beschreibung zum Werkprozess: Nerlys Brief vom 26. Januar 1838 an Rumohr³¹

Literatur

Ausst.Kat. *Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia* per onorare la visita di S. M. I. R. A. Ferdinando I, Venedig 1838, S. 14, Nr. 100 (zum ausgeführten Bild: *Federico Nerli. Veduta di Venezia presa dai Giardini. Acquistata da S. M. I. R. A. Ferdinando*). – Kunstblatt (21.3.1839), S. 95 (zum von Ferdinand I. erworbenen Bild: *Eine große Ansicht von Venedig, von den Öffentlichen Gärten genommen*). – Wurzbach 1869, S. 187 (zum von Ferdinand I. erworbe-

nen Bild: *Ansicht von Venedig, von den öffentlichen Gärten aus*). – Brockhaus 1885, S. 13 (*Große Ansicht von Venedig*, Kaiser von Österreich). – Meyer 1908, S. 63 (zum von Ferdinand I. erworbenen Bild: *Ansicht der Stadt von den öffentlichen Gärten aus*) u. S. 97 (*Aussicht von Venedig von den Giardini Pubblici aus*, Kaiserliche Burg, Wien). – Dilk 2010, S. 80, 83 f. – Denk 2022b, S. 134 ff. (m. Abb.).

Kat. 25b

Bildnis des griechisch-orthodoxen

Metropolitanen kurz nach 1837

*Meticharistenpriester aus S. Lazzaro b. Venedig*³²

Öl / Leinwand | 52,6 × 40,1 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts auf der Brüstung in Schwarz: »F. N. f. / Venezia«

Rückseite: Bezeichnet oben links auf den stabilisierenden Leisten in Rot: »3367«; unten links der Galeriezettel (an der rechten Seite beschnitten) mit der Inventarnummer in brauner Tinte: »367 / I.N.G.«, die davorgesetzte »4« in Bleistift mit »3« überschrieben

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3367

Das Bildnis zeigt den griechisch-orthodoxen Metropolitanen Venedigs in vollem Ornat mit wallendem weißen Bart vor der Steinbrüstung der Giardini Pubblici mit Blick auf den in das Abendlicht getauchte Bacino di San Marco. Als Ausweis seiner Gelehrsamkeit hält er ein aufgeschlagenes Buch in beiden Händen. Mit strengem, aufmerksamem Blick, seine Lektüre scheinbar nur kurz unterbrechend, wendet er sich dem Betrachter zu. Im Hintergrund ist der Bacino di San Marco mit Segelschiffen und Gondeln zu sehen sowie der rötlich aufscheinende Dogenpalast. Bei der griechisch-orthodoxen Gemeinde Venedigs handelt es sich um die größte unter den ausländischen Kirchengemeinden Venedigs. Zugleich war sie die bedeutendste griechische Diasporagemeinde während der Osmanischen Herrschaft über Griechenland. Durch päpstliches Privileg und mit Billigung der Republik hatten die Griechen seit 1474 mit San Giorgio dei Greci eine eigene Kirche und den einzigen orthodoxen Metropolitanen, der den Titel von Philadelphia (Kleinasien) führte.³³ Noch im 19. Jahrhundert gab es einen Metropolitan-Erzbischof in Venedig.³⁴

Wie schon Anna von Przychowski in ihrem Eintrag auf der Inventarkarte erkannte, blieben die Hände des Geistlichen unausgeführt. Überdies ist auch der Hintergrund wenig differenziert



erarbeitet und es scheint eine lasierende obere Malschicht zu fehlen. Die traditionelle Identifikation des Dargestellten mit einem Mechitaristenpriester, die von Franz Meyer und im Erfurter Bestandskatalog von 1909 übernommen wurde, erweist sich als nicht haltbar. Bislang unerkannt blieb die Tatsache, dass das Bildnis in engstem Zusammenhang mit Nerlys Gemälde *Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus* steht, das dieser unmittelbar nach seiner Ankunft in Venedig begonnen hatte und ein Jahr später erfolgreich in der Akademie-Ausstellung 1838 zeigte, aus der heraus es durch Ferdinand I. erworben wurde (**Kat. 25a**). Zu diesem Gemälde hat sich Nerly ausführlich in seinem Brief an Rumohr vom 25. Januar 1838 geäußert, der auch den entscheidenden Hinweis auf die Identifikation des Dargestellten bietet. Darin schreibt er von seinen ausgedehnten und glückreichen Streifzügen durch Venedig, auf denen er den Metropolit in seinem Skizzenbuch bereits habe festhalten können; aufgrund seiner fremdartigen Erscheinung wurde er von den Malern offenbar gerne als Modell ausgewählt.³⁵

Auf dem gezeichneten Entwurf des heute verlorenen Gemäldes im Frankfurter Städel Museum ist der Metropolit links im Vordergrund zu identifizieren, im Gespräch mit einem weiteren Geistlichen (**Kat. 25a.2**). Begleitet werden sie von zwei Griechen in Tracht, die einen Hinweis auf den wenige Jahre zuvor erfolgreich beendeten griechischen Freiheitskampf geben, der in ganz Europa mit großer Sympathie und Leidenschaft begleitet wurde. Die erhaltene Zeichnung im Städel Museum ermöglicht auch eine gute Einsicht in die örtliche Situation. Wie in dem hier vorgestellten Bildnis steht der Würdenträger mit wallendem Bart dem Betrachter nahezu frontal zugewandt an der Steinbrüstung der Giardini Pubblici, während sich hinter ihm der Bacino di San Marco öffnet, eingefasst von der Stadtsilhouette mit dem Dogenpalast. Die unmittelbare Verbindung zu Nerlys frühem Ausstellungs- und Verkaufserfolg ermöglicht überdies eine Datierung des Bildnisses in die Zeit seiner ersten venezianischen Jahre.

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 52,6 × 40,1 cm

Bildträger

Leinwand (feines Gewebe, Leinwandbindung) / Pappe / rückseitiger Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten. Die Spannrahmen sind teilweise erhalten und wurden umlaufend auf die Kanten des rückseitig aufgebrauchten Leistenrahmens aufgenagelt. Auch alle Malkanten sind erkennbar, so dass man von einem unveränderten Bildformat ausgehen kann.

Malschicht

Die Leinwand wurde weiß grundiert. Die Gewebetextur kann man bildseitig erkennen. Vereinzelt sind lasierende Unter-

malungen vorhanden. Die Malerei wurde mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel überwiegend nass in nass ausgeführt. Grundierung und Malschicht weisen ein sehr kleinteiliges Craquelée auf. Das Gemälde wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

1909 wurde der originale Leinwandbildträger durch den Leipziger Restaurator Walter Kühn³⁶ auf Pappe aufgeklebt, rückseitig mit einem Leistenrahmen versehen und umlaufend mit einem Papierband umklebt. Die helle Randumklebung ist nicht mehr vollständig, aber zu großen Teilen erhalten. Die Rückseite weist einen dunkelbraunen Anstrich auf. Außerdem wurde das Gemälde bei dieser Restaurierung gereinigt, retuschiert und gefirnisst.

Es gab zahlreiche kleine Fehlstellen in der Malschicht, die zum Teil punktförmig retuschiert wurden. Alle Retuschen waren verfärbt. Im unteren Drittel fanden sich größere Fehlstellen. Der Firnis wies angelöste Partien mit Krepierungen auf.

2022/2023

Zunächst erfolgte eine Oberflächenreinigung. Der sehr dicke und stark vergilbte Firnis war kleinteilig craqueliert und partiell bereits abgefallen, wobei der obere Teil der Farbschicht vielfach mit abgesprengt worden war. Dadurch wurde eine Firnisabnahme auch aus konservatorischer Sicht sinnvoll. Retuschen lagen teilweise in der Firnisschicht, so dass man mindestens zwei Firnisaufräge vermuten kann. Die verfärbten Retuschen über Schwundrissen, Schadstellen sowie vereinzelt über Kittungen wurden entfernt. Es erfolgte eine Retusche und das Auftragen eines Dammarfirnisses.³⁷

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Meticharistenprediger [sic!] i. Venedig / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Meticharistenpriester [sic!] aus S. Lazzaro b. Venedig / Oelstudie auf Lwd. / 51,5 × 39 cm. / »F. N. f. Venezia.«*

Literatur

Meyer 1908, S. 79 (Abb. *Meticharistenpriester [sic!], Oelstudie*). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 153 (*Meticharistenpriester [sic!]*).

Kat. 25c

Abendstimmung in Venedig mit Santa Maria della Salute 1840er-Jahre

*S. Maria della Salute bei Sonnenuntergang, Ölskizze*³⁸

Öl / Papier | 27,6 × 47,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts: »Nerly«
(Pünktchen auf dem y nur erahnbar)

Rückseite: Bezeichnet oben links in Rot die Inventar-
nummer: »3377«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3377

Auch wenn Nerlys venezianische Schaffenszeit über fast hundert Jahre eher geschmäht als geschätzt wurde, so gab es neben seinen venezianischen Mondscheingemälden doch ein Bild, das sich durchweg einer hohen Wertschätzung erfreute: die *Abendstimmung in Venedig mit Santa Maria della Salute*. Selbst der frühe Kritiker von Nerlys venezianischem Werk und erste Biograf, Franz Meyer, gab von dieser eine feinsinnige Beschreibung: »Da erfreut uns namentlich ein schöner Ausblick auf die Salutekirche mit ihrer Umgebung von der Lagune aus. Es ist die Zeit des Sonnenuntergangs und das Abendlicht bricht durch die Kuppelfenster der Kirche, dessen wundervolle Silhouette grauviolett gegen den tiefrotgelben Äther steht, und die sich wie ein Feenpalast aus der, die Tinten des Himmels widerspiegelnden Flut emporhebt.«³⁹

Die hohe Qualität dieser eindrucksvollen Abendstimmung liegt sicherlich darin, dass sie auf genauer Beobachtung beruht. Für seinen Blick über das Markusbecken fand Nerly seinen Standpunkt von der Riva degli Schiavoni aus. Die differenzierte Wiedergabe des Abendlichts, aber auch die Einstichlöcher in den Ecken und der Bildträger sowie die frühe Klassifizierung als »Ölskizze«⁴⁰ weisen darauf hin, dass Nerly diese Ansicht vor dem Motiv begonnen hat und möglicherweise wie des Öfteren im Atelier vollendete.⁴¹

Die fein beobachteten Licht- und Farbverhältnisse und ihre Umsetzung deuten eher auf eine Entstehungszeit in den 1840er- als in den 1850er-Jahren.⁴² Aus der Unmittelbarkeit des Gesehenen resultiert die Wiedergabe der Reflexlichter und die sehr differenzierte Umsetzung der Spiegelungen des Lichts auf der Wasseroberfläche. Nerly beobachtet etwa sehr genau, wie sich durch den unterschiedlichen Lichteinfall die Tonalität des Wassers ändert, d. h. die glatten Partien der Wasseroberfläche nehmen den warmtonigen Abendhimmel an, während in den welligen Bereichen um die Boote durch die geänderten Lichtbrechungen bläuliche Einfärbungen dominieren.

Zu guter Letzt spricht auch das Motiv selbst dafür, dass diese Ansicht in den 1840er-Jahren entstanden ist, denn gleich zu Beginn seines Venedig-Aufenthalts widmete sich Nerly den unvergleichlich intensiven Sonnenuntergängen über der Lagune und dem Bacino di San Marco. Motivisch entspricht **Kat. 25c** der von ihm selbst 1843 datierten Darstellung der Salutekirche im Abendlicht, die sich ehemals in der (Alten) Nationalgalerie in Berlin befand und durch eine Schwarz-Weiß-Fotografie erhalten ist.⁴³ Bereits in diesem Jahr setzte Nerly die Ansicht der Kirche in seinen mehrfach wiederholten weiten Blicken über den Bacino di San Marco ein, die er bevorzugt zur Abendstimmung malte.⁴⁴ Seine erste Fassung mit dem ausführlichen Titel *Ansicht der Herrlichkeiten Venedigs von der Riva dei [sic!] Schiavoni bis zu der mit ihrer schönen gewölbten Kuppel den Schluss bildenden Kirche S. Maria della Salute* konnte er im selben Jahr an den Herzog von Braunschweig verkaufen.⁴⁵

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 27,7 × 48,3 cm / Bildträger Hartfaserplatte:
27,6 × 47,8 cm

Bildträger

Papier / Hartfaserplatte. Der Papierbildträger wurde auf eine Hartfaserplatte aufkaschiert, die im Format geringfügig kleiner ist als das Original. Das Format ist unverändert, der Papierbildträger steht an den Rändern leicht über.

Malschicht

Weder eine Grundierung noch eine Unterzeichnung kann man erkennen. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte partiell lasurartig und deckend sowie im Wasser- und Himmelbereich pastos. Die Malränder sind allseitig erhalten. Eine Firnissschicht zeigt sich durch eine starke, gleichmäßige Firnisfluoreszenz im UV-Licht. In der linken und rechten oberen Ecke sowie in der rechten unteren Ecke befindet sich je ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Verschiedene Maßnahmen sind erkennbar, wie das Aufkaschieren des Papierbildträgers auf eine Hartfaserplatte sowie in diesem Zusammenhang das Wiederansetzen der abgetrennten rechten unteren Ecke, einschließlich Retusche. Ein glänzendes transparentes Bindemittel (vermutlich synthetisch) vom Aufkaschieren ist an der unteren und rechten Bildkante herausgequollen. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.



Kat. 25c

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Abendstimmung in Venedig / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Abendstimmung in Venedig mit S. Maria della Salute / Oelgemälde auf Pappe? Um 1855. / 27 × 47,5 cm*

Literatur

Ausst.Kat. Berlin 1880, Kat.Nr. 10 (*S. Maria della Salute bei Sonnenuntergang, Ölskizze*). – Aukt.Kat. Lepke's (1881), Kat.Nr. 3 (*S. Maria della Salute bei Sonnenuntergang*). – Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 73 (*Meer mit Salutekirche bei untergehender Sonne*). – Boetticher 1891–1898, Bd. 2, S. 137, Nr. 21. – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 82 (*Salutekirche bei Sonnenuntergang*). – Meyer 1908, S. 75. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 146 od. 221 (*Sonnenuntergang in der Lagune od. Abendstimmung in Venedig*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 25 (*Die Salutekirche in Venedig bei Sonnenuntergang*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 21 (*Salute-*

kirche in Venedig bei Sonnenuntergang, 1855). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007/2008, Kat.Nr. 35 (*Abendstimmung in Venedig mit Santa Maria della Salute*, dat. zwischen 1850 und 1855). – Denk 2022b, S. 132 (m. Abb.).

Kat. 25d

Abendliche Gondelfahrt vor der Insel San Lazzaro 1840er-Jahre
*Gondel in den Lagunen*⁴⁶

Öl / Leinwand | 35,0 × 59,4 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in Schwarz: »Nerly«
Rückseite: Bezeichnet unten rechts von der Mitte: »Nerly. Venezia« sowie unten rechts in Schwarz, der Unterstrich und die Nummer: »3«, in Blau: »I.N.G. 3686«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3686



Kat. 25d

Es herrscht völlige Windstille, die Wasseroberfläche ist glatt wie ein Spiegel und der Himmel und sein schimmernder Widerschein auf dem Wasser sind glutrot eingefärbt. Die Stille, so meint man es zu hören, wird nur durch den leisen Schlag der Ruder der Gondolieri durchbrochen, wobei Nerly mit großer Beobachtungsgabe und künstlerischer Könnerschaft das Aufspritzen des rechten Ruderblatts beim Eintauchen in das Wasser wiedergibt. Die Silhouette der Gondel mit den beiden Gondolieri, hinter der links im Hintergrund die Insel San Lazzaro degli Armeni zu erkennen ist, hebt sich dunkel vor dem glühenden Himmel ab. Im Dunklen des Gondel-Verdecks sind schemenhaft die Umrisse einer Frau auszumachen, die alleine oder in Begleitung eine Fahrt über die im Abendlicht verzauberte Lagune unternimmt.

Die perspektivische Sicht auf das Langhaus der Klosterkirche verweist auf einen Betrachterstandpunkt auf der Lido-Insel, wobei die Gondolieri in etwa auf jene Stelle zusteuern, wo sich heute noch der Hauptanleger Santa Maria Elisabetta befindet. Während der hintere Gondoliere aufrecht steht und mit seinem Körperschwung elegant das nach links verlagerte Gewicht ausgleicht, wendet sich der vordere zu ihm nach hinten, um sich des

Gleichklangs beim Rudern zu versichern. Die differenzierte Behandlung der Oberflächen und die Feinheit in der Darstellung bestimmen auch die in weiter Ferne am Horizont sich abzeichnenden Schiffe und den zarten Küstenstreifen mit den Ausläufern der Vizeniner Alpen. Die abendliche Gondelfahrt dürfte aufgrund dieser stilistischen Merkmale in die 1840er-Jahre zu datieren sein und damit in jene Zeit der beginnenden gefühlsintensiven Rezeption der venezianischen Abendstimmungen, die zunächst mit dem Namen Lord Byrons zu verbinden ist und schließlich durch die romantischen Sehnsüchte der immer zahlreicher werdenden Venedig-Reisenden weiterbefördert wurde. Die Abendstimmung, bei der es sich im Unterschied zu der kleinen Gruppe farbenkräftiger Ölstudien auf Papier (Kat. 25f–g) um ein weiter ausgeführtes Bild auf Leinwand handelt, zeugt neben Nerlys künstlerischen Erfahrungen mit diesen sublimen Lichtstimmungen der Abendsonne über der Lagune auch von seinen intensiven Figurenstudien. Die beiden Gondolieri lassen sich eng mit Nerlys zeichnerischem Studienwerk in Verbindung bringen, in dem sich zahlreiche Zeichnungen von Ruderern erhalten haben⁴⁷ – teilweise erfasst auf der weitflächigen Lagune, wie bei der Studie zweier Gondolieri vor

der Insel San Clemente (**Kat. 25d.1**). Zugleich zeugt der hintere Gondoliere, der durch sein Standmotiv auf dem Heckschnabel des Bootskörpers über dem Wasser zu schweben scheint, von Nerlys Auseinandersetzung mit der venezianischen Renaissance-Malerei. So lässt ganz besonders dieser Ruderer an Nerlys Farbzeichnungen nach Vittore Carpaccios Darstellungen von Gondolieri auf dessen Gemälde *Wunder der heiligen Kreuzreliquie* in der Galerie dell'Accademia denken (Inv.Nr. 4105b).

Kurz zuvor hatte bereits Franz Ludwig Catel, der 1828 in Venedig Station gemacht hatte, mit einer abendlichen Gondel-Serenade in Renaissancekostümen (1839/41) große Erfolge gefeiert, für die er so prominente Käufer fand wie König Wilhelm I. von Württemberg, den russischen Thronfolger und den Hamburger Senator Martin Johann Jenisch.⁴⁸

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3980: *Gondel in der Lagune und Einzelstudie eines Gondoliere*, Aquarell, Pinsel in Sepia, Weißhöhungen, über Bleistift, auf Papier, 29,0 × 43,6 cm⁴⁹ (**Kat. 25d.1**)

Inv.Nr. 4105b: *Gondolieri – nach Carpaccios »Wunder der heiligen Kreuzreliquie«*, Aquarell, Feder und Pinsel in Sepia, über Bleistift, auf Papier, 28,1 × 22,4 cm, bez. o.: »V. Carpaccio« und u. r.: »F. N. f.«⁵⁰

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 35,0 × 59,4 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 15 Kett- und 25 Schussfäden pro cm²). Das Bild wurde vermutlich aus einer größeren Leinwand herausgeschnitten. Es gibt keine Mal- oder Spannränder.

Malschicht

Die weiß-gelbliche Grundierung wurde vermutlich gewerblich aufgebracht. Sie liegt vorderseitig sehr glatt und rückseitig plan in die Leinwandstruktur gedrückt vor. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte deckend (Stadtsilhouette, Gondel und Gondolieri) und lasurartig (Himmel- und Wasserbereiche). Rückseitig drang das Bindemittel, entsprechend der jeweiligen verstärkten Bindemittelansammlung in den vorderseitigen Motivbereichen, durch die Leinwand.

Maltechnisch bedingt wies das Bild partiell Schichtentrennung bzw. in den Randbereichen zahlreiche mechanisch verursachte Malschichtverluste auf. Ein Firnis wurde ungleichmäßig und partiell sehr dick aufgetragen.

Je ein Einstichloch befindet sich in der linken oberen und linken unteren Ecke. In der rechten oberen Ecke sind zwei Einstich-



Kat. 25d.1 *Gondel in der Lagune und Einzelstudie eines Gondoliere*, Pinselzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3980

löcher vorhanden. Je ein weiteres Einstichloch gibt es am oberen, am rechten und am linken Bildrand, etwa mittig.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Nachträgliche Maßnahmen wie Retuschen (z. B. hinter dem Kopf der rechten stehenden Figur) und der dicke, ungleichmäßige Firnis sind erkennbar. Zu Zeitpunkt und Umfang der Bearbeitungen gibt es keine Angaben.

2024

Aus konservatorischen Gründen wurden neue Spannränder angesetzt und das Gemälde anschließend auf einen neuen Keilrahmen aufgespannt. In den Bereichen der Malschichtverluste wurde Kittungen und anschließend Retuschen aufgebracht.⁵¹

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien* (?)

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Gondel in den Lagunen / Oelstudie auf Leinwand / 35 × 59,5 cm. / »Nerly« (in Beinschwarz) (auf der Rückseite) »Nerly, Venezia.«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 25e

Sonnenuntergang auf der Lagune bei Venedig um 1840

*Abendstimmung bei Venedig*⁵²

Öl / Papier | 22,3 × 34,9 cm

Rückseite: Bezeichnet unten links auf dem nachträglich angebrachten Leinwandträger mit Pinsel in schwarzer Farbe: »I.N. 30.84« (die »3« nachträglich in Blau eingefügt); daneben, leicht nach oben versetzt in Blau: »3084«, und etwa in der Mitte mit Bleistift: »3084«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3084

Gerade im experimentellen Medium der Ölstudienmalerei gelangen Nerly unter dem Eindruck der unvergleichlichen venezianischen Sonnenuntergänge überraschend kühne, wiederum spätere Entwicklungen vorwegnehmende kleine Malereien. Die rasch hingeworfene Ölstudie auf Papier zeigt, wie frei und ohne zu zögern sich Nerly dem farbintensiven, auch literarisch oftmals beschriebenen abendlichen Naturschauspiel über der Lagune annäherte. Die dunkle Küstenlinie mit den fernen Bergrücken der an das Veneto anschließenden Vizentiner Alpen trennt den glühend roten Himmel von seinem nicht minder farbenstarken Spiegelbild auf der Wasseroberfläche. Mit schnellen Pinselfahrern markiert er die schwarzen Spiegelungen der Boote im harten Kontrast zur rotfarbigen Wasseroberfläche. Das sich im Gegenlicht hoch aufragende, sich dunkel abzeichnende Segel des Bootes im linken Mittelgrund verbindet die rötlich-gelben Zonen des Wasser- und Himmelbereichs. Die teils blau aufschimmernden Farbfelder des Wassers finden in den blauen Wolken ihre Entsprechung. Ganz offensichtlich handelt es sich um ein Übungsstück, das Nerly im unmittelbaren Naturkontakt geschaffen hat. Dabei ging er mit kraftvoller Verve ans Werk und übersetzte die gesehenen Farbexplosionen mit künstlerischen Mitteln. Hierfür hat er den Bildträger in den Rückendeckel eines Farbkastens gepinnt, so dass heute noch die Einstichlöcher der Reiszwecken in den Ecken zu sehen sind. Mit schneller Handschrift hat er vor dem Motiv das Gesehene übertragen. Offenkundig malte er diese kleine Farbstudie vom Lido aus, wohin er abends des Öfteren fuhr, um die spektakulären Sonnenuntergänge zu studieren.

So geschwind er diese Studie gefertigt hatte – Pierre-Henri de Valenciennes schreibt in seinem 1803 auch in Deutsch erschienenen Ratgeber, dass man bei dem schnell wechselnden Licht während des Sonnenuntergangs maximal eine halbe Stunde Zeit aufbringen dürfe⁵³ –, so achtlos faltete sie Nerly für den Transport zusammen. Hiervon rührt nicht nur der Knick im Papier, sondern

auch, dass einige noch nicht durchgetrocknete Farbpartikel geplättet wurden. Dass sich der Maler zugleich aber der Qualität der Studie bewusst gewesen sein dürfte, legt die Tatsache nahe, dass er sie aufbewahrte, so dass sie zusammen mit anderen Ölstudien von Sonnenuntergängen mit der ersten Nachlass-Schenkung 1883 nach Erfurt gelangte.

Der Studie dürfte eine weitere, heute verlorene Ölstudie auf Papier (ehemals Inv.Nr. 3330) besonders nah gekommen sein, die durch die Beschreibung auf der Inventarkarte in ihrem Aussehen erschließbar ist und offenbar nicht nur motivisch ähnlich war, sondern auch von einer vergleichbaren Unmittelbarkeit und Farbkraft zeugte. Sie war ebenfalls, wie Anna von Prychowski festhielt, »horizontal in Farbtönen aufgeteilt durch das leuchtende Rot und Blau des Meeres, das bei dem Himmel wiederholt ist, sowie durch dunkle Wolkenstreifen und die als dunkle, verschwimmende Silhouette vor dem glutroten Abendhimmel stehende Küste.«⁵⁴ Auch hier verklammerten »überschneidende Segel des Vordergrundbootes danach die Segel im linken Mittelgrund und der verschwommene Turm im Hintergrund« die Farbzonen des Wassers und des Himmels.⁵⁵

Höchstwahrscheinlich regte dieser verlorene *Sonnenuntergang in der Lagune bei Venedig* Franz Meyer, der selbst eine von Nerlys Studien zu Sonnenuntergängen besaß (Kat. 25f), an,⁵⁶ über dessen radikale Suche nach einer authentischen und ungemilderten Übersetzung des farblich prachtvollen Naturschauspiels zu reflektieren. Dabei erkannte er durchaus dessen Mut und Aufrichtigkeit in der starken Farbigkeit, die er ohne lasierende Zwischentöne auftrug. Da Meyer selbst aber eher eine konservative Landschaftsmalerei favorisierte, konnte er sich nicht mit der Modernität dieser Ölstudien anfreunden: »Eine Ölskizze im Erfurter Museum stellt die feurigroten und gelben und violetten Töne eines Sonnenuntergangs dar. Ganz skrupellos hingemalt ist das. Es wirkt in seinem viel zu wenig lockern, unduftigen Aufstrich viel zu hart und schreiend, verbürgt uns aber, daß der Maler versucht hat, ehrlich wiederzugeben, was er sah.«⁵⁷

CD

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3330: *Sonnenuntergang in d. Lagune b. Venedig / Ölstudie auf Pappe / 18 × 38,2 cm / »N. f.«*⁵⁸

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP/KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 22,3 × 34,9 cm

Bildträger

Papier vertikal mittig geknickt / auf dünne, locker gewebte Leinwand (Leinwandbindung mit 10 Kett- und 10 Schussfäden pro cm²) aufkaschiert.



Kat. 25e

Malschicht

Die Grundierung hat einen hellbeigen Farbton. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte *alla prima*, von dünn-schichtig bis deckend und pastos. Das Bild wurde dünn-schichtig und unregelmäßig gefirnisst. Im linken und rechten oberen Eckbereich befindet sich jeweils ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Die Ölstudie wurde auf Leinwand aufgezogen, möglicherweise bereits durch den Künstler selbst oder zu seinen Lebzeiten.

Es gibt jedoch keine Angaben zu Zeitpunkt und Umfang der Bearbeitung.

2022/2023

Mit der trockenen und leicht feuchten Reinigung konnten die Verschmutzungen und Flecken von der Oberfläche entfernt werden. Die Deformationen des Bildträgers wurden geglättet und Malschichtverluste retuschiert.⁵⁹

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Sonnenuntergang b. Venedig / Ölstudien*

Inventarkarte (vor 1917): *Abendstimmung bei Venedig / Ölstudie auf Papier / 22 × 34,5 cm*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 25f

Abendstimmung in der Lagune mit Blick auf San Clemente 1840er-Jahre

Abendbeleuchtung b. Venedig⁶⁰

Öl / Papier | 21,0 × 39,7 cm

Rückseite: Bezeichnet unten rechts in der Handschrift von Franz Meyer⁶¹ in brauner Tinte: »Friedrich v. Nerly / Lagune bei Venedig. / ca 1850« und unten links in Bleistift: »VI 371«

Nerly-Nachlass, 1. Eingang 1883 | als Inv.Nr. 3085 sowie 2. Eingang 1958 | als Inv.Nr. VI 371 (Rück-Schenkung durch Franz Meyer)

Wie in der eng verwandten Ölstudie auf Papier (**Kat. 25g**) erfasste Nerly hier die Sonne kurz vor dem Untergehen. Versteckt hinter einem Wolkenband taucht sie den Himmel in glühendes Rot, das in eine Art gelbe Aureole übergeht. Die starke Farbigekeit spiegelt sich auch auf der Wasseroberfläche, allerdings nun gänzlich aufgelöst in rötlich-gelbe Farbzonen. Die dunkle, das Bild in zwei Zonen aufteilende Küstenlinie am Horizont wird von den Ausläufern der Vizentiner Alpen hinterfangen, die sich im Dunst nurmehr undeutlich abzeichnen. Im Gegenlicht – vorne stark kontrastierend – die dunkle Silhouette eines Fischerbootes sowie linker Hand in der Bildtiefe die nur noch angedeutete Silhouette der Insel San Clemente. Sie hat Nerly auch in ausgeführten Gemälden dargestellt⁶² sowie in einer auf 1854 datierten, etwas größeren, heute verlorenen Ölstudie *S. Clement b. Venedig* (ehemals Inv.Nr. 3139). Um die Fahrt herauszunehmen, lässt der Fischer die Segel herunter. Im starken Gegenlicht erscheint auch die angeschnittene Fischerhütte (*Padellone*) am linken Bildrand. Von ihr ausgehend rudert ein Gondoliere eine wohl mit Fang beladene Gondel rechts aus dem Bild in Richtung Stadt.

Für die topografische Gesamtsituation bietet eine sorgfältige Zeichnung Nerlys von der Aussichtsterrasse der Insel San Lazzaro degli Armeni eine gute Orientierung. Diese Zeichnung (**Kat. 25f.1**) erarbeitete er für das heute verlorene Gemälde, das Lord Byron während eines abendlichen Besuchs bei den armenischen Mönchen zeigte (**Abb. 25.1**). Gleich der hier im Mittelpunkt stehenden Ölstudie steht auch die Zeichnung ganz unter dem Eindruck des berühmten Abendlichts über der Lagune. Die weit entfernt liegende Insel San Clemente zeigt sich nun aber in direkter Blickrichtung frontal vor den Vizentiner Alpen.

Neben der topografischen Vergegenwärtigung lässt dieser Vergleich evident werden, welchen Gewinn diese Ölstudien für Nerlys künstlerische Erkundung der venezianischen Sonnen-

untergänge erbrachten. So musste er sich bei diesen nicht mehr mit Farbnotizen behelfen.⁶³ Auf der Bleistift-Zeichnung hatte er noch neben eingestreuten Farbnotizen unter der Treppenanlage zur Aussichtsterrasse festgehalten, dass es vom Sonnenstand abhängig sei, ob die »bläulichen Wasserstreifen« dunkler als der »rötlichgelbe Himmelspiegel« erscheinen würden. Solche, von der Lichtsituation abhängigen Helligkeitsnuancen konnte er im Medium der Ölstudien nun unmittelbar in Farbwerte umsetzen. Entsprechend dieser genauen Beobachtung zum Reflexlicht und seiner Helligkeitswerte auf dem Wasser ließ er in der hier vorgestellten kleinen Malerei eine auffällig hellblaue, horizontal verlaufende Spur von dem nach rechts aus dem Bild fahrenden Gondoliere hinter sich herziehen.

Die Ölstudie ist vermutlich in drei Phasen entstanden: Wohl direkt vor der Natur erfasste Nerly den dramatischen Wasser- und Himmelbereich. Dann ergänzte er nachträglich auf die trockene Farbe das im Gegenlicht dunkel erscheinende Boot, bei dem die Wellen und Lichtzonen vor allem im Bereich des Segels durchschlagen. Zur besseren Einfügung malte er schließlich wiederum auf die trockene Farbe oben auf den linken Masten eine kleine weiße Wolke und markierte die Heckwellen in Hellblau.

Die Studie gelangte mit der ersten Sendung im Jahr 1883 aus Venedig nach Erfurt und fand unter der Inv.Nr. 3085 Eingang ins Museum. 1927 wurde sie gegen eine Ölstudie aus Nerlys römischer Zeit (**Kat. 3e**) eingetauscht, die Franz Meyer im Gegenzug für die *Abendstimmung in der Lagune mit Blick auf San Clemente* dem Museum übereignete. Dem Nachlass wurde **Kat. 25f** wieder zurückgeführt, als sich Meyer dreißig Jahre später entschloss, den kleinen Sonnenuntergang über der Lagune zusammen mit weiteren Nerly-Zeichnungen dem Museum als Geschenk zu übereignen.

Bei Franz Meyer handelte es sich um einen berufenen Zwischenbesitzer. Er ist der erste und bisher einzige Autor, der Nerly



Kat. 25f.1 Aussichtsterrasse auf San Lazzaro degli Armeni mit Blick auf San Clemente, Bleistiftzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4176



Kat. 25f

eine Monografie widmete.⁶⁴ Er war ab 1905 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter und dann bis 1934 als Kustos an der Universitätsbibliothek Jena tätig⁶⁵ und hatte im Atelier Eduard von Hagens Malen gelernt.⁶⁶

Obwohl er sich als Verfechter von Nerlys Ölstudien der frühen römischen Zeit bekannte und Nerlys venezianisches Werk kritisch bewertete,⁶⁷ würdigte er dennoch dessen Bemühungen um eine authentische Wiedergabe der fast übernatürlich wirkenden Lichterscheinung über der venezianischen Lagune.⁶⁸

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4176: *Aussichtsterrasse auf San Lazzaro degli Armeni mit Blick auf San Clemente*, Bleistift, Tusche- und Sepialavierungen, auf Papier, 39,6 × 56,5 cm,⁶⁹ bez. r.: »Nerly« und mit Farbnotizen sowie unterhalb der Treppe zur Terrasse: »So lange die [Sonne?] noch oberhalb des Dunstkreises / Sind die [...] bläulichen Wasserstreifen / dunkler als der rötlichgelbe Himmelspiegel«

(Kat. 25f.1)

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3139: *S. Clement b. Venedig / Oelstudie auf Leinwand*, 1854 / 18 × 46,5 cm / »Nerly 54«⁷⁰

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 21,0 × 39,7 cm

Bildträger

Papier / auf dicke Pappe kaschiert, *verso* dünnes braunes Kaschierpapier

Malschicht

Eine Grundierung und eine Unterzeichnung sind nicht erkennbar. Die Malschicht reicht bis an den Blattrand heran. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte deckend bis pastos. Die Malschichtoberfläche erscheint matt und nicht gefirnisst. In den unteren Eckbereichen befindet sich je ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Die Malschicht erscheint am oberen Rand und den seitlichen Rändern ca. 3–4 mm breit heller, auch finden sich hier linienförmige graufarbene Abdrücke. Ringsum am Pappenrand gibt es zahlreiche nageltypische Eindellungen. Beide Spuren könnten auf eine ehemalige Präsentation der Ölstudie in einem Rahmen hinweisen, wofür vermutlich auch die Kaschierung des Blattes auf Pappe erfolgte. Über Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II (unter der ursprünglichen Inv.Nr. 3085): *Oelstudien, Sonnenuntergänge b. Venedig* / Bemerkung: 3085 eingetauscht gegen 1 Sonnenuntergang mit [...] Franz Meyer, Jena / 1927

Inventarbuch VI (unter der neuen Inv.Nr. VI 371): *Lagune bei Venedig* / Bemerkung: Stiftung von Universitätsbibliothekar Franz Meyer, Jena, Juli 1958

Inventarkarte (vor 1917), unter der ursprünglichen Inv.Nr. 3085: *Abendbeleuchtung b. Venedig / Oelstudie auf Pappe / 27 × 39,2 cm* / Bemerkung: eingetauscht gegen eine Felsenstudie / des Kustos Franz Meyer / in Jena / 1927

Inventarkarte (1958), unter der neuen Inventarnummer VI 371: *Lagune bei Venedig / Öl auf Papier / 21 × 39,8 cm* / Bemerkung: von Franz Meyer, Jena, Stiftung Juli 1958

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 25g

Sonnenuntergang über der Lagune mit Blick auf die Vizentiner Berge 1840er-Jahre

*Venezianische Lagunenlandschaft*⁷¹

Öl / Papier | 15,3 × 24,3 cm

Rückseite: Bezeichnet in Bleistift unten rechts: »I. Nr. 3685«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3685

Die dritte Ölstudie dieser kleinen Gruppe an starkfarbigen Sonnenuntergängen über der Lagune ist ebenfalls zu Nerlys kühnen Versuchen zu zählen, mittels kleiner Malereien unter freiem Himmel das als nicht darstellbar geltende abendliche Naturschauspiel zu erfassen. Gleich der aus Franz Meyers Besitz stammenden *Abendstimmung in der Lagune mit Blick auf San Clemente* (Kat. 25f) bezeugt auch die hier zu besprechende Ölstudie, dass Nerly sich häufig am Abend bei Sonnenuntergang auf die Lagune rudern ließ, um dieses außergewöhnliche Naturschauspiel zu studieren, wobei er sich hier der Küste des Veneto so weit angenähert hatte, dass sich die Vizentiner Berge mit ihrer Silhouette deutlich abzeichnen.

Wiederum widmete sich Nerly hier dem glühend rot bis gelblich changierenden Abendhimmel, der nun allerdings keine tiefhängenden Wolken mit grauer Unterseite aufweist, sondern nur noch Wolkenschlieren und somit deutlich an Abstraktion gewinnt. Wiederum verstärkt sich die Farbintensität durch die Spiegelung auf dem Wasser, so dass das ganze Bild in ein expressives, rötlich-gelbes Licht getaucht ist. Wie genau Nerly die abendlichen Licht- und Farbphänomene studierte, lässt sich ein weiteres Mal an der genauen Beobachtung ermessen, mit der er auf der ansonsten rot bis gelb schimmernden Wasseroberfläche den Schweif an den Heckwellen des flachen Fischerkahns aufgrund des anderen Lichteinfalls in verwandelter Farbigkeit blau aufleuchten lässt.

Der farblich entfalteten Energie entspricht der energische Körpereinsatz der Fischer beim Rudern ihres Bootes, wobei sich insbesondere der vordere mit ganzer Kraft in das Ruder stemmt, um es durch das Wasser zu ziehen. Im Gleichklang taucht der hintere Fischer sein Ruder ein, so dass eine kleine Wasserfontäne aufspritzt. Abstrakt anmutende Bewegungsstudien aus dem reichen gezeichneten Werk innerhalb des Nerly-Nachlasses bezeugen, dass er sich auch einzelne Motive intensiv im Medium der Zeichnung erarbeitete (Inv.Nr. 3663).

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3663: 10,5 × 18,5 cm (durchschnittliches Blattmaß), fol. 25 verso u. recto: *Bewegungsstudien zu Ruderern*, Bleistiftzeichnungen

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 15,3 × 24,35 cm / Graupappe: 15,9 × 25,0 cm

Bildträger

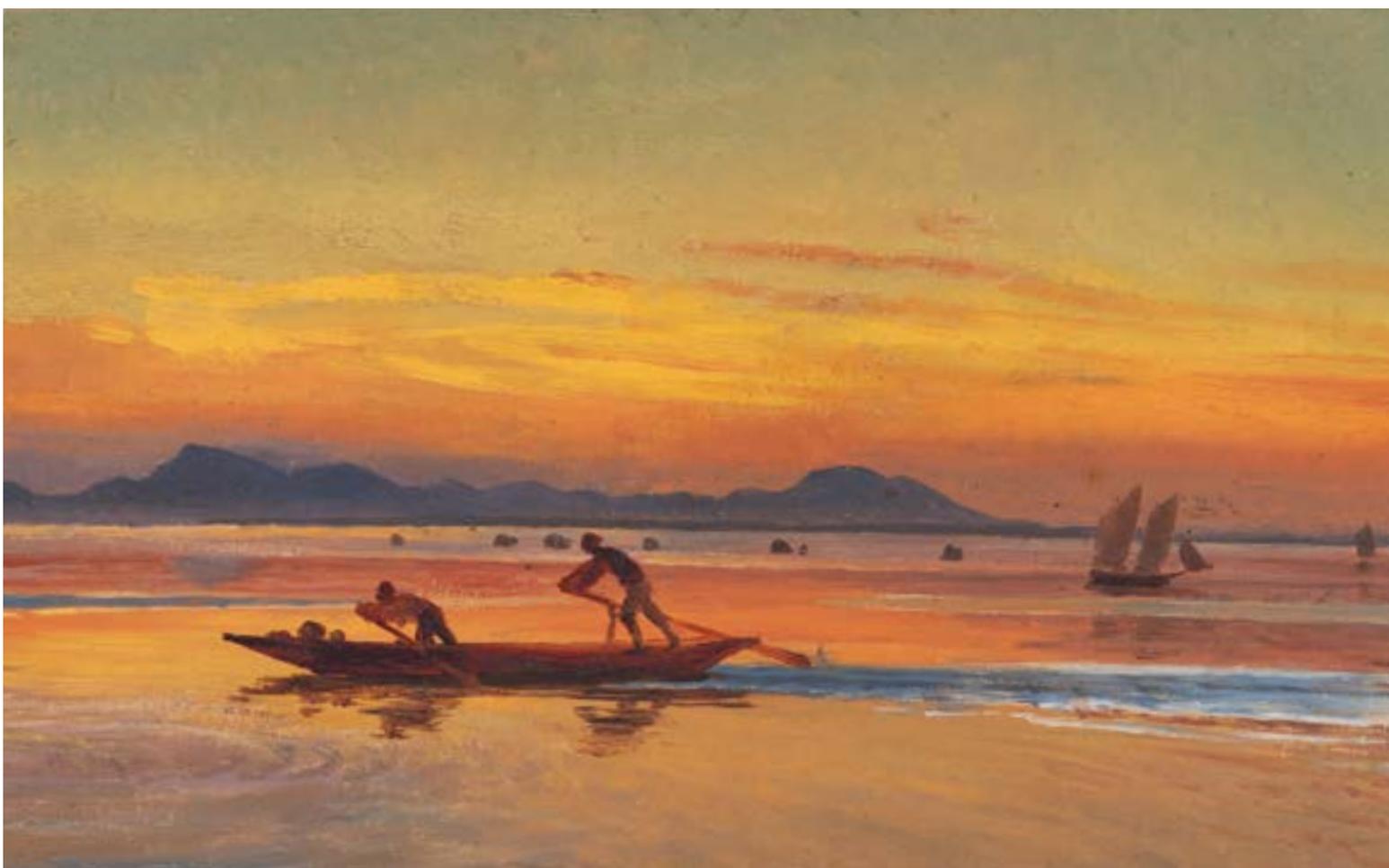
Papier / auf Graupappe (0,2 cm dick) aufgezogen, infolgedessen im Format verändert.

Malschicht

Das Blatt hat vermutlich keine Grundierung erhalten, auch ist eine explizite Vorzeichnung nicht erkennbar. Es sind aber handschriftliche Vermerke in Bleistift durch die Malschicht hindurch im rechten oberen Bildbereich über und unterhalb des kleinen Bootes sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte von lasierend über deckend bis pastos. Die Ölstudie erscheint ungefirnist. In der linken oberen und unteren Ecke findet sich je ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Das Blatt wurde vermutlich zur Stabilisierung und Rahmung auf eine ringsum 2–3 mm größere Graupappe kaschiert und von



Kat. 25g

verso mit glattem braunem Papier in der Größe des Bildträgers gegenkaschiert. Das Format wurde hierbei vermutlich durch Beschnitt am rechten und unteren, evtl. auch partiell am oberen Randbereich verändert, wofür die hier nicht auslaufenden Pinselstriche der Malerei und die gebrochenen Malschichtkanten sprechen. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665-3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Venezianische Lagunenlandschaft. / Oelstudie auf Papier / 17,5 × 27 cm / »Nerly« (in Rotbraun)*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 25h

Gondeln in der Lagune bei Sonnenuntergang mit San Lazzaro 1856

*Gondeln in den Lagunen bei Venedig 1856*⁷²

Öl / Papier | 28,7 × 43,4 cm

Vorderseite: Bezeichnet in Schwarz unten rechts:

»F. Ner[lj] / 185[6]«

Rückseite: Bezeichnet oben links auf den nachträglich zur Stabilisierung angebrachten Leisten in Rot: »3380«;

auf der unteren Leiste die Reste eines Galeriezettels;

oben links auf der Rückseite des Schmuckrahmens: »3380«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3380

Im Vordergrund dieser Abendstimmung über der Lagune von Venedig überführt ein Gondoliere mit viel Geschick zwei Gondeln für die Nacht zur Lido-Insel. Der Hell-Dunkel-Kontrast der Bild-



Kat. 25h

anlage entspricht der abendlichen Lichtsituation. Während sich die Sonne im Westen noch einmal in aller Intensität entfaltet, zieht von Osten bereits die Nacht heran und wirft im Vordergrund ihre Schatten auf die Wasseroberfläche voraus. Für diesen »Kampf zwischen Tag und Nacht« war die Lagune Venedigs berühmt, wie dies Richard Wagner »als stets wundervolles Schauspiel« und Höhepunkt seiner abendlichen Gondelfahrten in seinem Tagebuch notierte.⁷³ Von den Gondeln im Vordergrund spannt sich die schimmernde Wasserfläche bis hin zur Insel San Lazzaro degli Armeni, die von der bereits tief am Horizont stehenden Sonne beschienen wird, so dass deren Klosterbauten im Spiel des Abendlichts an Plastizität und malerischer Qualität gewinnen und die roten Ziegel der Einfriedungsmauer glutrot aufleuchten. Im Rahmen der beginnenden touristischen Erschließung der Lagune kam der Insel ein besonderer Rang zu. Dies zeigt sich auch daran, dass ihrer Geschichte und ihrer bezaubernden Lage in Reiseberichten ein eigenes Kapitel gewidmet wurde, teils mit Illustrationen, die sie neben der Insel San Cervolo – malerisch umgeben vom spiegelnden

Wasser mit Segelbooten, Gondeln und einer Fischerhütte – zeigt (Kat. 25h.1).

Thematisch fügt sich *Gondeln in der Lagune bei Sonnenuntergang* in den populären Bilderkosmos zu Venedig ein, der sich im Zuge des beginnenden Tourismus herauszubilden begann. Zugleich nimmt Kat. 25h im Hinblick auf seine künstlerische Erkundung der abendlichen Lagune eine interessante Position zwischen Ölstudie und ausgeführtem Bild ein: Trotz ihrer bildhaften Anlage erweist sich diese Abendstimmung bei genauerer Betrachtung letztlich als eine Ölstudie und weniger als ein ausgeführtes Bild. Dafür, dass es sich um ein Übungsstück handelt, spricht neben dem Papier als Bildträger mit Einstichlöchern für die Reißzwecken auch die Malweise. So hat Nerly, der in seinen ausgeführten Gemälden noch in der Tradition der Feinmalerei steht, hier in besonders schneller Pinselführung das Rund der Sonne in einer Kreisbewegung in Gelb umfahren, während er mit raschem, teils tupfendem Duktus ihren Widerschein im Himmel, insbesondere bei den pastos aufgetragenen Wolken, wiedergibt. Die Spiegelun-

Kat. 25h.1 Karl Girardet nach Adalbert de Beaumont, *Isola San Cervolo et isola San Lazzaro*, aus: Beaumont 1862/2, S. 37



gen des Sonnenlichts und des rot gefärbten Himmels überzeugen durch die genaue Wiedergabe des Gesehenen, so in den wegen leichten Wellengangs sich abwechselnden hellen und dunklen Streifen der Wasseroberfläche. Gekonnt zieht Nerly den schimmernden Wasserspiegel bis an die kaum mehr auszumachende zarte Küstenlinie mit den im Dunst verschwindenden Bergrücken der Vizentiner Alpen.

Spricht gerade diese Partie von unmittelbarer Beobachtung, die mit einer freien Malweise einhergeht, so erscheint der Vordergrund in der wenig differenzierten, flächigen Pinselarbeit irritierend unbelebt, dunkel und hart. Dies lässt sich nicht nur mit der aufziehenden Nacht erklären; dieser Bruch in der Gestaltung verweist möglicherweise auf ein typisches Phänomen von Ölstudien. Entsprechend Pierre-Henri de Valenciennes' Ratschlägen an die frühen Pleinairmaler habe der Landschaftsmaler bei schnell wechselnden Wetterlagen und Lichtsituationen höchstens eine halbe Stunde Zeit zum Erfassen des Gesehenen, denn dann erscheint die Natur (hier mit aufziehender Dunkelheit) bereits in völlig anderem Licht. Radikal in seiner Haltung forderte Valenciennes die Maler auf, in solchen Lichtsituationen die weitere Ausgestaltung der Ölstudien im Sinne der Naturtreue vorzeitig abzubrechen.⁷⁴ Lassen sich die fehlenden malerischen Differenzierungen im Vordergrund vielleicht als das Ergebnis der fortgeschrittenen Zeit erklären? Auch wirkt der Gondelaufsatz nicht zuletzt aufgrund der etwas verzogenen perspektivischen Darstellung wie später eingefügt.

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Sichtbare bildliche Darstellung: 28,2 × 42,9 cm / Bildträger:

28,7 × 43,4 cm

Bildträger

Papier / (vermutlich) Pappe / rückseitig Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten. Alle Bildränder wurden mit einer umlaufenden

Papierbeklebung versehen. Das insgesamt 2,5 cm breite Rändelband bedeckt vorderseitig umlaufend ca. 3–5 mm des Ölstudien-Motivs. Durch diese Beklebung sowie den Rückseitenanstrich ist der zweite Bildträger, auf den die Leinwand aufgebracht wurde, nicht einsehbar. Vermutlich handelt es sich aber, wie bei den anderen durch Walter Kühn restaurierten Bildern, um Pappe.

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung sind nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte teilweise lasurartig (im Himmel- und Wasserbereich), dünn-schichtig deckend sowie deckend bis pastos (Silhouette und Gondeln mit Gondoliere). Zwei Firnis-schichten sind mikroskopisch erkennbar, wovon die obere partiell über das Rändelband läuft. Im rechten unteren Eckbereich gibt es zwei Einstichlöcher.

Restaurierungsmaßnahmen

Durch Walter Kühn wurde die Ölstudie 1909 auf einen Bildträger, vermutlich aus Pappe, mit rückseitigem Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten aufgezogen (Rückseite dunkelbraun gestrichen), gereinigt, retuschiert und gefirnisst sowie mit der umlaufenden Papierbeklebung versehen.⁷⁵

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Gondeln in der Lagune bei Venedig*

Inventarkarte (vor 1917): *Gondeln in den Lagunen bei Venedig / Oelgemälde auf Pappe 1856 / 27 × 41,5 cm. / »F. Nerly. 1856«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 222 (*Gondeln in den Lagunen von Venedig*).

Kat. 25i

Gondel in der Lagune bei Sonnenuntergang

um 1860

*Venezianische Gondel in den Lagunen*⁷⁶

Öl / Leinwand | 18,2 × 45,2 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts in dunkelbrauner

Farbe: »Nerly f.«

Rückseite: Bezeichnet oben links auf dem Schmuckrahmen

in Rot: »3333«, darunter mit Bleistift: »9« (eingekreist)

sowie auf dem starren Rückseitenschutz in Rot: »3333« und unten links in Schwarz: »I. Nr. / 3333.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3333

Wie bei **Kat. 25h** ist die Lagune Venedigs auch hier in das Licht der Abendsonne getaucht und wiederum zeichnen sich in der Bildtiefe die dunklen Bergrücken der Vizentiner Alpen ab. Die Wasseroberfläche spannt sich vor der Küste als blauer Streifen, während sich im Vordergrund die glutrot-gelben Farben des Himmels spiegeln. Kontrastreich und im Gegenlicht dunkel erscheinende Gondolieri rudern ihre Gäste, die in der Tiefe der Überdachung der Gondel nicht zu identifizieren sind, über die Lagune.

Es handelt sich um eine mit flächigem Pinselauftrag und kühnen Farben rasch gemalte Ölstudie, deren Wasser- und Himmelbereich im unmittelbaren Anblick des Naturschauspiels entstanden sein könnte, während die Gondel mit den Gondolieri vielleicht erst im Nachgang im Atelier hinzugefügt wurde.

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 18,2 × 45,2 cm / Bildträger: 18,8 × 45,4 cm

Bildträger

Leinwand / Pappe / rückseitig blau-graue Papierkaschierung.

Format vermutlich unverändert.

Malschicht

Die helle Grundierung wurde vermutlich von Hand aufgebracht. Eine Unterzeichnung ist nicht sichtbar. Mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte ein deckender und partiell lasurartiger Farbauftrag mit kleinen Pastositäten auf den Höhungen. Am rechten Bildrand findet sich eine schwarze, vermutlich gemalte Rahmung, die unter dem Firnis liegt. Die Ölstudie weist eine dünne Firnisschicht auf, die unter UV-Licht nur geringe Fluoreszenz zeigt.

Restaurierungsmaßnahmen

Der originale Leinwandbildträger wurde auf Pappe kaschiert



Kat. 25i

und diese wiederum von der Rückseite mit blauem Papier gegenkaschiert. Kleine Retuschen sind unter UV-Licht sichtbar. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), *Post Scriptum* zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl *unter den 108. Studien in Öl*

Inventarbuch II: *In den Lagunen*

Inventarkarte (vor 1917): *Venezianische Gondel in den Lagunen / Oelstudie auf Pappe / 17 × 44 cm. / »Nerly f.«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 145 (*Venezianische Gondel in den Lagunen bei Sonnenuntergang*) (?).

Anmerkungen zu »Abendstimmungen – no sunsets are to be compared«

- 1 Morgenstern an seine Eltern, 7.10.1837, Nachlass Inge Eichler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bestandssignatur S 1-447, Nr. 31-33 (Transkriptionen).
- 2 Ausst.Kat. Berlin 1880, Kat.Nr. 10.
- 3 Morgenstern an seine Eltern, 7.10.1837, Nachlass Inge Eichler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bestandssignatur S 1-447, Nr. 31-33 (Transkriptionen).
- 4 Siehe zu Folgendem auch den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, bes. S. 49.
- 5 Inv.Nr. 4193 verso: *Sonnenuntergang vom Lido aus gesehen*, 1837, Feder- und Tuschezeichnung auf Papier, 28 × 45 cm; vgl. auch Kat. 26b.
- 6 Inv.Nr. XI 876: *Venezia dal Lido*, 1847, Pinselzeichnung in Braun und Blau auf Papier, 29,6 × 44,8 cm, bez. u. l.: »F. Nerly f. / 1847«, u. in der Mitte: »Venezia dal Lido« sowie u. r.: »F. Nerly f.«; zum ausgeführten Gemälde: *Venedig vom Lido aus gesehen*, Öl auf Leinwand (?), Standort unbekannt, <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Friedrich-Nerly/1315957/Venedig-vom-Lido-aus-gesehen-%28%C3%96l%29.html> (14.02.2023).
- 7 Medwin 1824, S. 21.

- 8 Allgemeine Zeitung, Beilage (2.7.1862), S. 3050.
- 9 Brief an Rumohr, 26.1.1838, zit. nach Dilk 2010, S. 83 sowie Anm. 29.
- 10 Vgl. Beaumont 1862, S. 27–32.
- 11 Allgemeine Zeitung, Beilage (2.7.1862), S. 3050. Offenbar war es für die Weltausstellung aber nicht angenommen worden, obwohl es »[...] für das englische Publikum interessant gewesen wäre, indem es den Lord Byron bei dem Padre Pasquale auf der Insel San Lazaro darstellt.«
- 12 Inventarkarte (vor 1917).
- 13 Förster 1846, S. 545.
- 14 Kunstblatt (21.3.1839), S. 95; vgl. auch Wurzbach 1869, S. 187.
- 15 Brief vom 26.1.1838, Venedig, an Rumohr, zit. nach Dilk 2010, S. 83 f., sowie Denk 2022b, S. 134 f.
- 16 Entsprechend einer E-Mail vom 15.7.2022 von der Direktion des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, Wien, hat die Durchsicht der Bände »Mobilien-Inventar der k. k. Hofburg« kein Ergebnis erbracht; zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der Standort noch nachzuvollziehen: Meyer 1908, S. 97, *Aussicht von Venedig von den Giardini Pubblici aus*, Kaiserliche Burg, Wien.
- 17 Siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.
- 18 Siehe auch den Beitrag *Friedrich Nerly - »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 51, Abb. 13 u. 14.
- 19 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 427, Nr. 52.
- 20 Vgl. hierzu Dilk 1998; siehe auch *Bellagio am Comer See* (Kat. 16a–b) in diesem Band, bes. S. 246.
- 21 Fol. 49 recto zeigt ein Aquarell mit drei Gondeln, das 1837 datiert und mit »F.N. Venezia« bezeichnet ist.
- 22 Fol. 43 verso, datiert »F. Nerly. f. / Mayland. 37.«
- 23 <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/blick-auf-venedig> (30.5.2024).
- 24 Aukt.Kat. Grisebach (30.11.2023), Nr. 109.
- 25 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 462.
- 26 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464.
- 27 Kunstblatt (21.3.1839), S. 95.
- 28 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 427, Nr. 52.
- 29 Siehe den Beitrag *Friedrich Nerly - »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 51, Abb. 14.
- 30 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2022, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 31 Dilk 2010, S. 83 f.
- 32 Inventarkarte (vor 1917).
- 33 Podskalsky 1988, S. 14.
- 34 Allgemeine Encyklopädie 1866, S. 224 (<https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN358786630?tify=%7B%22pages%22%3A%5B230%5D%2C%22view%22%3A%22info%22%7D>) (09.04.2023).
- 35 Brief vom 26. Januar 1838, zit. nach Dilk 2010, S. 83 f., sowie Denk 2022b, S. 134 f.
- 36 Siehe Nr. 4 der Werkliste der Auftragsvergabe, in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909; zur Restaurierungsmaßnahme siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 88 f.
- 37 Siehe hierzu ausführlich: Börries Brakebusch, Dokumentation, 2023, Angermuseum Erfurt.
- 38 Ausst.Kat. Berlin 1880, Kat.Nr. 10.
- 39 Meyer 1908, S. 75.
- 40 Ausst.Kat. Berlin 1880, Kat.Nr. 10 (*S. Maria della Salute bei Sonnenuntergang, Ölskizze*).
- 41 Dieses Verfahren beschreibt Meyer 1908, S. 22.
- 42 Zur späteren Datierung siehe Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 21 (dat. 1855), u. Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007/2008, Kat.Nr. 35 (dat. zwischen 1850 und 1855).
- 43 *Venedig (Blick auf S. Maria della Salute)*, Öl auf Holz (?), 35 × 45 cm, bez.: F. 1843 N., 1912, Geschenk des Generalkonsuls Paul Freiherr von Merling, Berlin; Dokumentation der Verluste, Bd. 2, Nationalgalerie, bearb. v. Lothar Bremer, Bernhard Maaz, Ruth Strohschein, Berlin 2001, S. 80, Nr. A II 32.
- 44 Siehe zu einer späteren Fassung den Beitrag *Friedrich Nerly - »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 56, Abb. 20.
- 45 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 428, Nr. 114.
- 46 Inventarkarte (vor 1917).
- 47 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nrn. 249–274.
- 48 Siehe Andreas Stolzenburg, Ausst.Kat. Hamburg 2015, Kat.Nr. 426.
- 49 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 254.
- 50 Ebenda, Kat.Nr. 306.
- 51 Siehe hierzu ausführlich: Romy König-Weska, Dokumentation, 2024, Angermuseum Erfurt.
- 52 Inventarkarte (vor 1917).
- 53 Valenciennes [1803] 2019, S. [141] 32; siehe auch Denk 2024.
- 54 Inventarkarte (vor 1917).
- 55 Ebenda.
- 56 Inventarkarte (vor 1917).
- 57 Meyer 1908, S. 80.
- 58 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464.
- 59 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2023, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 60 Inventarkarte (vor 1917), unter der ursprünglichen Inv.Nr. 3085.
- 61 Freundlicher Hinweis von Dr. Uwe Dathe, Historische Sammlungen, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek (E-Mail vom 29.3.2023).
- 62 Boetticher 1891–1898, Bd. 2, S. 137, Nr. 35: *Die Insel San Clemente mit dem Euganischen Gebirge*.
- 63 Vgl. hierzu auch Denk 2019, S. 43–46.
- 64 Meyer 1908.
- 65 Vgl. Dathe 2016, bes. S. 111–113.
- 66 Er lebte ab 1925 in einem einfachen Gartenhaus in Lobeda: <https://silotips/download/franz-meyer-bibliothekar-maler-und-philosoph-in-lobeda> (25.03.2023)
- 67 Denk 2022a, S. 15–18.
- 68 Vgl. Meyer 1908, S. 80 und Kat. 25e.
- 69 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 201.
- 70 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 463.
- 71 Inventarkarte (vor 1917).
- 72 Inventarkarte (vor 1917).
- 73 Tagebucheintrag, 26.9.1858, in: Wagner 1904, S. 46.
- 74 Valenciennes [1803] 2019, S. [141] 32.
- 75 Die rückseitige, mit Bleistift rechts oben geschriebene Nummer »16« bezieht sich auf die Werkliste in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 88 f.
- 76 Inventarkarte (vor 1917).

JENSEITS DES KANONS – BILDER DER LAGUNEN-INSELN

Kat. 26a–e

Friedrich Nerlys Verwandlung des altbekannten Venedig-Bildes betraf nicht nur seine gefühlsintensiven Abend- und Nacht-Darstellungen, sondern er entdeckte als früher Freilichtmaler als einer der Ersten den landschaftlichen Umraum der Lagune. Im Unterschied zu den traditionell auf die Topografie der Altstadt festgelegten Ansichten, die einer macht- und prachtvollen Selbstdarstellung der einstigen Serenissima dienten, schuf er atmosphärische Gemälde der scheinbar schwimmenden Inseln, umgeben vom Wasser mit den lichthaltigen Spiegelungen. Nerly näherte sich der Lagunenstadt weniger als Veduten-, sondern als Landschaftsmaler an, der er Zeit seines Lebens blieb, wie dies auch noch aus der von seiner Frau und seinem Sohn unterzeichneten Todesanzeige in der *Allgemeinen Zeitung* hervorgeht.¹ In neuer Weise brachte er jenseits des Bilder-Kanons die Tageszeiten mit ihren unterschiedlichen Lichtfärbungen ein und hob den Charakter Venedigs als Lagunenstadt hervor.

Vergleichbar mit seinen kontinuierlichen Ausflügen in das römische Umland blieb er auch während seiner Erfolgsjahre in Venedig in Bewegung, unternahm bereits in seinem Ankunftsjahr 1837 Exkursionen an die Spitzen der Landzungen, wie zu den Öffentlichen Gärten oder ließ sich zu den Inseln übersetzen, um von diesen entfernten Standorten neue Blicke auf die Lagunenstadt zu werfen. Nerly näherte sich Venedig aus entfernten Perspektiven und hielt diese Panoramalandschaften in Bleistift (**Kat. 26a.1**) und im Aquarell in seinen Skizzenbüchern fest (**Abb. 26.1**).² Zu seinen frühen venezianischen Bildern zählte so etwa das Gemälde von 1838 mit dem beschreibenden Titel: *Ansicht Venedigs in der Ferne vom Lido aus, mit dem Kranz der hohen Alpen im Hintergrund, wo Venedig wie eine große Stadt des Orients sich darstellt*.³ Es ist heute verloren, jedoch hat sich im Nerly-Nachlass dazu eine zarte unvollendete Ölstudie erhalten (**Kat. 26a**).

Als Reflex auf die romantische Naturbegeisterung wurden die reizvollen Inseln bald selbst als neue Sehenswürdigkeiten entdeckt und den üblichen architektonischen Highlights zur Seite gestellt. Dies bezeugen nicht nur Nerlys gemalte abendliche Gondelfahrten (**Kat. 25d**). Solche Ausflüge mit den typischen schwarzen eleganten Booten zählten bald schon zum neuen Repertoire touristischer Aneignung.⁴ Der Bericht des französischen Reisenden Albert de Beaumont für die Zeitschrift *Le Tour du Monde. Nouveau Journal des voyages* (1862) mündete in einen Ausblick auf »La Lagune et ses îles«.⁵ Mit Adalbert Müller und dessen 1857 erstmals

erschienenem Venedig-Handbuch waren die Inseln bereits »titelfähig« geworden: *Venedig's Kunstschatze und historische Erinnerungen. Ein Wegweiser in der Stadt und auf den benachbarten Inseln*.⁶

Nerlys Lebens- und Schaffenszeit fiel mitten in die Phase der Verwandlung Venedigs zu einer Stadt der Reisenden. Als Nerly die langgestreckte Lido-Insel in seinem Ankunftsjahr erstmals aufsuchte, war sie noch ein weitgehend unberührtes Stück Natur. Sie diente als ein schützender Wall vor dem Meer und als Ort für den Obst- und Gemüseanbau. So berichtete Goethe, der Venedig 1786 auf seiner italienischen Reise eine Stippvisite abgestattet hatte, detailreich über die reiche Vegetation der Insel. Sein eigentliches Interesse galt dem Meer, das er bei der Überquerung bereits von der Ferne hörte und mit großer Vorfreude ersehnte: »Ich fuhr heute früh mit meinem Schutzgeiste, al lido, einer Erdzunge, die die Lagunen schließt und vom Meer absondert. Wir stiegen aus und gingen quer über die Zunge. Ich hörte ein starkes Geräusch es war das Meer, und ich sah es bald, [...]. Das Meer ist ein großer Anblick.«⁷

Die »freie Aussicht nach dem Meer« blieb auch während des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Zielpunkt für die Besucher.⁸ Einer der bedeutendsten Vorreiter der touristischen Entdeckung der Lido-Insel ist in dem berühmten englischen Exilanten Lord Byron zu sehen, der sie regelmäßig für Ausritte zur Abendstunde nahe der nördlich gelegenen Festung San Nicolò aufsuchte, den Sonnenuntergang im Westen über der Lagune enthusiastisch genoss und Schwimmwettkämpfe von der Lido-Insel aus organisierte. Byrons Aktivitäten wurden schnell legendär und seine venezianischen Jahre von 1816 bis 1819 fanden Eingang in die populäre Literatur.⁹ Nerlys Venedig-Bilder zeugen darüber noch hinausgehend von dem tiefgreifenden Wandel der Lido-Insel. Zu Beginn diente sie ihm als Aussichtspunkt für ein möglichst eindrucksvolles Panorama (**Kat. 26a**) bzw. als Motivreservoir für pittoresk angelegte Ölstudien mit der Brücke bei San Nicolò im abendlichen Gegenlicht (**Kat. 26b**). In den darauffolgenden Jahren suchte er sie auf den Spuren des Naturbeobachters Goethe auf, den er zusammen mit Rumohr im Jahr 1827 vor ihrem Aufbruch nach Italien in Weimar getroffen hatte.¹⁰ Auch Nerly widmete sich nun dem unverstellten Blick auf das adriatische Meer in einer besonders frischen und modern anmutenden Ölstudie (**Kat. 26c**). Bezeichnenderweise ließ er aber dann in dem später ausgeführten Staffeleibild modernere Zeiten anbrechen (**Kat. 26c.3**).¹¹ Er trug dem neuen Tourismus



Abb. 26.1 Blick auf Venedig von der Spitze der Giardini Pubblici aus, 1837, Aquarell, Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, fol. 23 verso u. 25 recto

Rechnung, indem er Strandkörbe »aufstellte« und mit der Darstellung des in den österreichischen Farben beflaggten Dampfers – seine übliche retrospektivische Sicht auf Venedig aufgebend – auch auf die begonnene Zeit der Dampfschiffahrt verwies.

Neben dem weiten Meer führte Nerly die Alpen, die bis dahin – von Canaletto bis Turner – in den kanonischen Darstellungen fehlten,¹² in die Ikonographie der Lagunenstadt ein (Kat. 26d–e).

Gerade die Inseln ermöglichten bei einer besonderen Wetterlage die Sicht auf die ca. 150 Kilometer entfernten und sich wie ein Kranz um die Lagune legenden Bergzüge. Nur an wenigen Tagen des Jahres stellt sich dieses Naturphänomen ein und seine Beobachtung wurde zu einem neuen Höhepunkt des Venedig-Erlebnisses. Gelang es, dieses Wetterphänomen zu erhaschen, wurde dies nach Hause berichtet wie etwa von den prominenten englischen Venedig-Enthusiasten Lord Byron oder John Ruskin.¹³ Von der Mitte der Insel Sant’Elena aus, so schreibt auch R. Schlüter in *Aus und über Italien* (1857) begeistert, habe er kurz vor Dezember »die Alpenhöhe schärfer als je vom blauen Himmel sich abheben« sehen und die »Kämme, Spitzen, Schluchten, Rippen und Thäler deutlich unterscheiden« können.¹⁴

Claudia Denk

Kat. 26a

Venedig vom Lido aus gesehen 1837

*Blick auf Venedig*¹⁵

Öl / Bleistift / Papier | 31,7 × 45,8 cm

Rückseite: Bezeichnet auf der linken Blatthälfte mittig in fremder Hand mit Bleistift: »Nerly / I. Nr. 3101«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3101

Für das zarte Panorama der in abendliches Licht getauchten Lagunenstadt fand Nerly seinen Standort auf der heute noch existierenden Brücke auf der Lido-Insel bei der ehemaligen Festung San Nicolò. Nerly erfasste die Ansicht, die nur im oberen Bereich ausgeführt ist, im warmen Licht der untergehenden Sonne, die den Kuppeln und zahlreichen Türmen einen sanften Glanz in rötlich changierenden Tönen verleiht. Das unvollendete Venedig-Panorama beginnt linkerhand mit dem hochaufragenden Campanile von San Marco sowie den Kuppeln der Kirche. Rechterhand schließt sie mit dem Chor von San Pietro di Castello, wobei sich zwischen die Basilika und ihren Glockenturm der schlanke Spitzturm der Chiesa di San Francesco della Vigna schiebt. Umgeben ist die Stadtsilhouette von der Bergkette der im Dunst verblauenden Alpen, die sich zu einer bestimmten Wettersituation im Norden abzeichnen und auch von Ruskin mit großer Begeisterung beschrieben wurden.¹⁶ Die weite Wasserfläche, die sich zwischen dem Lido und Venedig mit den beiden vorgelagerten Inseln



Sant'Elena und San Pietro di Castello spannt, markierte Nerly mit Bleistift durch zarte Andeutungen der Spiegelungen der Kirchtürme und einiger Boote. Diese feine, von seiner genauen Beobachtung zeugende Studie verwendete Nerly für die sich ebenfalls im Erfurter Nachlass befindliche Ölskizze *Die Brücke bei San Nicolò auf dem Lido* von 1837. Sie bildete die unmittelbare Vorlage für den Durchblick durch den Brückenbogen auf Venedig (Kat. 26b).

Nerlys frühe Beschäftigung mit solchen Fernblicken auf die Lagunenstadt bezeugt auch das Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, das er in Rom begonnen hatte, in Mailand zwischen 1835 bis 1837 fortführte¹⁷ und noch während seiner Anfangszeit in Venedig mit Zeichnungen füllte. Darin befindet sich eine Panorama-Ansicht vom Lido aus erfasst, deren rechte Hälfte der Ölstudie mit der Ansicht von *Venedig vom Lido aus gesehen* weitgehend entspricht (Kat. 26a.1). Als Motiv beschäftigte ihn der Blick von der vorgelagerten Lido-Insel noch in den 1840er-Jahren, wie eine etwas weiter nach Westen zum Festland geöffnete Pinselzeichnung *Venezia dal Lido* von 1847 bezeugt,¹⁸ die entsprechend ihrer späteren Entstehungszeit eine deutliche Intensivierung in den Stimmungs- und Lichtwerten aufweist.

Bereits für das Jahr 1838 ist durch das Werkverzeichnis von 1846 eine Gemäldeversion verbürgt, wobei der sprechende Titel den orientalischen Eindruck mit den zahlreichen Kuppeln und schlanken Türmen treffend charakterisiert: *Ansicht Venedigs in*

der Ferne vom Lido aus, mit dem Kranz der hohen Alpen im Hintergrund, wo Venedig wie eine große Stadt des Orients sich darstellt. Bei dem Käufer handelte es sich um den Berliner Bankier und Kaufmann Hugo Brendel (1798–1875), dessen umfangreiche Gemäldesammlung in Max Schaslars Standardwerk *Berlins Kunstschätze* (1856) aufgenommen wurde. Demnach besaß Brendel mit der *Ansicht von Terracina* auch den Blick auf eine Hafenstadt aus Nerlys früher römischer Zeit.¹⁹

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, entstanden in Rom, Mailand und Venedig, 1834/35–1837, 26,0 × 34,5 cm (durchschnittliches Blattmaß), fol. 25 verso u. 27 recto: *Ansicht Venedigs vom Lido aus gesehen*, 1837, Bleistiftzeichnung (Kat. 26a.1)

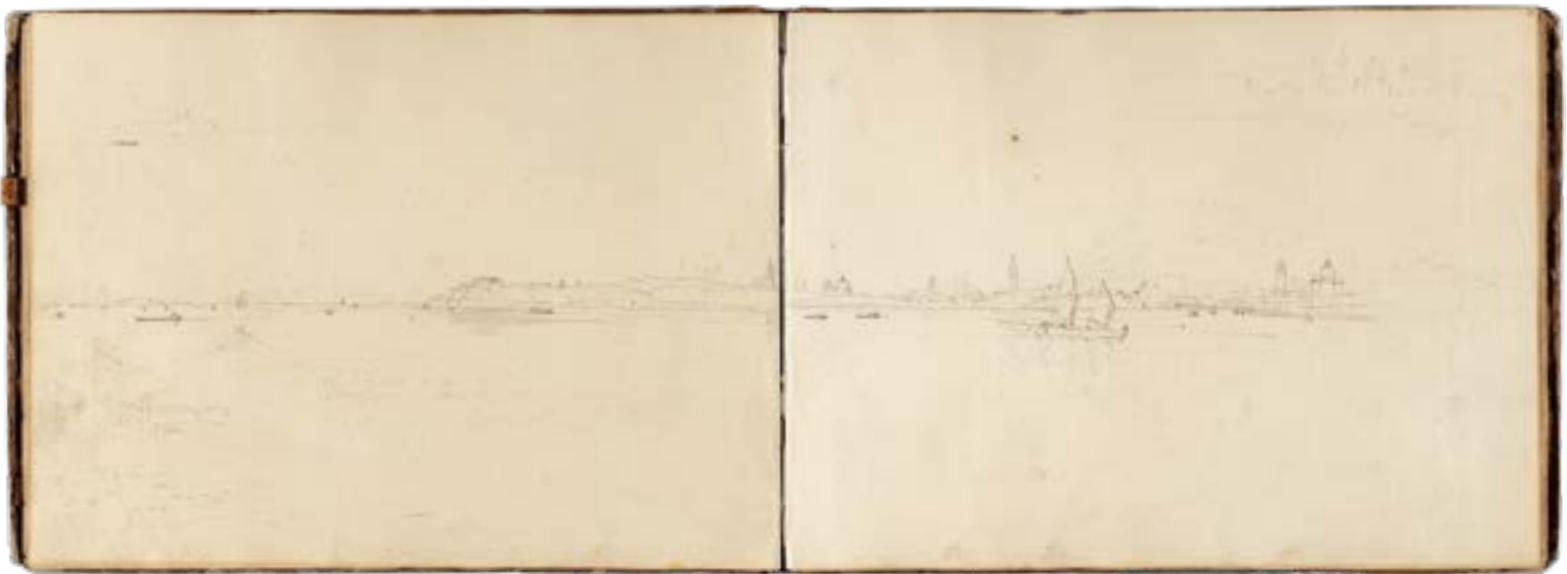
Ausgeführte Version

Quellenmäßig überliefert durch das *Vollständige Verzeichniß* von 1846 unter dem Jahr 1838²⁰

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 31,7 × 45,8 cm



Kat. 26a.1 *Venedig vom Lido aus gesehen*, 1837, Bleistiftzeichnung, Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, fol. 25 verso u. 27 recto

Bildträger

Zeichenpapier, rau, heute verbräunt / spätere Kaschierung auf chamoisfarbenes Zeichenpapier im Format 33,55–9 × 48,2–3 cm mit Überstand ringsum von ca. 1,0–2,2 cm

Malschicht

Eine Grundierung des Blattes erfolgte nicht. Die Unterzeichnung mit Bleistift ist partiell sichtbar und entspricht der skizzenhaften Anlage im unteren Bereich. Im oberen Blattbereich wurde die Farbschicht mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel nahezu deckend und etwa 0,5 bis 1,0 cm zum Blattrand herreichend ausgeführt. Es finden sich zahlreiche Pinselhaare in der Malschicht. Ein Firnis ist nicht erkennbar. In der linken oberen Ecke befinden sich mehrere Einstichlöcher sowie rechts oben, links unten und am linken Blattrand, knapp unterhalb der Mitte, je eines.

Restaurierungsmaßnahmen

Es erfolgte eine Kaschierung des fragilen Bildträgers auf stabilisierendes Kaschierpapier. Fehlstellen und Risse wurden einretuschiert. Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen sind nicht bekannt.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Studien aus Venedig* (Sammel-Inv.Nr. 3099–3101; Bemerkung: 3101 verkauft, 12.1.20; Inv.Nr. 3099 als fehlend vermerkt)

Inventarkarte (vor 1917): *Blick auf Venedig. / Oelstudie auf Papier / 31,5 × 46 cm.*

Literatur

Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 428, Nr. 72 (zum ausgeführten Gemälde, 1839, im Besitz von Hugo Brendel). – Schasler 1856, S. 343, Nr. 7 (zum ausgeführten Gemälde, 1839). – Boetticher 1891–1898, Bd. 2, S. 186 (zum ausgeführten Gemälde, 1839). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 37 (*Blick auf Venedig*).

Kat. 26b

Die Brücke bei San Nicolò auf dem Lido 1837
*Der Rialto. Studie zum Oelbild im Stadtschloss zu Potsdam*²¹

Öl / Papier | 38,3 × 54,3 cm

Vorderseite: Bezeichnet am rechten Rand in rotbrauner Farbe auf dem Bootssteg: »F. N. f.«

Rückseite: Bezeichnet in Bleistift in alter Schrift unten rechts: »Groß Original / Im Studi[...] zu Potsdam / bez der Rialto / I.N.G. 137« und unten links in dunkelblauer Tinte: »F. Nerly d. Ä. / Rialto Brücke / I.N. 3137«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3137

Die Ölstudie zeigt die markante Brücke im Norden der Lido-Insel bei San Nicolò. Mit der Festung San Nicolò und der gleichnamigen



Kat. 26b.1 u. b.2 Die Brücke bei San Nicolò, 1837, sowie Einzelstudie des Löwenreliefs der Brücke bei San Nicolò, 1837, Bleistiftzeichnungen, Skizzenbuch Inv.Nr. 3111, fol. 27 verso u. 35 recto



Kat. 26b.3 *Die Brücke bei San Nicolò*, 1837, Feder- und Tuschezeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4193 recto



Kirche lässt sich der geopolitisch bedeutsame Ausgangsort für die mehrere Jahrhunderte währende Herrschaft Venedigs über den Adria-Raum in Verbindung bringen. Deshalb nahm San Nicolò in der jährlichen Feier der Republik Venedig am Himmelfahrtstag noch im 19. Jahrhundert eine zentrale Rolle ein und bildete den zeremoniellen Ziel- und Höhepunkt der Fahrt des Dogen auf dem prunkvollen Staatsschiff, dem sogenannten Bucintoro, um dort die symbolische Vermählung mit dem Meer zu feiern. Demzufolge findet sich die Brücke auf zahlreichen, dem höchsten Feiertag Venedigs gewidmeten Gemälden.²²

Nerly wählte für die Darstellung der Lido-Brücke als Bestandteil der offiziellen Bildikonografie der Republik Venedig eine neue Perspektive, indem er sie nahsichtig, die ganze Breite des Bildes einnehmend, von der Insel aus mit kleinem Kanal erfasste. Die einst mit steileren Auffahrten ausgestattete Brücke über den kleinen Seitenkanal bietet sich nach Umbaumaßnahmen heute mit zwei gestreckten, langsam ansteigenden Rampen dar. Im Gegenlicht hebt sie sich auf Nerlys Ölskizze dunkel vor dem leicht bewölkten, im warmen Licht des Abends gefärbten Himmel ab. Im Vordergrund ist eine Bootsrampe zu sehen. Ein Gondoliere steuert sein Gefährt für die Nacht in den sicheren Seitenarm. Über die Brücke führt ein Schäfer seine Herde zur Nachtruhe. Die große Bogenöffnung der Brücke gewährt einen Durchblick über die glatte, aufschimmernde Wasserfläche der Lagune bis hin zur Ansicht des Chors von San Pietro di Castello am gegenüberliegenden Ufer. Zwischen Kirchenschiff und Turm schiebt sich der schlanke Spitzturm der Chiesa di Francesco della Vigna; linkerhand ist im

verblauenden Dunst der Chor von Santi Giovanni e Paolo gerade noch wahrnehmbar.

Wie aus der Titelgebung der alten Inventarkarte und der rückseitigen Beschriftung hervorgeht, wurde in dem Bild irrtümlich die berühmte Rialto-Brücke des Canal Grande gesehen. Eine ähnliche Verwechslung lag bei dem heute verlorenen Gemälde mit dem Titel *Der Rialto zu Venedig* im ehemaligen Potsdamer Stadtschloss vor, auf die bereits Franz Meyer in seiner Monografie über Nerly hinweist: »In den vierziger Jahren entstanden von erwähnenswerten Gemälden ›Der Rialto‹, ein hübsches Werkchen, das indessen nicht die berühmte, den Canal grande überbauende Brücke darstellt, sondern eine andere venetianische Brücke, unter deren Bogen man auf einen fernen sonnigbeleuchteten Häuserprospekt sieht.«²³ Meyers Beschreibung entspricht der auf der Ölskizze gegebenen örtlichen Situation, so dass wir davon ausgehen können, dass sie als Entwurfsvorlage für das ausgeführte Potsdamer Gemälde diente. In dieser Funktion wurde sie bereits in dem frühen Erfurter Bestandskatalog von 1886 als »Ölskizze« bezeichnet.

Die pittoreske Ansicht der Lido-Brücke zählt zu Nerlys frühesten venezianischen Motiven. Bereits in seinem ersten venezianischen Skizzenbuch Inv.Nr. 3111 aus dem Erfurter Nerly-Nachlass, welches er ab 1837 führte, hielt er in einer Bleistiftstudie die Gesamtsituation der Brücke mit dem Durchblick auf Venedig fest (**Kat. 26b.1**). Eine weitere Zeichnung des Skizzenbuchs gibt eine Detailstudie des Brückenbogens mit dem heute verlorenen Löwenrelief wieder (**Kat. 26b.2**). Zudem bereitet die in Braun lavierte und partiell weiß gehöhte Feder- und Tuschezeichnung (Inv.Nr.

4193) aus dem Erfurter Nerly-Nachlass die Ansicht der Lido-Brücke mit dem Durchblick auf San Pietro di Castello, der Schafherde mit Hirten auf der rechten Brückenseite und den drei Gondeln sowie der Holzkonstruktion für die Boote im Vordergrund weiter vor (Kat. 26b.3).

Neben diesen Papierarbeiten lassen sich der hier zu besprechenden Studie zwei weitere Ölstudien aus dem Erfurter Nerly-Nachlass zuordnen. Zu nennen ist an erster Stelle die oben bereits vorgestellte Ansicht Venedigs von der Lido-Brücke aus (Kat. 26a). Von dieser Panorama-Ansicht setzte Nerly einen nahezu identischen Ausschnitt in den Rundbogendurchblick der Brücke. Des Weiteren lässt sich eine Detailstudie in Öl auf Papier mit drei Gondeln unmittelbar in Verbindung bringen, von der Nerly die diagonal gestellte mittlere Gondel übernahm (Kat. 24a).

Dem Werkverzeichnis von 1846 ist zu entnehmen, dass Nerly die Lido-Brücke ab 1837 mehrfach ausführte. Mit Inv.Nr. 3010 befand sich im Erfurter Nerly-Nachlass auch ein heute verlorenes größeres Leinwandbild, das mit der zweiten Sendung am 7. Juli 1883 unter dem Titel *Eine Brücke auf dem Lido – Venedig* nach Erfurt gelangt war; die Beschreibung auf der Inventarkarte bezeugt jedoch, dass die Darstellung etwas von jener der hier besprochenen Studie abwich: »Über der stillen, in mehrfach gezackter Linie nach links sich verbreitenden Wasserfläche zieht sich in ganzer Bildbreite eine Brückenmauer mit einer Bogenöffnung hin, überragt von 2 Häusern, deren Dächer der Brückenlinie folgen [...]«²⁴

Kat. 26b wurde 1886 mit der ersten Hängung im Angermuseum ausgestellt; auch noch 1903 bzw. 1909 findet sich in den Bestandskatalogen des Angermuseums der Hinweis auf *Die Brücke auf dem Lido*, wobei nicht entschieden werden kann, ob es sich um Inv.Nr. 3137 oder 3010 handelt.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Skizzenbuch Inv.Nr. 3111, entstanden vorwiegend in Venedig, 1837/38,²⁵ 20,5 × 27,0 cm (durchschnittliches Blattmaß), fol. 27 verso: *Die Brücke bei San Nicolò*, 1837, anstelle von Gondeln zwei Barken, Bleistiftzeichnung; fol. 35 recto: *Einzelstudie des Löwenreliefs der Brücke bei San Nicolò*, 1837, Bleistiftzeichnung (Kat. 26b.1 u. 2)

Inv.Nr. 4193 recto: *Die Brücke bei San Nicolò*, 1837, unmittelbar vorbereitende, in Braun lavierte und partiell weiß gehöhte Feder- und Tuschezeichnung, auf Papier, 28,0 × 45,0 cm (Kat. 26b.3)

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3010: *Brücke auf dem Lido b. Venedig / Oelgemälde auf Lwd / 47 × 62 cm / »Nerly f.«²⁶*

Ausgeführte Versionen

Zu einer ausgeführten, etwas abweichenden Gemäldeversion siehe oben unter »Fehlbestand und veräußerte Werke«. – Zur verlorenen Gemäldeversion in Potsdam: Meyer (unter dem irreführenden Titel *Der Rialto zu Venedig*).²⁷ – Zudem zwei frühe Gemäldeversionen: *Ansicht vom Lido mit der großen Brücke daselbst*, 1837, im Besitz von De Biasi in Venedig; *Ansicht vom Lido und der schön gewölbten Brücke daselbst*, im Besitz von Baron von Miltitz²⁸

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 38,35 × 54,3 cm

Bildträger

Papier / auf Graupappe aufgezogen. Das Format wurde wahrscheinlich verändert.

Malschicht

Der Bildträger wurde vermutlich mit einer dünnen weißlichen Grundierung vorbereitet. Eine Vorzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte von lasierend über deckend bis pastos. Die Ölstudie wurde gefirnisst und erscheint mit unterschiedlichem Glanz in gelblichem Ton. Je ein Einstichloch findet sich mittig am oberen Randbereich und im Bereich der linken unteren Ecke.

Restaurierungsmaßnahmen

Das Blatt wurde vermutlich zur Stabilisierung und Rahmung auf eine etwa 2 mm dicke Graupappe kaschiert und von verso mit glattem braunem Papier gegenkaschiert. Die Randbereiche erscheinen beschnitten, so rechts neben der Signatur vermutlich auch das *f* von fecit, wodurch das Format verändert wurde. Eine originale Blattkante könnte noch am unteren Rand links von der Mitte vorhanden sein, wofür die hier auslaufenden Pinselstriche der Malerei und ein eher ungerader Papierrand sprechen. Papierverluste in den Eckbereichen sind auf der Pappe mit partiellen Retuschen über Kreidegrund ergänzt. Der Firnis und eventuell auch Lasuren wurden partiell entfernt oder gedünnt. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: Sammel-Inv.Nr. 3136–1356^c: *Ölstudien aus Venedig, ... Figürliches, Pflanzliches u.f.m.*

Inventarkarte (vor 1917): *Der Rialto. Studie zu dem Oelbild im Stadtschloß zu Potsdam / Oelstudie auf Papier, um 1840 / 38,5 × 55 cm*

Literatur

Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), unter 1837, Nr. 57 (zu einer ausgeführten Gemäldeversion, im Besitz von De Biasi in Venedig); unter 1844, Nr. 121 (zu einer ausgeführten Gemäldeversion, im Besitz von Baron von Miltitz). – Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 92 (*Eine Brücke auf dem Lido, Venedig. Ölskizze*). – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 78 (*Brücke auf dem Lido in Venedig*, möglicherweise auch identisch mit ehemals Inv.Nr. 3010). – Meyer 1908, S. 69 f., 96 (zu der irrtümlich als *Der Rialto* bezeichneten Ansicht im Potsdamer Stadtschloss). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 133 (*Brücke auf dem Lido bei Venedig*, möglicherweise auch identisch mit ehemals Inv.Nr. 3010).

Kat. 26c

Am Lido bei Venedig 1840er-Jahre *Strandpartie auf dem Lido b. Venedig*²⁹

Öl / Leinwand | 31,0 × 62,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts mit Pinsel in schwarzer Farbe: »F. N.«

Rückseite: Auf der rückwärtigen Verstrebung oben in Rot: »3368« und unten links ein Rahmeninventarzettel, beschriftet in schwarzer Tinte: »Nerly d. Ä. / J. N^o« (in blauer Tinte) / »3368«, sowie auf der mittleren Verstrebung ein Aufkleber, in alter Schrift mit Bleistift: »Rech. Prüf.-Amt / Zimmer 66«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3368

Gegenüber der pittoresk wirkenden *Brücke bei San Nicolò auf dem Lido* (Kat. 26b) schreitet Nerly bereits kurze Zeit später mit seinem in Farbigkeit und Malweise modern anmutenden Ausblick vom Lido auf das adriatische Meer dem Impressionismus entgegen. Er führt den Blick vom Dunkel der schattenbildenden Bäume im Vordergrund über den saftig grünen Wiesengrund, der durch junge Laubbäume und Buschwerk rythmisiert wird, hin zu den nur mehr spärlich bewachsenen hellen Sanddünen und schließlich auf das offene blaue Meer. Die hellen Sonnenstreifen, unterbrochen von langen Schatten, zeugen von einer tief stehenden spätnachmittäglichen Sonne. Auch der violett gefärbte Himmel am Horizont und im Bereich der Wolken weist auf abendliche Sonnenstrahlen. Der frischen Farbigkeit der Vegetation entspricht der kräftige Malduktus mit kurzen, frei und zugleich rhythmisch gesetzten Pinselfahrern. Nerly zeigt den Strand gänzlich menschenleer. Nur auf dem Meer blitzen die weißen bzw. rot-weißen Segel

einiger Boote auf. Der Eindruck, den diese Sicht auf Nerly machte, entsprach jenem der Reisenden seiner Zeit, wie des deutschen R. Schlüter, der in seinen 1857 veröffentlichten Briefen an eine Freundin in diesem Sinne begeistert schrieb: »Ich spazierte [...] nach dem Strande, sah den Spiegel des adriatischen Meeres in unermeßlicher Bläue sich vor mir breiten und am Horizonte manch grellweißes Segel auftauchen.«³⁰

Stilistisch ist in der freien und schnellen Ausführung an die Ölstudie *Gebirgsrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene* (Kat. 17) zu denken, die noch während Nerlys Mailänder Zeit 1836/37 entstanden ist, und die ihr auch im Hinblick auf die Farbigkeit, insbesondere bei den Violetttönen im Himmel, nahekommt.

Als geschulter Landschaftsmaler suchte Nerly die Lido-Insel immer wieder auf, um den unverstellten Blick auf das adriatische Meer und die interessanten Wetter- und Lichtsituationen zu studieren. Dies dokumentiert eine breite querformatige Zeichnung aus zwei zusammengesetzten Papierstücken, auf der er eine aufziehende Gewitterfront festhielt (Kat. 26c.1), wobei die *recto* auf der linken Blatthälfte zu sehenden Wasserflecken von einem eintretenden Regen beim Zeichnen zeugen. Eine nur in groben Zügen angelegte Aquarellstudie, die im Vordergrund Spuren einer Bleistiftzeichnung zeigt, nähert sich bereits deutlich der Blickführung der Ölstudien mit dem grünen Mittelgrund, den hellen Sanddünen und dem blauen Meer an (Kat. 26c.2).

Nur selten lässt sich bei Nerly nachvollziehen, dass eine vor dem Motiv entstandene Ölstudie derart unmittelbar in ein ausgeführtes Gemälde überführt wurde, wie hier. In erster Linie dienten ihm die Ölstudien als Übungsstücke vor dem Motiv, wobei meist bestimmte Details im Vordergrund standen. Erst im Nachhinein verwendete er sie auch als Vorlagen für Atelierbilder, wenn es darum ging, bestimmte Motive auszuführen. Im Fall der Ölstudie zur Lido-Insel jedoch griff er bei einem später ausgeführten Gemälde, das sich heute in Privatbesitz befindet, nicht nur einzelne Elemente, sondern die Gesamtanlage auf. Er erweiterte sie kompo-



Kat. 26c.1 *Wolkenstudie am Lido*, Mischtechnik auf Papier, Inv.Nr. 4174



Kat. 26c

sitorisch lediglich durch die Ergänzung einer Baumgruppe rechts und im Bereich um die Krone des mittleren Baumes (Kat. 26c.3).³¹ Im Unterschied zur Ölstudie ist das Laub der Bäume zudem bereits



Kat. 26c.2 Ansicht vom Lido auf das adriatische Meer, Aquarellstudie auf Papier, Inv.Nr. 3105/31 verso

herbstlich gefärbt und fügt sich zu der Darstellung einer Heuernte mit einem hoch beladenen Wagen im rechten Mittelgrund. Im Vordergrund sind Landarbeiter zu sehen, die das Gras schneiden, die Sense schleifen oder das Heu zusammenrechen.

Während sich Venedigs museal geprägte Stadtsilhouette im 19. Jahrhundert kaum mehr veränderte, erfuhr gerade die Lido-Insel einschneidende Umwälzungen, indem sie sich von einem naturbelassenen bzw. landwirtschaftlich geprägten Stück fruchtbarer Erde ab 1855 zum weltbekannten Badeort entwickelte. In dem später ausgeführten Gemälde reflektierte Nerly diese Umbruchsituation und ließ die Übernahme der Insel durch den Tourismus bereits anklingen. Zwar zeigt er den Lido noch im Besitz der Landbevölkerung, doch dort, wo auf der Ölstudie noch ein großer Heuhaufen zu sehen ist, findet sich im Gemälde nun eine Tordurchfahrt mit Ausblick auf mit Wimpeln besetzte Strandzelte. Hierzu fügt sich, dass Nerly, obwohl er nur in den seltensten Fällen anstelle von Segelschiffen die aufkommenden dampfbetriebenen Schiffe darstellte,³² linker Hand einen Raddampfer mit österreichischer Beflagung zeigt. Dieses Schiff dürfte wohl von Triest als prosperierender Hafenstadt gekommen sein, wo 1833 die international agierende Schifffahrtslinie *Lloyd Austriaco* gegründet worden war, um sowohl Frachtgüter aber auch Touristen in die ganze Welt zu bringen.

CD

Kat. 26c.3 *Die Insel Lido in Venedig*, ausgeführte Gemäldeversion von Kat. 26c, 1850/60, Öl auf Leinwand, Privatsammlung



Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4174: *Wolkenstudie am Lido*, Schwarze Kreide, Tusche-lavierungen, Aquarell mit Deckfarben, auf Papier, 24,5 × 47,1 cm (zwei Blätter zusammengefügt) **(Kat. 26c.1)**

Inv.Nr. 3105/31 verso: *Ansicht vom Lido auf das adriatische Meer*, Aquarell über Bleistift auf Papier, 32,7 × 34,2 cm **(Kat. 26c.2)**

Ausgeführte Version

Die Insel Lido in Venedig, 1850/60, Öl auf Leinwand, 55,0 × 78,5 cm, bez. u. l. in Schwarz auf dem Grenzstein: »Nerly«³³ **(Kat. 26c.3)**

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 31,0 × 62,5 cm

Bildträger

Feine Leinwand (Leinwandbindung mit 12 Kett- und 11 Schuss-fäden pro cm²) / Graupappe / rückseitiger Stabilisierungsrah-men aus Holzleisten. Das Format von Bildträger und bildlicher Darstellung ist vermutlich leicht verändert worden. Es sind an drei Seiten keine Spann-ränder vorhanden. Der obere Spannrand wurde umgeschlagen und auf den Leistenrahmen aufgeklebt. Es sind keine Einstichlöcher erkennbar.

Malschicht

Es ist eine weiße Grundierung vorhanden. An der Oberkante reicht die Grundierung nicht bis an den Geweberand, so dass ein Grundierungsgrat sichtbar ist und Farbschichten darüber direkt auf dem Gewebe liegen. Unterzeichnungen sind nicht erkennbar. Vereinzelt finden sich lasierende Untermalungen. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte überwiegend nass in nass. Das Gemälde wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Die bemalte Leinwand wurde durch Walter Kühn 1909 auf eine 0,5 cm dicke Graupappe mit rückseitigem Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten kaschiert (Rückseite dunkelbraun gestrichen). Die Verklebung mit einem Wachs-Harz-Gemisch erfolgte unvollständig, so dass sich die bemalte Leinwand in Blasen hochwölbte. Die Bildkanten wurden nach der Kaschierung auf die Pappe an drei Seiten geringfügig beschnitten. Außerdem wurde die Malerei gereinigt, retuschiert und gefirnisst. Die aufgebracht-ten umlaufenden Papierstreifen wurden nach dem Montieren auf der Bildfläche beschnitten, um eine möglichst geringe Über-lappung zu erzielen. Dabei wurde die Malschicht angeritzt.³⁴ Beim Firnis hat sich zur Abklebung hin eine Kante ausgebildet, weshalb davon auszugehen ist, dass dieser vermutlich nach der Bearbeitung durch Kühn aufgetragen wurde. Die Malschicht wies ein Craquelée mit zahlreichen kleinteiligen Fehlstellen auf,

die teilweise punktuell retuschiert wurden. Der rechte Bildrand zeigte insgesamt Retuschen und Ergänzungen. Alle Retuschen waren verfärbt. Der Zeitpunkt der nach der Restaurierung durch Kühn erfolgten Maßnahmen ist unbekannt.

2022/2023

Durch das Reaktivieren des Wachs-Harz-Doublierklebstoffs mit Wärme konnten die Luftblasen zwischen Leinwand und Pappe beseitigt werden. Nach einer Oberflächenreinigung erfolgte die Abnahme des nicht originalen, stark vergilbten Firnisses. Fehlstellen in der Malschicht wurden retuschiert und anschließend ein Dammarfirnis aufgetragen.³⁵

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Partie am Lido b. Venedig / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Strandpartie auf dem Lido b. Venedig / Oelgemälde auf Pappe / 30 × 62 cm / »F.N.«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 155 (*Strandpartie auf dem Lido bei Venedig*). – Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 96 (*Strandpartie auf dem Lido*). – Brakebusch 2022, S. 302.

Kat. 26d

Die Insel San Pietro bei Venedig um 1850

*Insel S. Pietro b. Venedig nach 1862*³⁶

Öl / Leinwand | 28,0 × 50,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in Braun, die Signatur teilweise um den linken unteren Rand des Keilrahmens gelegt: »F. Nerly f.«

Rückseite: Oben, mittig auf dem Keilrahmen der Transportzettel, beschriftet in der Handschrift von Nerly d. J.: »N° XIV. Insel S. Pietro / bei Venedig«; bezeichnet oben links auf dem Keilrahmen in Rot: »3013« sowie links daneben in Bleistift: »25« (eingekreist); unten links der Rahmeninventarzetteln (teilweise abgetrennt) mit Aufschrift in Tinte: »13 / [...] N.G.« (die Zahl »13« durchgestrichen) und daneben in Bleistift: »3013«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3013

Das Gemälde zeigt den weiten Blick über die Lagune, sodass linker Hand die von einer Mauer eingefassten Giardini Pubblici zu sehen sind und in der Mitte die Insel San Pietro di Castello. Als ehemalige Bischofskirche war San Pietro di Castello fester Bestandteil der Bildikonographie der Republik. So haben sich Ansichten der repräsentativen, nach Palladios Entwurf erbauten Schaufassade mit Glockenturm von den großen *Vedutisti* des vorangehenden Jahrhunderts erhalten.³⁷ Erst mit Napoleon verlor die Kirche 1807 den Status einer erzbischöflichen Kathedrale an die Basilica di San Marco.³⁸ Auch wenn die Insel San Pietro di Castello mit der Verlegung des Bischofssitzes eine Marginalisierung erfahren hat, wurde sie im Zuge einer neuen Wahrnehmung der weitläufigen Lagune Venedigs im 19. Jahrhundert als Naturereignis wieder entdeckt. Das Gemälde bezeugt, welchen entscheidenden Anteil Nerly an dieser Neuausrichtung hatte, in der die Lagune und ihre Inseln zu den unterschiedlichsten Jahres- und Tageszeiten sowie in außergewöhnlichen Wettersituationen neu gesehen wurden.

So gibt Nerly die Insel San Pietro di Castello mit Sicht auf das Seitenschiff der Kirche vor dem unwirklich nah erscheinenden Panorama der Südalpen wieder. Die Insel mit Basilika spiegelt sich im Wasser, durch das ein Fischer mit seinem Ruderboot eine horizontale Schneise in aufleuchtendem Blau zieht. Seinen Standort dürfte Nerly auf der Insel San Lazzaro degli Armeni gefunden haben, die er in der Nachfolge Lord Byrons öfter aufsuchte (**Abb. 25.1**) und von der aus diese Sichtachse auf San Pietros Seitenschiff zu gewinnen ist. Entgegen dem fernen Standort rückte er durch den eng gewählten Ausschnitt die Kirche und damit auch das Alpenpanorama sehr nah und gewann mit diesem Kunstgriff eine Steigerung in der atmosphärischen Wirkung. Dies bezeugt der Vergleich mit der etwas später entstandenen Bleistiftzeichnung von Albert Emil Kirchner (1813–1885), die dieser in leicht abgewandelter Perspektive von den näher gelegenen Giardini Pubblici aus schuf, worauf er in der Bezeichnung verweist: »E. Kirchner. / Giardino Publici. / St Pieter di Castello. / Venedig d 26 Septbr 1862.«³⁹ Gegenüber Kirchners genauer Darstellung der einzelnen Architekturelemente lösen sich in Nerlys Ansicht die architektonischen Details im Atmosphärischen der Fernsicht auf und ermöglichen damit eine gefühlsintensivere Rezeption.

Wie sehr Nerly damit der neuen touristischen Wahrnehmung der Lagune entsprach und diese letztlich mitgestaltete, verdeutlicht die Tatsache, dass im Jahr 1862 eine Ansicht von San Pietro di Castello mit dem Gebirgszug im Hintergrund in der wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *Le Tour du Monde. Nouveau Journal des voyages* abgedruckt wurde. Wie in der Bildlegende *Saint-Pierre du Château et Sainte-Helène, vue prise du couvent des Arméniens* explizit angegeben, zeigt auch diese Ansicht die Insel San Pietro di Castello vor dem beeindruckend nah wirkenden Alpenpanorama von einem Standpunkt auf der Insel San Lazzaro degli Armeni aus (**Kat. 26d.1**).⁴⁰



Kat. 26d

Franz Meyer setzte Nerlys Ansicht der Insel San Pietro di Castello in die Jahre nach 1862,⁴¹ eine Datierung, die auch in der musealen Dokumentation übernommen wurde. Die Frische der Darstellung weist jedoch auf ein früheres Entstehungsdatum um die Mitte des Jahrhunderts, wofür auch spricht, dass zu dem in der Auffassung ähnlichen Gemälde *Insel Sant'Elena bei Venedig im Abendlicht* (**Kat. 26e**) eine signierte und mit 1851 datierte Version im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, existiert (**Kat. 26e.2**).

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung mit gemalter Rahmung: 28,0 × 50,0 cm /
Keilrahmen: 25,0 × 46,8 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 16 Kett- und 16 Schussfäden pro cm²) auf Keilrahmen. Das Format wurde nicht beschnitten. Die Malränder sind allseitig, einschließlich einer vermutlich von Nerly eigenhändig gemalten dunkelbraunen Rahmung,

Kat. 26d.1 Karl Girardet nach Adalbert de Beaumont, *Saint-Pierre du Château et Sainte-Hélène, vue prise du couvent des Arméniens*, aus: *Le Tour du Monde. Nouveau Journal des voyages*, 1862/2, S. 37



vorhanden. Das sichtbare Bildformat wurde durch die Aufspannung auf einen kleineren Keilrahmen verändert, wodurch die Darstellung (einschließlich Signatur) an allen Seiten nach außen umgeschlagen wurde.

Malschicht

Eine weißgraue Grundierung, die vermutlich von Hand aufgebracht wurde, ist als sehr dünne und unebene Schicht vorhanden. Eine Unterzeichnung kann man augenscheinlich nicht erkennen. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel von partiell lasurartig und deckend bis leicht pastos auf den Höhungen sowie den dunklen Akzentuierungen und Konturierungen. Die umlaufend gemalte dunkelbraune Rahmung und ein Teil der bildlichen Darstellung wurden auf die Außenseiten des Keilrahmens umgeschlagen und befestigt. Eine Firnisschicht ist erkennbar, aber im UV-Licht nur mit relativ schwacher Fluoreszenz wahrnehmbar.

Restaurierungsmaßnahmen

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurde die Aufspannung geändert, was sich durch leere Spannlöcher und umgeschlagene Nägel sowie Tackerklammern zeigt. Auf der Rückseite befindet sich oben, links von der Mitte, ein Leinwandflicken (ca. 1,5 × 2,0 cm groß). Dieser Bereich wurde auf der Vorderseite retuschiert. Diese und weitere Retuschen erscheinen matt.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883),

Nr. XIV: *Insel S. Pietro bei Venedig*

Inventarbuch II: *Insel S. Pietro b. Venedig nach 1862 / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Insel S. Pietro b. Venedig / Oelgemälde auf Lwd. / nach 1862 / 23,7 × 45,5 cm*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 105 (*Insel S. Pietro bei Venedig*). –

Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 115 (*Insel San Pietro b. Venedig*). –

Meyer 1908, S. 80. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 127

(*Insel San Pietro bei Venedig*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 202

(*Insel S. Pietro bei Venedig*).

Kat. 26e

Die Insel Sant'Elena bei Venedig im Abendlicht um 1850

*Insel S. Elena b. Venedig nach 1862*⁴²

Öl / Leinwand | 32,5 × 58,2 cm

Vorderseite: Bezeichnet in Schwarz unten rechts auf der umgeschlagenen Leinwand mit Pinsel: »Nerly.«

Rückseite: Bezeichnet auf der Rückseite in Schwarz mit Pinsel in großer Schreibrift: »S. Elena« sowie mit Abstand: »Ner[ly]« (»ly« vom Keilrahmen verdeckt); bezeichnet auf dem Keilrahmen oben links in roter Farbe: »3012«; in der Mitte der von Nerly d. J. mit schwarzer Tinte beschriftete Transportzettel: »N^o XIII. / Insel S. Elena bei / Venedig.«; rechts daneben in blauer Kreide: »2« sowie unten links der Rahmeninventarzettel, beschriftet in schwarzer Farbe: »3012 / I. N. G.«; daneben in rotem Kugelschreiber: »3012« und in der Mitte ein Zettel mit Aufschrift in Bleistift: »Rathaus / Zimmer 28 Dir. Gering«; direkt auf dem Keilrahmen in Bleistift: »Rathaus Zimmer 28 Dir. Gering«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3012

Im rötlichen Abendlicht liegt etwas nach rechts versetzt die Insel Sant'Elena vor der im Hintergrund gut zu erkennenden Bergkette der Südalpen. Auf dem glatten Wasser spiegelt sich die in das intensive Rot der Abendsonne getauchte Insel mit dem aus dem 15. Jahrhundert stammenden gotischen Kloster. Sant'Elena liegt am östlichen Ende von Venedig. Das Kloster und die Kirche waren bereits während der Säkularisation Anfang des 19. Jahrhunderts aufgelöst worden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die einstige Klosterinsel im Rahmen von Landgewinnungsmaßnahmen, u. a. durch Aufschüttungen, als neues Stadtquartier hinzugewonnen und ist heute über mehrere Brücken mit der Lagunenstadt verbunden.

Bis zur Urbanisierung war die Insel Sant'Elena weithin sichtbar, wie dies auch Nerlys Ansicht bezeugt. In die Idylle mit der Klosterinsel schiebt sich im Vordergrund ein Lagunenjäger, der mit seiner extrem großen, im Bug montierten Schrotflinte Jagd auf Wasservögel macht. Im nächsten Augenblick, so kann es der Betrachter vorwegnehmen, wird die abendliche Ruhe durch eine Salve gestört werden. Nerlys Jäger war bereits erfolgreich, wie an der reichen, im Heck verstaute Beute zu sehen ist. Bei dieser im 19. Jahrhundert aufkommenden Jagdmethode ruderte der Jäger in seichtem Wasser langsam an die Wildvogelpopulation heran und konnte aus kurzer Distanz eine Vielzahl aufsteigender Vögel auf einmal töten. Bereits 1838 hielt Nerly den Lagunenjäger Giuseppe



Kat. 26e

Vianello in einer aquarellierten Pinselzeichnung im seichten Lagunenwasser vor dem Panorama Venedigs fest. Während sein Begleiter rudert, liegt er flach hinter dem Lauf seiner Büchse und zielt in angespannter Konzentration (Kat. 26e.1).

In dieser Ansicht von Sant'Elena verschmelzen mehrere Zeitebenen mit einem besonderen Wetterphänomen. Nerly verwebt in der Darstellung der alten Klosterinsel die Geschichte Venedigs mit der aktuellsten Neuerung der besonders effektiven Form der Wildvogeljagd und bettet dies in ein gleichsam übernatürliches Naturschauspiel ein, indem er die Szenerie vor das unwirklich nah erscheinende Alpenpanorama setzt. Nerly malte dieses Wetterphänomen, das die Südalpen gewissermaßen zu den Hausbergen Venedigs werden lässt, auch bei seiner Ansicht von San Pietro di Castello (Kat. 26d). Wie bei diesem lässt sich Nerlys Standpunkt auf der Insel San Lazzaro degli Armeni bestimmen. Wieder vereint er die Unschärfe der Fernwirkung mit dem engen, eine Nahsicht evozierenden Ausschnitt, um somit eine hohe atmosphärische Wirkung zu erzielen.

Die Datierung von Franz Meyer in die Jahre nach 1862,⁴³ die auch Eingang in die museale Dokumentation fand, erscheint zu spät angesetzt. Gegen Meyers Datierung spricht die wunderbar präzise Erfassung der Spiegelung und die sorgfältige Feinheit in der Wiedergabe der im Abendlicht aufscheinenden Alpenkette. Bestätigung erhält eine Datierung um 1850 durch die Tatsache,

dass eine sehr ähnliche Version mit der Insel Sant'Elena bei Venedig im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, signiert und mit 1851 datiert ist (Kat. 26e.2).

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4175: *Venezianische Lagunenjäger*, 1838, Pinsel in Sepia, Aquarell, über Bleistift auf Papier, 18,0 × 46,5 cm, bez. u. in der Mitte: »Giuseppe Vianello 1838«; u. r.: »Nerly« sowie verso in schwarzer Tinte: »Venezianisch. Lagunenjäger«⁴⁴ (Kat. 26e.1)

Versionen

Laguneninsel mit dem Kloster Santa Helena, 1851, Öl auf Leinwand, 37,5 × 58 cm, bez. u. r.: »F. Nerly 1851«, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, Inv.Nr. MGS 1830; abweichend zu Inv.Nr. 3012 im Vordergrund anstelle des Lagunenjägers die Darstellung zweier Fischerboote mit Fangnetz (Kat. 26e.2). – *Die Insel Sant'Elena, im Vordergrund eine Gondel mit porträthafter Darstellung Lulu von Boyen mit ihren Eltern*, Öl auf Leinwand, 33,5 × 53,5 cm, bez. u. r. mit Pinsel in Schwarz: »Nerly« sowie auf der Rückseite mit Bleistift auf der unteren Leiste des Keilrahmens: »In der Gondel Lulu von Boyen mit ihren Eltern«, Privatbesitz⁴⁵



Kat. 26e.1 *Venezianische Lagunenjäger*, 1838, Aquarellierte Pinselzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4175

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung mit gemalter Rahmung: 32,5 × 58,2 cm;
ohne Rahmung: 30,2 × 56,7 cm / Keilrahmen: 29,4 × 55,2 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 13 Kett- und 15 Schussfäden pro cm²) auf Keilrahmen. Das Format des Bildträgers ist unverändert; die Spannblätter blieben allseitig erhalten. Jedoch wurde die bemalte Leinwand zu einem unbekanntem Zeitpunkt auf einen Keilrahmen aufgespannt, der kleiner als die Größe der bildlichen Darstellung war.



Kat. 26e.2 *Laguneninsel mit dem Kloster Santa Helena*, 1851, Öl auf Leinwand, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, Inv.Nr. MGS 1830

Malschicht

Es handelt sich um eine sehr gleichmäßige, dünne weißgraue Grundierung, die vermutlich gewerblich aufgebracht wurde. Eine Unterzeichnung kann man augenscheinlich nicht erkennen. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel lasurartig bis deckend sowie leicht pastos in den Weißhöhlungen. Es gibt eine schwarze gemalte Rahmung umlaufend an den Spannblättern. Die Darstellung (mit Signatur am äußeren unteren Rand) wurde nach der Fertigstellung erneut aufgespannt und teilweise auf die Keilrahmen-Außenseiten umgeschlagen. Eine Firnisschicht ist erkennbar.

Restaurierungsmaßnahmen

Auf der Rückseite des originalen Bildträgers befindet sich ein wachshaltiger Anstrich. Im linken oberen und rechten unteren Bereich gibt es jeweils einen Flecken auf der Rückseite. Vorderseitig finden sich Retuschen im Bereich dieser Flecken. Das Gemälde wurde, möglicherweise im Zusammenhang mit der rückseitigen Bearbeitung, abgespannt und danach unter Verwendung neuer Löcher (alte Nagellöcher sichtbar) neu aufgespannt. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Ob es sich um den originalen Keilrahmen handelt, kann nicht eindeutig geklärt werden. Der Rahmen ist rückseitig mit einem Aufkleber vom Sohn Nerlys versehen, der aber auch im Zusammenhang mit den Restaurierungsmaßnahmen auf einen neuen Keilrahmen wieder aufgeklebt worden sein könnte.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), Nr. XIII.: *Insel S. Elena bei Venedig*

Inventarbuch II: *Insel S. Elena b. Venedig nach 1862 / Oelgemälde*
Inventarkarte (vor 1917): *Insel S. Elena bei Venedig / Oelgemälde auf Lwd. nach 1862 / 28 × 54 cm*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 100 (*Insel S. Elena bei Venedig*). – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 117 (*Insel San Elena bei Venedig*). – Meyer 1908, S. 80. – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 134 (*Insel San Elena bei Venedig*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 201 (*Insel S. Elena bei Venedig*).

Anmerkungen zu »Jenseits des Kanons – Bilder der Lagunen-Inseln«

- 1 Allgemeine Zeitung (29.10.1878), S. 4460: »Herrn Friedrich Ritter von Nerly, Landschaftsmaler«.
- 2 *Blick auf Venedig von der Spitze der Giardini Pubblici aus*, Skizzenbuch Inv.Nr. 3292, entstanden in Rom, Mailand und Venedig, 1834/35–1837, 26,0 × 34,5 cm (durchschnittliches Blattmaß), fol. 23 verso u. 25 recto.
- 3 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 428, Nr. 72 / Hugo Brendel.
- 4 Siehe etwa die Rolle der Inseln bei Binzer 1845, S. 292–311.
- 5 Beaumont 1862, S. 27–39.
- 6 Müller 1870.
- 7 Goethe 1956, Bd. 1, S. 263, sowie Ders. 1982, Bd. 1, S. 118 (Eintrag zum 8.10.1786).
- 8 Vgl. Förster 1846, S. 553.
- 9 W. Brockedon, Finden's Illustration of the Life and Works of Lord Byron, Bd. 2, London 1833: *The Lido and the Port San Nicolas*.
- 10 Nauhaus 2007a, S. 13.
- 11 Aukt.Kat. Villa Grisebach (3.6.2015), Lot.162, Öl auf Leinwand, 57,2 × 78,8 cm, bez. u. l. auf dem Grenzstein: »Nerly«.
- 12 Bainbridge 2020, S. 135 f.
- 13 Ebenda.
- 14 Schlüter 1857, Bd. 1, S. 168.
- 15 Inventarkarte (vor 1917).
- 16 Vgl. Bainbridge 2020, S. 139.
- 17 Fol. 45 ist bez.: »F. Nerly f. / Mayland 37«.
- 18 Inv.Nr. XI 876: *Venezia dal Lido*, 1847, Pinselzeichnung in Braun und Blau auf Papier, 29,6 × 44,8 cm, bez. u. l.: »F. Nerly f. / 1847«, in der Mitte: »Venezia dal Lido« sowie u. r.: »F. Nerly f.«
- 19 Schasler 1856, S. 343, Nr. 7: *Venedig vom Lido aus gesehen*, 1839; Nr. 8 *Ansicht von Terracina*.
- 20 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 428, Nr. 72 / Hugo Brendel.
- 21 Inventarkarte (vor 1917).
- 22 Vgl. z. B. Giovanni Battista Brustolon nach Canaletto, *Der Doge im Bucintoro verlässt San Nicolò di Lido*, 1763/66, Radierung und Kupferstich, 44,8 × 57,2 cm, National Gallery of Art, Washington, Mark J. Millard Architectural Collection, Inv.Nr. 1985.61.456.

- 23 Meyer 1908, S. 69 f. sowie 96, unter: Königl. Schloß in Potsdam: *Der Rialto zu Venedig*.
- 24 Inventarkarte (vor 1917).
- 25 Zur Datierung, fol. 49, *Studie dreier Gondeln*, bez. u. l.: »F.N. Venezia / 1837« u. fol. 39, *Blick in die Seufzerbrücke*, Datierung: »1838«.
- 26 Inventarkarte (vor 1917) sowie Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), Nr. XI. Eine Brücke auf dem Lido (Venedig); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 461.
- 27 Meyer 1908, S. 69 f., 96; freundliche Mitteilung von Dr. Alexandra Nina Engel, SPSPG (23.11.2021), zu den sich in den königlichen Sammlungen befindlichen Bildern: Inv.Nr. GK I 4155, Friedrich Nerly, *Rialtobrücke (?) in Venedig*, Öl auf Leinwand, 57,5 × 45,0 cm, Provenienz: 1883 im Potsdamer Stadtschloss inventarisiert. Bis 1944 an das Reichswirtschaftsministerium in Berlin ausgeliehen. 1946 als Kriegsbeute in die Sowjetunion abtransportiert; seitdem Kriegsverlust (kein Foto vorhanden).
- 28 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 427 bzw. 429; Meißnisches Adelsgeschlecht mit den Stammsitzen Miltitz, Siebeneichen und Scharfenberg b. Meißen Heribert Smolinsky, Miltitz, von, in: NDB 17 (1994), S. 532 f.
- 29 Inventarbuch II.
- 30 Schlüter 1857, Bd. 1, S. 168.
- 31 Siehe auch Brakebusch 2022, S. 302, S. 312, Anm. 44.
- 32 Ein Dampfschiff findet sich auf der Zeichnung: *Boote und Schiffe im Hafen von Venedig*, bez. u. r.: »Nerly / Venedig 1861«, Bleistift, leicht aquarelliert, 24 × 55 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952/146.
- 33 Aukt.Kat. Villa Grisebach 237, Nr. 162.
- 34 Die genannten Maßnahmen beziehen sich auf die Nr. 6 der Werkliste der Auftragsvergabe, in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 88 f.
- 35 Siehe hierzu ausführlich: Börries Brakebusch, Dokumentation, 2023, Angermuseum Erfurt.
- 36 Inventarbuch II.
- 37 Vgl. Canaletto, *S. Pietro di Castello*, 1730er-Jahre, Öl auf Leinwand, 47,3 × 79, 5 cm, London, National Gallery, Inv.Nr. NG 1059.
- 38 Förster 1846, S. 548.
- 39 Albert Emil Kirchner, *San Pietro di Castello in Venedig*, 1862, Bleistift auf Papier, 21,4 × 31 cm, Städel Museum, Graph. Slg., Inv.Nr. 6771.
- 40 Beaumont 1862, S. 37.
- 41 Meyer 1908, S. 80.
- 42 Inventarbuch II.
- 43 Meyer 1908, S. 80.
- 44 Vgl. auch Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 289.
- 45 Luise (»Lulu«) von Tümping [1852–1911, geb. von Boyen, Tochter von Hermann und Fanny von Boyen, verh. mit Wolf von Tümping, preußischer Diplomat; <https://www.archivportal-d.de/item/U63FBOAITLCQNVU6LQBQ2TRAIEO3AB3R?query=Wilhelm+Radziwi%C5%82%C5%82&isThumbnail-Filtered=false&rows=20&offset=60&viewType=list&hitNumber=63> (08.11.2023).

FRÜCHTE DER LAGUNEN-INSELN – KÜRBISSTILLEBEN

Kat. 27a–b

Seit seiner Lehrzeit bei Carl Friedrich von Rumohr, der sich als Gastrosoph und Autor des Kochbuches *Geist der Kochkunst* (1822, Erstveröffentlichung) sehr für die Botanik und die Kultivierung von Pflanzen interessierte,¹ hatte Friedrich Nerly eine Vorliebe für das Studium von Pflanzen und deren Früchte entwickelt. Insbesondere das Kürbisgewächs sollte ihn als Studienobjekt während seines ganzen Schaffens begleiten. Er studierte die Blüten in zahlreichen Zeichnungen,² aber auch in Öl (Kat. 1c u. 15a). Mit den hier vorzustellenden Bildern griff er darüber hinaus die Vielfalt der Kürbissorten in einem stillebenhaften Gemälde und in einer Ölstudie auf (Kat. 27a–b). Wie eine Ölstudie aus der Hamburger Kunsthalle zeigt, widmete er sich bereits während seiner römischen Zeit der Wiedergabe von Kürbissen, die auf einer Brüstung vor einer sich im Dunst verblauenden Landschaft des römischen Hinterlands neben einem Topf mit Agaven aufgeschichtet sind.³ Bei diesem stillebenartigen kleinen Meisterwerk, das Alfred Lichtwark mit anderen Ölstudien der römischen Zeit für die Hamburger Kunsthalle erworben hat, geht es um das sorgfältige Studium der farblichen Erscheinungswei-

sen der unterschiedlichen Kürbissorten im Licht des Südens. Für das Ziel einer malerischen Übersetzung der Natur eignete sich die »porträtierende« Stilllebenkunst besonders, konnte doch bei dieser – anders als bei freibeweglichen Naturmotiven – die Erscheinung der Naturprodukte in bestimmten Lichtsituationen ohne Eile studiert werden. Zwar knüpfte Nerly noch in den venezianischen Jahren an diese frühen Studien an, führte sie nun allerdings mit seiner in der Lagunenstadt angenommenen buntfarbigen Palette aus.

Als Nerly sich in Venedig, der steinernen Stadt auf dem Wasser, niederließ, dessen gartenloser Charakter in der Reiseliteratur vielfach hervorgehoben wurde,⁴ boten sich ihm zwar ein reicher Motivschatz aus dem architektonischen Erbe, aber kaum mehr Möglichkeiten, seine Naturstudien fortzusetzen. Dass seine Ehefrau Agathe mit ihrer Eheschließung ihr kleines Häuschen mit Garten am Ausgang des Canal Grande aufgeben musste, bedauerte er sehr, und das frisch vermählte Ehepaar verbrachte alle Pflanzen in Kübeln in die hoch gelegene Wohnung im Palazzo Pisani. Davon berichtete er auch in einem Brief an Rumohr, der sich



Abb. 27.1 *Der Canal Grande in Venedig mit Blick auf Santa Maria della Salute*, vor 1854, Öl auf Leinwand, 74,5 × 106 cm, Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv.Nr. 1173

als Gastrosoph besonders für Nutzpflanzen interessierte und für den er davon eigens eine kleine Studie zeichnete.⁵

Der Gemüse- und Obstanbau war seit Jahrhunderten vorwiegend aus der Stadt auf die Lagunen-Inseln ausgelagert worden,⁶ neben der Lido-Insel vor allem auf die Insel Sant'Erasmus, von der in schwer beladenen Booten die Erzeugnisse den Canal Grande entlang zum Gemüsemarkt bei der Kirche San Giacomo gebracht wurden.⁷

Einen weiteren Umschlagplatz für Gemüse stellte der Campo della Carità dar, wo 1854 die Ponte dell'Accademia gebaut werden sollte. Das Gemälde *Der Canal Grande in Venedig mit Blick auf Santa Maria della Salute* (vor 1854) (**Abb. 27.1**)⁸ zeigt die Situation vor dem Brückenbau, als sich an dieser Stelle eine Gondel-Station für *Traghetti* zur Überquerung des Canal Grande befand.⁹ Zwei mit Waren, vor allem auch mit Gemüse schwer beladene Boote, sind am Anleger zu sehen. Bei dem größeren Lastenboot lassen sich unter den übereinandergelegten Matten zugeschnürte (Getreide-) Säcke, aber auch Körbe mit Gemüse und Obst erkennen. Mit großer Anstrengung bemüht sich einer der beiden Männer, die Matten zu verschieben, um noch weitere Ware herauszuholen. Auf dem Quai stehen Körbe mit großen Kürbissen in verschiedenen Farben und Formen zum Verkauf bereit, die teilweise von einem weißen Tuch über einem Stock zum Schutz vor der Sonne bedeckt sind. **Kat. 27a und 27b** stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit diesen beliebten großen Ansichten vom Canal Grande mit Blick auf die Salutekirche, in die Nerly immer wieder neu variierend Feldfrüchte der Gemüse-Inseln einbrachte (**Kat. 27b.1**).

Claudia Denk

Kat. 27a

Stilleben mit großen Gartenkürbissen, Strohhut und Sonnenschutz 1848

*Früchtestilleben*¹⁰

Öl / Leinwand | 28,0 × 64,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet in Schwarz mit Pinsel unten rechts: »F. Nerly f. 1848.«

Rückseite: Bezeichnet auf dem Schmuckrahmen oben links in Rot: »3045«; auf dem unteren Rahmen der blaugeränderte Galerieaufkleber bezeichnet in dunkler bzw. blauer Farbe: »3045 / I.N.G. 30«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3045

Auf einem naturhaften Boden mit angedeutetem Grasbewuchs liegen, sorgfältig arrangiert, verschiedenfarbige runde und längliche Gartenkürbisse. Die Bodenfläche markiert Nerly perspektivisch durch die leicht schräg gestellte Signatur mit Datierung. Der nur vage angedeutete Hintergrund lässt eine aufschimmernde Wasserfläche mit einem Küstenstreifen vermuten, wodurch die von Inseln umschlossene venezianische Lagune assoziiert wird. Entsprechend ihren Sorten aber auch der für Nerly typischen kräftigen venezianischen Farbpalette sind die Kürbisse in einem Spektrum von Orange über Gelb bis Grün gestaltet. Die Farbbrillanz steigerte er noch, indem er routiniert zahl-



Kat. 27a



Kat. 27a.1 Barke mit einer Ladung von Moschus(?)-Kürbissen, Bleistiftzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3105/2 recto

reiche Glanzlichter setzte, eine Technik, die er seit seinen Ausbildungsjahren bei Rumohr immer weiter perfektionierte. Die Kürbisse lagern um einen gefüllten Weidenkorb, aus dem zusätzlich grüne Paprika herausquellen sowie eine vertrocknete Ranke mit Blättern und Blüten des Kürbisgewächses. Linkerhand ist ein geflochtener Teller mit Tomaten zu sehen. Davor liegt ein etwas zu klein geratener Strohhut. In einem flachen Weidenkörbchen befinden sich überdies dunkelgelbe Maiskolben. Als Schutzvorrichtung vor der Sonne lagert auf einem weiteren umgestürzten Korb ein langer Stock mit einem darübergelegten Leinentuch. Gerade auf dieses Detail griff Nerly, wie die Faltung des Tuches zeigt, bei dem Frankfurter Gemälde *Der Canal Grande in Venedig mit Blick auf Santa Maria della Salute* (vor 1854) unmittelbar zurück (**Abb. 27.1**), indem er das als Vorarbeit dienende Gemälde des Erfurter Nachlasses gleichsam als nur wenig abweichendes Bild im Bild aufgriff.

Während seiner venezianischen Jahre studierte Nerly ausgiebig mit Kürbissen beladene Barken, die von den Lagunen-Inseln in die Stadt fuhren. Beispielhaft sei auf ein Blatt verwiesen, das er *recto* und *verso* mit Zeichnungen und insbesondere auch mit Notizen versah (**Kat. 27a.1**), die bezeugen, wie wichtig ihm die differenzierte Aufnahme der Farbwerte war. Auf der Vorderseite des Blattes sind die länglichen, glockenförmigen Moschus-Kürbisse zu einem Haufen gestapelt und mit einer Matte bedeckt; unter die Zeichnung notierte Nerly: »Grüne Style / ziegel[orangef.?]

Früchte bis [...] violett[lich]«; auf der Rückseite hielt er eine Ladung mit runden Gartenkürbissen fest.

Das 1848 datierte *Stilleben mit großen Gartenkürbissen, Strohhut und Sonnenschutz* wurde, obwohl es sich eigentlich im engeren Sinne um ein Gemüsestillleben handelt, als »Früchtstillleben« inventarisiert und unter diesem Titel bereits ab 1903 in den Bestandskatalogen geführt. Unter den verkauften Werken des Nerly-Nachlasses befindet sich ein als »Fruchtstück« inventarisiertes großformatiges Rundbild mit einem Stilleben aus Granatäpfeln und Trauben sowie unvollendeten Figuren vor einer Landschaft (ehemals Inv.Nr. 3003).

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3105/2 recto: *Barke mit einer Ladung von Moschus(?)Kürbissen*, Bleistift- und Federzeichnung auf Papier, 14 × 13 cm, mit zahlreichen Notizen (**Kat. 27a.1**)

Inv.Nr. 3105/2 verso: *Barke mit einer Ladung von Gartenkürbissen*, Bleistift- und Federzeichnung auf Papier, 14 × 13 cm, mit zahlreichen Notizen

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3003: *Fruchtstück / Oel auf Leinwand / 122 × 137,5 cm / »Nerli«* [sic!]¹¹

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 26,3 × 63,5 cm / Bildträger: 28,0 × 64,0 cm
Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 13 Kett- und 15 Schussfäden pro cm²). Das Format liegt unverändert vor, da alle Malränder und grundierte, aber sehr schmale Spannblätter erhalten sind. Der obere und untere Bildrand wurde ursprünglich vorderseitig auf den Spannrahmen genagelt, der linke und rechte Bildrand auf die Außenseiten des Spannrahmens.

Malschicht

Die weiße Grundierung hat eine sehr gleichmäßige und glatte Oberfläche, die rückseitig plan gedrückt in der Leinwandstruktur vorliegt, was auf eine vermutlich gewerbliche Vorgrundierung hinweist. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag erfolgte deckend und partiell lasurartig mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel. Eine Firnissschicht ist sichtbar. Am linken Spannrand befinden sich vier Einstichlöcher. Im rechten oberen Eckbereich gibt es vier und im rechten unteren Eckbereich zwei Einstichlöcher sowie am oberen, unteren und linken Bildrand mittig je ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Es wurden spätere Maßnahmen am Gemälde durchgeführt, wie z. B. rückseitig zwei Leinwandflecken mit Wachs aufgebracht, jedoch gibt es zu Zeitpunkt und Umfang der Bearbeitungen keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): 18. *Ölbilder in kleinerer Dimension*

Inventarbuch II: *Stilleben / Oelstudie*

Inventarkarte (vor 1917): *Früchtestilleben / Oelstudie auf Lwd. 1848 / 24,5 × 61 cm / »F. Nerly f. 1848«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 23 (*Stilleben: Früchte*, wohl Inv.Nr. 3003) (?). – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 91 od. 120 (jeweils: *Stilleben*) (?). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 142 (*Stilleben von Früchten mit Blick in eine italienische Landschaft*, wohl Inv.Nr. 3003). – Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 99 (*Früchtestilleben*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 196 (*Früchtestilleben*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 19 (*Früchtestilleben*).

Kat. 27b

Weidenkörbe mit Gartenkürbissen und Sonnenschutz um 1848

*Stilleben: Früchtekorb / Oelstudie*¹²

Öl / Leinwand | 20,8 × 26,3 cm

Vorderseite: Bezeichnet mit Pinsel in Schwarz unten links: »F. Nerly.«

Rückseite: Bezeichnet in Schwarz unten rechts: »I.N.G. (678.)« sowie darüber in Blau: »3678«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3678

Bei dieser Studie, für die er ein ausrangiertes Leinwandstück wählte, das er nachträglich am rechten Rand weiter beschnitten hat, orientierte sich Nerly in der Farbenkraft an der traditionellen venezianischen Palette und gab den feinen, farblichen Schmelz der frühen römischen Jahre auf. Geprägt ist das Kürbis-Stilleben von einer routinierten, auf freie Pinselstriche und Pastositäten setzenden Malweise. Wie in **Kat. 27a** quellen die Kürbisse im Übermaß in den unterschiedlichsten Farben von Gelb, über Rot bzw. Orange bis Grün aus einem geflochtenen Weidenkorb. Der dahinter befindliche Korb ist umgestürzt und bietet auf diese Weise eine geeignete Ablage für den diagonal gestellten Stock. Das helle darüber gelegte Tuch dient wiederum als Sonnenschutz und verdeckt einen dritten Korb. Im Vordergrund liegt das Stück einer Kürbisranke, deren Blüten bereits schlaff und verbräunt sind.

Solche Weidenkörbe mit Kürbissen oder auch Weintrauben studierte Nerly während seiner venezianischen Jahre auch mit dem Zeichenstift (Inv.Nr. 3999a). Aufgrund der Motivähnlichkeit, der stilistischen Merkmale und schließlich der schwungvollen, groß gesetzten Signatur dürfte diese Studie in die Zeit des datierten *Stilleben mit großen Gartenkürbissen, Strohhut und Sonnenschutz* (**Kat. 27a**) von 1848 zu setzen sein. Auch in diesem Fall lässt sich eine unmittelbare Verwendung nachvollziehen. Nerly griff auf die großzügig angelegte Studie in einer weiteren Variante des Gemäldes *Canal Grande in Venedig mit Blick auf Santa Maria della Salute* zurück, auf der gegenüber dem Frankfurter Bild (**Abb. 27.1**) die anlegenden Gemüseboote durch Gondeln ersetzt sind. Die auf dem Campo della Carità zum Anleger hin bereitgestellten Körbe mit Gemüse und auch der Stock mit dem weißen, als Sonnenschutz dienenden Tuch, sind hier identisch aufgegriffen (**Kat. 27b.1**).

CD



Kat. 27b



Kat. 27b.1 *Der Canal Grande in Venedig mit Blick auf S. Maria della Salute*, vor 1854, Öl auf Leinwand, 58 × 79 cm, Privatbesitz

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3999a: *Korb mit Gartenkürbissen und Weintrauben*, Bleistift auf Papier 19,5 × 13 cm, bez. neben dem Korb: »Nerly«

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 20,8 × 25,2 cm / Bildträger: 20,8 × 26,3 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 16 Kett- und 20 Schussfäden pro cm²). Das Format wirkt wie aus einer größeren Leinwand herausgeschnitten. An der linken Bildseite ist der Spannrand erhalten. Am oberen und unteren Bildrand liegen die Mal-schichtträger malerisch auslaufend vor. Die rechte Bildkante hingegen wirkt beschnitten, Bildmotive sind angeschnitten.

Malschicht

Die vermutlich gewerbliche Grundierung ist gelblich und sehr glatt. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar, aber im rechten oberen Bildbereich gibt es dunkle Spuren unter der Malschicht sowie eine dunkle Bezeichnung unter dem Stab auf der Malschicht (»02« oder »0Z«). Der Farbauftrag erfolgte deckend und stellenweise lasurartig mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel. Am linken Bildrand befindet sich partiell die Malschicht auch auf der ungründierten Leinwand. Ein Firnis ist augenscheinlich sehr dünn-schichtig und nicht vollflächig vorhanden.

Am linken Rand befinden sich vier, am unteren Rand sechs Einstichlöcher, davon vier im rechten unteren Eckbereich. Im rechten oberen Eckbereich gibt es vier Einstichlöcher sowie am oberen Rand und am unteren Rand mittig je eines.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): unter *Mappe mit 36. Oelstudien* (?)

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Stilleben: Früchtekorb. / Oelstudie auf Leinwand / 20,5 × 26 cm / »F.Nerly« (in Schwarz)*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 99 (zu *Früchtestilleben*, Erwähnung: Eine kleine Studie dazu im Besitze des Museums) (?).

Anmerkungen zu »Früchte der Lagunen-Inseln – Kürbisstillleben«

- 1 Heßdörfer 2019, bes. S. 206.
- 2 Zu den gezeichneten Studien siehe Heßdörfer 2019, S. 353–368.
- 3 *Römischer Balkon*, Öl auf Papier, auf Leinwand, 43,5 × 57 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-1191; vgl. Lichtwark 1910, S. 93 f.
- 4 Binzer 1845, S. 208 f.
- 5 Brief an Rumohr, Venedig 6.3.1840, Dilk 2010, S. 93; zu Nerlys Zeichnung Anm. 60.
- 6 Binzer 1845, S. 209 mit Verweis auf die Gemüse-Gärten auf der Giudecca.
- 7 Ebenda, S. 269; vgl. auch Baedeker 1858, S. 155.
- 8 Vgl. Ziemke 1972, S. 259 f.
- 9 Siehe hierzu die Bremer Fassung *Canal Grande mit Salute-Kirche*, Öl auf Leinwand, 67,5 × 86 cm, bez. u. r.: »F.Nerly«, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 381/1947/5; Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 9.
- 10 Inventarkarte (vor 1917).
- 11 Inventarkarte (vor 1917), siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 461.
- 12 Inventarkarte (vor 1917).

PIEVE DI CADORE – TIZIANS HEIMAT

Kat. 28a–e

Lange bevor der beginnende Tizian-Tourismus die Heimat des großen Malers entdeckte – zu einer Zeit, als die Cadorenschen Dolomiten noch ein exklusiver Geheimtipp für englische *Grand Tour*-Reisende, deutsche Bildungsreisende oder Tizian-Enthusiasten waren –, sollte Nerly, kaum in Venedig dauerhaft ansässig, immer wieder zu Exkursionen nach Pieve di Cadore aufbrechen. In zahlreichen Zeichnungen, Aquarellen und Ölstudien beschäftigte er sich ab 1840 mit Tizians Heimat, die ihn zu einer heute zwar vergessenen, in seiner Zeit aber berühmten Bilderfindung führte. Das Gemälde *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore* (Kat. 28a), das er in mehreren Varianten schuf, sollte sowohl in England prominente Käufer finden, wie den Bankier Alexander Baring, 1st Baron of Ashburton, dessen Geld- und Handelsimperium bis nach Übersee reichte¹, als auch in Deutschland mit einem seiner wichtigsten Auftraggeber, dem württembergischen König Wilhelm I. (Abb. 28.1).²

Welche hohe Bedeutung Nerly dem Themenkreis um Tizians Heimat zumaß, geht auch daraus hervor, dass er für seine Aufnahme als *Socio* in die *Accademia di Belle Arti di Venezia* im Jahr 1852 den großen, abgestorbenen Baum aus dem genannten Gemälde als Hauptmotiv für sein Aufnahmestück wählte (Abb. 28.2). Am linken Rand dieses Bildes ist als Wahrzeichen der Gegend das über Cadore thronende Castello zu sehen. Zudem lieferte Nerly gleichsam noch eine Bestätigung der Authentizität mit, indem er auf der Rückseite in Großbuchstaben vermerkte, dass er das Bild in Cadore »gemacht« habe: »F. NERLY FECE IN CADORE«.³

Vor dem Hintergrund der zu seiner Zeit entdeckten Alpenmalerei⁴ leistete Nerly mit seiner neuartigen Tizian-Ikonografie einen wichtigen Beitrag für den sich um dessen Herkunft aus den Bergen entwickelnden Künstlerkult. Dafür fand er mehrere Ansatzpunkte in seinem eigenen Leben. Neben der Tatsache, dass Tizian nun vermehrt als Landschaftsmaler wahrgenommen wurde, liegen diese Gemeinsamkeiten darin, dass auch der Renaissance-Maler früh seine Heimat verloren hat, ihm aber ebenfalls eine erfolgreiche Karriere gelang. Mit seiner Themenwahl verband Nerly in geschickter Weise seine eigene Biografie mit jener des großen Vorbilds. Der Aufbruch des zehn- bis elfjährigen Knaben aus seinem Heimatort Pieve di Cadore dürfte ihn an seinen eigenen Lebensweg erinnern haben. Auch Nerly musste als Knabe seine Geburtsstadt Erfurt verlassen und auch bei ihm sollte die früh erkannte Begabung dazu führen, dass er den Weg einer erfolgreichen Künstlerkarriere einschlagen konnte. Sowohl bei Tizian als auch bei Nerly realisierte sich diese in Venedig.

In der Wahrnehmung der Zeit wurde Tizians Herkunft aus der Bergwelt bei Pieve di Cadore zunehmend wichtig und mit seinen Landschaftsdarstellungen verknüpft. Nicht nur im *Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore*, sondern auch in dem etwas späteren Gemälde *Tizian mit seiner Tochter Lavinia bei Pieve di Cadore* (Kat. 29a) gelang es Nerly, diese neue Sicht auf Tizian bildlich umzusetzen.

Für Nerlys ikonografische Neuschöpfungen dürfte die Monografie *Dello Amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi Figli* (1833) eine wichtige Grundlage geboten haben. Sie stammte aus der Feder des in Cadore gebürtigen Priesters und Kunstgelehrten Giuseppe Cadorin (1782–1851) und beruhte auf neuen Quellenfunden.⁵ Der enge Zusammenhang zwischen Nerlys hochgeschätzter Bilderfindung und Cadorins Tizian-Monografie wurde schon von den Zeitgenossen hergestellt, denn im Nekrolog anlässlich Cadorins Ableben in der *Allgemeinen Zeitung* im Jahr 1852 wurde auf Nerlys »schönes Bild« zu Tizians Abschied von seiner Heimat verwiesen.⁶ Einen Eindruck von der damaligen Wertschätzung lieferte überdies unter der Überschrift *Ein ächter Tizian* die *Allgemeine Zeitung* aus dem Jahr 1844: »Dieses Bild ist nämlich der 10–11jährige Tizian selbst, gemalt von dem seit mehreren Jahren hier lebenden berühmten Maler Nerly aus Erfurt, welcher zu wiederholtenmalen den reizend gelegenen Geburtsort des großen Meisters, Pieve di Cadore (im italienischen Tyrol), besuchte, um uns und der Nachwelt eines der vortrefflichsten und in jeder Hinsicht interessantesten Kunstwerke zu liefern. Tizian hatte als junger Knabe schon so deutliche Proben von seinem Talente gegeben, daß sein Vater sich entschloß ihn nach Venedig zu Meister Bellino zu schicken. Den Moment der Trennung, schmerzlich für die Mutter und zurück bleibenden Geschwister – diesen Moment hat Nerly durch die ruhigcharakteristische Handlung der Figuren vollkommen ausgedrückt. [...] Vor allem rühmen die Künstler an diesem Bilde die saftige markige und breite Pinselührung, und nennen es in allen Theilen so tüchtig gearbeitet daß man, abgesehen von dem ganz neu aufgefaßten Gegenstände, diesem jüngsten Werke unsres deutschen Landsmannes unbedenklich einen der besten Plätze unter den klassischen Leistungen unserer Zeit einräumen kann.«⁷

Zu seinen Lebzeiten war »Tizians Abschied« eines der in der Berichterstattung am ausführlichsten besprochenen Bilder Nerlys. Es wurde nicht nur im Hinblick auf seine Bilderfindungen an erster Stelle genannt,⁸ sondern auch hinsichtlich des damit verbundenen Anspruchs besonders gewürdigt. Indem Nerly die



Abb. 28.1 *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore*, um 1848, Öl auf Leinwand, 132 × 207 cm, ausgeführte Version für Wilhelm I., König von Württemberg

Landschaftsdarstellung zu den Cadorischen Dolomiten zusätzlich mit dem Ereignis aus Tizians Kindheit verband, würde »sein Verdienst« als Landschaftsmaler, so der Bericht *Artistisches aus Venedig* von 1846, »noch erhöht durch die Szene, die er in den Vordergrund stellt.«⁹ Ähnliches hatte zuvor schon der Dichter und Journalist Daniel von Binzer festgestellt, der sich während seines Venedig-Aufenthalts im Jahr 1844 mit Nerly anfreundete: »Selbst die Bezeichnung ›Landschafter‹ ist für ihn nicht ausreichend, da er ebensoviel Wahrheit und Tiefe der Auffassung in der Sogenannten Staffage offenbart, als in den Naturbildern selbst.«¹⁰

Den frühesten Nachweis für Nerlys Exkursionen in die Cadorischen Dolomiten bietet die Ölstudie zum Castello di Cadore, die rückseitig mit 1840 datiert ist (**Kat. 28c**). Auch inschriftlich betont Nerly mit Nachdruck, dass er nicht nur selbst in Tizians Heimat gewesen sei, sondern dort auch nach der Natur gemalt habe: »Castello / Cadore 1840 / Paese di Tiziano / dipinto dal vero di Nerly«. Etwa zeitgleich zu Nerlys Exkursionen nach Cadore begaben sich auch die ersten englischen *Grand Tour*-Reisenden und Alpen-En-

thusiasten auf eine Entdeckungstour in Tizians Heimat.¹¹ Die englischen Reisenden sollten dem großen Renaissance-Maler nicht mehr nur anhand seiner Altargemälde in Venedigs Kirchen nachspüren, sondern anhand seiner frühen Lebensspuren mehr und mehr auch in den Dolomiten. In John Murray's *Handbook for Travellers in Southern Germany* (1837) findet sich bereits ein Verweis auf Tizians Geburtsort Pieve di Cadore und die sich dort ergebenden Möglichkeiten, noch kaum begangenes Terrain zu erschließen.¹² Unmittelbarer Ausdruck und Höhepunkt dieser neuen Form der Tizian-Verehrung bildet Josiah Gilberts *Cadore, or Tizian's Country* (1869), in dem der Zeichner – von seiner Italienreise nach England zurückgekehrt – eine Art ›Kult-Geographie‹ entwickelte (**Abb. 28.3**) und die Reisenden in dem auch mit einer Karte ausgestatteten Handbuch entlang seiner Lebensstationen und Landschaftshintergründe durch das Cadore führte.¹³

Aus Nerlys direktem Umkreis hatte August von Platen, der in seinen Venedig-Sonetten immer wieder auf Tizians Meisterwerke anspielte,¹⁴ auf seiner Fahrt nach Italien 1834 Pieve di Cadore auf-



Abb. 28.2 *Landschaft bei Pieve di Cadore*, vor 1852, Öl auf Leinwand, 46 × 38 cm, Accademia di Belle Arti di Venezia, Inv.Nr. 534

gesucht und es sich nicht nehmen lassen, Tizians Geburtshaus zu besichtigen.¹⁵ Auch unter den deutschen Bildungsreisenden wurde Tizians Heimat zu einem frühen Ziel. Die Tizian-Liebhaberin und Freundin Richard Wagners Malwida von Meysenbug (1816–1903) zählte noch vor den Touristenströmen zu ihren Besuchern. Sie schwärmte von der landschaftlichen Schönheit und von der künstlerischen Kraft, mit der Tizian die ihm vertrauten Dolomiten in den Landschaftshintergründen erfasste.¹⁶

Letztlich berührt der Werk-Komplex um Tizians Heimat zwei wesentliche Seiten von Nerlys Schaffensjahren in Venedig. Er bereicherte mit diesen Bildern nicht nur die Künstler-Ikonographie und den Kult um den bekanntesten venezianischen Maler, sondern er bewies einmal mehr, zu welchen zukunftsweisenden Leistungen er im Bereich der neuen Ölstudienmalerei fähig war. Die Ölstudien, die Nerly Tizians Heimat in den Cadorischen Alpen widmete und im Erfurter Nerly-Nachlass erhalten sind (Kat. 28b–e), stellen für sich genommen »kleine« Meilensteine der frühen Ölstudienmalerei dar, die sich mit der Entdeckung der Alpen nun auch dem Hochgebirge zuwandte, wofür normalerweise der Name

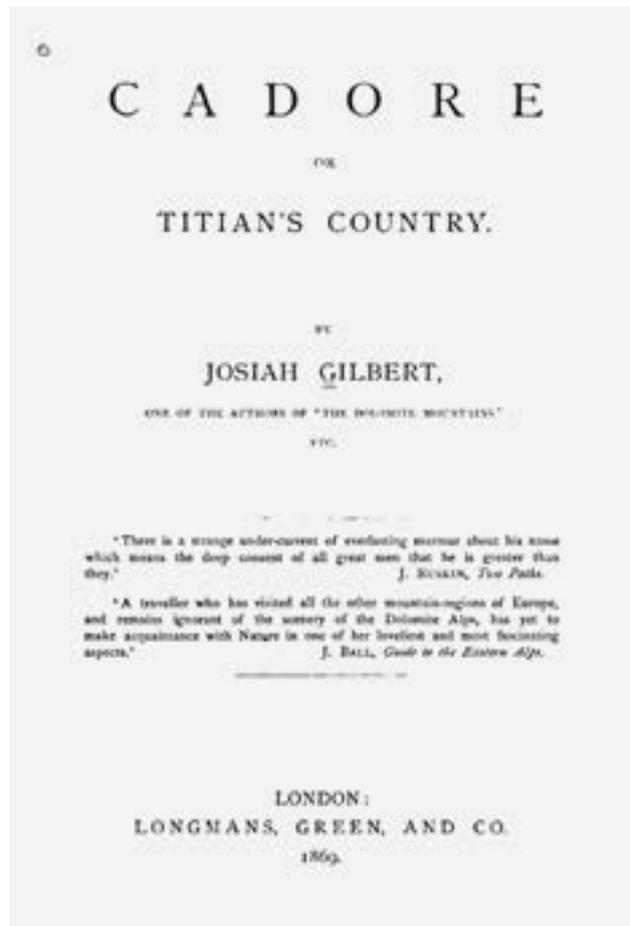


Abb. 28.3 Josiah Gilbert, *Cadore, or Titian's Country*, London 1869 (Titelblatt)

des Schweizer Malers Alexandre Calame (1810–1864) steht.¹⁷ Auch diese hier vorzustellenden Ölstudien bezeugen eindrücklich Nerlys hohe Begabung in der frühen Freilichtmalerei, mit der er nun auch im Hochgebirge und im direkten Naturkontakt die Frische des unmittelbar Gesehenen einzufangen vermochte. Dies erkannten bereits seine Zeitgenossen, wie aus den *Österreichischen Blättern* von 1846 zu entnehmen ist: »Maler wie Nerly sind rüstigen, kühnen Wanderern vergleichbar, die sich Bahn brechen durch irgend ein merkwürdiges Gebirgsland, [...] in Höhen und Tiefen den Wundern der Natur nachspüren, und durch ihre Schilderungen des Erlebten dann die horchenden, angenehm erstaunten Mitgenossen erfreuen: der Art ist der frische Hauch, der durch alle Werke Nerly's weht.«¹⁸

Claudia Denk

Kat. 28a

Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore 1845-1848

*Der junge Tizian verabschiedet sich von seiner Mutter.
Im Hintergrund Pieve di Cadore*¹⁹

Öl / Leinwand | 131,7 × 203,3 cm

Rückseite: Bezeichnet in schwarzer Farbe auf der linken Bildhälfte: »Partenza del / giovane Tiziano / di Pieve di Cadore / F. Nerly« sowie oben rechts, auf dem Kopf stehend: »F. Nerly.«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3004

Vor dem beeindruckenden Bergpanorama der Cadorischen Alpen ist im Vordergrund die figurenreiche Szene des Abschieds des zehn- bis elfjährigen Knaben Tizian von seiner Mutter zu sehen.

Die Mutter hat sich auf einem Felsen niedergelassen und zieht ein letztes Mal ihren Sohn, der – schon zum Aufbruch bereit – seine Zeichenmappe unter den Arm geklemmt hat, in inniger Umarmung an sich. Umgeben ist diese kleine Gruppe von weiteren Familienmitgliedern, rechterhand wohl seine jüngeren Geschwister. Eine tragende Rolle kommt dem Vater zu, der mit seiner Position und aufrechten Haltung die Mittelachse des Bildes betont. Er weist – den Abschied von Mutter und Kind im Blick – auf die Maultiere mit ihrem Führer, die gezäumt und gesattelt zum Aufbruch bereit am Wegesrand stehen.

Eingebettet ist die Szene in die wilde Natur der Cadorischen Alpen, womit Nerly noch an die Tradition der Alpen als *locus horribilis* anschließt.²⁰ Am linken Bildrand im Mittelgrund sind in einer Talsenke Tizians Geburtsort Pieve di Cadore mit Kirchturm und der sich in der Ferne abzeichnende Gebirgszug der Marmarole zu erkennen. Die schmerzvolle Abschiedsszene wird rechts der Mittelachse von dem auf einem Bergrücken ruhenden Castello di Cadore bekrönt. Nerly führt den Blick des Betrachters an dem Castello vorbei zu den hohen, teils schneebedeckten Gipfeln



Kat. 28a



Kat. 28a.1 *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore*, Pinselzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3119 verso



Kat. 28a.2 *Abschied Tizians von seiner Mutter*, Tuschezeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3926 recto

der Cadorischen Dolomiten. Die Sicht darauf ist teilweise jedoch durch einen hochaufragenden Baumstamm im Vordergrund pittoresk verstellt, dessen Krone durch einen Sturm abgebrochen ist. Rechterhand sind zwei Männer und eine Frau bei der schweren Holzarbeit zu sehen. Die Verfallsspuren des Castello, das zu Nerlys Zeit nur mehr eine Ruine war (s. **Kat. 28c**), tilgte er und stellte die Burg entsprechend ihrem Zustand zu Tizians Lebzeiten als intakten Baukörper dar.

Nerly wiederholte das Thema über mehrere Jahre, wobei das Erfurter Bild jenem des vom König von Württemberg erworbenen sehr nahekommt (**Abb. 28.1**). Die erste Fassung für Lord Ashburton entstand entweder 1841 oder 1844 und ist durch eine kurze Beschreibung im Werkverzeichnis von 1846 nachgewiesen, aus der zwar keine Details zu erfahren sind, jedoch die Bestätigung, dass dieses dem Zuvorgenannten in der Anlage sehr ähnlich war: »Großes Landschaftsgemälde: Die Heimat Tizian's, die herrliche Gebirgsgegend Pieve di Cadore mit dieser Stadt selbst, und der später so berühmt gewordene Künstler, als zehnjähriger Knabe von seiner Mutter Abschied nehmend, vom Vater nach Venedig geleitet.«²¹ Die Version von Lord Ashburton variierte Nerly in den darauffolgenden Jahren mehrfach, wie auch aus einem Brief an Daniel von Binzer aus dem Jahr 1845 hervorgeht: »Eine Wiederholung des jungen Tizians welches Sie damals bei mir sahen, ist nun wieder mit kleinen Änderungen beendet, das Erste ist in London in Besitz des Kunst und Geldreisenden Lord Aschburton [sic] gekommen, [...].«²² Nerly hat diese Komposition, die ihn über das Landschaftsfach hinausgehend auch als Historienmaler profilieren sollte, mit Hilfe von Ölstudien sowie in zahlreichen Kompositionszeichnungen, Aquarellen und Figurenstudien intensiv vorbereitet. Die größere Gruppe an Zeichnungen ist mit der Erfurter Fassung bzw. jener des Königs von Württemberg zu verbinden (**Abb. 28.1**). So hatte Nerly bereits in einer Kompositionszeichnung zur Figurenanordnung gefunden, auf der bis auf wenige Unterschiede die Anordnung der Abschiedsszene von Mutter und Sohn und des zum Aufbruch drängenden Vaters wiedergegeben ist. Nur die Maultiergruppe findet sich etwas mehr in den Hintergrund gerückt (**Kat. 28a.1**). In einer ausgearbeiteten Tuschezeichnung bereitete er zudem im Detail die rührende Szene des Abschieds von Mutter und Sohn vor, in welcher der Knabe seine Kappe in der Hand hält und seine Zeichenmappe unter den Arm trägt (**Kat. 28a.2**).

Von der Maultiergruppe mit Führer existieren zwei Pinselzeichnungen, wobei eine den Führer detailliert in Kleidung und Haltung wiedergibt (4067b verso). Die zweite lavierte Pinselzeichnung ist mit 1848 datiert (**Kat. 28a.3**), so dass sich auch eine zeitliche Einordnung für das hier vorgestellte Gemälde ergibt. Sie zeigt die Gruppe nur summarisch erfasst, dafür ist sie kompositionell weiterentwickelt; die landschaftliche Situation verweist mit dem hoch aufragenden Bergrücken und der thronenden Burg bereits unmittelbar auf die Ausführung im Gemälde.

Zum Landschaftshintergrund hat sich überdies ein Aquarell erhalten, das Pieve di Cadore in der Talsenke mit dem Blick auf die Marmarole zeigt (Kat. 28a.4). Hierzu existierte offenbar eine ähnliche, heute verlorene Ölstudie, deren Aussehen durch eine Beschreibung überliefert ist (ehemals Inv.Nr. 3094, siehe unter Kat. 28b).

Eine kleine Version wurde 1996 bei Neumeister versteigert. Zu dieser sind zwei vorbereitende Pinselzeichnungen im Erfurter (Inv.Nr. 4255 verso) bzw. im Bremer Nachlass (Inv.Nr. 1952/692 recto) erhalten. Von Nerlys intensiver Auseinandersetzung mit Tizians Herkunft aus den Bergen zeugte überdies ein heute verlorenes Bild des Erfurter Nerly-Nachlasses mit dem Titel *Tizians Heimat* (ehemals Inv.Nr. 3331). Und schließlich ist für das Jahr 1843 quellenmäßig noch ein Gemälde mit dem Titel *Ansicht von Pieve di Cadore* nachweisbar.²³

Wie bereits in der Transportliste zur 1. Sendung vom 14. Juni 1883 aus Venedig von Friedrich Nerly d. J. festgehalten wurde, ist das Erfurter Gemälde unvollendet, d. h. die oberste lasierende Malschicht fehlt stellenweise. Besonders deutlich betrifft dies die Gesichter der Frauengruppe mit Kindern, die nicht ausgeführt wurden. Im Bestandskatalog von 1886 wurde das Gemälde als »Carton« bezeichnet, so dass es vermutlich wie die Erfurter Piazzetta-Version als »Original-Skizze« zu bewerten ist (Kat. 19a), die Nerly dazu diente, seinen potenziellen Auftraggebern die Bildidee anhand eines unvollendeten Gemäldes im Atelier vorzustellen.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf.Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3119 verso: *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore*, Pinsel in Sepia, Bleistift, auf Papier, 20,3 × 29,8 cm, bez. u. l.: »Nerly f.« sowie u. r.: »Zu Tizians Abschied.«²⁴ (Kat. 28a.1)

Inv.Nr. 3926 recto: *Abschied Tizians von seiner Mutter*, Tuschezeichnung, Aquarell, Weißhöhungen, Bleistift, auf Papier (Kat. 28a.2), sowie verso: *Frauengruppe*, Teil der Abschiedsszene, Bleistiftzeichnung auf Papier, 26,7 × 22 cm²⁵

Inv.Nr. 4067a recto: *Mann mit Maultieren* (Studie zu *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore*), 1848, Pinsel- und Federzeichnung, teilweise aquarelliert, auf Papier, 15,7 × 20,6 cm, bez. u. l.: »Pieve di Cadore« sowie u. r.: »F. Nerly f. 1848.«²⁶ (Kat. 28a.3)

Inv.Nr. 4067b recto: *Mann mit Maultieren* (Studie zu *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore*), 1848, Bleistift-, Pinsel- und Tuschezeichnung auf Papier, 29,2 × 44,9 cm²⁷

Inv.Nr. 4064: *Blick auf Pieve di Cadore mit der Marmarole im Hintergrund*, Aquarell auf Papier, 9,5 × 15,5 cm, bez. u. l.: »Nerly« sowie u. r.: »Pieve di Cadore«²⁸ (Kat. 28a.4)



Kat. 28a.3 *Mann mit Maultieren*, 1848, Pinsel- und Federzeichnung auf Papier, 129,7 × 201,5 cm, Inv.Nr. 4067a recto



Kat. 28a.4 *Blick auf Pieve di Cadore mit der Marmarole im Hintergrund*, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4064

Inv.Nr. 4255 verso: *Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Cadore*, Bleistift- und Pinselzeichnungen auf Papier, 30,3 × 41,7 cm, Kompositionszeichnung für das kleinere, 1996 bei Neumeister versteigerte Gemälde

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/692 recto: *Abschied Tizians von seiner Mutter bei Pieve di Cadore*, Pinsel- und Federzeichnung auf Papier, 18,9 × 12,9 cm, bez. u. r.: »F. Nerly / f.« sowie am unteren Bildrand: »des jungen / Tizian Abschied von seiner Mutter / in Pieve di Cadore«; Studie für das kleinere, 1996 bei Neumeister versteigerte Gemälde

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3331, *Tizians Heimat*, keine technischen Angaben²⁹

Versionen

Nerly malte nach Vincent Nolte den *Abschied des jungen Tizian von Pieve di Cadore* vier bis fünf Mal:³⁰ Die erste Version, erworben durch Alexander Baring, ist Lord Ashburton (1774–1848), die nach Nolte 1841 gemalt wurde bzw. im *Vollständigen Verzeichniß* unter das Jahr 1844 eingeordnet ist,³¹ ist nur mehr quellenmäßig nachweisbar. – Eine spätere Version (Öl auf Leinwand, 132 × 207 cm, u. r. sign.) für Wilhelm I., König von Württemberg (1781–1864), die 1908 als verschollen galt, wurde dann aber 2006 bei Sotheby's London³² und ein Jahr später in Stuttgart versteigert.³³ – Eine kleinere, in der Landschaft reduzierte Version wurde am 26. Juni 1996 in München versteigert.³⁴ – In einem Brief an August Daniel von Binzer aus dem Jahr 1845 nimmt Nerly auf eine aktuelle Wiederholung der ersten Fassung von Lord Ashburton Bezug.³⁵

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / originaler Bildträger: 129,7 × 201,5 cm / Keilrahmen: 131,7 × 203,5 cm

Bildträger

Größere Leinwand (Körperbindung mit 11 Kett- und 11 Schussfäden pro cm²)

Malschicht

Die Leinwandstruktur zeichnet sich stark auf der Malschichtoberfläche ab. Die Grundierung ist hell. Der Farbauftrag, mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel, erfolgte lasurartig bis deckend und pastos in den Höhlungen. Die gesamte Darstellung war durch nachgedunkelte Firnisüberzüge stark farbverändert.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

1968 bis 1969 erfolgte eine Restaurierung des Gemäldes in der Restaurierungswerkstatt der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden.³⁶ Im Rahmen dieser Maßnahme wurden instabile, mit Kleister angesetzte Ränder abgenommen und eine neue Anränderung (größere Leinwand, Leinwandbindung mit 10 Kett- und 12 Schussfäden pro cm², vermutlich aus Mangeltuch, erkennbar an den roten Webkanten) durchgeführt. Außerdem erfolgte eine Reinigung und das Aufsetzen von Leinwandflicken (mit ausgefransten Rändern) mit einer Kaltdoublirmasse. Den dunklen Überzug hat man untersucht und belassen. Nach dem Retuschieren erfolgte das Auftragen eines Schlussfirnisses. Alle Bildränder wurden mit einem textilen Band umklebt, das vorderseitig in einer Breite von 1,8 bis 2,0 cm vom Rand bis in die Darstellung reicht.

Es waren noch weitere Maßnahmen erkennbar, die zu unbekanntem Zeitpunkt nach dieser Restaurierung erfolgt sein müssen. Es gab auf der Rückseite weitere Flicker (einen Leinwandflicker mit gerade geschnittenen Kanten und zwei aus Papier). Auf der Bildvorderseite fanden sich auf der gesamten Bildfläche Kittungen und einige größere sowie zahlreiche kleine Retuschen, die sich im Streiflicht mit matter Oberfläche absetzten und unter UV-Licht gut sichtbar waren.

2023/2024

Im Rahmen des Projekts erfolgte eine umfangreiche Restaurierung des Gemäldes³⁷. Nach dem Abnehmen der Umklebung zeigte sich im Abstand von 1,0 bis 1,5 cm zu den Bildkanten der Rand des originalen Bildträgers mit ausgerissenen bzw. teilweise zur Hälfte angeschnittenen ehemaligen Nagellöchern. Es wurde eine Abnahme des Firnisses und des ölhaltigen getönten Überzugs, die im Laufe der Zeit sehr stark nachgedunkelt waren, durchgeführt. Dabei zeigte sich, dass sich unter dem getönten Überzug im Bereich der Personengruppe viele großflächige Übermalungen befanden. Daraus kann man schließen, dass das Aufbringen des getönten Überzugs vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt (und nicht von Nerly selbst) zur Egalisierung von Gemälde und Übermalungen erfolgte. Die Übermalungen und die alten Retuschen wurden entfernt und anschließend neue Retuschen und ein Firnis aufgebracht.

Quellen

I. Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. IV: *unvollendet, der junge Tizian verabschiedet sich von seiner Mutter. Im Hintergrund Pieve di Cadore*

Inventarbuch II: *Der junge Tizian verabschiedet sich von s. Mutter / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter / Oelgemälde auf Lwd. / 1,29 × 2 m*

II. Briefe

Nerly an Daniel von Binzer, 1845, SMB/ZA, Autographensammlung, Mappe 1012, D III 4299, Nr. 2 (zur ersten Version für Lord Ashburton, 1841/42)

Literatur

Allgemeine Zeitung, Beilage (16.6.1844), S. 1342. – Binzer 1845, S. 372 f. – Artistisches aus Venedig (24. Jänner 1846), S. 84. – Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 429, Nr. 116 (zur Version für Lord Ashburton). – Nolte 1853, S. 265 (v.a. zur Version für Lord Ashburton). – Allgemeine Zeitung, Beiblatt (2.7.1862), S. 3050. – Die Künstler aller Zeiten 1864, S. 170 (*Titian, wie er Abschied von seinen Eltern nimmt*). – Wurzbach 1869, S. 188 (*Tizian, wie er von seinen Eltern Abschied nimmt*). –

Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 53 (*Carton. Landschaft. Der junge Tizian verabschiedet sich von seiner Mutter*). – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 26 (*Karton, Landschaft, Tizian verabschiedet sich von seiner Mutter*). – Meyer 1908, S. 75 (zur Version für Wilhelm I., König von Württemberg). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 21 (m. Abb.). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 19 (m. Abb.). – Lucke 1991, S. 16, Anm. 27. – Gädeke 1999, S. 65 f. – Nauhaus 2007a, S. 30. – Myssok 2012, S. 65, Anm. 42.

Kat. 28b

Die Cadorischen Dolomiten mit dem Castello di Cadore um 1840

*Gebirgslandschaft b. Cadore*³⁸

Öl / Papier | 44,5 × 65,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts in Schwarz mit feinem Pinsel: »F. N.«

Rückseite: Bezeichnet in der Mitte mit Pinsel in Schwarz: »Nerly Cadore« und unten links in Grau die Inventarnummer: »I.N.G. 393«, überschrieben in Schwarz mit: »3093«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3093

Mit dem Gemälde *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore*, das Nerly in mehreren Versionen malte, lassen sich einige Ölstudien in Verbindung bringen. Neben der heute verlorenen Ölstudie auf Papier mit dem Blick auf Pieve di Cadore (ehemals Inv.Nr. 3094) ist hier vor allem an **Kat. 28b** zu denken, deren rückwärtige eigenhändige Bezeichnung auf Cadore als Entstehungsort verweist. Der Blick führt an dem auf einem hohen Felsvorsprung situierten Castello di Cadore vorbei in das tief eingeschnittene Tal der Piave gegen Nordosten in Richtung Santo Stefano. Diese Blickführung hat Nerly in dem ausgeführten Gemälde (**Kat. 28a**) nahezu identisch übernommen, was sich auch an der Anordnung der Berggipfel im Hintergrund zeigt.

Das heute nicht mehr erhaltene Castello di Cadore thront malerisch auf dem Felsvorsprung und erscheint, verglichen mit späteren Illustrationen wie dem *Castell of Cadore and Mte. Marmarole* in Josiah Gilberts erfolgreichem Handbuch für Viktorianische Reisende von 1869 (**Kat. 28b.1**), dramatischer inszeniert. Nerlys Perspektive präsentiert die Burgruine in einer besonders spektakulären Ansicht, in der die Mauern unmittelbar in den Steilhang übergehen. Auch in den großen Gesteinsbrocken im Vordergrund, die dem Betrachter ganz nahe rücken, dokumentiert er die viel beschriebene Wildheit von Tizians Heimat.



Kat. 28b.1 Josiah Gilbert, *Castell of Cadore and Mte. Marmarole*, aus: Gilbert 1869, nach S. 196

Begleitend bzw. vorbereitend fertigte Nerly ein Aquarell und mehrere Zeichnungen. Auf dem 1843 datierten Aquarell aus dem Erfurter Nerly-Nachlass geht der Blick von dem vorgelagerten Bergrücken auf das Castello (**Kat. 28b.2**). Eine ähnliche Perspektive gewährt eine Bleistiftzeichnung, auf der sich jedoch der Landschaftsausblick auf die umgebenden, hier nur angedeuteten Berge weitet (Inv.Nr. 4063 verso). Die beiden lavierten Bleistiftzeichnungen der Hamburger Kunsthalle (Inv.Nr. 47368 recto u. verso) zeigen den Blick auf die erhaben über dem Tal thronende Burgruine mit vorgelagertem Bergrücken in ähnlicher Auffassung; beide Zeichnungen stehen mit der Ölstudie in einem unmittelbaren Zusammenhang (**Kat. 28b.3**).

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4065: *Bergrücken mit dem Castello di Cadore*, 1843, Aquarell über Bleistift auf Papier, 9,3 × 15,5 cm, bez. u. l.: »Castello 1843. / Cadore / Nerly«³⁹ (**Kat. 28b.2**)

Inv.Nr. 4063 verso: *Bergrücken mit dem Castello di Cadore*, Bleistiftzeichnung auf Papier, 37,7 × 22,7 cm⁴⁰

Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 47368 recto: *Die Burg von Cadore, bei dem Geburtsort Tizians*, Bleistift, Pinsel in Braun und Grau, auf Papier, 24,5 × 35,8 cm, bez. u. l. in Bleistift: »Geburtsort Tizians«, u. r. in Bleistift: »Burg Cadore« sowie r. daneben: »Nerly« (**Kat. 28b.3**)

Inv.Nr. 47368 verso: *Die Burg von Cadore, bei dem Geburtsort Tizians*, Bleistift, Pinsel in Braun und Grau, auf Papier, 24,5 × 35,8 cm



Kat. 28b

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3094: *Gebirgslandschaft bei Cadore / Oelgemälde auf Papier auf Lwd. aufgezogen / 44,5 × 64,5 cm / »F. Nerly«⁴¹*

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 44,5 × 65,0 cm

Bildträger

Papier / auf Leinwand (Leinwandbindung mit 19 Kett- und 19 Schussfäden pro cm²). Das Bildformat ist unverändert.

Malschicht

Es gibt eine helle, dünn-schichtige Grundierung. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend, teilweise pastos. Malränder sind an allen Bildrändern sichtbar. Die Ölstudie wurde gefirnisst. In der linken und rechten unteren Bildecke sowie am linken Bildrand gibt es jeweils ein Einstichloch, am unteren Bildrand befinden sich vier.

Restaurierungsmaßnahmen

Der Papierbildträger wurde vermutlich zeitnah nach der Entstehung der Ölstudie auf Leinwand aufgezogen, da sich rückseitig eine wahrscheinlich originale Signatur befindet. Am linken Bildrand sind kleine Retuschen erkennbar, zu deren Entstehungszeitraum es keine Angaben gibt.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Landschaften bei Cadore / Oelstudien* (Sammel-Inv.Nr. 3092–3094; Inv.Nr. 3094 verkauft)

Inventarkarte (vor 1917): *Gebirgslandschaft b. Cadore / Oel auf Papier, auf Lwd. / gezogen / 445 × 65 cm / »F.N.«*

Kat. 28b.2 *Bergrücken mit dem Castello di Cadore*, 1843, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4065



Kat. 28b.3 *Die Burg von Cadore, bei dem Geburtsort Tizians*, Bleistiftzeichnung auf Papier, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 47368 recto



Literatur

Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 103 od. 108 (*Landschaftliche Studien*) (?). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 132 (*Tizians Heimat. Landschaft bei Pieve di Cadore in den Dolomiten* – oder **Kat. 28d**

bzw. ehemals Inv.Nr. 3094). – Best.Kat. 1961, Kat.Nr. 199 (*Cadore*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 23 (*Gebirgslandschaft bei Cadore*).

Kat. 28c

Castello di Cadore 1840

*Castello Cadore 1840 / Paese di Tiziano*⁴²

Öl / Papier | 97,0 × 73,0 cm

Rückseite: Bezeichnet nachträglich in Schwarz und Braun:
»Castello / Cadore 1840 / Paese di Tiziano / dipinto dal
vero di Nerly«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3694

Das heute nicht mehr existente mittelalterliche Castello di Cadore, von dem es nur wenige Ansichten gibt und an dessen Stelle nun eine Festungsanlage aus dem Ende des 19. Jahrhundert steht, befand sich von Pieve di Cadore aus in südöstlicher Richtung und war von dort gut zu sehen. Zu Nerlys Zeiten war die Burg bereits ruinös, nachdem sie mit dem Fall Venedigs durch die Napoleonischen Truppen Ende des 18. Jahrhunderts endgültig aufgegeben worden war. An drei Seiten gingen ihre Mauern direkt in den Abgrund über.

Nerly erfasste die Burgruine vom gegenüberliegenden Monte Ricco aus, wobei er den Blick über Buschwerk und aufragende Bäume auf den stark verfallenen Eingangsbereich im Nordwesten führt. Umgeben ist die Burg vom Hochgebirge der Cadorischen Dolomiten mit ihrer karstigen, dunkelgrauen Färbung. Der düstere Gesamteindruck wird durch den wolkenverhangenen dunklen Himmel noch verstärkt. Auf dem ansteigenden Wiesengrund vor dem Eingangsbereich streicht ein Fuchs mit Beute.

Nerly hatte die Ölstudie lange vor dem einsetzenden Tizian-Tourismus gemalt, noch bevor in den späten 1860er-Jahren englische und deutsche Reisende die Heimat des großen Renaissance-Malers entdeckten, um etwa auch dessen Elternhaus in Pieve di Cadore aufzusuchen.⁴³ Mit der eigenhändigen, aber nachträglich angebrachten Beschriftung auf der alten Doublierleinwand – »Castello / Cadore 1840 / Paese di Tiziano / dipinto dal vero di Nerly« – weist uns Nerly darauf hin, dass er Tizians Heimat vor Ort gemalt hat und dies bereits im Jahr 1840. Er interessierte sich damit lange vor dem englischen Zeichner Josiah Gilbert für Tizians Heimat, der in seinen Aquarellen der Burg erst zwei Jahrzehnte später Einzelansichten widmete.⁴⁴

Zwei motivisch bislang nicht identifizierte Papierarbeiten lassen sich der Ölstudie mit der Burg von Cadore zuordnen. Die aquarellierte Pinselzeichnung im Erfurter Nerly-Nachlass zeigt das Castello gleich der Ölstudie wiederum vom gegenüberliegenden Monte Ricco mit Blick auf den ehemaligen Eingangsbereich. Im Hintergrund sind die hohen grauen Bergspitzen der Dolomiten



Kat. 28c

zu erkennen (**Kat. 28c.1**). Im Bremer Nerly-Bestand befindet sich eine Bleistiftzeichnung, auf der die Ruine näher gerückt ist (Inv. Nr. 1952/493).

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4063 recto: *Das Castello di Cadore*, Pinsel in Tusche und Sepia mit Aquarell, Weißhöhungen über Bleistift, auf blaugrauem Papier, 37,7 × 22,7 cm, bez. u. r.: »Castello / Cadore«⁴⁵ (**Kat. 28c.1**)

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/493: *Castello di Cadore (Burgruine im Gebirge)*, Bleistift mit Weißhöhungen auf bräunlichem Papier, 10,7 × 20,2 cm⁴⁶

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 97,0 × 73,0 cm / Bildträger: 99,0 × 74,0 cm

Bildträger

Papier / auf Leinwand aufgezogen (Leinenbindung mit 35 Kett- und 20 Schussfäden pro cm²). Besonderheiten: Vor dem Aufziehen des Papiers wurde an der Leinwand am linken Rand ein Leinwandstreifen (max. Breite 6,0 cm) rückseitig sichtbar angenäht.

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung sind nicht erkennbar. Es erfolgte ein deckender sowie partiell lasurartiger Farbauftrag zur Modellierung von Höhen und Tiefen mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel. Eine Firnissschicht ist vorhanden.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2020

Das Aufziehen des Papiers auf die Leinwand erfolgte wahrscheinlich bereits zu Lebzeiten Nerlys, da sich auf der Leinwand der Rückseite eine eigenhändige Bezeichnung mit der Signatur des Künstlers befindet. Die stark verpresste Malschichtoberfläche entstand vermutlich entweder beim Aufkleben des ursprünglich auf Papier ausgeführten Gemäldes auf die Leinwand oder im Zusammenhang mit einer späteren Maßnahme, vielleicht zur Konservierung der Malschicht.

2020/2021

Da das Gemälde ohne Keilrahmen vorlag, gab es besonders in den Randbereichen zahlreiche Lockerungen sowie Verluste der Malschicht gemeinsam mit dem Papierbildträger. Es erfolgten eine Oberflächenreinigung, die Festigung der gelockerten Bereiche der Malschicht auf Papier und die Glättung der partiell geknickten oder gerissenen Leinwandbereiche ohne Bildschicht. Anschließend wurden neue Ränder aus Leinwandstreifen ange-setzt und das Gemälde auf einen neuen Keilrahmen gespannt. Zum Abschluss erfolgten Retuschen.⁴⁷

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Castello Cadore 1840 / Paese di Tiziano / Oelstudie auf Pappe, auf Leinwand geklebt. / 99 × 74 cm / »Dipinto dal vero di Nerly« (auf der Rückseite)*

Literatur

Bislang unpubliziert.



Kat. 28c.1 *Das Castello di Cadore*, Pinselzeichnung mit Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4063 recto

Kat. 28d

Der Monte Antelao um 1840

Gebirgslandschaft b. Cadore⁴⁸

Öl / Papier | 47,7 × 38,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in Braun mit Pinsel:

»Nerly f. / Cadore« sowie unten rechts: »l'Antelao«

Rückseite: Bezeichnet in der Mitte in Bleistift:

»nel Cadore«, oben links die Inventarnummer in Rot:

»3092« und darunter in Bleistift: »3092« sowie unten rechts in Bleistift: »I. Nr. 92«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3092

Mit dem »König des Cadore«, wie der Monte Antelao auch bezeichnet wird, der mit 3264 m der höchste Berg der Cadorischen Dolomiten und zugleich zweithöchste der Dolomiten überhaupt ist, knüpfte Nerly noch unmittelbar an die Ästhetik des Erhabenen an. Der hoch aufragende Berg besitzt noch heute zwei kleine Gletscher. Mit dem untersichtigen Blickwinkel auf den mächtigen Gipfel dieses schneebedeckten Riesen thront dieser eindrucksvoll über den saftig grünen Bergkämmen. Nerly wählte einen radikalen Blick durch die schlanken Baumstämme des Hochwaldes im Vordergrund, bei dem der karge Boden und die Witterung Spuren hinterlassen haben. In manchen Partien ist die Ölstudie unfertig, wie etwa im Bereich der aufstrebenden Bäume, deren Wurzelbereich Nerly offengelassen hat, so dass sie zu schweben scheinen. Auffällig ist die prominent in großer Schreibrift gesetzte Signatur, die mit dem Zusatz »Cadore« versehen ist und damit nicht nur für die Eigenhändigkeit, sondern auch für den Entstehungsort in Tizians Bergwelt bürgt. Die topographische Identifizierung des



Kat. 28d.1 *The Antelao seen from Venice / from a Drawing by Mr. Ruskin,*
aus: Gilbert 1869, Plate IX

Bergriesen bestätigt die am rechten unteren Bildrand entdeckte Benennung mit »l'Antelao«.

Der auch als »König der Dolomiten« benannte Berg befindet sich nahe von Tizians Geburtsort Pieve di Cadore in der Provinz Belluno, nordöstlich des Boitets. Mit seiner pyramidalen Form, die Nerly in seiner Ölstudie präzise erfasste, ist er für die Dolomiten, die normalerweise eher aus geschlossenen Massiven und Hochplateaus bestehen, ein eher untypischer Berg. Eine bislang nicht zugeordnete Zeichnung des Bremer Bestandes zeigt den Monte Antelao aus einem ähnlichen Blickwinkel. Von einem Standort im Bereich der Baumzone geht der Blick wiederum zu dem mächtig sich erhebenden Gipfel (Inv.Nr. 1952/481).

Mit seiner Ölstudie des Monte Antelao steht Nerly zeitlich deutlich vor John Ruskins Bewunderung für diesen eindrucksvollen Berg. Ruskin beschrieb zehn Jahre später in *The Stones of Venice* (1851), wie fasziniert er von der Fernsicht auf die Dolomiten mit dem Bergriesen Antelao von Venedig aus war⁴⁹ und erfasste dieses Sehereignis auch in einer Zeichnung. Diese Zeichnung wiederum hat Josiah Gilbert in seinem *Cadore, or Titian's Country* (1869) aufgegriffen, mit dem er die neue »Cult Geography« um Tizians Heimat zu einem Höhepunkt führte (**Kat. 28d.1**).⁵⁰

Der Bergriesen wurde zum Inbegriff der wilden Heimat Tizians und unter den Reisenden fand das seltene Naturphänomen viel Beachtung, bei dem bei klarer Sicht – etwa ein dutzend Mal im Sommer – der Berg von Venedig aus zu sehen ist. Auf dieses Naturereignis verwies die britische Roman- und Reiseschriftstellerin Amelia B. Edwards (1831–1892) in ihrem begeisterten Bericht über die Dolomiten: »It is possible, to see the Antelao from Venice on such a clear day as befalls about a dozen times in the course of a summer; [...]«⁵¹

Die bereits erwähnte Tizian-Liebhaberin Malwida von Meysenbug und die schottische Schriftstellerin Margaret Oliphant Wilson (1828–1897) hatten wiederum das Glück, dieses Naturphänomen selbst erleben zu dürfen und hielten es in ihren Reise-Erinnerungen fest.⁵² Wie Meysenbug sah Oliphant Wilson die ungewöhnlich nahsichtigen Cadorischen Alpen sogar von Tizians Garten aus im venezianischen Stadtteil Cannaregio: »From the Garden of Titian, yet wildly luxuriant, we looked up to Cadore. – to splintered, fantastic pinnacles, [...]«⁵³

CD

Zeichnungen

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/481: *Monte Antelao*, Bleistift mit Weißhöhlungen auf bräunlichem Papier, 12,8 × 20,3 cm⁵⁴

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 47,7 × 38,8 cm



Bildträger

Papier / auf Pappe aufgezogen

Malschicht

Grundierung und Unterzeichnung sind nicht einsehbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis pastos. Die bildliche Darstellung wurde im unteren Viertel nur farblich angelegt, in den anderen Bereichen des Gemäldes detailliert ausgeführt. Die Studie weist eine Firnis-schicht auf. Braune Farbkanten rechts, links und unten an den Bildrändern entstanden vermutlich im Zusammenhang mit einer ehemaligen Rahmung. Insgesamt weist die Ölstudie sechs Einstichlöcher auf (je zwei in der linken unteren Bildecke und am linken Bildrand oben sowie je eines in der rechten oberen Bildecke und am rechten Bildrand oben).

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Der originale Bildträger wurde im Format unverändert auf eine ca. 0,2 cm starke Pappe aufgezogen. Es fanden sich Reste einer Wachsfestigung auf dem eingerissenen Papierbildträger (auf der rechten Bildhälfte von oben nach unten verlaufend sowie in der Mitte des linken und rechten Bildrandes). Es gibt aber keine Angaben zu Zeitpunkt und Umfang der Bearbeitungen.

2023

Malschicht und Bildträger wurden partiell gefestigt sowie eine Oberflächenreinigung durchgeführt. Nach Abnahme der dicken Wachsschichten zur Festigung der Risse im Bildträger erfolgte eine Retusche.⁵⁵

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Landschaften bei Cadore / Oelstudien* (Sammel-Inv.Nr. 3092–3094; Inv.Nr. 3094 verkauft)

Inventarkarte (vor 1917): *Gebirgslandschaft b. Cadore / Oelstudie auf Papier / 47,5 × 39 cm. / »Nerly f. / Cadore«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 103 od. 108 (*Landschaftliche Studien*) (?). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 132 (*Tizians Heimat. Landschaft bei Pieve di Cadore in den Dolomiten* – oder **Kat. 28b** bzw. ehemals Inv.Nr. 3094). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 24 (*Gebirgslandschaft bei Cadore*).

Kat. 28e

Bergmassiv mit der Ansicht des Monte Pelmo um 1840

*Partie aus d. ital. Alpen (Tal von Cadore)*⁵⁶
bzw. *Tal von Cadore, Landschaft*⁵⁷

Öl / Papier | 46,0 × 64,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet am linken Rand in schwarzer Farbe: »F. Nerly« (auf dem »y« ein Punkt)

Rückseite: Bezeichnet oben links in Rot: »3365« und auf der verstärkenden Leiste unten links: »3365«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3365

Nerly verfolgte bei seinen sommerlichen Exkursionen in die Cadorischen Dolomiten nicht nur unmittelbar die Spuren Tizians, sondern er griff dabei auch dessen Gepflogenheit auf, der venezianischen Sommerhitze zu entfliehen und in der Bergwelt Kühle und Inspiration zu suchen.⁵⁸ Bereits auf seinem Hinweg studierte Nerly die Berge mit dem Zeichenstift, wie dies eine in Braun- und Grautönen lavierte Zeichnung bezeugt, die ebenfalls seiner frühen Zeit in Venedig zuzuordnen und laut Bezeichnung in Ceneda entstanden ist, heute ein Ortsteil von Vittorio Veneto, das direkt am Fuße der Belluneser Dolomiten liegt (**Kat. 28e.1**). In der durch das Aussparen von Farbe bewirkten Lichthaltigkeit setzte Nerly die starken Kontraste von Hell und Dunkel eines Sonnentages ähnlich meisterhaft wie in der hier vorzustellenden Ölstudie um. Auch **Kat. 28e** zeigt die Berglandschaft in strahlendem Sonnenlicht. Vor den Augen des Betrachters öffnet sich ein Durchblick auf eine saftig grüne Wiese. Diese wird linkerhand von einer bewachsenen Abbruchkante und rechterhand von Laubbäumen gesäumt, deren Kronen an den Rändern von den im Gegenlicht einfallenden Sonnenstrahlen hell aufleuchten. Diese Lichtaureolen sind für Nerlys frühe römische Ölstudien typisch und er knüpfte darin unmittelbar an seine im Süden gemachten Seherfahrungen an. Entsprechend ihrer bildhaften Anlage belebt Nerly die Darstellung mit Menschen, so dass diese Ölstudie auf Papier über eine reine Naturstudie hinausgeht. Ein Bauer oder Wanderer schreitet zügigen Schritts über eine Brücke. Eine zweite Person kommt den sich nach oben windenden Weg herauf und erscheint links von der Brückenbrüstung. Die Wiese und auch der Weg leuchten im hellen Sonnenlicht in kräftiger Farbgebung. Hinter den dichten baumbewachsenen Bergkämmen ragen verblauende Gipfel hervor. Ihr mächtigster hat eine besonders markante blockhafte Form. Weiße Wolken schieben sich vor einem strahlend blauen Himmel über die Kämmen.

Bislang wurden die dargestellten Berge vage mit »Partie in den italienischen Alpen« bzw. »Tal von Cadore« bestimmt. Wie bei



Kat. 28e

der Ölstudie mit dem Monte Antelao (Kat. 28d) lässt sich auch hier links im Hintergrund der markante Berggipfel bestimmen, der durch das starke Sonnenlicht hell aufleuchtet. Mit seiner charakteristischen Form prägt der Monte Pelmo das Landschaftsbild der an die Cadorischen Dolomiten anschließenden Belluneser Dolomiten. Als einer der markanten Riesen in diesem eindrucksvollen Gebirge ist er durch seinen blockhaften, geraden Abschluss und seine nach oben gerichtete »Nase« hinter dem begrünten Bergkamm als höchste Erhebung leicht zu erkennen. Gegenüber dem Monte Antelao nur geringfügig niedriger, zählt er ebenfalls zu den berühmten Bergen der Dolomiten und liegt in einem Seitental des Cadore, durch das der Fluss Boite führt.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4134 verso: *Gebirgslandschaft mit Brücke bei Ceneda*, Tusche- und Sepialavierungen über Bleistift, auf Papier, 40,7 × 28,1 cm, bez. u. r. (eigenhändig?): »Nerly / Ceneda«⁵⁹ (Kat. 28e.1)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 46,0 × 64,0 cm

Bildträger

Büttenpapier mit gut sichtbarer Struktur / (vermutlich) Pappe / rückseitiger Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten. Durch eine umlaufende Beklebung aller Bildränder sowie den Rückseitenanstrich ist der zweite Bildträger, auf den die Leinwand aufge-



Kat. 28e.1 Gebirgslandschaft
mit Brücke bei Ceneda,
Tuschezeichnung auf Papier,
Inv.Nr. 4134 verso

bracht wurde, nicht einsehbar. Wahrscheinlich handelt es sich aber, wie bei den anderen durch Walter Kühn restaurierten Bildern, um Pappe. Das Format ist vermutlich unverändert.

Malschicht

Eine dünne Grundierung in hellrosafarbenem Ton ist anzunehmen und am rechten oberen Randbereich sichtbar. Eine Unterzeichnung ist auch bei 15-facher Vergrößerung nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasierend bis deckend. Die Ölstudie ist dünn gefirnisst und zeigt einen gleichmäßigen Oberflächenglanz. Es sind keine Einstichlöcher erkennbar.

Restaurierungsmaßnahmen

Die Ölstudie wurde durch Walter Kühn 1909 auf einen 0,4–0,5 cm dicken Träger – vermutlich Pappe – mit rückseitigem Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten kaschiert (Rückseite dunkelbraun gestrichen), gereinigt, retuschiert, gefirnisst⁶⁰ sowie an den Bildrändern mit einer umlaufenden Papierbeklebung versehen. Das helle Rändelband deckt an allen Rändern etwa 2–3 mm der Darstellung ab.

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt erfolgten danach weitere Maßnahmen. Die Firnisfluoreszenz spricht für eine leichte Firnisreduzierung. Risse wurden retuschiert; kleine Retuschen finden sich auf der gesamten Bildoberfläche.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien* Inventarbuch II: *Partie aus d. ital. Alpen*; spätere (?) Ergänzung mit Bleistift: (*Tal von Cadore*) / *Oelgemälde* Inventarkarte (vor 1917): *Partie aus d. ital. Alpen / Oelgemälde auf Pappe / 45 × 62,5 cm*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 156 (*Partie aus den italienischen Alpen*). – Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 93 (*Partie aus den italienischen Alpen*). – Przychowski 1928/29, S. 101 (m. Abb.; *Partie aus den italienischen Alpen*). – Overmann 1929, S. 393 (m. Abb.; irreführend *ital. Landschaft im Gebirge bei Rom*). – Ausst.Kat. Berlin 1957, Nr. 219 (m. Abb.). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 200 (*In den italienischen Alpen*). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 18 (m. Abb.; *In den italienischen Alpen*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 16 (m. Abb.; *In den Italienischen Alpen*). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 24 (m. Abb.; *In den italienischen Alpen, Tal von Cadore, 1836*).

Anmerkungen zu »Pieve di Cadore – Tizians Heimat«

- 1 Siehe auch den Beitrag *Friedrich Nerly – »celebre pittore a Venezia«* in diesem Band, S. 47 f., Abb. 10.
- 2 Diefenthaler 2014, S. 91–121.
- 3 Accademia di Belle Arti di Venezia, Inv.Nr. 534, Leinwand, 46 × 38 cm, bez. u. r.: »F. NERLY«; verso: »F. NERLY FECE IN CADORE«; siehe Moschini-Marconi 1970, S. 214, Kat.Nr. 524 m. Abb., sowie die Angaben im *Catalogo generale dei Beniculturali (Ministero della Cultura)*: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500401998> (abgerufen am 22.10.2022).
- 4 Lafond-Kettlitz 2009.
- 5 Cadornin 1833.
- 6 Allgemeine Zeitung, Beilage (21.5.1852), S. 2267 f. (Nekrolog, Giuseppe Cadornin).
- 7 Allgemeine Zeitung, Beilage (16.6.1844), S. 1342.
- 8 Müller / Klunzinger / Seubert 1864, S. 170 (*Titian, wie er Abschied von seinen Eltern nimmt*).
- 9 Artistisches aus Venedig (24. Jänner 1846), S. 84.
- 10 Binzer 1845, S. 372.
- 11 Bainbridge 2017, S. 24, Anm. 17 (mit älterer Literatur).
- 12 Murray 1837, S. 251.
- 13 Bainbridge 2017 u. Ders. 2020.
- 14 Platen 1825.
- 15 Davon berichtet Platen in einem Brief an seine Mutter, Venedig, 3.5.1834, in: Gesammelte Briefe des August von Platen, Bd. 7, Leipzig 1852, S. 308.
- 16 Meysenbug 1922, S. 137 [366].
- 17 Hierzu Ausst.Kat. Zürich 2020.
- 18 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 423.
- 19 Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. IV.
- 20 Vgl. zum vorromantischen Diskurs: Lafond-Kettlitz 2009, bes. § 21.
- 21 Vgl. Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 429, unter dem Jahre 1844, Nr. 116 (Besitzer: Lord Ashburton in London).
- 22 Brief Nerlys an Daniel von Binzer, 1845 Berlin, SMB/ZA, Autographensammlung, Mappe 1012, D III 4299, Nr. 2.
- 23 Vgl. Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 429, Nr. 129: *Ansicht von Pieve di Cadore dem Geburtsorte Tizian's* / Hr. G. Valentin in Venedig.
- 24 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 359.
- 25 Ebenda, Kat.Nr. 360.
- 26 Ebenda, Kat.Nr. 336.
- 27 Ebenda, Kat.Nr. 337.
- 28 Ebenda, Kat.Nr. 333.
- 29 Inventarbuch II, auf Inventurliste 1997 als Verlust, keine Inventarkarte vorhanden; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 464.
- 30 Nolte 1854a, S. 265.
- 31 Vgl. Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 429, unter dem Jahre 1844, Nr. 116 (Besitzer: Lord Ashburton in London).
- 32 Aukt.Kat. Sotheby's London (2006), Lot 19, *Der Abschied (The Parting)*, Öl auf Leinwand, 131 × 202 cm, bez. »F. Nerly« (<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/19th-century-european-paintings-including-german-austrian-and-central-european-paintings-and-the-scandinavian-sale-106101/lot.19.html>, 30.06.2023).
- 33 Versteigert 31.3.2007, Aukt.Kat. Nagel 103S (2007), Nr. 230, rückwärtiger alter Aufkleber: »P[rivat]. B[esitz] / Wilhelmspalast, Nr. 35«; vgl. auch Meyer 1908, S. 75, sowie Abb. 28.1.
- 34 Aukt.Kat. Neumeister 292 (1996), Nr. 705 (m. Abb.): *Oberitalienische Gebirgslandschaft*. Vorn der junge Tizian mit Zeichenmappe im Kreise von Verwandten, Öl auf Leinwand, 54 × 70 cm.
- 35 Brief Nerlys an Daniel von Binzer, 1845 Berlin, SMB/ZA, Autographensammlung, Mappe 1012, D III 4299, Nr. 2«.
- 36 Hans Bruckschlegel, Dokumentation, 1969, Angermuseum Erfurt.
- 37 Hans Bruckschlegel, Dokumentation, 2024, Angermuseum Erfurt.
- 38 Inventarkarte (vor 1917).
- 39 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 334.
- 40 Ebenda, Kat.Nr. 335.
- 41 Inventarkarte (vor 1917), siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 463.
- 42 Inventarkarte (vor 1917).
- 43 Zur Entdeckung des Elternhauses siehe die Monografie zu Tizians Kindheit: Cadornin 1833.
- 44 Josiah Gilbert, *Pieve di Cadore and the Castle*, 1868, Aquarell, aus: *Album: Drawings and Watercolours*, Nottingham City Council's Museums & Galleries.
- 45 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 335.
- 46 Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 257.
- 47 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2021, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 48 Inventarkarte (vor 1917).
- 49 Vgl. Bainbridge 2020, S. 139.
- 50 Gilbert 1869, Plate II: *The Antelao seen from Venice / from a drawing by Mr. Ruskins*.
- 51 Vgl. Amelia B. Edwards, *Untrodden Peaks and Unfrequented Valleys: A Midsummer Ramble in the Dolomites*, Leipzig 1873, S. 31.
- 52 Meysenbug 1922, S. 133 [362].
- 53 Margaret Oliphant Wilson, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 1888, S. 185, zit. nach Bainbridge 2020, S. 140.
- 54 Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 256 (*Gebirgslandschaft mit spitzem Bergkegel*).
- 55 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2021, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 56 Inventarbuch II.
- 57 Im Zusammenhang einer Restaurierungsmaßnahme: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909.
- 58 Gsell-Fels 1884, Sp. 25.
- 59 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 325.
- 60 Die rückseitige mit Bleistift rechts oben geschriebene Nummer »2« bezieht sich auf die Werkliste der Auftragsvergabe, in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 88 f.

TIZIAN ALS VORBILD – EIN »HOMER DER LANDSCHAFT«

Kat. 29a–c

Nachdem sich Friedrich Nerly bereits in seinen allerersten Jahren in Venedig auf Exkursionen in Tizians Heimat begeben hatte und mit einer fruchtbaren Ausbeute an großformatigen Ölstudien in die Lagunenstadt zurückgekehrt war – daraus ging u. a. seine international erfolgreiche Bilderfindung *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore* (Kat. 28a) hervor –, machte er um 1850 die Herkunft seines berühmten Zunftgenossen aus der Bergwelt des Cadore erneut zum Thema. Mit seinem Gemälde *Tizian mit seiner Tochter Lavinia bei Pieve di Cadore* (Kat. 29a) schuf er eine Hommage an das große venezianische Vorbild als Landschaftsmaler, die zeitlich mit einem neuen Höhepunkt der Verehrung Tizians zu verbinden ist und die im Jahr 1852 durch die Fertigstellung des von Ferdinand I. gestifteten Grabmals in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari markiert wird. Fast 300 Jahre nach Tizians Tod finanzierte der Kaiser von Österreich, zugleich König der Lombardei und Venetiens, das aufwendige, von zwei Canova-Schülern zwischen 1838 und 1852 ausgeführte Grabmal zum ehrenden Andenken an den großen Renaissance-Meister. Dieses ambitionierte Projekt der Künstlerverehrung fand in der Kunstwelt eine weit über Italien hinausgehende Aufmerksamkeit. In einem Bericht über Venedig in der *Allgemeinen Zeitung* von 1843, in dem auch Nerly sehr positiv hervorgehoben wurde, erfuhr das rasche Fortschreiten der Bauarbeiten am Grabmal eine ausdrückliche Würdigung.¹

Im Zuge der Aufklärung waren in der Wertschätzung von Tizians Werk die religiösen Inhalte seiner Altargemälde mehr und mehr in den Hintergrund getreten. Dafür gelangte in der Wahrnehmung dessen Könnerschaft auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei in den Vordergrund, die von seiner Herkunft aus der wilden Bergwelt der Dolomiten abgeleitet wurde: »Titian war und blieb ein rechter Sohn des Gebirges, die Eindrücke seiner Jugend, die Gebirgsmassen seines Geburtsortes, wie sie unser Künstler nach der Natur gezeichnet, kehren auf den Gemälden seiner schönsten Zeit, den Hintergrund bildend, zurück.«² Die Tizian-Liebhäberin und enge Freundin Richard Wagners Malwida von Meysenbug (1816–1903) gewährt in ihrem *Nachtrag zu den Memoiren einer Idealistin* (1898) einen unmittelbaren Eindruck davon, wie sehr Tizian – der Maler der großen dramatischen Geschichten aus der Mythologie und der Bibel – nun als Maler der Bergriesen geschätzt wurde, die seine eigentlichen Helden gewesen wären: »Man hat ihn den Homer der Landschaft genannt, und er hat wirklich in seinen Landschaften das Naturepos seines Cadore geschrieben. Sein Antelao, sein Marmarolo, sein Pelmo und wie die Dolo-

mitriesen alle heißen, sie sind seine epischen Helden, die mit phantastischen Wolkengebilden gigantische Kämpfe bestehen, oder in heiterer olympischer Ruhe die goldfunkelnden Häupter in den reinen blauen Äther erheben. Nur wenn man die wunderbaren Farben-Luftspiele in jenen Bergen gesehen hat, kann man Tizians Landschaften recht würdigen, wie man ihn überhaupt erst recht liebt, wenn man seine Heimat kennt!«³

Nerlys Tizian-Verehrung trat um 1850 in eine zweite Phase ein. Zu dieser Zeit hatte er 1852 zu seiner erfolgreichen Aufnahme in die *Accademia di Belle Arti di Venezia* eine *Paesaggio del Cadore* eingereicht, die er vor Ort in Tizians Heimat gemalt hatte und die wiederum in engem Zusammenhang mit dem zuvor gemalten großformatigen Bild *Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore* steht.⁴ Überdies fertigte er nun auch Gemäldekopien nach dem großen venezianischen Vorbild. So findet sich nicht nur in seinem Gemälde *Tizian mit seiner Tochter Lavinia bei Pieve di Cadore* eine Teilkopie des Landschaftsausschnittes von dessen *Tempelgang Mariens* für die *Scuola Santa Maria della Carità* (Kat. 29a.1). In denselben Zusammenhang gehört auch eine altertümlich wirkende Landschaft mit Bachlauf (Kat. 29b), die auf die Bergwelt der Cadorischen Alpen anspielt und in der sich Nerly so weit mit dem großen Vorbild aus der Renaissance identifiziert, dass er das Bild sogar mit der Pseudosignatur »Tiziano« versah. Außerdem hat sich von seiner Hand eine gemalte Kopie nach dem Kopf des heiligen Petrus aus dessen Altarbild der *Assunta* erhalten (Kat. 29c), das er gleich Tizians *Tempelgang* in der unweit seiner Atelierwohnung im Palazzo Pisani gelegenen Galleria dell'Accademia studieren konnte, wo es damals als eines der großen Meisterwerke gefeiert wurde.

Claudia Denk

Kat. 29a

Tizian mit seiner Tochter Lavinia in den Cadorischen Dolomiten um 1850

*Landschaft-Copie nach Tizian. Im Vordergrund Tizian mit seiner Tochter Lavinia*⁵

Öl / Leinwand | 109,2 × 141,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet am unteren Rand auf dem Stein links von der Mitte in Braun: »Nerly«

Rückseite: Bezeichnet in dunkler Tinte unten links auf dem Rahmeninventaraufkleber links: »3006 / I.N.G.«; daneben rechts auf einem weiteren Aufkleber in Schwarz »3006 Fr. Nerly, / Landschaft mit Tizian / u. seiner Tochter Laviana [sic!]« sowie darunter, auf dem Kopf stehend der Stempel »Städt. Museum / Erfurt«; auf dem Keilrahmen oben mittig in Bleistift in alter Schrift: »Nergli«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3006

Das Gemälde *Tizian mit seiner Tochter Lavinia in den Cadorischen Dolomiten* zeigt im Vordergrund vor einem mächtigen Bergpanorama den venezianischen Renaissance-Maler unterhalb eines mit Buschwerk und Bäumen bewachsenen Steilhangs. Er ist im Begriff, die eindrucksvolle Bergwelt seiner Heimat zu studieren: In seiner Hand den Stift zum Zeichnen bereit sowie ein großes Blatt Papier mit einer Unterlage auf seine Oberschenkel gelegt, wendet er seinen Blick zu dem sich über einem Bergrücken mit dichter Vegetation erhebenden, karstigen Hochgebirgszug. Die zwei markanten Bergspitzen, die in den Himmel ragen, erinnern unmittelbar an die Dolomiten. Links oben reißt der Himmel auf, die Sonne bricht durch, so dass deren starker Lichtschein das Felsgestein des eingegrabenen Bachlaufs im Mittelgrund hell aufleuchten lässt.

Tizian ist an seinem langen Bart, dem schwarzen Barett und dem Mantel mit pelzbesetztem Kragen zu erkennen. Zu ihm hat sich seine Tochter Lavinia gesellt, die vom Vater innig Geliebte, Verehrte und zu früh Verstorbene. Unter ihrem gelben Mantel lugt ein kostbares Kleid hervor. Ihr hochgestecktes Haar entspricht der Mode zur Zeit der Renaissance. Mit zarter Geste legt sie als Zeichen ihrer engen Verbundenheit ihre Hand auf die Schulter ihres Vaters und blickt, gleich einer Muse, mit aufmerksam nach vorne geschobenem Kinn auf die entstehende Studie. Dieser zarten Geste des harmonischen Einverständnisses steht die Dramatik des aufsteigenden Feuerrauchs entgegen, der sich im Himmel mit den Wolken verbindet.

Unschwer lässt sich erkennen, dass Nerly bei dem hier vorgestellten Gemälde quasi eine Teilkopie nach Tizian schuf, worauf schon in alten Bildtiteln hingewiesen wurde. In der Landschafts-

darstellung folgte er Tizians berühmtem Wandgemälde *Der Tempelgang Mariens* für die *Scuola Santa Maria della Carità* (Kat. 29a.1). Die markanten Berge mit den stilisierten Spitzen im Hintergrund, die in der berühmten Szene des Tempelgangs der dreijährigen Maria zu sehen sind, wurden bereits im 19. Jahrhundert mit dem Gebirgsmassiv der Marmarole der Cadorischen Alpen identifiziert.⁶ Nerly hat diese Gegend während seiner Exkursionen in Tizians Heimat auch vor Ort studiert, so in einem Aquarell, das im Vordergrund Pieve di Cadore zeigt und im Hintergrund den hochaufragenden, bläulich charakterisierten Gebirgszug (Kat. 28a.4). Bereits während seiner frühen römischen Jahre hatte er sich mit Tizians Landschaftskunst beschäftigt, wie eine Umrisszeichnung nach einer Landschaft in einem seiner ersten italienischen Skizzenbücher belegt.⁷

In Venedig, als dem Wirkungsort von Tizian, entwickelte Nerly eine noch weitreichendere Form der Tizian-Begeisterung, womit er unter den deutschen Landschaftsmalern nicht alleine stand. Als der (spätere) Haupt-Vertreter der Düsseldorfer Malerschule Johann Wilhelm Schirmer (1807–1863) auf der Rückkehr von seiner Italien-Reise 1840 auch durch die Lagunenstadt kam, besuchte er Nerly im Palazzo Pisani. Dieser gab ihm, wie Schirmer in sein Reisetagebuch notierte, wertvolle Hinweise, welche Kirchen er aufsuchen sollte. Schirmer äußerte sich insbesondere zu seinem Besuch der Galleria dell'Accademia, wobei er von Tizians *Tempelgang Mariens* als einem »der schönsten Bilder« schrieb, dessen Landschaftshintergrund er als »sehr grandios« bezeichnete und in sein Skizzenbuch mit dem Zeichenstift kopierte (Kat. 29a.2).⁸

In dem hier vorgestellten Bild führt Nerly die beiden damals aktuellen Momente der Tizian-Verehrung zusammen: die Entdeckung seiner Heimat Cadore und die Würdigung seiner Leistungen auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei. Zwei Jahrzehnte später griff der englische Zeichner Josiah Gilbert (1814–1892), der in seinem viel gelesenen und schon mehrfach erwähnten Handbuch für viktorianische Dolomiten-Reisende *Cadore, or Titian's Country* (1869) dieses Interesse an Tizian wieder auf und projizierte die Landschaftshintergründe aus seinen Gemälden auf die Cadorischen Dolomiten. Die Reisenden nahmen auf diese Weise die Bergwelt durch die »Brille« Tizians wahr. Zum Bergmassiv der Marmarole bei Pieve di Cadore kolportierte Gilbert, dass es von den Einheimischen als *Titian's Mountain* bezeichnet würde.⁹

Im Unterschied zu seiner in den Gazetten vielfach besprochenen Bilderfindung *Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore* (Kat. 28a) wurde Kat. 29a in der zeitgenössischen Kunstkritik nicht erwähnt, was einen Hinweis dafür gibt, dass es sich allein schon aufgrund des anspruchsvollen Formats zwar um ein wichtiges Gemälde im Rahmen seiner Tizian-Verehrung handelt, es aber im Privaten verblieb. So lässt sich vielleicht der sehr offene und lockere Malduktus, der an manchen Stellen sogar nahelegt, das Gemälde sei unvollendet, wohl nicht



Kat. 29a

zufällig mit Tizians sehr freiem Altersstil verbinden. Suchte Nerly in dem Gemälde mit dem Abschied Tizians von seiner Mutter eine biografische Annäherung an den Renaissance-Maler, so hier dessen Nähe auf der stilistischen Ebene.

Das Bild gelangte »gerollt in einer Kiste« mit dem Transport vom 14. Juni 1883 nach Erfurt.¹⁰ Für die Präsentation im Angermuseum wurde es auf einen Keilrahmen aufgezogen, gerahmt und in den Bestandskatalog von 1903 unter dem Titel *Tizian's Heimat. Copie nach Tizian. Im Vordergrund: Tizian mit seiner Tochter Lavinia* aufgenommen.¹¹

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4066 recto: *Blick in die Cadorer Dolomiten* (?), Pinselzeichnung auf Papier, 13 × 19,5 cm, verso: *Berglandschaft*, Bleistiftzeichnung, bez. u.: »vermutl. bei Cadore«

Inv.Nr. 4062 recto: *Blick in die Cadorer Dolomiten*, Aquarell auf blauem Papier, 23,8 × 30,5 cm, bez. u. r. in Schwarz: »Pieve di Cadore«

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung: 109,2 × 141,5 cm / Bildträger:

110,2 × 142,5 cm

Kat. 29a.1 Tizian, *Tempelgang Mariens*, um 1534/38, Öl auf Leinwand, 330 × 770 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia



Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung, Anzahl von Kett- und Schussfäden nicht einsehbar) / auf Doublierleinwand (Leinwandbindung mit 23 Kett- und 21 Schussfäden pro cm²) / auf Keilrahmen aufgespannt

Malschicht

Die Grundierung ist nicht einsehbar. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte dünn-schichtig bis deckend, teilweise skizzenhaft. Am linken Bildrand sind Spann-gerirlanden in der Malschicht sichtbar. Das Bild wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Der originale Bildträger wurde auf eine feine Leinwand doubliert und auf einen im Bildformat größeren Keilrahmen aufgespannt. Die dadurch auf der Bildvorderseite umlaufend ca. 0,5 cm sichtbare Doublierleinwand ist anschließend bis an die Bildränder des originalen Bildformats auf das Niveau der Malschicht gekittet und retuschiert worden.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. VII: *Landschaft-Copie nach Tizian. Im Vordergrund Tizian mit seiner Tochter Lavinia. (Diese beiden Nummern V. und VII. gerollt in der Kiste mit den Cartons)*

Inventarbuch II: *Landschaft (Copie nach Tizian) im Vordergrund Tizian mit seiner Tochter Lavinia / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Landschaft, im Vordergrund Tizian mit seiner Tochter Lavinia / Oel auf Leinwand, 107,5 × 140 cm. / »Nerly.« (unten links in Braun)*



Kat. 29a.2 Johann Wilhelm Schirmer, *Landschaftsstudie nach Tizians »Tempelgang Mariae«*, Bleistift, Reisetagebuch, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Schirmer, Inv.Nr. I,B-5 fol. 67

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 76 (*Tizian's Heimat. Copie nach Tizian. Im Vordergrund: Tizian mit seiner Tochter Lavinia*). – Best. Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 132 (*Tizians Heimat. Landschaft bei Pieve di Cadore in den Dolomiten*) (?). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 22 (*Landschaft mit Tizian und seiner Tochter Lavinia*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 20, Abb. S. 70. – Lucke 1991, S. 16, Anm. 27. – Kegel 1997, S. 91. – Gädeke 1999, S. 66. – Myssok 2012, S. 65, Anm. 42.

Kat. 29b

Landschaft aus den Cadorischen Dolomiten im Stil Tizians um 1850

*Italienische Landschaft m. Wasserfall*¹²

Öl / Leinwand | 98,5 × 72,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet in Schwarz auf einem Felsen unten links: »Tiziano«

Rückseite: Bezeichnet auf der Rückseite oberhalb der Mitte am linken Rand mit Pinsel in schwarzer Farbe: »Nerly«. – Auf der oberen Keilrahmenleiste die Inventarnummer in Rot: »3336«; auf der unteren Keilrahmenleiste links ein blau gerändeter Galerieaufkleber mit der Inventarnummer: »3336 / I.N.G.« in dunkler Tusche; daneben ein weiterer Aufkleber: »3336 Nerly d. Ae / Ital. Landschaft mit / Wasserfall. / Oelgem.« sowie rechts daneben ein schwacher Stempelaufdruck: »Städt. Museum / Erfurt« sowie rechts daneben ein Zettel mit Aufschrift in Bleistift: »Gartenbauamt / Direktorzimmer«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3336

Die Tallandschaft mit einem sich durch die Senke schlängelnden, kleinen Flusslauf – es dürfte sich um die Piave handeln, die auch durch Tizians Heimatort Pieve di Cadore fließt – erinnert an die Bergwelt der Cadorischen Dolomiten, die, so die Auffassung der Zeit, in Tizians Landschaftsgestaltungen tiefe Spuren hinterlassen hat (Kat. 29a). Im Vordergrund schäumt das über Felsblöcke strömende Wasser weiß auf. Gesäumt wird der Flusslauf durch einen ansteigenden Wiesengrund, der mit satten, unterschiedlichen Grüntönen durchzogen ist. Entsprechend dem Lichteinfall färbt sich das Gras an manchen Stellen hellgrün. Der Himmel ist vor allem zum Vorder- und Hintergrund dunkel verhangen, während sich die Wolken im Mittelgrund lichten und ein Stückchen des blauen Himmels freigeben, so dass die Landschaft in diesem Bereich in freundlicherem Licht erscheint. Eine Gruppe von Laubbäumen im linken Mittelgrund ragt in den Himmel, die schlanken Stämme sind elegant geschwungen und die Äste mit zartem Blattwerk ausgestattet. Der Durchblick gewährt die Sicht auf die dunklen, steil ansteigenden Bergrücken der Cadorischen Dolomiten.

Nerly malte mit diesem Gemälde nicht nur eine veritable »Tizian-Landschaft«, indem er auf dessen Heimat anspielt. Auch mit der altertümlichen Landschaftsauffassung hat er wohl bewusst auf Stilmittel von Tizians Landschaftskunst zurückgegriffen, um sich seinem großen Vorbild anzunähern. Die hohen schlanken, etwas überlängten Laubbäume mit zartem Blattwerk finden

sich in Tizians Landschaftshintergründen immer wieder, so bei seinem Gemälde *Die Andrier* aus dem Prado in Madrid, das durch Andrea Potestàs Nachstich weite Verbreitung erfuhr. In diesem erscheinen die Bäume ähnlich überlängt und elegant geschwungen.¹³ Zudem erinnert der besonders lockere und breite Pinselstrich im Bereich des weiß aufschäumenden Wassers an Tizians frei-malerisches Vorgehen, das dieser in seinem Altersstil bekanntlich noch steigerte. Diese freie Handschrift prägte etwa auch den *Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore* (Kat. 28a), zu dem es in der zeitgenössischen Kritik heißt: »Vor allem rühmen die Künstler an diesem Bilde die saftige und breite Pinselführung, [...]«¹⁴ Nerlys stilistische und motivische Annäherung an sein großes Vorbild führte in der zeitgenössischen Kunstkritik dazu, bei diesem Bild gar von einem »ächten Tizian« zu sprechen.¹⁵

Mit Kat. 29b eignete sich Nerly sein *Role Model* aus der venezianischen Kunstgeschichte noch weitergehender an. Bereits in seinen der Heimat Tizians gewidmeten Ölstudien hatte er auf der Rückseite in großen Buchstaben jeweils den Entstehungsort in Cadore festgehalten (s. bes. Kat. 28c). Nun ging er noch einen Schritt weiter und signierte die Cadorische Tallandschaft sogar mit dessen Namen »Tiziano« auf einem Felsen links im Vordergrund und machte sie gleichsam zu »einem ächten Tizian«. Erst die in großen Buchstaben gesetzte eigenhändige Signatur »Nerly« auf der Bildrückseite offenbart seine tatsächliche Autorschaft.

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS) Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 98,5 × 72,5 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 9 Kett- und 12 Schussfäden pro cm²) auf Keilrahmen. Es handelt sich um ein unverändertes Format mit allen erhaltenen Spannrandern. Die Aufspannung ist vermutlich original.

Malschicht

Die sehr locker gewebte Leinwand wurde hell – wahrscheinlich gewerblich – grundiert. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel lasurartig bis deckend sowie leicht pastos auf den Höhungen im Wasser und an den Wolken. Die Leinwandstruktur markiert sich stark auf der Vorderseite. Aufgrund der lockeren Struktur ist die Malschicht partiell durch die Leinwand gefallen. Das Gemälde wurde im aufgespannten Zustand gefirnisst (kein Firnis auf den Spannrandern). Im UV-Licht zeigt sich ein streifiger Firnisauflage in der gelbgrünen Fluoreszenz.

Restaurierungsmaßnahmen

Im UV-Licht sind Retuschen erkennbar, die zu einem unbekanntem Zeitpunkt aufgebracht wurden.



Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den angeführten 18. *Ölbilder in kleinerer Dimension*

Inventarbuch II: *Italienische Landschaft mit Wasserfall / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Italienische Landschaft m. Wasserfall / Oel auf Leinwand / 97 × 70,5 cm*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 29c

Kopie nach dem heiligen Petrus aus Tizians *Assunta*, Frari-Kirche um 1850
*Brustbild eines bärtigen Mannes, Copie nach*¹⁶

Öl / Leinwand | 63,5 × 49,0 cm

Rückseite: Bezeichnet unten links auf der originalen Leinwand mit feinem Pinsel in Schwarz: »I.N.G. 164 (147)«; etwas nach oben versetzt in Blau: »3147«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3147

Der dargestellte Heilige ist in einen schlichten braunen Mantel gehüllt. Er trägt einen weißen gekräuselten Bart. Sein Gesicht, dessen leicht geöffneter Mund und die aufgerissenen Augen großes Erstaunen ausdrücken, wendet er nach schräg oben, während seine hohe Stirn mit ausdruckstarken Falten von einem Lichtstrahl getroffen wird. Das Gemälde zeigt den heiligen Petrus als Bruststück, das Nerly nach der knienden Ganzfigur in Tizians *Assunta* (Mariä Himmelfahrt) von 1516/18 malte (**Abb. 29c.1**). Tizians Altarbild ist dem Wunder von Marias Aufnahme in den Himmel gewidmet. Der von Nerly kopierte heilige Petrus ist Teil der im unteren Bildabschnitt gedrängten Apostelschar, deren Gesten, Blicke und Körperhaltungen die Unfassbarkeit des Geschehens der Himmelfahrt Mariens zum Ausdruck bringen.

Tizians *Assunta*, die heute wieder in der Frari-Kirche zu sehen ist, konnte Nerly damals unweit seiner Atelierwohnung im Palazzo Pisani in der Galleria dell'Accademia studieren, wo das Bild jahrzehntelang ausgestellt war und im Baedeker von 1853 als »Tizians berühmtestes Bild« bezeichnet wurde.¹⁷ Die Accademia suchte Nerly meist alleine auf, manchmal aber auch mit Reisen-



Kat. 29c

den aus Deutschland oder gar aus Amerika, so dass er das wohl berühmteste Bild der venezianischen Renaissance-Malerei ohne größere Umstände ausgiebig studieren konnte. Richard Wagner soll Tizians Bild 1861 so begeistert haben, dass er die Ausführung der *Meistersinger* beschloss.¹⁸

Die Studie dürfte um 1850 entstanden sein, als sich Nerly mit dem Gemälde *Tizian mit seiner Tochter Lavinia bei Pieve di Cadore* beschäftigte (**Kat. 29a**), in dem er die Landschaft aus Tizians *Tempelgang Mariens* kopierte und die Tizian-Verehrung mit der Aufstellung seines Grabmals in der Frari-Kirche einen weiteren Höhepunkt erreichte.

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung: 63,5 × 49,0 cm / Bildträger: 67,0 × 51,0 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 15 Kett- und 15 Schussfäden pro cm²). Das Format ist oben, links und unten unverändert



Kat. 29c.1 Tizian, *Assunta*, 1515/18, Öl auf Leinwand, 690 × 360 cm, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari

(schmale Spannblätter vorhanden). An der rechten Seite gibt es oberhalb der Mitte keinen Spannrand (Malschicht geht bis zur Leinwandkante).

Malschicht

Es liegt eine hell-inkarnatfarbene dünne, matte und glatte Grundierung vor, die vermutlich von Hand aufgetragen wurde. Auf der Grundierung befindet sich eine dunkel-inkarnatfarbene dünne Imprimitur. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar.

Es erfolgte ein deckender und partiell lasurartiger Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel. Eine Firnissschicht liegt nicht vollflächig vor, sondern nur partiell in unterschiedlicher Schichtdicke. Verursacht durch mechanische Beanspruchung lagen zahlreiche Knicke und Fehlstellen in der Malschicht vor. Am linken Bildrand befinden sich zwölf und am rechten Bildrand drei Einstichlöcher.

Restaurierungsmaßnahmen

Bis 2021

Keine Veränderungen durch Restaurierungsmaßnahmen erkennbar.

2023/2024

Die Oberfläche der Studie wurde gereinigt. Nach der partiellen Malschichtfestigung und Bildträgerglättung erfolgte die Retusche der zahlreichen Malschichtverluste im Bereich der hellen Knickspuren.¹⁹

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Post Scriptum zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883): wohl unter den 108. *Studien in Öl*

Inventarbuch II: *Oelstudien aus Venedig, [...] Figürliches, Pflanzliches u.s.w.* (Sammel-Inv.Nr. 3136–3156)

Inventarkarte (vor 1917): *Brustbild eines bärtigen Mannes, Copie nach / Oelstudie auf Leinwand / 64 × 48 cm (ohne Rand)*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen zu »Tizian als Vorbild – ein »Homer der Landschaft«

- 1 Allgemeine Zeitung, Beilage (22.12.1843), S. 2799.
- 2 Artistisches aus Venedig (24.1.1846), S. 84.
- 3 Meysenbug 1922, S. 136 [365].
- 4 Siehe *Tizians Heimat* (Kat. 28a–c) in diesem Band, S. 381, Abb. 28.1.
- 5 Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. VII.
- 6 Siehe hierzu Gilbert 1869, Abb. zw. S. 96 u. 97: *Pieve di Cadore and Mte Marmarole*.
- 7 Skizzenbuch Inv.Nr. 3900, fol. 21.
- 8 Johann Wilhelm Schirmer, *Landschaftsstudie nach Tizians »Tempelgang Mariae«*, Bleistift, Seitengröße 16,5 × 10,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Schirmer, Johann Wilhelm, Inv.Nr. I,B-5 fol. 67, u. Schirmer 2010, fol. 67.
- 9 Gilbert 1869, S. 118, sowie Bainbridge 2020, S. 148.
- 10 Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. VII.
- 11 Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 76.
- 12 Inventarkarte (vor 1917).
- 13 Radierung, 31,2 × 395 cm, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. A 88223 (<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/932464>, 1.12.2023).
- 14 Allgemeine Zeitung, Beilage (16.6.1844), S. 1342.
- 15 Binzer 1845, S. 372 f.
- 16 Inventarkarte (vor 1917).
- 17 Baedeker 1853, S. 190; dem ausführlicheren Baedeker von 1858 (S. 148) ist zu entnehmen, dass das Altarbild in der *Sala dell'Assunta* ausgestellt war.
- 18 Kröplin 2016, S. 311.
- 19 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.

RECOARO – »HOCHGEBIRGE STIMMT IDYLLISCH«

Kat. 30a–e

Das 19. Jahrhundert gilt als das Jahrhundert der Entdeckung der Alpen. Auch Nerly unternahm während seiner gesamten venezianischen Schaffenszeit Exkursionen in das nahegelegene Gebirge, zunächst ab den 1840er-Jahren in Tizians Heimat Pieve di Cadore in den Dolomiten (Kat. 28a–e) oder später in den 1850er-Jahren in die Südtiroler Berge.¹ Für bessere Reisemöglichkeiten sorgte ab 1842 der Ausbau der lombardisch-venetianischen Ferdinands-Bahn.² Die große Brücke zwischen Venedig und dem Festland war 1845 fertig gestellt worden und bereits ein Jahr später sollte die Eisenbahn den Betrieb nach Mailand aufnehmen, so dass Nerly nun die Bergwelt um den erblühenden Kurort Recoaro bequem von der Bahnstation in Vincenza aus aufsuchen konnte. Von dort war das »hochgelegene Dörfchen mit den zwei berühmten Quellen« gut zu erreichen, wie in dem *Handbuch für Reisende im Kaiserthum Oesterreich* (1844) nachzulesen ist.³ Neben den berühmten Heilquellen gibt es in der Umgebung von Recoaro viele natürliche Quellen, die zwischen den Bergen, Tälern und kleinen Seen fließen. Das regnerische Klima, der Wasserreichtum und die durch die Feuchtigkeit satte grüne Natur trugen dazu bei, dass sich der Kurort im 19. Jahrhundert rasch entwickelte.

Bereits früh fanden sich deutsche Musiker, Wissenschaftler, Dichter und schließlich mit Nerly auch Maler in Recoaro ein, um hier in der abwechslungsreichen Natur Genesung zu finden, die Sommerfrische zu genießen, aber auch um künstlerische Inspiration zu erleben. Der Pianist, Komponist und Dirigent Giacomo Meyerbeer (1791–1864) pflegte dort bereits in den 1820er-Jahren zu kuren und an seinen Opern zu arbeiten.⁴ Carl Freiherr von Schauroth (1818–1893), ein deutscher Geologe und Paläontologe, Direktor des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts in Coburg, nutzte seinen Kuraufenthalt aufgrund der reichen Gesteinsvorkommen zu umfangreichen geologischen Forschungen, die er kurz darauf 1855 in seiner *Übersicht der geognostischen Verhältnisse der Gegend von Recoaro im Vincentinischen* publizierte.⁵ Wiederum in anderer Weise wurde Recoaro für den Philosophen Friedrich Nietzsche (1844–1900) ein wichtiger Ort der Inspiration, denn es heißt, er sei hier zu seinem Hauptwerk *Also sprach Zarathustra* angeregt worden und noch in seinen Briefen des Jahres 1881 erinnerte er sich an die ihn stark beeindruckende Landschaft: »Recoaro ist, als Landschaft, eine meiner schönsten Erfahrungen, ich bin seiner Schönheit recht nachgelaufen und habe viel Mühe und Eifer verwendet.«⁶

Auch der mit Nerly seit 1865 gut bekannte deutsche Literaturwissenschaftler und Philosoph Theodor Vischer (1807–1887)⁷

hielt sich in dem Kurort auf. Er gewährt in seinen Schriften reiche Einblicke, was Nerly und seine Zeitgenossen wohl dazu bewogen hat, Recoaro mit seiner wild-romantischen Bergwelt zu entdecken. Vischer analysierte eingehend, wie sehr die Bergwelt – im Sinne von »Hochgebirg[e] stimmt idyllisch«⁸ – einen Gegenentwurf zum Stadtleben bilden konnte und dem aufkommenden Wunsch nach intensiven Natureindrücken entsprach. Zugleich widmete er sich den Gefährdungen dieser Idylle durch die sich in Scharen einfindenden Sommerfrischler aus den Städten und äußerte sich damals schon kritisch zum aufkommenden Tourismus.⁹

Zwar fehlen bislang schriftliche Quellen zu Nerlys Aufenthalt in Recoaro, dass er jedoch dort war, bezeugt der reiche Bestand an Ölstudien, Aquarellen und Zeichnungen des Erfurter Nerly-Nachlass ohne jeden Zweifel. Auch Nerly ist während seiner Aufenthalte in Recoaro den Naturschönheiten »nachgelaufen«, die er in einem weiten Spektrum von heroischer Wildheit bis zu idyllischer Verklärung entfaltete (Kat. 30a). Teilweise blickte er gleich Schauroth als »Geologe« unter die Grasnarben, um die normalerweise nicht einsehbaren Erdschichten zu studieren (Kat. 30d). Und schließlich widmete er sich auch den touristischen Begleiterscheinungen in karikierenden Darstellungen (Kat. 30e).

Claudia Denk

Kat. 30a

Waldquell im Gebirge mit Rehen bei Recoaro um 1850

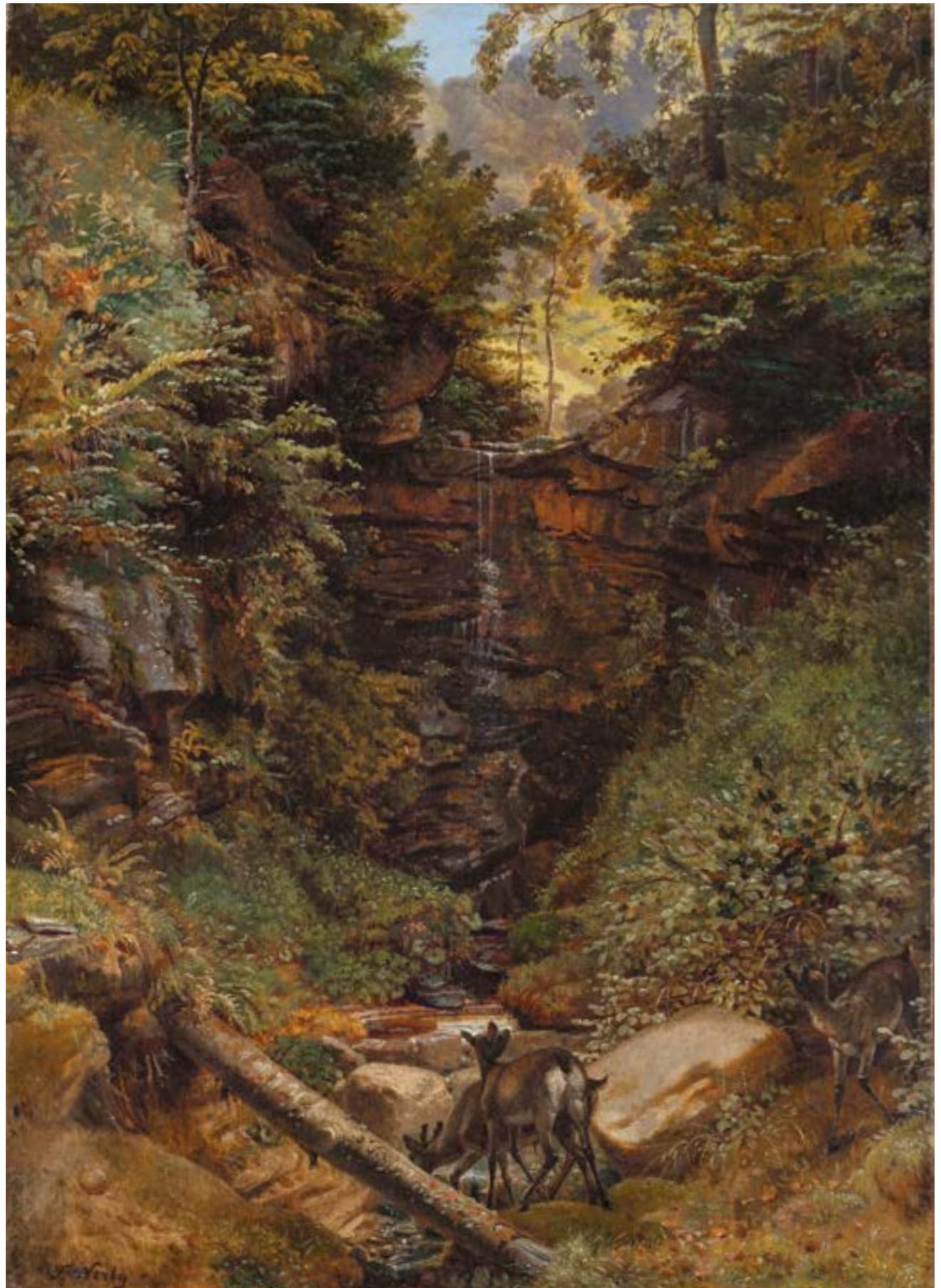
*Waldquell im Gebirge mit Rehen*¹⁰

Öl / Papier | 51,1 × 40,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links mit Pinsel in Dunkelbraun: »F. Nerly.«

Rückseite: Bezeichnet oben links auf dem stabilisierenden Leistensystem in Rot: »3366«; links daneben mit Bleistift: »3+«, eingekreist; auf der unteren Leiste ein Rahmeninventarzetteln, beschriftet mit schwarzer Tinte: »3366. / I.N.G.«; darüber in das Holz eingeritzt: »3366«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3366





Kat. 30a.1 *Monte Spitz bei Recoaro*, Lavierte Tuschezeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4069 recto



Kat. 30a.2 *Felsengestein mit Bewuchs*, Bleistiftzeichnung mit Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4145

Bei dem lange beliebten und über Jahrzehnte im Angermuseum ausgestellten *Waldquell im Gebirge mit Rehen* handelt es sich um ein Motiv, das der Bergwelt von Recoaro zugeordnet werden kann. Wie aus dem Büchlein *Recoaro und seine Heilquellen* (1854) hervorgeht, verleihen gerade die anschwellenden Sturzbäche nach dem Regen der »Gegend einen wildromantischen Charakter.«¹¹ In Recoaro fand die alpine Natur ihre wilde Schönheit in bizarren Bergformen, in ihrer üppigen Vegetation und insbesondere in herabstürzenden Bächen. So würden die »aufgethürmten und majestätisch in die Wolken ragenden Häupter[n] den imposanten Hintergrund der Landschaft abgeben, während ihre üppig bewachsenen und bebauten Abhänge mit ihren Giessbächen und Wasserfällen den malerisch abstechenden Vordergrund des romantischen Thales bilden.«¹²

Dementsprechend zeigt Nerly das romantische Berg-Idyll in untersichtiger Perspektive. Im hellen Vordergrund stehen drei sich am Wasser labende Rehe. Der Gebirgsbach fällt von einer hohen Steinstufe herab, bleibt stellenweise an den vorstehenden Felsen hängen und spritzt hell auf. Oberhalb der Stufe öffnet sich der Blick vom Dunkel des Bachlaufs zu einer sommerlich hellen, freundlichen Hochwiese. Der weitere Anstieg des Berges ist noch ansatzweise nachvollziehbar. Ein Stückchen strahlend blauer Himmel im Durchblick am oberen Bildrand steht im Kontrast zum Dunkel des feuchten Bachbettes. Die zarten Lichtränder der Baumkronen bzw. des Buschwerks, die das starke Gegenlicht bewirkt, verknüpft diese Studie stilistisch mit Nerlys frühen römischen Ölstudien (**Kat. 5a**) oder der frischen Ölstudie aus den Belluneser Dolomiten (**Kat. 28e**).

Das breite Bachbett rührt sicherlich daher, dass sich der harmlos wirkende Gebirgsbach zeitweise in einen reißenden, die Naturgewalten freisetzenden Wildbach verwandelt. Herabstürzende Wassermassen haben nicht nur Felsbrocken mit sich gerissen, sondern auch den links im Vordergrund umgefallenen Baum entwurzelt. Er liegt wohl schon länger in dieser Position. Aufgrund der Feuchtigkeit ist er mit dem sogenannten rotrandigen Baumschwamm überzogen, so dass er von einem gelb-roten Muster bedeckt erscheint.

Wenn sich auch die örtliche Situation nicht genau rekonstruieren lässt, so spricht vieles dafür, dass Nerly diese bildhafte Studie in der Bergwelt bei Recoaro gemalt hat, so vor allem auch der sich aus dem Eisenreichtum ergebende rötliche Grundton der Felsbrocken und des freigelegten Erdreichs. In Franz Simons *Heilquellen Europa's, mit vorzüglicher Berücksichtigung ihrer chemischen Zusammensetzung* (1839) wird der Kurort für den hohen Eisengehalt des Mineralwassers der Fonte Regia gerühmt.¹³

Nerly widmete der Bergwelt um Recoaro zahlreiche Zeichnungen, wobei er als Motiv den sich mächtig erhebenden Monte Spitz bevorzugte, um von den Höhen den Blick auf die Umgebung zu gewinnen,¹⁴ oder von einem gegenüberliegenden Berg auf des-

sen Gipfel zu blicken, der sich karstig über einer Zone mit reicher Vegetation erhebt (**Kat. 30a.1**). Im Aquarell erfasste er überdies geologisch ähnlich aufgebaute, geschichtete Felsenwände und versah es konkret mit der Ortsangabe »Recoaro« (**Kat. 30a.2**). Die Detailstudie eines umgestürzten Baumes in Öl aus dem Erfurter Nerly-Nachlass, die unmittelbar der Bergwelt von Recoaro zuzuordnen ist (**Kat. 30b**), bestätigt schließlich zweifelsfrei die topografische Identifikation.

Infolge der anhaltenden Begeisterung für die alpine Bergwelt wurde der idyllische »Bergquell im Gebirge« im Zuge der restauratorischen Maßnahmen 1909 zu einem Ausstellungsbild »ertüchtigt«, obgleich es damals noch nicht gelungen war, das Motiv örtlich zu bestimmen. Es schmückte für mehrere Jahrzehnte die Galerie des Angermuseums und erhielt phasenweise das Privileg, als eine der ganz wenigen Werke Nerlys in den frühen Bestandskatalogen des Angermuseums mit einer Abbildung präsent zu sein.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4069 recto: *Monte Spitz bei Recoaro*, Tusche- und Sepialavierungen über Bleistift, auf Papier, 13,7 × 20,3 cm, bez. o. l.:

»Monte Spitz. Recoaro« (**Kat. 30a.1**) sowie verso *Baumkrone vor angedeutetem Gipfel (Monte Spitz?)*, seitlich mit Blick auf einen Wasserfall, Bleistiftzeichnung auf Papier, 13,7 × 20,3 cm¹⁵

Inv.Nr. 4145: *Felsengestein mit Bewuchs*, Bleistiftzeichnung mit Aquarell, weiß gehöht, auf Papier, 41 × 28,4 cm, bez. u. l.:

»Nerly f. / Recoaro.«; mit weiteren (Farb)notizen (**Kat. 30a.2**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 51,1 × 40,5 cm

Bildträger

Papier / (vermutlich) Papp / rückseitig Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten. Das Bildformat ist unverändert.

Malschicht

Eine Grundierung ist nicht erkennbar, da die Malschicht bis an die Bildränder reicht. Der Farbauftrag erfolgte vermutlich mit einem ölhaltigen Bindemittel lasurartig bis deckend und pastos in den Höhlungen. Das Bild ist gefirnisst. In der rechten oberen Ecke und in der linken unteren Ecke befinden sich jeweils zwei Einstichlöcher.

Restaurierungsmaßnahmen

Die Ölstudie wurde durch Walter Kühn 1909 auf einen Bildträger – vermutlich Papp – mit rückseitigen Stabilisierungsrahmen aus Holzleisten aufgezogen (Rückseite dunkelbraun gestrichen), gereinigt, retuschiert, gefirnisst¹⁶ sowie an den Bildrändern mit einer umlaufenden Papierbeklebung versehen. Das 2,5 cm breite, sogenannte Rändelband bedeckt vorderseitig

umlaufend etwa 0,3 cm des Bildmotivs. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt ist der Firnis vom Blau im Himmel und einem Teil der angrenzenden Vegetation abgenommen worden. Wenige kleine Retuschen, vor allem im Bildrandbereich, sind im UV-Licht sichtbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), möglicherweise unter *I. Kiste mit 18 Oelbildern*

Inventarbuch II: *Waldquell im Gebirge m. Rehen / Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Waldquell im Gebirge mit Rehen. / Oel auf Papp / 56 × 39 cm / (unten l. in Schwarz) »N. Nerly«*

Literatur

Best.Kat 1886, Kat.Nr. 82a od. 110 (*Waldlandschaft, Skizze*) (?). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 152 (*Waldquell im Gebirge*). – Best.Kat. Erfurt 1924, Kat.Nr. 94 (m. Abb.; *Waldquell im Gebirge mit Rehen*). – Przychowski 1928/29, S. 103 (m. Abb.; *Waldquell im Gebirge*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 180 (m. Abb.; *Waldquell*). – Ausst.Kat. Berlin 1965, Nr. 141. – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 6 (*Waldquell im Gebirge*). – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 6 (*Waldquell im Gebirge*).

Kat. 30b

Bachlauf mit umgestürztem Fichtenstamm bei Recoaro um 1850

*Steine und gefällter Fichtenstamm*¹⁷

Öl / Leinwand | 13,5 × 30,8 cm

Vordergrund: Bezeichnet in Braun mit Pinsel: »N. f.«

Rückseite: Bezeichnet mit Bleistift die Nummer: »3«, in blauem Stift unten links: »I.N.G. 3679a«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3679a

Die auf einem Leinwandstück ausgeführte Detailstudie von dem entwurzelten, umgestürzten Stamm, der von Baumschwämmen – vor allem von dem Fichten befallenden rottrandigen Baumschwamm – übersät ist, steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der bildhaft ausgeführten Ölstudie des Berg-Idylls mit Rehen (**Kat. 30a**). Der dort wiedergegebene größere Ausschnitt gewährt zudem einen Blick auf den durch das herabstürzende Wasser freigelegten Wurzelbereich des umgestürzten Baumes.



Kat. 30b gehört zu einer Gruppe von drei Ölstudien, die Nerly in Recoaro teils auf Leinwand und teils auf Papier (**Kat. 30c**) malte und von denen heute eine verloren ist (ehemals Inv.Nr. 3679c), aber durch die knappe Beschreibung auf der alten Inventarkarte überliefert: »Felsenstein in Braun mit Grün und Wiesenhang darüber mit Waldrand. Fleckig gemalt.« Aus der Karte geht auch hervor, dass sie überdies signiert und mit Ortsangabe versehen war: »Nerly / a Ri[!]coaro«. ¹⁸

Neben Studien in Öl malte Nerly solche abgestorbenen Fichtenstämme mit dem durch Baumschwämme auffällig gesprenkeltem Muster auch mit Aquarellfarben. So hat sich eine sehr vergleichbare Aquarellstudie von zwei umgestürzten Baumstämmen erhalten (**Kat. 30b.1**), die, wie die umfangreiche Beschriftung auf der Vorderseite des Blattes bezeugt, ebenfalls »in Recoaro« entstanden ist.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4129 verso: *Zwei umgefallene Baumstämme, über einem Felsspalt*, Aquarell über Bleistift auf Papier, 27 × 21 cm, mit Notizen (**Kat. 30b.1**) sowie recto: *Zwei bemooste Baumstämme mit Pflanzenstudien*, Bleistiftzeichnung, teilweise aquarelliert, auf Papier, bez. u. l.: »in Recoaro«; mit weiteren Notizen

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals 3679c: 3 Vordergrundstudien / Oel auf Leinwand / 23 × 32,5 cm / »Nerly / a Ri[!]coaro« ¹⁹

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 13,5 × 30,8 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung mit 15 Kett- und 25 Schussfäden pro cm²). Die Studie wurde, vermutlich vom Künstler selbst, aus einer größeren Leinwand herausgeschnitten, wofür auch der ungleichmäßige untere Rand spricht. Die Bildmotive wirken teilweise angeschnitten, aber die Signatur ist formatentsprechend im rechten unteren Eckbereich zu sehen.

Malschicht

Die weiß-gelbliche und glatte Grundierung wurde vermutlich von Hand aufgetragen, da die Bildränder ungleichmäßig dick oder partiell gar nicht grundiert vorliegen. Die Grundierung muss sehr dünnflüssig aufgetragen worden sein, da sie rückseitig stellenweise durch die Leinwand gedrungen ist und verwischt wurde. Eine Unterzeichnung kann man nicht erkennen. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend und leicht pastos in den Weißhöhlen. Ein Firnis wurde dünn aufgetragen und weist einen unterschiedlichen Oberflächenglanz auf. Besonders in der Bildmitte gibt es matte Stellen. Drei Einstichlöcher befinden sich im linken Randbereich, fünf im rechten sowie eines am unteren Bildrand, etwa mittig.

Restaurierungsmaßnahmen

Es sind keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.I.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammelinventar-nummer: 3665-3704)



Kat. 30b.1 Zwei umgefallene Baumstämme, über einem Felsspalt, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4129 verso

Inventarkarte (vor 1917): 1 Vordergrundstudie / Steine u. gefällter Fichtenbaum / Oelstudie auf Leinwand / 13,5 × 32 cm / »N.f.« (in Braun)

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 30c

Großer Felsbrocken in einem Bachlauf bei Recoaro um 1850

3 Vordergrundstudien²⁰

Öl / Papier | 23,4 × 31,5 cm

Rückseite: Bezeichnet in Bleistift unten links:

»I.N.G. (679^b) 3679^b«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3679b

Recoaro war zu Lebzeiten Nerlys nicht nur für seine Heilquellen und für seine reiche Vegetation bekannt, sondern auch für die lehrreichen Gesteinsvorkommen zur Entwicklungsgeschichte der Erde, wie dies der Geologe Carl Friedrich von Schauroth in seiner *Übersicht der geognostischen Verhältnisse der Gegend von Recoaro im Vincentinischen* (1855) einleitend schreibt.²¹ Das wissenschaftliche und ästhetische Interesse an den Bergen ging in dieser Zeit

ein enges Bündnis ein, so dass sich auch Nerly auf seinen Streifzügen in der Bergwelt nicht nur für die Vegetation, sondern gerade auch für die Gesteinsvorkommen interessierte, deren Oberflächenstrukturen und Farbigkeit er genau studierte und in seinen Studien entsprechend umsetzte.

Mit dieser Ölstudie erarbeitete sich Nerly in einer farblich und auch in der Oberflächenstruktur äußerst differenzierten Ausführung einen großen, auffällig geschichteten und solitär in einem Bachlauf liegenden Felsbrocken. Dessen Farbigkeit zeichnet sich wiederum durch einen hohen Rotanteil aus und verweist damit auf die Eisenkonzentration im Wasser und im Gestein der Region. Die mit überaus sicherer Hand markierten kühlen Graubereiche, die sich mit den braunroten, eisenhaltigen Zonen abwechseln, zeugen im Verein mit der besonderen Form von den sich in der Vorzeit ereigneten Naturgewalten. Während sich der Felsen im Vordergrund in einer geradezu monumentalen Ansicht blockhaft vor den Augen des Betrachters aufzubäumen scheint, skizziert Nerly im linken Hintergrund mit wenigen Bleistiftstrichen ansteigendes Terrain. Den schlängelnden Bachlauf markiert er nur stellenweise mit grau-blauen, schnellen Pinselfahrern. Die zahlreichen Einstichlöcher in den oberen Ecken zeugen davon, dass Nerly die Ölstudie, obwohl unvollendet, als Vorlage im Atelier immer wieder hervorholte und zur Ansicht anpinnte.

CD

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 23,4 × 31,5 cm

Bildträger

Zeichenpapier, sehr kurzfasrig, brüchig und bräunlich. Format unverändert.

Malschicht

Das Zeichenpapier wurde *recto* sehr gleichmäßig und matt chamoisfarben grundiert. Die skizzenhafte Anlage des Blattes erfolgte im linken oberen Eckbereich mit Bleistift und um das Zentrum herum mit Pinsel und Farbe. In den malerisch ausgeführten Bereichen ist eine Unterzeichnung auch bei 15-facher Vergrößerung nicht nachweisbar. Die Studie des Felsens im Zentrum ist mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel lasierend bis deckend ausgeführt, aber nicht gefirnisst worden.

Es gibt mehrere Einstichlöcher in allen Ecken und mittig in den seitlichen Randbereichen. Nur in der rechten unteren Ecke ist ein einzelnes Einstichloch sichtbar, allerdings könnten sich im Bereich der Fehlstelle an dieser Ecke weitere Einstichstellen befinden haben.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.



Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammelinventar-nummer: 3665-3704)

Inventarkarte (vor 1917), Sammelnummer 3697b-d:

3 *Vordergrundstudien* / *Oelstudie auf Papier* / 23 × 31,5 cm

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 30d

Wiesengang mit Felsabbruch

bei Recoaro um 1850

3 *Vordergrundstudien*²²

Öl / Papier | 22,6 × 32,15 cm

Rückseite: Bezeichnet unten links mit Bleistift die Nummer: »3«, mit blauem Stift: »I.N.G. 3679^d«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3679d

Mit kräftigen Farben und in radikaler Nabsicht studierte Nerly hier einen vom Starkregen ausgelösten Felsabbruch an einem Berghang. Die aufgerissene Grasnarbe, die entsprechend dem regenreichen Klima von sattem Hellgrün ist und vom Sonnenlicht bestrahlt stellenweise gelb aufleuchtet, gibt einen Einblick in normalerweise verborgene geologische Schichten. Die Ölstudie zeigt das geröllreiche Innere mit unterschiedlich großen Gesteinsbrocken und bereits fein zerriebenem Gestein, das mit seinem rötlichen Grundton wiederum auf den typischen hohen Eisenanteil



Kat. 30d

der Region verweist. Zugleich gibt Nerly mit lockerem Auftrag den Farbenreichtum dieses Stückes freigelegten Gerölls von Hellgrau über Beige und Violett zu Braun wieder. Kein Farbton scheint sich zu wiederholen, auch die Grüntöne sind variantenreich von gelblichem Hellgrün bis zu Flaschengrün vertreten.

Die Ölstudie bezeugt wiederum Nerlys Aufmerksamkeit für die besondere Gesteinswelt von Recoaro, dessen seltene Zusammensetzung und Struktur »einen weitverbreiteten Ruf erlangte«.²³

Solche Felsabbrüche in der Umgebung von Bachläufen, verbunden mit genauen Pflanzenstudien, studierte Nerly parallel auch im Aquarell (Kat. 30d.1). Ein aus größerer Entfernung gemaltes Aquarell zeigt wiederum einen begrünten Hügel, dessen Grasbewuchs durch die vom Starkregen herabfließenden Wassermassen aufgerissen ist. Wie die eigenhändige Bezeichnung bezeugt, ist dieses Blatt ebenfalls in »Recoaro« entstanden (Kat. 30d.2).

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4118 verso: *Bewachsene Felsengruppe und Pflanzenstudien mit der Studie eines Felsabbruchs*, Aquarell auf Papier, 30,3 × 43,4 cm²⁴ (Kat. 30d.1)

Inv.Nr. 4070: *Hang mit Bäumen und Abrutsch bei Recoaro*, Aquarell, Pinsel in Sepia, über Bleistift, auf Papier, 12,8 × 20,3 cm, bez. u. r.: »Recoaro / F.N. f.«²⁵ (Kat. 30d.2)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK) Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 22,6 × 32,15 cm

Bildträger

Zeichenpapier, leicht verbräunt. Format unverändert.

Malschicht

Das Blatt ist matt und chamoisfarben grundiert, eine



Kat. 30d.1 Bewachsene Felsengruppe und Pflanzenstudien mit der Studie eines Felsabbruchs, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4118 verso

Unterzeichnung ist nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasierend bis deckend. Die Ölstudie wurde dünn, mit sichtbar in den Randbereichen auslaufenden Pinselspuren gefirnisst und erscheint gelblich. Einige Malschichtpartien ohne Darstellung blieben ungefirnisst und erscheinen matt. Mehrere Einstichlöcher finden sich in allen vier Ecken sowie je eines an den seitlichen Randbereichen, oberhalb der Mitte.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammelinventar-nummer: 3665-3704)

Inventarkarte (vor 1917): 3 *Vordergrundstudien / Oelstudie auf Papier / 22,5 × 32 cm*

Literatur

Bislang unpubliziert.



Kat. 30d.2 Hang mit Bäumen und Abrutsch bei Recoaro, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 4070

Kat. 30e

Die Eselin »Paulina di Recoaro« um 1850

Esel²⁶

Öl / Papier | 49,4 × 32,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet am oberen Rand in Bleistift:

»Paulina di Recoaro«; unten rechts mit Pinsel in Schwarz:

»Nerly. f.«

Rückseite: Bezeichnet unten links auf der Doublierlein-

wand in Schwarz: »I.N.G (673)«; darunter in Blau: »3673«

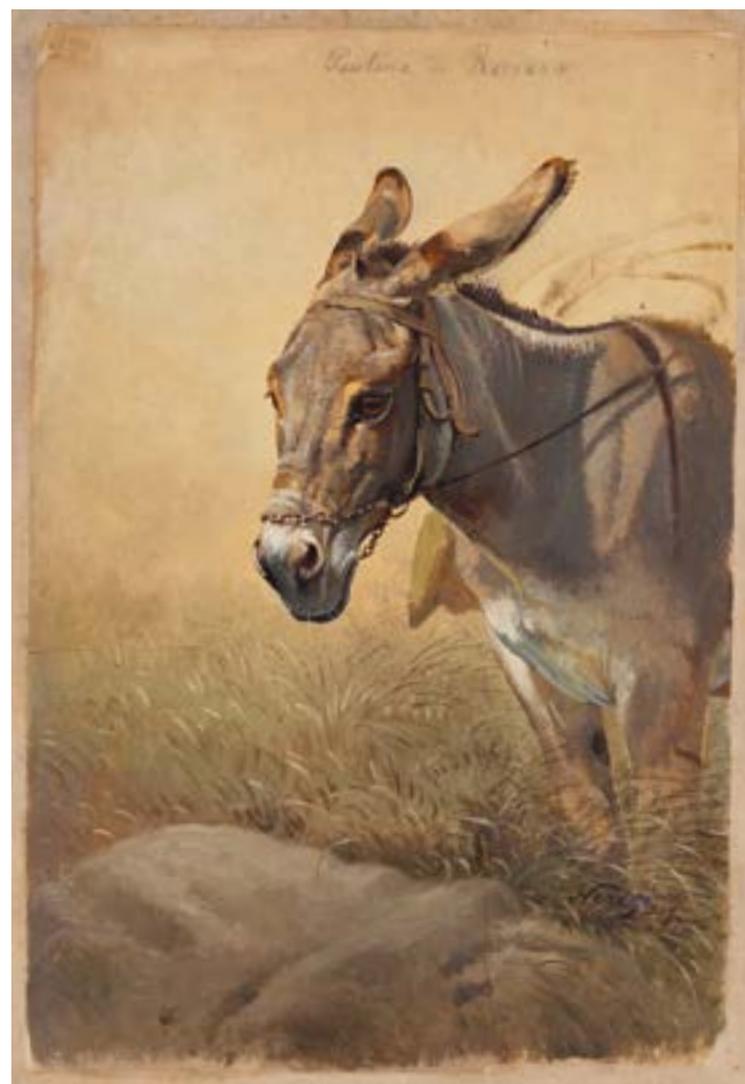
Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3673

Die fein ausgearbeitete Ölstudie zeigt einen gezäumten Esel samt Sattel, der im hohen Gras steht. Der Vertrautheit zwischen Maler und porträtiertem Esel entspricht der am Bildrand notierte Name des Tiers mit »Paulina di Recoaro«. Auch die zutrauliche Ruhe zeugt von einem gewohnten Miteinander und es gilt wohl zu vermuten, dass Paulina Nerlys Begleiterin auf seinen Ausflügen in die Bergwelt war, von der die vorangehenden Studien zeugen. Für die frühen Pleinairmaler, die manchmal auch weite Strecken zurücklegten bzw. trittfeste Gefährten für unbegangenes Terrain brauchten, ist durch Briefe überliefert, dass sie sich gerne Eseln oder Maultieren anvertrauten und teils sogar von deren Rücken aus ihre Studien fertigten.²⁷

Zugleich waren aufgrund des Kurbetriebs in Recoaro zahlreiche Maultiere und Esel für die Gäste im Einsatz. Franz Hoffmann gewährt in seinem Buch *Recoaro und seine Heilquellen* (1854) dazu praktische Einblicke: »Wo das Fahren nicht statthaft ist, bedient man sich der Maulthiere und Esel, die jederzeit in einer beliebigen Anzahl mit Herrn- und Damensätteln versehen in Bereitschaft stehen. Die Anzahl derer beträgt im Sommer weit über hundert und der Miethpreis ist ein sehr discreter. Sie werden deshalb von Jung und Alt nicht nur zu Ausflügen, sondern auch während der Brunnen-Promenade benützt und man begegnet allen Orten solchen lustigen Caravanen.«²⁸

Mit großer Beobachtungslust suchte Nerly das changierende, leicht glänzende Fell und dessen farbliches Spektrum von Grau bis Hellgelb und Weiß zu erfassen. Die einzelnen Fellhaare oberhalb der Nüstern markiert er in schnellen Pinselfahrern, deren Farbspektrum wiederum von Weiß und Hellgrau über Beige bis Dunkelbraun geht.

Dieses Tierporträt lässt an Nerlys Ausbildungszeit bei Carl Friedrich von Rumohr denken, als er sich neben Landschaftsbildern insbesondere Tierdarstellungen widmete, von denen er Beispiele sogar Goethe vorzeigte, als er ihn zusammen mit seinem Lehrer vor seiner Abreise nach Italien in Weimar besuchte.²⁹ In Recoaro



Kat. 30e

konnte Nerly an diese frühen Tierstudien anknüpfen, die er auch während seiner römischen Jahre u. a. von Maultieren und Eseln fertigte.³⁰ Zumindest eine weitere Studie von einem Eselskopf in Aquarell entstand dort, wie das mit »Recoaro« bezeichnete Blatt aus dem Teilnachlass in der Kunsthalle Bremen (**Kat. 30e.1**) bezeugt, bei dem ihn, was auch aus der Beschriftung hervorgeht, vor allem die anatomisch richtige Stellung der Ohren interessierte.³¹

Der mit Nerly gut bekannte Theodor Vischer, der Recoaro spätestens während seines achten Italienaufenthalts im Jahr 1875 erstmals aufsuchte, beschrieb ausführlich, wie sehr der Ort zu dieser Zeit bereits von den Städtern überrannt und dominiert wurde. Seine harsche Tourismuskritik verband er mit einer scharfen Anklage gegen Tierquälerei. In einem zunächst in der *Allgemeinen Zeitung* (1875) erschienen Artikel *Ein italienisches Bad* berichtete er, wie die Maultiere und Esel durch die einheimischen Treiber für die Sommerfrischler und Kurgäste geschunden wurden. In einem



Kat. 30e.1 *Kopf eines Maultieres*, Aquarellierte Bleistiftzeichnung auf Papier, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952/766

fiktionalen Traumbericht erhebt Vischer sogar selbst den Stock gegen die Tierquäler, oder stößt »ein dickes Weibsbild« herunter: »Signora, modisch und vornehm gekleidet, welche, auf einem kleinen und schwächsten Esel dahersprengend, mit den lauschallenden Schlägen jubelt, die das arme Geschöpf zu dieser letzten Anstrengung nöthigen, [...]«³²

Auch Nerly erkannte die Unangemessenheit des Umgangs mit den Tieren und widmete der Tierquälerei in seinem Aquarell *Souvenir de Recoaro* eine karikierende Darstellung, auf der unter den weiten Rücken der Reiterinnen die Tiere zu verschwinden drohen, während die Treiber ihre Stöcke bedrohlich schwingen.³³ In engem Zusammenhang damit steht auch eine Karikatur im Nerly-Nachlass des Angermuseums (**Kat. 30e.2**). Der zu ironischen oder gar satirischen Kommentaren neigende Maler griff mit dieser das

Thema des ungleichen Paares auf und versetzte es nach Recoaro. Er zeigt einen überdicken Mönch und ein an ihn geklammertes noch junges Mädchen, das vom Alter her seine Tochter sein könnte, die zusammen auf einem Maultier durch den Regen reiten. Klagend scheint das Tier unter der großen Last fast zusammenzubrechen. Die Beischrift »Honni soit qui mal y pense!« (»Es schäme sich, wer Böses dabei denkt«) macht in Anspielung auf den englischen Hosenbandorden die implizite Botschaft überdeutlich.

CD

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 3307 verso: *Honni soit qui mal y pense!* / *Recoaro* (ungleiches Paar auf einem Esel im Regen, Karikatur), Federzeichnung mit Pinsel, Aquarell, über Bleistift, auf Papier, 25,8 × 35,6 cm, bez. u.: »Non temere figluola mia ! siamo presto a Càsa« sowie u. r.: »Nerly f. / Recoaro.«³⁴ (**Kat. 30e.2**)

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/766: *Kopf eines Maultieres*, Bleistift mit Aquarell auf braunem Papier, 21 × 12,5 cm, bez. u. r.: »F. Nerly / Recoaro«³⁵ (**Kat. 30e.1**)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger Papier: 49,4 × 32,8 cm /

Doublierleinwand: 54 × 39 cm

Bildträger

Papier / feine Leinwand (Leinwandbindung mit 23 Kett- und 23 Schussfäden pro cm²). Das Format des originalen Bildträgers Papier ist vermutlich unverändert, aber es befindet sich eine originale, bemalte Papierintarsie im linken unteren Bildbereich (21,5 × 20 cm). Auch das Format der Doublierleinwand wurde nicht verändert, da die Ränder allseitig erhalten blieben. Auffällig sind rückseitig Reste einer Papierkaschierung.

Malschicht

Die Grundierung ist beige-farben und glatt. Das Papier wurde vermutlich gewerblich vorgrundiert. Eine Unterzeichnung ist nicht sichtbar. Im linken unteren Bildbereich erfolgte das Einsetzen eines Papierstücks mit Versatz am unteren und linken Bildrand (vermutlich von Nerly selbst, da die originale Malschicht über die angesetzten Blattkanten verläuft). Da es Unterschiede in der Malweise der Originalstudie und der eingesetzten Intarsie gibt, kann man davon ausgehen, dass das Papierstück erst nach Fertigstellung der Ölstudie eingefügt und dann male- risch von Nerly selbst angepasst worden ist. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend, leicht pastos in den Höhlungen sowie im rechten unteren Bereich (besonders über die rechte Kante der Papierintarsie verlaufend). Auffällig ist eine pastose blauviolette Farbmittelauf- lage



Kat. 30e.2 *Honnit soit qui mal y pense! / Recoaro (ungleiches Paar auf einem Esel im Regen)*, Aquarellierte Federzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 3307

im Bereich der Signatur. Die obere Bezeichnung (»Paulina d. Recoaro«) wurde vermutlich mit Bleistift aufgetragen. Der Firnis weist unterschiedliche Schichtdicken auf. Es finden sich sowohl Fehlstellen in der Schicht wie glänzende Laufspuren. Die Firnis-schicht geht partiell vom Papierrand auf die Leinwand über (bes. im oberen Bildbereich).

Im Papier sind vier Einstiche im linken oberen Eckbereich, zwei im linken unteren, drei im rechten oberen sowie zwei im rechten unteren Eckbereich vorhanden. An den Leinwandspannrändern gibt es je zwei Einstichlöcher im linken oberen und im rechten unteren Bereich sowie je ein Einstichloch im linken unteren und im rechten oberen Bereich. Vier der Einstichlöcher gehen durch das Papier und die Leinwand, ein Loch jeweils in einer der Bildeckbereiche.

Restaurierungsmaßnahmen

Das Einsetzen des Papierstücks im linken unteren Bereich und das Aufkaschieren des Papiers auf die feine Leinwand erfolgten wahrscheinlich zu Lebzeiten Nerlys, da die Kanten der Papierintarsie von Nerly selbst auch mit bemalt wurden.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*
 Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665-3704)

Inventarkarte (vor 1917): *Esel / Oelstudie auf Papier / 49,5 × 33 cm / »Nerly«* (in *Beinscharz*)

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen zu »Recoaro – Hochgebirge stimmt idyllisch«

- 1 Inv.Nr. 4151 recto: *Gebirgsbach in Obermais bei Meran*, 1859, Aquarell, Pinsel in Sepia, Weißhöhungen, über Bleistift, auf Papier, 31,8 × 48,9 cm, bez. u. r.: »f Nerly. / Meran. Obermais. / 1859.«, Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 346.
- 2 Pammer 2015, bes. S. 2.
- 3 Schmidl 1844, S. 228 f.
- 4 Schuster 2003, S. 64.
- 5 Schauroth 1855, S. 481-567.
- 6 Brief an Heinrich Köselitz, Venedig, 23.6.1881, in: Colli / Montinari 1981, S. 95 f.
- 7 Richard Weltrich, Vischer, Friedrich Theodor, in: ADB 40 (1896), S. 31-64 (<https://www.deutsche-biographie.de/pnd11862721X.html>, 16.07.2023).
- 8 Vischer 1881, S. 227.
- 9 Ebenda.
- 10 Inventarkarte (vor 1917).
- 11 Hoffmann 1854, S. 5 f., hier S. 6.
- 12 Ebenda.
- 13 Simon 1839, S. 198.
- 14 Inv.Nr. 3665: *Monte Spitz*, Aquarell, Bleistift auf Papier, 25 × 34,5 cm u. Inv. Nr. 4139: *Gebirgslandschaft mit Monte Spitz*, Aquarell auf Papier, 41 × 28,5 cm.
- 15 Vgl. auch Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 338.
- 16 Die rückseitige, mit Bleistift rechts oben geschriebene Nummer »3« bezieht sich auf die Werkliste der Auftragsvergabe, in: Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909. Zur Restaurierungsmaßnahme siehe auch den Beitrag *Aus Ölstudien werden Bilder* in diesem Band, S. 88 f.
- 17 Inventarkarte (vor 1917).
- 18 Inventarkarte (vor 1917).
- 19 Inventarkarte (vor 1917); siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 465.
- 20 Inventarbuch II.
- 21 Schauroth 1855, S. 481-567.
- 22 Inventarbuch II.
- 23 Vgl. Schauroth 1855, bes. S. 481.
- 24 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 331.
- 25 Ebenda, Kat.Nr. 339.
- 26 Inventarkarte (vor 1917).
- 27 Schachtner 2017, S. 78-83.
- 28 Hoffmann 1854, S. 132 f.
- 29 Siehe auch *Lehrjahre bei Rumohr* (Kat. 1a-e) in diesem Band, bes. S. 108.
- 30 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 96, Inv.Nr. 3836g verso: *Esel, Studien*, Bleistift, Feder u. Tusche auf Papier, bez. u.: »F. N.« sowie recto: *Esel, Studien und Skizzen*, Bleistift, Feder u. Tusche auf Papier, 34,7 × 23,0 cm, sowie weitere *Esel-Studien* ebenda: Kat.Nr. 95, 97-99.
- 31 Vgl. Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 301, sowie weitere *Esel- und Maultierdarstellungen*: Kat.Nrn. 298-300, 302-304.
- 32 Wiederabdruck in: Vischer 1881, hier S. 224.
- 33 *Souvenir de Recoaro*, 1865, Aquarellierte Zeichnung, 24,8 × 35,7 cm, Kunsthandel, 6.11.2019 (<https://www.mutualart.com/Artwork/Souvenir-de-Recoaro/ED48272CEoD8F8C1> (18.07.2023)).
- 34 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 341.
- 35 Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 301.

OTHELLO UND DESDEMONA – AUF SHAKESPEARES SPUREN

Kat. 31a–c

Für seine überaus beliebten Architekturstücke setzte Friedrich Nerly auf die kontinuierliche Bühnenpräsenz eines der berühmtesten Liebespaare der Theatergeschichte, Othello und Desdemona. Zu seiner Zeit hatte der Tragödienstoff um Shakespeares *The Tragedy of Othello, or The Moor of Venice* (1603/04) eine stete Popularisierung erfahren. 1832 war die erste deutsche Übersetzung von Wolf Heinrich von Baudissin¹ in Berlin erschienen. Bereits vor der einflussreichen deutschen Übersetzung landete Gioachino Rossini mit seiner freien Opern-Adaption *Otello ossia il moro di Venezia* (1816), die ab 1818 auch in Venedig aufgeführt wurde, einen großen Erfolg.² Ab 1887 trat schließlich an die Stelle von Rossinis Opern-Adaption fast überall Giuseppe Verdis *Otello*. Von der fortwährenden Popularisierung der Tragödie zeugen auch zahlreiche Gemälde von Nerlys Hand, mit denen er im »novellistischen« Architekturstück neue Wege beschritt, wie Zeitgenossen seine erzählerische Aufwertung von Architekturdarstellungen bezeichneten.

Nerly malte und zeichnete ab 1850 regelmäßig Architekturstücke,³ die er mit Shakespeares Tragödie bzw. mit Rossinis Oper verband und den beiden Protagonisten Othello und Desdemona widmete. Er erhoffte sich mit diesen eine entsprechende Anerkennung, indem er etwa zwei gezeichnete Gegenstücke dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. verehren wollte,⁴ und Pendant-Bilder auf Ausstellungen bis nach Deutschland sandte.⁵

Infolge der neuen Gefühlskultur des 19. Jahrhunderts erwies sich seine Interpretation des Desdemona-Stoffes als besonders erfolgreich. Den Erfolg des ins Sentimentale gewendeten Sujets spiegelt der Erfurter Nerly-Nachlass wider, der zum einen über ein großformatiges, 1850 datiertes Aquarell (**Abb. 31.1**) verfügt sowie über zwei nur leicht voneinander abweichende Varianten in Öl, die sich auf die weibliche Protagonistin in inniger Liebkosung eines weißen Kakadus konzentrieren (**Kat. 31a u. b**). In jüngster Zeit wurde diese Zweiergruppe durch eine Schenkung mit dem »Haus des Othello« bereichert (**Kat. 31c**).

Auf den ersten Blick fällt auf, dass Nerly für seine Darstellungen nicht, wie üblich, den tragischen Höhepunkt des Stückes wählte, in welchem der rasend eifersüchtige Othello Desdemona tötet und – nachdem er erkannte, dass er seine Geliebte und heimliche Ehefrau zu Unrecht des Ehebruchs bezichtigte – sich schließlich selbst das Leben nahm. Vielmehr stellte Nerly das architektonische *Setting* in den Mittelpunkt mit der schönen Desdemona auf

dem Balkon des Palazzo Contarini-Fasan, bzw. dem Othello auf einem Balkon der sogenannten Casa di Otello.

Damit näherte sich Nerly Shakespeares Tragödie als Architekturmalers und wählte dafür zum einen – wegen seiner Schönheit – den heute noch existierenden Palazzo Contarini-Fasan am Canal Grande (auch Palazzo Contarini-Zaffo genannt), der zu seiner Zeit ohne historische Grundlage als das Wohnhaus von Desdemona identifiziert worden war.⁶ Der Palazzo zeichnet sich durch ein reiches Maßwerk mit Fischblasenornamentik an den Balkonen und spitzbogige Fenster mit Eselsrücken aus. John Ruskin bewertete ihn in seinen *Stones of Venice* (1851/53) – ähnlich wie sein Opponent in der venezianischen Denkmaldebatte, der Kunstkritiker und Architekt Pietro Selvatico⁷ – als »the richest work of the fifteenth century domestic Gothic in Venice [...]«. ⁸ Zum anderen hatte Nerly kurz nach seinem Eintreffen die sogenannte Casa di Otello am Campo dei Carmine im Stadtteil Dorsoduro gezeichnet, die schon bald der »Erneuerungswut« zum Opfer fiel. Durch die Forschungen des in Venedig lebenden englischen Gelehrten und Quellenforschers Rawdon Lubbock Brown (1806–1883), dessen Bekanntschaft Nerly gemacht hatte, war das Gebäude als Haus des Othello identifiziert worden. Nach Browns Theorie war Shakespeares historisches Vorbild kein »Mohr«, sondern der venezianische Offizier Cristoforo Moro, der für drei Jahre Gouverneur von Zypern war und in diesem Haus gelebt haben soll. Dieser Einschätzung sollte auch Ruskin folgen⁹ und schließlich Nerly.

Mit seinen Interpretationen des berühmten Tragödien-Stoffes erwies sich Nerly als Grenzgänger zwischen den Gattungen, wie dies schon seine Zeitgenossen bemerkten und aus einer ausführlichen Beschreibung im *Deutschen Kunstblatt* vom April 1857 hervorgeht: »Vor mir liegt eine Photographie des neuesten Bildes Ihres Landsmanns F Nerly. Die reizvolle Architektur des Palastes Contarini Zaffo hat dem Künstler Gelegenheit zu diesem Bilde gegeben, welches er bereits mehrere Male hat wiederholen müssen. [...] Der Balkon des erwähnten Palastes ist von ungemeiner Zierlichkeit, ein Musterwerk des venetianischen Styls. Leider ist mittlere, die Hauptöffnung, jetzt ganz roh zugemauert. Aber der Maler hat diese Mauer wieder fortgerissen, den alten Vorhang wieder hervorgesucht, [...] und eine liebliche Mädchengestalt auf den Balkon gestellt, die in graziöser Unbefangenheit mit ihrer Brieftaube koset.«¹⁰

Abb. 31.1 *Der Palazzo Contarini-Fasan, das »Haus der Desdemona«, 1850, Aquarell auf Papier, Inv.Nr. 3033 recto*

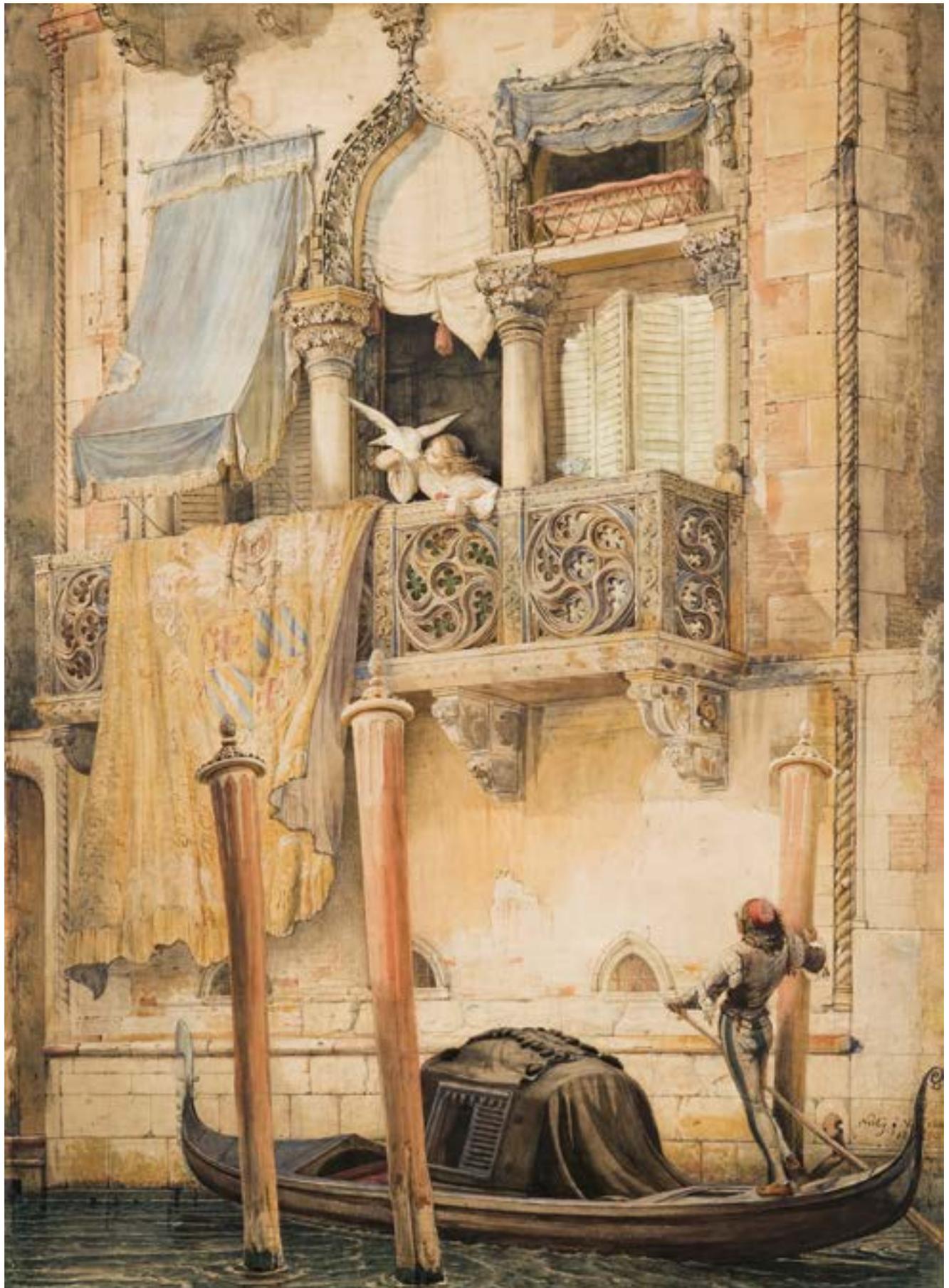




Abb. 31.2a u. b Palazzo Guoro, das angebliche Haus des Othello u. Palazzo Contarini-Zaffo, das angebliche Haus der Desdemona, aus: *Venezianisches Album* [o. J.], Nr. 4 u. 5

Der kundige Autor erkennt des Weiteren, dass Nerly eine neue Gattung erfunden habe, indem er das Architekturstück in eine Erzählung mit emotionaler Wirkung einbettete: »Diese genrehafte Staffage dient dazu, die Poesie des Architekturstücks, das mit großem Zauber durchgeführt ist, zu erhöhen. Nerly malt jetzt viele solche Bilder, die ich novellistisch belebte Architekturbruchstücke nennen möchte, wozu er die Motive aus dem reichen Material Venedigs nimmt [...]. Daß die oben beschriebene Architektur das Haus der Desdemona genannt wird, hat einen sagenhaften Grund. Der Künstler hat aber doch daraus Veranlassung genommen, gleichsam als Gegenbild das Haus des Othello in ähnlicher Weise zu malen.«¹¹

Nerlys »erzählte« Architekturstücke fanden nicht nur zahlreiche Käufer, sondern sind zugleich Ausdruck einer sich zu seiner Zeit herausbildenden Kulttopografie, auf deren Spuren sich die Reisenden durch Venedig begaben, um die vermeintlich realen Stätten von Shakespeares Tragödie aufzusuchen.¹² So fanden im 19. Jahrhundert gerade jene Gebäude, die, trotz besserem Wissen, mit dem fiktionalen Liebespaar verbunden wurden, Eingang

in die deutschen bzw. englischen Reisehandbücher.¹³ Anhand dieser Beispiele wird deutlich, wie weitreichend Nerlys Venedig-Bilder die Wahrnehmung der Stadt in seiner Zeit prägten. So wurde ihm sogar zugeschrieben, er habe diese Mythisierung mitinitiiert: »Den von ihm öfter gemalten Palast Contarini taufte er »Haus der Desdemona«, was auch geglaubt wurde, ja sogar als historische Wahrheit in die Fremdenführer übergang.«¹⁴

Dass Nerlys Interpretationen des Tragödienstoffs letztlich keiner historischen Überprüfung standhalten würden, sollte in dessen schon zu seinen Lebzeiten thematisiert werden. Die beiden späten Versionen wurden in seinem *Venezianischen Album* unter den Titeln *Palazzo Guoro, das angebliche Haus des Othello* u. *Palazzo Contarini-Zaffo, das angebliche Haus der Desdemona* abgebildet (Abb. 31.2a u. b).¹⁵

Claudia Denk

Kat. 31a

Der Palazzo Contarini-Fasan – Das »Haus der Desdemona« 1876 *Mädchen auf e. Balkon. (Contarini / Palast)*¹⁶

Öl / Papier | 49,7 × 43,0 cm

Vorderseite: Bezeichnet mit Pinsel in Schwarz unten
rechts: »Nerly [sr] / 1876 / Venezia«

Rückseite: Bezeichnet in Rot oben links mit der Inventar-
nummer: »3020«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3020

Variante zu Inv.Nr. 3041

Die beiden späten Versionen von 1876 (**Kat. 31a u. b**) stellen eine reduzierte Interpretation des Desdemona-Themas dar, zu dessen besserem Verständnis das große Aquarell des Erfurter Nachlasses von 1850 herangezogen sei (**Abb. 31.1**). Sowohl bei den beiden späten Versionen als auch bei dem Aquarell bezog sich Nerly weniger auf Shakespeares Tragödie, sondern auf Rossinis populäre Opern-Adaption.¹⁷ Entsprechend Rossinis Vorlage ist auf dem Aquarell am Fuße des Balkons ein singender Gondoliere zu sehen, dessen Lied Desdemona hört, die von ihrem Vater in ihr Zimmer eingesperrt worden war, nachdem er von ihrer heimlichen Ehe mit dem schwarzen Kriegshelden Othello erfahren hatte. Ihr Vater, der bei Rossini nicht Brabantio sondern Elmiro heißt, sah seine Pläne für Desdemona durchkreuzt, sie standesgemäß mit dem von ihr verschmähten Rodrigo, dem Sohn des Dogen, zu verehelichen. In Rossinis Oper erinnert Desdemona, die aus ihrem Zimmer auf den Balkon getreten ist, das Lied des Gondoliere an Dantes berühmte Zeilen: »Es gibt kein größer Leid / Als einer holden Zeit / Im Unglück zu gedenken.«¹⁸

Während sich auf dem Aquarell dieser Zusammenhang mit dem dargestellten Gondoliere erschließt, bieten die beiden späten Gemälde-Versionen nur mehr Desdemona auf dem Balkon mit einem weißen Kakadu, der an eine Kette gebunden, zum Sinnbild ihres vergangenen Glückes wird. Bei dem Kakadu handelt es sich um eine Papageienart, die in der Bildtradition aufgrund ihrer lebenslangen Paarbeziehung für eheliche Treue steht. Mit einem Zuckerstück im Mund versucht ihn Desdemona zu einem Kuß zu verführen, womit Nerly den Moment inszeniert, in dem sich die Unglückliche ein letztes Mal an die Süße ihrer einstigen Liebe im Sinne Dantes erinnert.

Für die Darstellung des Balkons konnte Nerly auf frühere, bald nach seiner Ankunft in Venedig gefertigte Zeichnungen zurückgreifen, wie auf die 1843 zu datierende aquarellierte Federzeichnung, die den Zustand des Palazzos ungeschönt wiedergibt



Kat. 31a.1 Balkon des Palazzo Contarini-Fasan, 1855, Pinselzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4201c

(Inv.Nr. 4201d). Die mittlere Türe ist behelfsmäßig zugemauert, eine notdürftige Maßnahme, die des Öfteren durchgeführt wurde und das damalige Stadtbild Venedigs prägte. In seinen Gemälden ist davon freilich nichts mehr zu erahnen; entweder öffnete Nerly die Laibung der Fenstertüre wie bei dem großformatigen Aquarell (**Abb. 31.1**) oder er drapierte, wie hier, Vorhänge über die Ausbesserungen. Eine weitere Zeichnung des Balkons von 1855 kommt in ihrer perspektivischen Ansicht den beiden Gemälde-Varianten besonders nahe (**Kat. 31a.1**). Neben einer heute verlorenen Ölstudie, bei der es sich entsprechend der Beschreibung auf der Karteikarte offenbar um eine Grisaille gehandelt hat (ehemals Inv.Nr. 3103), und zwei abgegangenen Tuschezeichnungen – darunter eine Mondscheinansicht (ehemals Inv.Nr. 4201a u. b) –, existieren im Erfurter Nerly-Nachlass darüber hinaus architektonische Detailstudien (Inv.Nr. 4203 verso) sowie Studien zum Motiv der den Kakadu zu einem Kuss verleitenden Desdemona (Inv.Nrn. 3309/1 u. 3994b).

CD



Zeichnungen und Aquarelle

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4201d: *Balkon des Palazzo Contarini-Fasan*, 1843, Aquarell, Feder und Pinsel in Sepia, Weißhöhungen, über Bleistift, auf Papier, 42,1 × 28,8 cm, bez. r.: »F. Nerly Venezia al 15 Sett 1843.«¹⁹

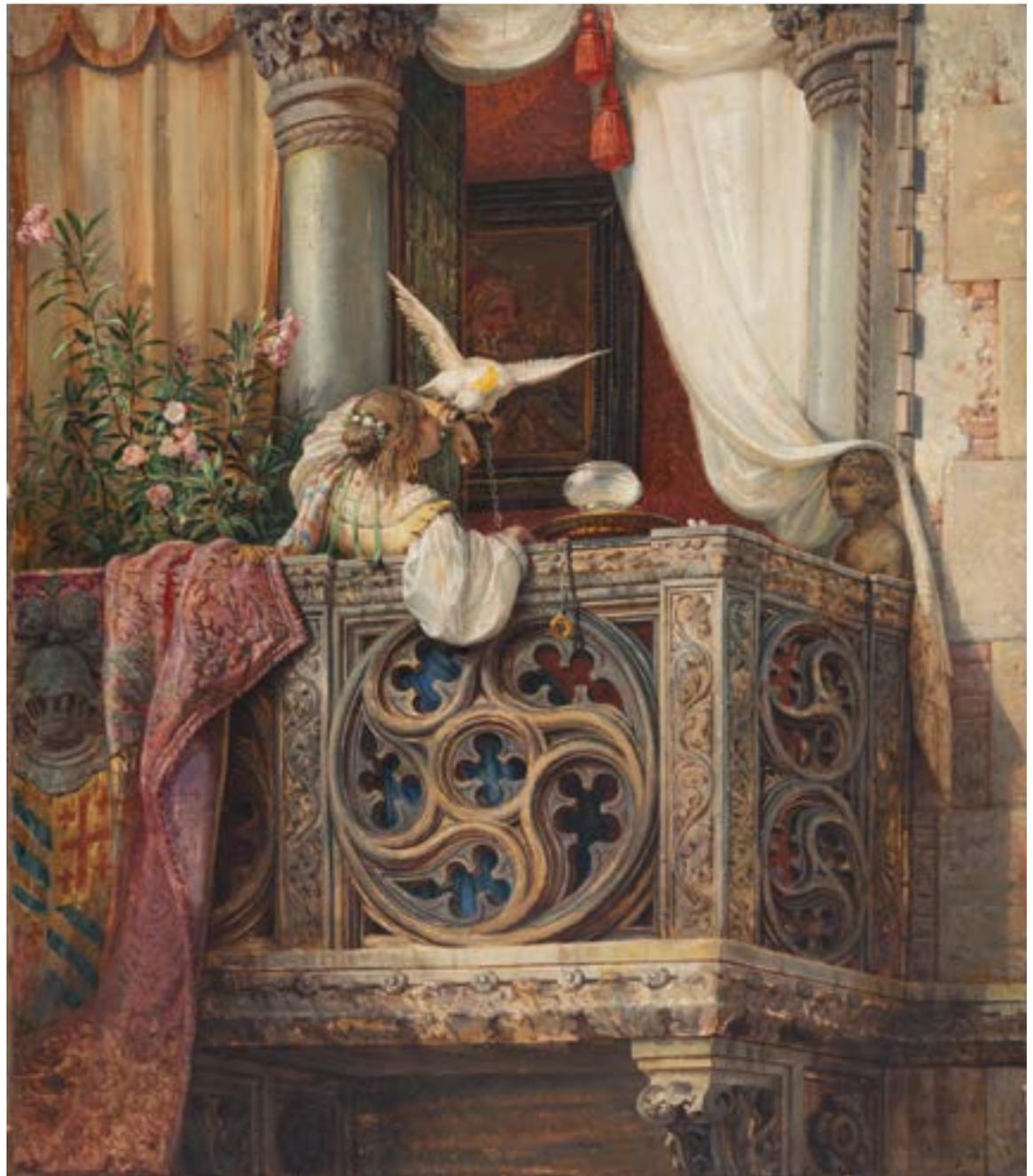
Inv.Nr. 3033 recto: *Palazzo Contarini-Fasan, das »Haus der Desdemona«*, 1850, Aquarell, Pinsel in Sepia, Weißhöhungen, über Bleistift, auf Papier, auf Pappe aufgezogen, 112,3 × 82,0 cm, bez. u. r.: »Nerly f. V zia / 18 50«; verso: N° 9 / Palazzo Contarini / cosidetto dela Desdemona / misura esterna Centimetri / 87-117 / 1500. Lire²⁰ (Abb. 31.1)

Inv.Nr. 4201c: *Balkon des Palazzo Contarini-Fasan*, Pinselzeichnung mit Aquarell auf Papier, 45,2 × 29,2 cm, bez. u. r.: »F. Nerly fece / 1855. / Venezia« (Kat. 31a.1)

Inv.Nr. 4203 verso: *Detailstudien mit dem Balkon des Palazzo Contarini-Fasan, der Dogana etc.*, Bleistift, Aquarell, auf Papier, 41,8 × 27,3 cm²¹

Inv.Nr. 3309/1 verso: *Desdemona mit Kakadu*, Bleistift mit Aquarell auf Papier, 35,1 × 28,3 cm²²

Inv.Nr. 3994b recto: *Kakadu*, Studien, Bleistift, Feder in Sepia, auf Papier, 21,1 × 13,2 cm, bez. u. l.: »N«; verso: *Kakadu*, Studien, Bleistift²³



Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3103: *Der Palazzo Contarini / Oelstudie auf Lw. / 49 × 54,1 cm / »Nerly.«*; als sehr ausgeführte Ölstudie in Grau zu dem Aquarellbild Inv.Nr. 3033 bestimmt.²⁴

Ehemals Inv.Nr. 4201a: *Palazzo Contarini Zaffo / Zeichnung, Bleistift u. Tusche auf Papier / 30,5 × 23,5 cm*; auf der Inventarkarte (vor 1917) auf die Ölstudien Inv.Nrn. 3020, 3103 und 3104 bezogen sowie auf die Zeichnung Inv.Nr. 4201b.²⁵

Ehemals Inv.Nr. 4201b: *Teilansicht des Pal. Contarini-Zaffo bei Mondschein / Weiß u. rötlich gehöhte Tuschezeichnung auf blauem Papier / 19,8 × 14, 8 cm (ohne Rand) / »Nerly«*; auf der

Inventarkarte (vor 1917) auf die Ölstudien Inv.Nrn. 3020, 3103 und 3104 bezogen sowie auf die Zeichnung Inv.Nr. 4201a²⁶

Versionen

Siehe das Aquarell aus dem Nerly-Nachlass (**Abb. 31.1**) sowie **Kat. 31b**. – Nach einem Bericht im *Deutschen Kunstblatt* (1857) hatte Nerly bereits 1857 mehrere Wiederholungen angefertigt.²⁷ Adolf Stahr sah 1858 in Nerlys Atelier eine Fassung für den Weimarer Großherzog Carl Alexander.²⁸ – In Auktionen bei Van Ham, Lempertz und Grisebach kamen in jüngerer Zeit Gemälde-Varianten zum Aufruf.²⁹ – Bei Bonhams wurde 2006

eine Darstellung mit Pendant unter dem Namen von Nerlys Sohn versteigert.³⁰

Zeitgenössische Reproduktionen

Im *Deutschen Kunstblatt* (16.4.1857), S. 144 wird von einer Fotografie nach einem Gemälde des Palazzo Contarini (»Haus der Desdemona«) gesprochen. – Carlo Naya nach Friedrich Nerly, in: *Venezianisches Album [o. J.]*, Nr. 6: *Palazzo Contarini-Zaffo, das angebliche Haus der Desdemona* (Abb. 31.2b)

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung: 49,7 × 43,0 cm / Bildträger Hartfaserplatte:

50,5 × 43,0 cm

Bildträger

Papier / Hartfaserplatte. Das Papier ist auf eine etwa 0,7 cm dicke Hartfaserplatte kaschiert worden. Das Format der bildlichen Darstellung blieb dabei vermutlich unverändert erhalten.

Malschicht

Eine von Hand ausgeführte Grundierung ist streifig in gräulichem Ton zu erkennen. Eine Unterzeichnung ist auch bei 15-facher Vergrößerung nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasierend bis deckend sowie leicht pastos in den Weißhöhlungen. Die Ölstudie weist einen Firnis auf, der ungleichmäßig in Glanz und Schichtdicke erscheint.

Restaurierungsmaßnahmen

Das Papier wurde auf eine Hartfaserplatte kaschiert, wobei es vermutlich zu dem welligen Erscheinungsbild des Blattes kam. Mehrere Papierergänzungen sind wahrscheinlich im Zuge der Kaschierung aufgebracht und retuschiert worden. Insbesondere im unteren Randbereich sind im UV-Licht dunkel erscheinende Retuschen sehr gut erkennbar. Zu Zeitpunkt und Umfang der durchgeführten Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), Nr. XXII: *Mädchen am Balkon (Venedig)* (oder Inv.Nr. 3104) Inventarbuch II: *Mädchen am Balkon i. Venedig / (Pal. Contarini)* Inventarkarte (vor 1917): *Mädchen auf e. Balkon. (Contarini / Palast) / Oelgemälde auf Lwd. 1876 / 47,5 × 41 cm / »F. Nerly [sr] / 1876. / Venedig«*

Literatur

Stahr 1860, S. 419 (*das kleine Haus der Contarini Zaffo darstellend, für den Großherzog von Weimar bestimmt*). – Ausst. Kat. 1880, S. 27, Kat.Nr. 45 (*Kartons und grössere Zeichnungen:*

Serenata vor dem sogenannten Hause der Desdemona). – Aukt. Kat. Lepke's (1881), S. 8, Nr. 7 (*Gondel mit Sängern vor dem Hause der Desdemona – Casa Contarini – Zeichnung*), u. S. 9, Nr. 11 (wohl Inv.Nr. 3033: *Palazzo Contarini mit Staffage – sogn. Haus der Desdemona*, Aquarell, gerahmt). – Best.Kat. Erfurt 1886, S. 4, Nr. 22 (Inv.Nr. 3020 od. 3104: *Mädchen am Balkon*), u. S. 8, Nr. 71 (wohl Inv.Nr. 3033: *Der Palast Contarini. Das sogenannte Haus der Desdemona. Venedig*). – Best.Kat. Erfurt 1903, S. 11, Nr. 95 (nur Inv.Nr. 3033: *Palast Contarini, Desdemonas Haus, Aqu.*). – Meyer 1908, S. 71 f. (zu Inv.Nr. 3033 u. zu den zahlreichen Varianten). – Best.Kat. Erfurt 1909, S. 23, Kat.Nr. 140 (Inv.Nr. 3020 od. 3104: *Mädchen am Balkon in Venedig, 1876*). – Morath-Vogel 2018, Nr. 999 (zu Inv.Nr. 3020 u. 3104).

Kat. 31b

Der Palazzo Contarini-Fasan – Das »Haus der Desdemona« 1876

*Der Balkon am Palazzo Contarini*³¹

Öl / Papier | 48,5 × 41,7 cm

Vorderseite: Bezeichnet mit Pinsel in Schwarz unten links: »Nerly f. / 1876 / Venezia«

Rückseite: Bezeichnet in Rot mit der Inventarnummer auf der Pressspanplatte oben links: »3104«. – Auf der originalen Rückseite (derzeit nicht zugänglich): »Un Balcone della Casa / Contarini Zaffo / F. Nerly sr.«³²

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3104

Variante zu Inv.Nr. 3020 (Kat. 31a) mit geringen Abweichungen vor allem im Bereich der Blüten und Äste des Oleanders.

Zeichnungen

Siehe unter Kat. 31a

Versionen

Siehe unter Kat. 31a

Zeitgenössische Reproduktionen

Siehe unter Kat. 31a

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung: 48,5 × 41,7 cm / Bildträger Hartfaserplatte:

49,2 × 41,7 cm

Bildträger

Papier / Leinwand / Hartfaserplatte. Das Papier ist auf Leinwand (helle Faser in den Randbereichen gut sichtbar) kaschiert und später auf eine 0,5 cm dicke Hartfaserplatte aufgezogen worden, wobei es ringsum einen Umschlag der Leinwand um die Hartfaserplatte gibt, der am unteren Rand bis zu 1 cm weit reicht. Das Format der bildlichen Darstellung blieb vermutlich unverändert erhalten.

Malschicht

Eine von Hand mit Pinsel ausgeführte Grundierung kann man am unteren Randbereich in weißlich-gräulichem Ton gut erkennen. Eine Unterzeichnung ist auch bei 15-facher Vergrößerung nicht sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasierend bis deckend sowie leicht pastos in den Weißhöhlungen. Die Ölstudie weist im UV-Licht gut sichtbar einen dünnen Firnis mit darüber liegenden Retuschen (am gesamten unteren Bildrand, an den seitlichen Rändern, in der rechten oberen Ecke und vereinzelt im Bildbereich) auf. Je ein Einstichloch befindet sich mittig am rechten Randbereich und in der rechten unteren Ecke.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Möglicherweise erfolgte das Aufbringen der Ölstudie auf eine Hartfaserplatte für die Ausstellung 1978, da im Katalog noch eine rückseitige, damals noch sichtbare Aufschrift erwähnt wird.³³ Zu Zeitpunkt und Umfang weiterer durchgeführter Maßnahmen gibt es keine Angaben.

2023/2024

Es erfolgten eine partielle Festigung des Bildträgers, die Reinigung der Oberfläche sowie die Retusche.³⁴

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), Nr. XXII: *Mädchen am Balkon (Venedig)* (oder Inv.Nr. 3041) Inventarbuch II: *Der Palazzo Contarini in Venedig / Ölstudie Inventarkarte (vor 1917): Der Balkon am Palazzo Contarini / Ölstudie auf Lw. / 1876 / 49,5 × 41 cm / »Nerlyf. / 1876 / Venezia«*

Literatur

Siehe unter [Kat. 31a](#) sowie Ausst.Kat. 1978, Kat.Nr. 42 (*Mädchen mit Kakadu auf einem Balkon*).

Kat. 31c

Das »Haus des Othello« um 1870 *Palazzo Carmine*³⁵

Öl / Leinwand | 112,3 × 91,1 cm

Vorderseite: Bezeichnet mit dem Pinsel in Schwarz auf der Gondel im rechten Vordergrund: »Nerli [sic!] f.«

Rückseite: Bezeichnet mit dem Pinsel in Schwarz am Rand unten: »Nerly. Venedig.« – Auf der linken Leiste des Keilrahmens der alter Aufkleber mit Beschriftung: »Geh R. / Professor Ehlers« sowie auf dem alten Rahmen ein schwarz gerahmter Aufkleber: »Palazzo Carmine? von / Nerli [sic!] / In Blankenburg aus d. Nachlass / d. Familie von Veltheim von Papa / erstanden.«³⁶

Eingang ins Museum 2021, Schenkung Ludwig u. Rosemarie Ehlers, Berlin | Inv.Nr. 2021-01

Das Architekturstück zeigt die heute noch so bezeichnete Casa di Otello am Campo dei Carmine,³⁷ die kurz nach Nerlys Ankunft in Venedig durch einen Neubau ersetzt worden war. Zur topografischen Verortung führt Nerly den Blick an der rechten Haus-ecke vorbei auf den Platz mit der namensgebenden Kirche Santa Maria del Carmine. Für diese um 1870 zu datierende Darstellung konnte Nerly auf eine Zeichnung zurückgreifen, die er vor dem Abriss des Vorgängerbaus gefertigt hatte ([Kat. 31c.1](#)). In einem Brief an Alfred von Reumont vom Sommer 1857 hebt Nerly hervor, dass er kurz nach seinem Eintreffen in Venedig den Palazzo noch erfassen und ihn wenigstens dem Aussehen nach für die Nachwelt erhalten konnte: »Vor 18. Jahren skizzierte ich kurz vor seinem einreißen diese Wohnung des venezianischen Moro und habe sie nun auf diese Weise wenigstens der Nachwelt erhalten.«³⁸

Vor diesem Hintergrund gilt es, das Gemälde zu bewerten, denn diese frühe, auf 1839 zu datierende Zeichnung des einst reich gestalteten gotischen Hauses diente ihm unmittelbar als Ausgangspunkt für das Architekturstück. Für die Darstellung des Kriegers an der Fassade, der vom ursprünglichen Gebäude übernommen an ähnlicher Stelle in einer Nische am Neubau Aufstellung fand, konnte er ebenfalls auf zahlreiche Detailzeichnungen zurückgreifen ([Kat. 31c.2](#)). Wie Nerlys eigenhändige Bezeichnungen bezeugen, glaubte er ähnlich wie John Ruskin, dass die von Rawdon Lubbock Brown vorgenommene Identifizierung des Palastes mit dem Wohnort der Figur des siegreichen Othellos eine historische Tatsache sei.³⁹ Erst Ludwig Theodor Elze deckte dann in seinem Begleittext zu einer späten Variante in Nerlys *Venezianischem Album* dieses Missverständnis auf ([Abb. 31.2a](#)).⁴⁰



Kat. 31c.1 Das »Haus des Othello«, 1839, Bleistift- und Federzeichnung auf Transparentpapier, Inv.Nr. 4191

Nerly verfuhr bei diesem Architekturstück ähnlich wie bei seinen Darstellungen des Palazzo Contarini-Fasan (**Kat. 31a u. b**). So ist im *Piano nobile* auf dem Balkon im Federhut der siegreiche venezianische Feldherr zu sehen, der bereits seine Rüstung angelegt hat, war er doch kurz zuvor vom Abgesandten des Dogen in Kenntnis gesetzt worden, dass er nach Zypern eilen müsse, das gerade von den Türken überfallen worden war. Vor seinem Aufbruch, der durch die abfahrtsbereite Barke vor dem Haus signalisiert wird, war er jedoch von Brabantio, dem Vater seiner heimlichen Braut, abgefangen worden, der voller Hast im Nachgewand losgeeilt war, Desdemona bei Othello zu suchen. So sehen wir auf dem Balkon eine Rückenfigur mit dem Titelhelden im Gespräch vertieft. Dieser lässt sich aufgrund des Hausmantels, dessen Rot auf die Farbe der venezianischen Senatoren verweist, als Brabantio identifizieren, der Othello beschuldigt, seine Tochter »verhext« zu haben. Im Bug der eingetroffenen Barke lagert schmachmend der von Desdemona verschmähte junge Edelmann Rodrigo, den sich Brabantio als Ehemann für seine Tochter gewünscht hatte.



Kat. 31c.2 Die »Statue des Othello«, Aquarellierte Bleistift- und Pinselzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4090e

Wiederum zeigt Nerly nicht den grauenvollen Höhepunkt der Tragödie, in der Othello – rasend vor Eifersucht – seine heimliche Ehefrau tötet.

Die gewählte Nebenszene, die sich auf die 2. Szene im 1. Akt von Shakespeares Drama bezieht, ermöglichte es Nerly, für die sentimental bildungsreisenden ein Gemälde zu schaffen, das sich in die damalige topografische Erschließung der Lagunenstadt auf den Spuren Shakespeares einfügte. In den aufkommenden Reisehandbüchern wurde das sogenannte Haus des Othello sogar als Sehenswürdigkeit gelistet, wie in *Lloyd's Venedig* (1862).⁴¹ Auch in Murrays *Handbook for Travellers* (1858 und 1877) wurde es unter den bemerkenswerten Häusern angeführt und mit dem Wohnhaus des Helden aus Shakespeares Tragödie identifiziert: »Palazzo Moro, on the Campo del Carmine, built on the site of the supposed residence of Cristofor Moro, the Othello of Shakespeare.«⁴²

CD



Kat. 31c

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4191: *Das »Haus des Othello«*, 1839, Bleistift und Feder auf Transparentpapier, 31,7 × 42 cm, bez. u. l.: »Venezia.« u. in d. Mitte: »Casa del Moro.«, und ergänzt mit Bleistift in Klammern »Othello«. ⁴³ (Kat. 31c.1)

Inv.Nr. 4090f: *Die »Statue des Othello«*, Bleistift- und Pinselzeichnung auf Papier, 24 × 16,3 cm, bez. recto u. r.: »F. N.«

Inv.Nr. 4090a: *Die »Statue des Othello«*, Bleistift- und Pinselzeichnung auf Papier, 10,2 × 6,6 cm, bez. recto oberhalb der Statue: »zum Othellohäuschen N. f.«

Inv.Nr. 4090b: *Die »Statue des Othello«*, Federzeichnung in Grau und Braun, auf einem Ausschnitt einer zeitgenössischen Fotografie von Friedrich Carl Vogel (siehe unter »Reproduktionen«), 11,3 × 7,2 cm, bez. unterhalb der Statue: »Nerly Venedig / An einem Häuschen die Statue steht / Die, ob auch von Marmor [doch] zu uns / »hier war Othellos Behausung.«

Inv.Nr. 4090c: *Die »Statue des Othello«*, Bleistift- und Pinselzeichnung auf Transparentpapier, aufgezogen auf Velinpapier, 15,8 × 8,1 cm (gesamt), bez. u. r.: »N.«

Inv.Nr. 4090d: *Die »Statue des Othello«*, Bleistift- und Pinselzeichnung in Grau und Braun, laviert, auf Papier, 20,2 × 11,1 cm, mit Farbnotizen

Inv.Nr. 4090e recto: *Die »Statue des Othello«*, Bleistift- und Pinselzeichnung, Aquarell, auf Papier, 30,2 × 15 cm, bez. u. l.: »XIV / 1508. / Cristoforo Moro / Statthalter in Zypern / XV / Antonio Rizzo«; in der Mitte u.: »1610 Schackspeare« sowie u. r.: »F. Nerly.« u. darunter die Nummer »23« sowie: »Statue novum / Haus des Otello / Venedig.« (Kat. 31c.2)

Versionen

Zwei in den Figuren abweichende Versionen haben sich durch zeitgenössische Fotografien erhalten (siehe unter »Reproduktionen«). – Als Pendant-Bild auf der ersten Glaspalast-Ausstellung in München, Nr. 654: *Nerly in Venedig. Das Haus des Othello*.⁴⁴ – Versteigerung zweier Gegenstücke bei Bonhams 2006 unter dem Namen von Nerlys Sohn.⁴⁵

Zeitgenössische Reproduktionen

Friedrich Carl Vogel, Fotografie nach einer Variante der »Casa di Otello«, vor 1857, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlung, Fotosammlung, Inv.Nr. 216097. – Carlo Naya nach Friedrich Nerly, in: *Venezianisches Album [o. J.]*, Nr. 4: *Palazzo Guoro, das angebliche Haus des Othello* (Abb. 31.2a).

Provenienz

Das Gemälde wurde von dem deutschen Mediziner und Professor für Pathologie Karl Ewald Hasse (1810–1902), der von seinem Schwiegervater Heinrich Wilhelm Campe eine der bedeutend-

ten Handzeichnungssammlungen geerbt hatte, aus dem Nachlass der Familie von Veltheim in Blankenburg erworben.⁴⁶

Dessen Tochter Marianne Hasse war mit dem Zoologen und Professor an der Universität Göttingen Ernst Ehlers (1835–1925) verheiratet, auf den der rückseitige Aufkleber und auch Meyer verweisen.⁴⁷ Ehlers stellte ebenfalls eine bedeutende Kunstsammlung zusammen und vererbte einen Teil an die Universität Göttingen.⁴⁸ Anschließend ging das Gemälde an seinen Sohn Heinrich Ehlers und dessen Frau Mathilde. Diese wiederum vererbte es ihrer Tochter Helga Ehlers, von der es in den Besitz von Ludwig Ehlers (um 2010) kam, der es schließlich 2021 dem Angermuseum Erfurt übereignete.

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS) Maße

Bildträger / Bildliche Darstellung: 112,3 × 92,1 cm

Bildträger

Sehr dichte Leinwand (Leinwandbindung mit 16 Kett- und 16 Schussfäden pro cm²) auf Keilrahmen. Es handelt sich vermutlich um den originalen Keilrahmen mit Doppelzapfenverbindung und je einem Keil pro Eckbereich. Das Format des Gemäldes ist unverändert, und es liegt wahrscheinlich noch die originale Aufspannung vor. Die Spannränder sind allseitig erhalten.

Malschicht

Die Grundierungsschicht ist hell-gelblich-roséfarben und porös. Die Leinwand wurde vermutlich gewerblich vorgrundiert, da die Grundierungsschicht gleichmäßig in der Schichtdicke wirkt. Eine Unterzeichnung könnte möglicherweise im Architekturbereich vorliegen, da beim rechten oberen Bildrand Details zu erahnen sind. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel von partiell lasurartig bis deckend sowie leicht pastos auf den Höhungen. Eine Firnissschicht ist vorhanden, jedoch nicht mehr in gleichmäßiger Schichtdicke.

Restaurierungsmaßnahmen

Auf den unteren Spannrand ist eine Holzleiste mit sechs Nägeln aufgenagelt worden, vermutlich zum Einpassen in einen Schmuckrahmen. An den anderen drei Spannrändern finden sich jeweils mehrere Löcher, die möglicherweise von ehemals dort in ähnlicher Weise befestigten Leisten stammen.

Die ursprünglich aufgebrachte Firnissschicht liegt in sehr unterschiedlicher Schichtdicke vor. Neben stark gedünnten Bereichen gibt es auch Partien, in denen der Firnis fast völlig abgenommen wurde (z. B. Himmel rechts oben). Im UV-Licht sind die Veränderungen gut erkennbar. Während es in einigen Partien noch eine sehr gleichmäßige Fluoreszenz gibt, wurde vor allem bei hellen Details (wie blauen Stoffrollen, Fenstern, Figuren, Wasser) der alte Firnis gedünnt bis völlig entfernt. Danach hat man einen neuen Firnis aufgetragen, der im sichtbaren Licht

einen deutlichen, unregelmäßigen Glanz zeigt. Im Randbereich finden sich kleine Retuschen. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.

Literatur

Meyer 1908, S. 97 (*Ansicht des Palazzo Capello Carmine in Venedig, gez. Nerly*, Prof. Dr. Ehlers, Göttingen).

Anmerkungen zu »Othello und Desdemona – Auf Shakespeares Spuren«

- 1 Baudissin hatte 1827 bei einer Verlosung des Hamburger Kunstvereins eine *Kleine Landschaft und weidende Kühe* von Nerly gewonnen; Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846), S. 423, Nr. 5.
- 2 Othello [1818].
- 3 Im Vollständigen Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846) ist das Thema noch nicht aufgeführt.
- 4 Brief an Alfred von Reumont, wohl Sommer 1857, in dessen Nachlass ULB Bonn, S 1064; zit. bei Nauhaus 2007a, S. 21.
- 5 Vgl. etwa Ausst.Kat. München 1869, S. 29, Nr. 653 u. Nr. 654.
- 6 Vgl. Ludwig Theodor Elze, in: *Venezianisches Album* [o. J.], Nr. 5.
- 7 *Selvatico / Lazari* 1852, S. 229.
- 8 Ruskin 1903, Vol. XI, S. 368 (Venetian Index).
- 9 Vgl. Ruskin 1903, Vol. XI, S. 397 (Venetian Index); siehe zur Identifizierung der Casa di Otello durch Rawdon Lubbock Brown: Nauhaus 2007a, S. 23 f.
- 10 *Deutsches Kunstblatt* (16.4.1857), S. 144.
- 11 Ebenda.
- 12 Allg. zu Nerlys Bezugnahmen auf Shakespeare siehe Myssok 2012, S. 62 f.
- 13 *Lloyd's Venedig* 1862, S. 278.
- 14 Wolf 1879, Sp. 194.
- 15 *Venezianisches Album* [o. J.], Nr. 4.
- 16 Inventarkarte (vor 1917).
- 17 Siehe die Argumentation durch Morath-Vogel 2018.
- 18 Othello [1818], S. 51.
- 19 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 210, dort die Datierung irrtümlich mit »1849« angegeben; siehe »*Stones of Venice*« (Kat. 23a-c) in diesem Band, S. 320, Abb. 23.4.
- 20 Ebenda, Kat.Nr. 209; vgl. Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), unter: 10. *Ausgeführte Aquarellbilder unter Glas mit Rahmen (in 1. Kiste): Nr. 9: Der Palast Contarini, das sogenannte Haus der Desdemona. Venedig.*
- 21 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 206.
- 22 Ebenda, Kat.Nr. 291; die Figur der Desdemona mit Kakadu findet sich nahezu identisch in dem Gemälde: *Der Palazzo Contarini-Fasan – das sogenannte Haus der Desdemona*, Öl auf Leinwand, 113 × 80 cm, Privatsammlung.
- 23 Ebenda, Kat.Nr. 315.
- 24 Inventarkarte (vor 1917), siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 463.
- 25 Inventarkarte (vor 1917).
- 26 Inventarkarte (vor 1917).
- 27 *Deutsches Kunstblatt* (16.4.1857), S. 144.
- 28 Nauhaus 2007a, S. 22, Anm. 90; vgl. auch *Frankfurter Journal*, Beilage (5.12.1858), o. S.
- 29 Aukt.Kat. Van Ham (17.5.2018), Nr. 999: *Das »Haus der Desdemona« in Venedig*, Öl auf Leinwand, 113 × 80 cm, bez. u. l. auf der Stufe des Seitenportals: »Nerly.« – Aukt.Kat. Lempertz (20.11.2021), Nr. 1695, *Palazzo Contarini in Vene-*

dig (Haus der Desdemona), Öl auf Leinwand, 48,5 × 39 cm, bez. u. r.: »F. Nerly f.« sowie verso auf der undoublierten Leinwand: »F. Nerly / Contarini.« – Aukt.Kat. Villa Grisebach Auktion 193, Nr. 134, *Das »Haus der Desdemona« in Venedig*, 1855, Öl auf Leinwand, 110 × 86 cm, bez. u. r.: »Nerly. f. 1855.«

30 Friedrich Nerly d. J., *Venice: Casa del Moro detta D'Otello; Casa Contarini*, beide signiert, Öl auf Leinwand, jeweils 50 × 41 cm; Aukt.Kat. Bonhams (14.11.2006), Nr. 63.

31 Inventarkarte (vor 1917).

32 Zit. nach Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 42.

33 Ebenda.

34 Siehe hierzu ausführlich: Dokumentation, 2024, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.

35 Alter Aufkleber auf dem Rahmen.

36 Die Bezeichnung »Palazzo Carmine« bezieht sich darauf, dass sich das »Haus des Othello« am Campo dei Carmine befindet.

37 Vgl. den Eintrag im Catalogo generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/0500158899> (15.11.2023).

38 Brief an Alfred von Reumont, wohl Sommer 1857, Nachlass Desselben, ULB Bonn S 1064; zit. nach Nauhaus 2007a, S. 22.

39 Siehe auch Ruskin 1903, Vol. XI, S. 332 (Venetian Index), sowie Nauhaus 2007a, S. 22 ff., S. 23, Anm. 98.

40 *Venezianisches Album* [o. J.], Nr. 4.

41 *Lloyd's Venedig* 1862, S. 278.

42 Murray 1877, S. 399.

43 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 221; zur Datierung der Zeichnung Nauhaus 2007a, S. 22.

44 Ausst.Kat. München 1869, Kat.Nr. 653 u. 654.

45 Friedrich Nerly d. J., *Venice: Casa del Moro detta D'Otello; Casa Contarini*, beide signiert, Öl auf Leinwand, jeweils 50 × 41 cm; Aukt.Kat. Bonhams (14.11.2006), Nr. 63.

46 Siehe den rückwärtigen Aufkleber mit der Bezeichnung »In Blankenburg aus d. Nachlass / d. Familie von Veltheim«; Angaben zur Provenienz: freundliche Mitteilung durch Ludwig Ehlers, anlässlich der Schenkung, 2021.

47 Ernst Ehlers besaß nach Meyer 1908, S. 97, neben dem Gemälde auch mehrere Nerly-Zeichnungen.

48 »Sie sehen, die Passion steht in voller Blüte.« – Karl Ewald Hasse und Ernst Ehlers als Sammler und Stifter der Universitätskunstsammlung – Dr. Christine Hübner – Georg-August-Universität Göttingen (uni-goettingen.de) (20.10.2023).

Kat. 32

Heinrich der Löwe in Venedig auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise 1172–1173

nach 1861/1870er-Jahre

*Heinrich der Löwe, auf seiner Heimkehr vom Kreuzzuge*¹

Öl / Papier | 145,0 × 123,4 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten rechts auf der Gondel:

»Ner« (die letzten Buchstaben durch den rechten Arm des Schwarzen verdeckt)

Rückseite, derzeit nicht zugänglich: »1170. / Enrico il Leone / a Venezia. / Nerly.« sowie auf dem Keilrahmen: »Heinrich Löwe / heimkehrend von den Kreuzzügen, / verabschiedet sich von seinem venezianischen Kriegsgefährten u. Gastwirth / Ölfarben [...]«²

Eingang ins Museum 1943 | Inv.Nr. 10887

Friedrich Nerly suchte mit diesem anspruchsvollen Gemälde sein künstlerisches Vermögen unter Beweis zu stellen, indem er sich der traditionell ersten Gattung in der Malerei, der Historienmalerei zuwandte. Unter dem Würdemotiv eines monumentalen Rundbogens mit reichem Rankenrelief auf Goldgrund, der von zwei gestelzten schmalen Bögen flankiert wird, steht Herzog Heinrich der Löwe stolz und aufrecht auf der Treppenanlage eines fiktiven, prunkvoll gestalteten Palazzo am Canal Grande in Venedig. Der Welfenfürst, der von 1142 bis 1180 Herzog von Sachsen war sowie von 1156 bis 1180 Herzog von Baiern, trägt einen aufwendigen Brustharnisch über einem Kettenhemd und darüber einen blauen Mantel, auf dem die Applikation eines roten Kreuzes zu erkennen ist. Er ist im Begriff, sich von seinem venezianischen Gastgeber mit Handschlag zu verabschieden, während sich von rechts der Patriarch von Venedig im Ornat an ihn wendet. Venedig mit seiner prachtvollen, östlich geprägten Architektur eignete sich von jeher für solche machtvollen Inszenierungen und so lässt sich das hier zu besprechende Gemälde in die reiche Bildtradition mittelalterlicher Herrscherbesuche im Venedig der Vormoderne einreihen.³ Nerly spielt auf die berühmte Pilgerreise Heinrichs des Löwen 1172–1173 nach Jerusalem an, auch wenn auf der Gemälderückseite mit 1170 ursprünglich eine etwas abweichende Jahreszahl angegeben war.⁴

Diese Reise zählte zweifellos zu den Höhepunkten im Leben Heinrichs des Löwen. Ihr religiöser Charakter wurde in zeitgenössischen Quellen immer wieder betont, jedoch sollte dabei auch ihr kriegerisch-politischer Hintergrund nicht übersehen werden. Der Welfenfürst nutzte die Reise nicht nur zur Darstellung seiner politischen Macht vor einer internationalen Öffentlichkeit, sondern verwandelte – wie dies vor allem in der jüngeren Forschung her-

vorgehoben wird – die Pilgerfahrt ins Heilige Land⁵ mit dem Abstecher in die heutige Türkei in einen Kreuzzug. Nerlys Gemälde trägt diesem Aspekt Rechnung, indem er Heinrich den Löwen unter dem Würdemotiv eines prächtigen Bogens als Herrscher feiert, der sich in den Dienst des Christentums stellte. Gegenüber der Ölskizze, die sich im Bremer Nerly-Nachlass erhalten hat (**Kat. 32.1**), verstärkte er in der Gemäldeausführung die politische Dimension der zunächst als Pilgerreise angetretenen Fahrt, die den Herrscher u. a. nach Ikonium (heute Konya) führte, wo er, wenn auch vergebens, den Sultan Kilidiji Arslan II. zum Christentum zu bekehren versuchte. Dementsprechend trägt der Page im Vordergrund gegenüber der Ölskizze nicht mehr den Helm Heinrichs des Löwen, sondern einen kostbaren Turban mit kreuzförmigem Diadem. Zudem sind zu Füßen der Treppenanlage in einer *Barca* Kriegsergeräte zu erkennen, darunter eine Standarte mit Halbmond.

Nerly soll bis kurz vor seinem Tod an diesem späten Hauptwerk gearbeitet haben.⁶ In der Forschung unberücksichtigt blieb bislang, dass die erste Entwurfsphase bereits auf das Jahr 1861 zurückgeht. Im Zusammenhang mit der Bremer Ölskizze heißt es in einem Artikel vom 27. Mai 1861 in der *Allgemeinen Zeitung* über »Ritter Friedrich von Nehrlich, genannt Nerly, in Venedig« und dessen sich gerade in Arbeit befindliche Bilder: »Noch in der Skizze: »Heinrich der Löwe, auf seiner Heimkehr vom Kreuzzuge«. – Am großen Kanal, am Ausgang eines Hauptportals im byzantinischen Styl liegen Gondeln zur Abfahrt bereit. [...] Sein Page, der schon mit einem Fuße in die Gondel steigt, trägt den Helm des Welfen-Herzogs, und wendet den Kopf als wollte er sagen: Nun kommst du bald? Die Waffen auf diesem Bilde, namentlich Helm und Schwert sollten nach den in Hannover und Blankenburg noch vorhandenen Originalen gezeichnet seyn.«⁷

Nerly hat in der Tat sowohl für die Architektur als auch für das Schwert, den Helm und die Physiognomie sorgfältige Recherchen betrieben und Vorstudien angefertigt. Zu dem erwähnten Helm Heinrichs des Löwen auf der Ölskizze (**Kat. 32.1**) hat sich eine Pinselzeichnung im Erfurter Nerly-Nachlass erhalten (**Kat. 32.2**). Überdies ließ er sich aus Blankenburg bzw. Hannover jeweils Zeichnungen schicken: So eine Zeichnung des »Schwerts Heinrich / des Löwen in / Blanckenburg« (**Kat. 32.3**) und eine weitere Zeichnung mit dem Kopf Heinrichs des Löwen mit Helm, die er für das ausgeführte Gemälde verwendete und die der »Oberhofkomißär« Teichmann von der Statue Heinrichs des Löwen in der Residenz in Hannover fertigte (**Kat. 32.4**). Eine weitere Zeichnung von fremder Hand nach einem Bildnis Heinrichs des Löwen mit Kopf, Helm und Federbusch (Inv.Nr. 4094) scheint ihn dazu inspiriert zu haben, den schlichten Helm aus Hannover für das Gemälde mit Straußenfedern auszustatten. Schließlich haben sich zwei schnelle Figurenstudien zu Heinrich dem Löwen erhalten (Inv.Nr. 4092 recto u. verso) sowie die Zeichnung für den jungen Gondoliere am rechten Bildrand, der im Begriff ist, die Gondel für



Kat. 32



Kat. 32.1 *Heinrich der Löwe in Venedig auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise*, Ölskizze, 1861, Öl auf Leinwand, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1972/14

die unmittelbar bevorstehende Abfahrt vorzubereiten und einen kostbaren Teppich vom Gondeldach anhebt (**Kat. 32.5**).

Unter den Zeichnungen gilt es eine sorgfältige Architekturstudie für den großen Rundbogen mit byzantinisierenden Rankenmotiven und den Tondi mit Tierdarstellungen auf kostbarem Goldgrund hervorzuheben, die Nerly von einer Ruine am Rio di Ca'

Foscari gefertigte hat (**Kat. 32.6**) und auf der er notierte: »Der reinst erhaltenste / byzantinische Bogen«. Er schloss sich damit der Einschätzung des englischen Architekturtheoretikers John Ruskin an, der den Bogen bereits zuvor 1849 in Bleistift bzw. in Aquarell studierte und als ein bislang übersehenes Beispiel eines byzantinischen Palazzos mit einer ausführlichen Beschreibung



Kat. 32.2 Helm Heinrich des Löwen, 1861, Bleistift- und Pinselzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4078



Kat. 32.3 Von fremder Hand, Schwert Heinrich des Löwen aus Blankenburg, kolorierte Federzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4095

und Abbildungen in den *Examples of the Architecture of Venice* (1851) publizierte (Kat. 32.7).⁸

Die Inszenierung Heinrichs des Löwen als positive Herrscherfigur und als erfolgreicher Vertreter des christlichen Abendlandes fügt sich in die patriotische Grundstimmung nach dem siegreich entschiedenen Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71.⁹ Dies findet auch eine Bestätigung in einem Brief vom 30. Mai 1872, in dem Nerly sich gegenüber dem ebenfalls aus Erfurt stammenden Maler Ferdinand Bellermann dahingehend äußerte, wie sehr er wünsche, »unser liebes Deutschland, / jetzt das große Mächtige einmal wieder / zu besuchen [...]«. ¹⁰ Der Brief steht im Zusammenhang eines Vorschlags von Bellermann an Nerly,

seiner Vaterstadt ein Gemälde zu schenken, woraufhin dieser seine bereits früher entwickelte Bildidee aufgriff. Es gilt zu vermuten, dass das Gemälde als Geschenk zusammen mit dem kostbaren italienischen Rahmen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Kat. 32.8) noch zu Nerlys Lebzeiten oder kurz nach seinem Tod 1878 nach Erfurt gelangte. Es dürfte mit dem 1882 von Eduard von Hagen dem Oberbürgermeister Breslau brieflich genannten Nerly-Gemälde identisch sein, »welches eigentlich speziell für ein zu gründendes Museum bestimmt war.«¹¹

Inhaltlich lässt es sich vage auf das Ausstattungsprojekt für das Erfurter Rathaus beziehen, das zwischen 1878 und 1882 durch den Düsseldorfer Historienmaler Peter Janssen zur Geschichte Er-



Kat. 32.4 Von fremder Hand, *Bildnis Heinrich des Löwen*, Bleistiftzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4093 recto

furts ausgeführt wurde, u. a. mit einer der berühmtesten Szenen aus dem Leben Heinrichs des Löwen, als dieser auf dem Erfurter Petersberg Abbitte bei Kaiser Barbarossa leistete.¹² Im Unterschied zu Nerlys gewähltem Thema des Herrscherlobs handelt es sich bei der Darstellung von Janssen aber um die Kehrseite des Machtstrebens Heinrichs des Löwen.

Zeitweise hing das aufwendig gerahmte Gemälde (**Kat. 32.8**) mit der ähnlich kostbar gerahmten *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (**Kat. 19a.12**) im Zimmer des Bürgermeisters von Erfurt und wurde erst am 30. Oktober 1943 an das Angermuseum übergeben.¹³ 1951 wurde es schließlich inventarisiert.

Claudia Denk

Ölskizzen

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1972/14: *Heinrich der Löwe in Venedig auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise*, 1861, Öl auf Leinwand auf Pappe, 34,7 × 26,6 cm, bez. u. r.: »F. Nerly«¹⁴ (**Kat. 32.1**)



Kat. 32.5 *Knabe mit Decke*, Studie für Kat. 32, Bleistiftzeichnung mit Tuschelavierungen auf Papier, Inv.Nr. 3985 recto

Zeichnungen

Angermuseum Erfurt, Graf. Slg. (Nerly-Nachlass)

Inv.Nr. 4078: *Helm Heinrich des Löwen*, 1861, Bleistift- und Pinselzeichnung, aquarelliert, auf Papier, 18,7 × 11,5 cm, bez. u. l.: »Nerly.«; mit Farbnotizen (**Kat. 32.2**)

Inv.Nr. 4095: Von fremder Hand, *Schwert Heinrich des Löwen*, Bleistiftzeichnung, koloriert, auf Papier, 13,9 × 7,3 cm, bez. o. r.: »Schwert Heinrich / des Löwen in / Blanckenburg« (**Kat. 32.3**)

Inv.Nr. 4094: Von fremder Hand, *Bildnis Heinrich des Löwen*,



Kat. 32.6 Rundbogen mit Ornamentschmuck zwischen gestelzten Seitenbögen und Tiermedaillons, ehemals Rio di Ca' Foscari, 1861, Pinselzeichnung auf Papier, Inv.Nr. 4226a



Kat. 32.7 John Ruskin, *Stilted Archivolts from a Ruin in the Rio di Ca' Foscari*, 1851, aus: Ders. *Examples of the Architecture of Venice*, London 1851, Nr. 9



Kat. 32.8 *Heinrich der Löwe in Venedig auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise*, nach 1861/1870er-Jahre, mit historischem Rahmen aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Inv.Nr. 10887

Bleistiftzeichnung, teilkoloriert, auf Papier, 19,1 × 17,2 cm, bez. u. r.: »H. d. Löwe«; am unteren Blattrand: »Nach einem Bild von R. in Irl.«

Inv.Nr. 4093 recto: Von fremder Hand, *Bildnis Heinrich des Löwen*, Bleistiftzeichnung auf Papier, 17,1 × 16 cm, bez. u.: »H. d. Löwe. / Nach einer Gipsstatue im hanoverischen Residenzkonzerthaus«; bez. verso: »Durch Herr / Oberhofkomißär Teichmann / in Hannover / L. André besorgt« (**Kat. 32.4**)

Inv.Nr. 4092 recto: *Heinrich der Löwe*, Bleistiftzeichnung auf Papier, 20,4 × 12,8 cm, sowie verso: *Heinrich der Löwe*, Bleistiftzeichnung, 20,4 × 12,8 cm; mit Notizen

Inv.Nr. 3985 recto: *Knabe mit Decke*, Studie für Kat. 32, Bleistiftzeichnung mit Tuschelavierungen und Weißhöhungen, auf Papier, 23,7 × 13,6 cm¹⁵ (**Kat. 32.5**)

Inv.Nr. 4226a: *Rundbogen mit Ornamentalschmuck zwischen gestellten Seitenbögen und Tiermedaillons, ehemals Rio di Ca' Foscari*, 1861, Pinselzeichnung mit Weißhöhungen, Feder, Aquarell über Bleistift, auf Papier, 26,7 × 39,6 cm, bez. u. r.: »Venedig f. / Nerly. 1861.« sowie bez. am unteren Blattrand: »Der reinst erhaltene / byzantinische Bogen nebst / Seitenbögen. Hier alsdann k. Zweifel daß dies Peter sein Platz gewesen ist«¹⁶ (**Kat. 32.6**)

Schmuckrahmen

Rahmen-Maße: 186,8 × 170,0 cm

Vergleichbar mit dem Rahmen der Piazzetta (**Kat. 19a.12**) handelt es sich bei dem Schmuckrahmen mit großer Wahrscheinlichkeit um einen italienischen Wellenleisten-Rahmen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (**Kat. 32.8**),¹⁷ der dunkelbraun/schwarz gefasst ist und im Inneren eine schmale, versilberte Leiste mit Goldlacküberzug hat. Es liegt nahe, dass das Gemälde mit diesem kostbaren Rahmen nach Erfurt gelangte.

Provenienz

Wohl bereits vor oder kurz nach Nerlys Tod 1878 im Zusammenhang einer durch Bellermann 1872 angeregten Schenkung an die Stadt Erfurt gegangen.¹⁸ – Im Zusammenhang der Museumsgründung Erwähnung in einem Brief vom 3. Februar 1882 von Eduard von Hagen an den Oberbürgermeister.¹⁹ – 1907, nachgewiesen im »Rathauszimmer des Oberbürgermeisters«.²⁰ – Zusammen mit Nerlys *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (**Kat. 19**) im Jahr 1943 an das Angermuseum Erfurt überwiesen und dort 1951 inventarisiert.²¹

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger Papier: 145,0 × 123,4 cm /

Bildträger Sperrholz: 146,7 × 124,3 cm

Bildträger

Papier / Leinwand (?) / Sperrholzplatte. Der Papierbildträger war ursprünglich auf Leinwand aufgezogen. Es lässt sich durch die Verklebung nicht eindeutig klären, ob beide Bildträger gemeinsam auf eine 2,6 cm dicke Sperrholzplatte, die rückseitig Holzleisten zur Verstärkung aufweist, geklebt wurde, oder ob die Malerei auf Papier vorher von der Leinwand abgenommen wurde. Im Randbereich des Papiers sind partiell noch kleine Fäden sichtbar. Das Format wirkt am oberen, unteren sowie linken Rand unverändert. Die rechte Bildkante erscheint beschnitten und von der Mitte nach unten verlaufend liegen motivergänzende Retuschen vor.

Malschicht

Eine Grundierung und eine Unterzeichnung sind nicht sichtbar. Der Farbauftrag erfolgte mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel lasurartig, deckend bis leicht pastos auf den Höhungen. Es finden sich auch leicht pastose, dunkle Konturierungen. Der Fassadenschmuck im oberen Bildbereich weist stellenweise eine Blattvergoldung (vermutlich Ölvergoldung) auf. Die unter dem Firnis liegende Signatur »Nerly« im unteren rechten Eckbereich kann man nicht vollständig lesen, da diese partiell berieben ist und übermalt wurde. Eine Firnisschicht ist vorhanden. Am oberen Rand finden sich Reste einer schwarzen Papierbeklebung.

Restaurierungsmaßnahmen

Nach der Überweisung des Gemäldes im Jahr 1943 vom Rathaus ins Angermuseum wurde auf der Inventarkarte 1951 »Öl auf Leinwand« vermerkt. Wohl in Vorbereitung der Nerly-Ausstellung im Angermuseum 1978 erfolgte das Aufbringen auf die Sperrholzplatte. Außerdem sind Retuschen erkennbar, besonders am rechten Bildrand, ab der Bildmitte nach unten verlaufend, sowie zahlreiche kleine Retuschen auf dem gesamten Bild.

Quellen

I. Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Bemerkung: Kein Nachweis in den Transportlisten, da das Bild bereits vor dem Nachlass an die Stadt Erfurt geschenkt wurde.

Inventarbuch IV: *Heinrich der Löwe in Venedig / 1951*

Inventarkarte: *Heinrich der Löwe in Venedig / Gemälde / Öl auf Leinwand / 143 × 125 cm / »Nerly« (Rückseite) / Alter Bestand (1951)*

II. Briefe

Nerly an Bellermann, Venedig, 30.5.1872.²² – Hagen an Breslau, 3.2.1882.

Literatur

Allgemeine Zeitung, Beilage (27.5.1861), S. 8398 (*Noch in der Skizze: Heinrich der Löwe, auf seiner Heimkehr vom Kreuzzuge*). – Brockhaus 1885, S. 137 (*Heinrich der Löwe auf der Rückkehr von den Kreuzzügen, als Gast bei einem venet. Nobile*). – Meyer 1908, S. 84, 98 (*Abschied Heinrich des Löwen von Venedig im Jahre 1170*, Magistrat der Stadt Erfurt, Rathauszimmer des Oberbürgermeisters). – Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 30. – Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, Kat.Nr. 23. – Lucke 1991, S. 13. – Gädeke 1999, S. 65 f. – Nauhaus 2007, S. 22. – Myssok 2012, S. 65 f. – Taschitzki 2022, S. 42–45.

Anmerkungen zu »Heinrich der Löwe in Venedig«

- 1 Allgemeine Zeitung, Beilage (27.5.1861), S. 2398.
- 2 Zit. nach Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 30.
- 3 Schmitz-Esser / Görich / Johrendt 2017.
- 4 Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 30; siehe auch Meyer 1908, S. 84 u. 98.
- 5 Vgl. Johannes Fried, Jerusalemfahrt und Kulturimport. Offene Fragen zum Kreuzzug Heinrichs des Löwen, in: Joachim Ehlers / Dietrich Kötzsche (Hrsg.): Der Welfenschatz und sein Umkreis, Mainz 1998, S. 111–137.
- 6 Vgl. Meyer 1908, S. 84.
- 7 Allgemeine Zeitung, Beilage (27.5.1861), S. 2398, u. Europa: Chronik der gebildeten Welt (1861/1), Sp. 999.
- 8 John Ruskin, *Gestelzte Archivolten einer byzantinischen Ruine am Rio di Ca' Foscari, Venedig*, 1849, Bleistift, Wasserfarben etc., auf Papier, 24,2 × 48,2 cm, sowie *Byzantinische Ruine, Rio di Ca' Foscari, Venedig*, ca. 1851, Bleistift, Tinte, laviert, auf Papier, 30 × 43,5 cm, beide Lancaster University, Ruskin Library, Ruskin Foundation, Inv.Nrn. RF 1583 u. RF 1584.
- 9 Vgl. hierzu bereits Lucke 1991, S. 13 f.
- 10 Nerly an Bellermann, Venedig, 30.5.1872, Archiv Martin Bellermann, Berlin; vgl. hierzu und zu Folgendem Taschitzki 2022, S. 45.
- 11 Hagen an Breslau, Erfurt, 3.2.1882.
- 12 Hierzu Taschitzki 2022, S. 45.
- 13 Siehe Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen (30.10.1943); siehe auch den Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 33 f.
- 14 Vgl. auch Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 37 (*Altvenezianische Szene*).
- 15 Vgl. auch Ausst.Kat. Erfurt 1978, Kat.Nr. 266.
- 16 Vgl. ebenda, Kat.Nr. 246 u. Nauhaus 2007a, S. 22.
- 17 Für diese Einschätzung freundlicher Dank an Peter Schade, Head of Framing, National Gallery London (E-Mail vom 15.05.2024), sowie an Karin Kosicki, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt.
- 18 Nerly an Bellermann, Venedig, 30.5.1872; hierzu und zu Folgendem Taschitzki 2022, S. 42–45.
- 19 Hagen an Breslau, Erfurt, 3.2.1882.
- 20 Meyer 1908, S. 84, 98.
- 21 Inventarbuch IV.
- 22 Archiv Martin Bellermann, Berlin.

SAN GREGORIO – »THE LOVELIEST CORTILE IN VENICE«

Kat. 33a–c

Die ehemalige gotische Kloster- und spätere Pfarrkirche San Gregorio im Sestiere Dorsoduro in Venedig wurde 1807 unter Napoleon profaniert, nachdem das dazugehörige Benediktiner-Kloster bereits im Jahr 1775 aufgelöst und im Zuge dessen mit starken Eingriffen in Wohnungen aufgeteilt worden war.¹ Die Kirche San Gregorio diente während des 19. Jahrhunderts als Goldraffinerie der Münzstätte Venedigs, der Zecca. Trotz dieser Umwidmungen blieb der berühmte Kreuzgang zumindest in der Anlage und auch in vielen Details erhalten. John Ruskin beschäftigte sich in seinen *Stones of Venice* (erschieden 1851 bis 1853) nicht nur mit der gotischen Klosterkirche, deren Qualität er überaus hoch bewertete und stilistisch in engen Zusammenhang mit dem Dogenpalast setzte,² sondern widmete sich auch dem Kreuzgang. Aufgrund seiner delikaten gotischen Knospenkapitelle, der teilweise noch erhaltenen, aufwendig geschnitzten Sattelhölzer aus Holz und der Sockelmauer mit dem ungewöhnlich reichen gotischen Dekor erklärte er diesen zum bezauberndsten Hof Venedigs: »The cloister, to which this door gives entrance, is exactly contemporary with the finest work of the Ducal Palace, circa 1350. It is the loveliest cortile I know in Venice; its capitals consummate in design and execution; and the low wall on which they stand showing remnants of sculpture unique, as far as I know, in such application.«³

Ähnlich wie bei seinen »novellistischen« Architekturstücken im Zusammenhang seiner Interpretationen von Shakespeares *The Tragedy of Othello* (Kat. 31a–c) erweiterte Nerly die Architekturdarstellung des »loveliest cortile in Venice« um eine bereichernde Erzählung, die das einstige Klosterleben wieder aufleben ließ.

Die eigentliche Besonderheit seiner Darstellung des Kreuzgangs von San Gregorio (Kat. 33a) liegt aber darin, dass er die restauratorischen Maßnahmen und Modernisierungen, die die Auflösung des Klosters und seine Umnutzung zu Mietwohnungen mit sich brachten, getilgt hat. Nerlys Gemälde stellt in gewisser Weise eine Art »virtuelle« Rekonstruktion dar, womit er erneut Stellung bezog, für wie bedeutsam und schützenswert er das historische Erbe Venedigs einschätzte. Bereits kurz nach seiner Ankunft hatte er sich schon mit den anstehenden Restaurierungsmaßnahmen an der Ca' Foscari am Canal Grande, der heutigen Universität, auseinandergesetzt.⁴ Nerly stand mit seinem Engagement nicht alleine. Auch deutsche Reisende und Intellektuelle aus seinem engen Umkreis beschäftigten sich mit diesem Thema, wie

beispielsweise der Dichter und Journalist Daniel von Binzer in seinem Buch *Venedig im Jahre 1844*, in dem er sich in seinen *Bemerkungen über geschmacklose Reparaturen* gegen Purifizierungsmaßnahmen an gotischen Fenstern wandte.⁵ Nerlys großes Interesse an der historischen Bausubstanz von Venedig ist für seine ganze venezianische Schaffensperiode kennzeichnend und prägte auch die ornamentierte Bogenarchitektur seines anspruchsvollen Historienbildes mit Heinrich dem Löwen in Venedig (Kat. 32).

Wie intensiv sich Nerly mit dem Kreuzgang von San Gregorio auseinandersetzte, bezeugt ein Konvolut an Zeichnungen in der Kunsthalle Bremen. Offenbar suchte er den Kreuzgang immer wieder auf, um die kostbaren, von Ruskin hoch bewerteten Architekturdetails zu studieren, wobei er auch zu Öl und Pinsel griff. Seine Ölstudien zu den originalen Säulen mit Kapitellen und gotischen Sattelhölzern (Kat. 33b u. c) gilt es vor diesem Hintergrund zu bewerten. Letztlich zeugen auch diese von seinem Bemühen, der Nachwelt besondere Details in der Architektur dieses einzigartigen Klosterhofes zumindest bildlich zu erhalten, wie er dies auch im Zusammenhang anderer Studien und Bilderfindungen deutlich machte.⁶

Mit dem auf sein Todesjahr 1878 datierten Gemälde *Der Kreuzgang von San Gregorio* schuf Nerly eine den retrospektiven Sehnsüchten entsprechende Darstellung. Indem das Bild mit seiner Rekonstruktion des ursprünglichen gotischen Dekors aber auch einen Reflex auf die damals geführten Auseinandersetzungen um das architektonische Erbe der Lagunenstadt darstellt, ist es zugleich mehr als eine nur genrehafte, gefällige Interpretation.

Claudia Denk

Kat. 33a

Kreuzgang von San Gregorio 1878

*Klosterhof San Gregorio in Venedig*⁷

Öl / Leinwand | 81,8 × 70,8 cm

Vorderseite: Bezeichnet rechts unten in Schwarz:

»F. Nerly / 1878«

Rückseite: Bezeichnet in Schreibschrift in Schwarz:

»F. Nerly se. / Venezia. / S. Gregorio«; oben links auf dem Keilrahmen in Rot: »3005« und darüber auf dem Schmuckrahmen in Rot »3005« sowie oben rechts mit weißer Kreide: »Rath 215«; unten links ein blaugerandeter Galerieaufkleber: »3005 / I.N.G.«; daneben ein weiterer Aufkleber: »3005 / Nerly, / Klosterhof in San Eregaris - Venedig. Oel« [»Eregaris« durchgestrichen, darüber mit Bleistift: »Gregorio«]; daneben mit dem Stempel: »Städt. Museum / Erfurt«; der hochkant aufgebrachte Aufkleber auf dem Keilrahmen unten rechts in alter Schrift: »Rathaus Zimmer 88-90«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3005

Bei dem signierten und mit 1878 datierten *Kreuzgang von San Gregorio* handelt es sich um eines der letzten Gemälde Friedrich Nerlys vor seinem Tod. Der Maler wählte den Blick in den Kreuzgang des ehemaligen Benediktiner-Klosters San Gregorio vom Zugang beim Canal Grande von Nordwesten nach Südosten in einer besonders spektakulären Ansicht mit der über dem Klosterhof majestätisch thronenden Kirche Santa Maria della Salute. Aus dem Dunkel des überdachten Kreuzgangs mit seinem hölzernen Dachstuhl blickt der Betrachter diagonal über den Hof, in dessen Mitte die große, in Form eines Kapitells gestaltete, heute noch erhaltene *Vera da pozzo* (Brunnenrand) der unterirdischen Zisterne zu sehen ist. Um eine freie Sicht zu gewähren, hat Nerly auf dem Gemälde den seitlichen Durchgang zum Hof von der Mitte des Kreuzgangflügels nach vorne, zum Betrachter, gerückt. Die hochstehende Sonne taucht den linken Teil des Hofes in helles Licht. Darüber erheben sich in einem stilistischen Kontrast zur gotischen Klosteranlage die mächtigen weißen Kuppeln der Barockkirche Santa Maria della Salute vor strahlend blauem Himmel.

Die retrospektiv orientierte Interpretation betrifft sowohl die Wiedergabe der Architektur, als auch genrehafte Zufügungen wie den in einer braunen Kutte gekleideten und von Katzen umgebenen (Franziskaner-)Mönch sowie ein großes Weinfass. Der Mönch läutet zur Messe. Im Hintergrund des Kreuzgangs streben weitere Mönche, gehüllt in ihre Kutten, den Weg entlang zu einer geöffneten Pforte. An dieser Stelle greift Nerly manipulierend in die örtlichen Gegebenheiten ein und gibt im Durchblick die Sicht

in einen von Kerzen hell erleuchteten Kirchenraum, der eigentlich baulich vom Klostergebäude getrennt ist.

Korrespondierend zu diesen das Klosterleben wieder heraufbeschwörenden Erzählungen machte Nerly die im Zuge der Aufhebung des Klosters durchgeführten Maßnahmen zur Gewinnung von Wohnraum rückgängig. Dies betrifft etwa die Begradigung der drei gotischen Giebelfenster und den Austausch der kunstvoll geschnitzten Sattelhölzer. Den purifizierten Zustand des Kreuzgangs zeigt Carlo Nayas Fotografie *Cortile dell'Abbazia di San Gregorio* (um 1860/80) (Kat. 33a.1),⁸ auf der ebenfalls die Südostecke des Hofes zu sehen ist, allerdings mit den bereits erfolgten Maßnahmen.

Einen Zwischenzustand bietet Nerlys lavierte Pinselzeichnung mit Blick in den Kreuzgang (Kat. 33a.2). Wie auf Nayas Fotografie dokumentiert er in dieser Gesamtansicht des Kreuzgangs den zum großen Teil bereits erfolgten Austausch der kunstvollen Sattelhölzer durch schlichte Holzbalken. Bei den drei begradigten, ehemals gotischen Fenstern im Südosten fügte Nerly jedoch nachträglich mit wenigen Strichen die einstigen spitzbogigen Abschlüsse hinzu sowie rechts im Vordergrund einen Mönch mit Weinfass.

Für seine Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens des Kreuzgangs, die Nerly auf der Bildebene konsequent verfolgte, dienten ihm die beiden Ölstudien der Säulen mit Knospenkapitellen, die heute noch lokalisierbar sind und zum Zeitpunkt seines Studiums mit den originalen geschnitzten Sattelhölzern ausgestattet waren (Kat. 33b u. c). Darüber hinaus verwendete er zahlreiche Einzelzeichnungen von Architekturmotiven, die im Bremer Nerly-Nachlass bewahrt werden. Etwa mit Hilfe zweier Detailstudien zu den heute noch erhaltenen gotischen Fenstern im Nordflügel konnte Nerly die drei bereits begradigten Fenster im Südostflügel rekonstruieren, die sich in der unmittelbaren Blickachse unterhalb der großen Kuppeln von Santa Maria di Salute befinden (Kunsthalle Bremen, Inv.Nrn. 1952/950 verso u. 1952/901 recto). Durch Zeichnungen erarbeitete er sich u. a. auch den Klötzchenfries und die Dachziegelreihen (Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952/932 verso). Die von Ruskin hervorgehobene Einzigartigkeit des aufwendigen gotischen Ornaments der umlaufenden Sockelmauer – »the low wall [...] showing remnants of sculpture unique, as far as I know, in such application«⁹ – studierte Nerly ebenso in zwei detailreichen Zeichnungen (Kunsthalle Bremen, Inv.Nrn. 1952/916 verso u. 1952/945 verso).

Nerlys betont retrospektiv ausgerichtete Sichtweise wird insbesondere deutlich, vergleicht man seine Darstellung des Klosterhofes mit Carl Theodor Reiffensteins Aquarell *Der Kreuzgang von S. Gregorio* von ca. 1851.¹⁰ Während Nerly die bereits verlorenen gotischen Architekturdetails wieder einbrachte, schlägt Reiffenstein den gegenteiligen Weg ein, indem er für einen beruhigten Gesamteindruck in seiner auch farblich reduzierten Wiedergabe die damals teilweise noch erhaltenen Sattelhölzer durch schlichte Balken ersetzte.



Kat. 33a

Kat. 33a.1 Carlo Naya, *Cortile dell'Abbazia di San Gregorio*, Albuminpapier, um 1860/80, Los Angeles, John Paul Getty Museum, Inv.Nr. 84.XP.677.20



Es liegt nahe, Nerlys erste Auseinandersetzung mit dem Kloster deutlich früher als 1878 anzusetzen. Zwar scheint das Thema im Werkverzeichnis von 1846 noch nicht auf,¹¹ dennoch lässt sich sein Interesse an den prachtvollen gotischen Innenhöfen bereits unmittelbar nach seiner Ankunft in Venedig durch das mehrfach von ihm wiederholte Gemälde *Der Hof Salviati in Venedig* nachweisen, dessen erste, heute verlorene Fassung auf 1838 datiert.¹² Solche

malerischen Innenhöfe sollten auch dem zunehmend popularisierten Venedig-Bild entsprechen, wie dies u. a. der Stich *Cour du Palais Salviati* in der wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *Le Tour du Monde. Nouveau Journal des voyages* (1862) bezeugt.¹³

Der Blick in den Kreuzgang von San Gregorio wurde mit Fortschreiten des 19. Jahrhunderts zu einem immer beliebteren Motiv, wobei die modernste Umsetzung von der Hand des österreichi-



Kat. 33a.2 Kreuzgang von San Gregorio, Pinselzeichnung auf Papier, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1952/932 recto

schen Malers Carl Schuch aus dem Jahr 1878 stammt,¹⁴ die dieser zeitgleich zu Nerlys Interpretation des Kreuzgangs malte. Entsprechend der aufkommenden Beliebtheit wiederholte Nerly das Motiv nicht nur in Öl, sondern auch in Aquarell. Von seinem Sohn existierte zudem ein heute verlorenes Aquarell, das, wie aus der alten Inventarkarte zu entnehmen ist, einen ähnlichen Blick in den Klosterhof mit den Kuppeln von Santa Maria della Salute bot.

CD

Zeichnungen

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/932 recto: *Kreuzgang von San Gregorio*, Pinselzeichnung, laviert, auf Papier, 47,5 × 68,2 cm (**Kat. 33a.2**)

Inv.Nr. 1952/950 verso: *Gotische Fenster, Nordflügel, Kreuzgang von San Gregorio in Venedig*, Bleistiftzeichnung, Pinsel und Weißhöhung, auf Papier, 22,5 × 36,0 cm

Inv.Nr. 1952/901 recto, *Gotische Fenster, Nordflügel, Kreuzgang von San Gregorio in Venedig*, Bleistift und Pinsel, auf Papier, 15,6 × 27,9 cm

Inv.Nr. 1952/932 verso (Blatt gefaltet): *Einzelstudien zu Fries, Dachziegel u. Kamin des Kreuzganges von San Gregorio in Venedig*, Federzeichnung in Schwarz auf Papier, 47,5 × 68,2 cm

Inv.Nr. 1952/945 verso: *Sockelmauer des Kreuzgangs von San Gregorio in Venedig*, Federzeichnung in Schwarz

Inv.Nr. 1952/916 verso: *Sockelmauer mit Säulenbasis des Kreuzgangs von San Gregorio in Venedig*, Federzeichnung auf Papier mit Notizen, 24,6 × 32,9 cm

Fehlbestand und veräußerte Werke

Ehemals Inv.Nr. 3903-96: Friedrich Nerly d. J., *Klosterhof von S. Gregorio* / Aquarell auf Papier / 30 × 24 cm¹⁵

Versionen

Eine Version des *Klosterhofs von San Giorgio* (ohne Angabe zur Technik) wurde bei der 1. Sendung der Nerly-Schenkung, Venedig (14.6.1883), mit dem Argument zurückbehalten, es sei »eine Wiederholung« des unter Nr. V geschickten Bildes *Klosterhof San Gregorio in Venedig*.¹⁶ – Zudem ist im Erfurter Bestandskatalog von 1903 unter Kat.Nr. 123 ein Bild von Friedrich Nerly d. Ä. mit dem Titel *Klosterhof von San Gregorio* aufgeführt, bei dem es sich wohl um ein Aquarell handelt. – In der Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, befand sich ein Aquarell *San Gregorio in Venedig*.¹⁷

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KK)

Maße

Bildliche Darstellung mit gemalter gelber Rahmung:

81,8 × 70,8 cm / ohne gemalte Rahmung: 80,5 × 69,8 cm /

Bildträger Keilrahmen: 81,2 × 70,7 cm

Bildträger

Leinwand (Leinenbindung 13 Kett- und 13 Schussfäden pro cm²). Alle Spannblätter wurden abgeschnitten. Zusätzlich ist der linke Bildrand über den Malrand hinaus beschnitten worden. Das Gemälde ist von der Vorderseite auf den vermutlich originalen Keilrahmen (mit Doppelzapfenverbindungen an den Ecken) genagelt worden.

Malschicht

Die Leinwand wurde hellgrau grundiert. Bleistiftunterzeichnungen sind mikroskopisch nachweisbar und am oberen Spannrand zu erahnen. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte mehrschichtig. Umfangreiche Lasuren sind erkennbar. Das Gemälde wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Vor 2021

Das 1883 gerollt nach Erfurt gekommene Gemälde wurde dort vorderseitig auf den Keilrahmen aufgenagelt. Alte Retuschen sind farbverändert erkennbar.

2022/2023

Gelockerte Bereiche der Farbschicht wurden gefestigt. Nach dem Lösen der Nagelung erfolgte eine Anränderung, um das Gemälde, das zahlreiche ausgerissene Randbereiche und Nagellöcher aufwies, neu aufspannen zu können. Der ausgespreizte Keilrahmen wurde neu zusammengesetzt und konstruktiv ergänzt. Der vermutlich originale Firnis konnte nach erfolgter Oberflächenreinigung belassen werden. Fehlstellen wurden retuschiert.¹⁸

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. V: *Klosterhof San Gregorio in Venedig (N° VI. zurückbehalten weil eine Wiederholung wie N° V.)*

Inventarbuch II: *Klosterhof S. Gregorio in Venedig / Oelgemälde Inventarkarte (vor 1917): Klosterhof San Gregorio i. / Venedig / Oel auf Leinwand 1878 / 79 × 69 cm. / (u. r. in Schwarz) »F. Nerly / 1878«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 99 (*Klosterhof S. Gregorio in Venedig*). – Best.Kat Erfurt 1903, Kat.Nr. 123 (*Klosterhof von San Gregorio – Aqu.*) (?). – Best.Kat Erfurt 1909, Kat.Nr. 143 (*Klosterhof von San Gregorio in Venedig*). – Best.Kat. Erfurt 1961, Kat.Nr. 204 (*Klosterhof San Gregorio in Venedig*).

Kat. 33b

Gotisches Knospenkapitell mit Sattelholz, Kreuzgang von San Gregorio um 1850

*Architekturstudien*¹⁹

Öl / Papier | 33,0 × 22,4 cm

Vorderseite: Bezeichnet am linken Rand unterhalb der Mitte in Grauviolett: »Nerly f.«

Rückseite: Bezeichnet in schwarzer Tinte mit der Inventarnummer, die »3« und der Unterstrich in Blau: »I.N.G. 3699a«

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3699a

Die beiden Ölstudien (**Kat. 33b u. c**) bezeugen Nerlys großes Interesse an den vorhandenen gotischen Architekturdetails im Kreuzgang von San Gregorio, wie u. a. an den delikaten Knospenkapitellen mit den damals noch vereinzelt erhaltenen gotischen Sattelhölzern. Beide Studien zeigen nahezu dieselbe Tageszeit kurz nach Mittag, so wie auf dem ausgeführten Gemälde (**Kat. 33a**), mit einer hochstehenden Sonne, deren Strahlkraft große dunkle Schattenwürfe auf der verputzten Wand zeichnet. Auch bei diesen Studien wird deutlich, welche brillante Farbigkeit Nerly in seinen venezianischen Ölstudien entwickelte, um der gesteigerten Farbintensität des sich durch Wasserspiegelungen verstärkenden Lichts zu entsprechen. Von der extrem »blauen Luft« Venedigs wusste etwa auch der Landschaftsmaler Carl Morgenstern bei seinem Venedig-Besuch im Jahr 1838 zu berichten, den die starke Farbigkeit der Architektur- und Naturelemente in einen rauschhaften Erregungsstand versetzte, so dass er zunächst gar nicht mehr in der Lage war zu malen, sondern nur staunen konnte, wie er an seine Eltern schrieb.²⁰

Die hier vorgestellte Ölstudie lässt sich exakt lokalisieren. Nerly malte das Knospenkapitell mit dem reichgestalteten Sattelholz unterhalb der beiden kleinen, heute noch erhaltenen quadratischen Fenster des östlichen Kreuzgangflügels. Wie die Fotografie von Carlo Naya zeigt, wurde das aufwendig geschnitzte Sattelholz jedoch bald nach Nerlys Studie durch einen schlichten Balken ersetzt (**Kat. 33a.1**).

Neben den Ölstudien haben sich lavierte Tuschefederzeichnungen der Kapitelle erhalten (Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952/945 recto), auf denen Nerly auch den Blick von unten in die Ecklösung beim Eingang erfasste (Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1952/879 recto). In einer weiß gehöhten Pinselfeinstrichstudie er darüber hinaus eingehend den entscheidenden Unterschied zwischen den Kapitellen mit originalen Sattelhölzern und jenen mit ergänzten schlichten Holzbalken.

CD



Zeichnungen

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/945 recto: *Säulenstellung mit Kapitell, Nordwestecke des Kreuzganges von San Gregorio in Venedig*, Federzeichnung in Schwarz, laviert

Inv.Nr. 1952/917: *Studien zu Architekturdetails, Kreuzgang von San Gregorio in Venedig*, Bleistift, schwarze Kreide, Feder, Aquarell, Weißhöhungen, auf Papier, 22,4 × 32,5 cm²¹

Inv.Nr. 1952/876: *Knospenkapitell und Sattelholz, Kreuzgang von San Gregorio in Venedig*, Schwarze Kreide, Feder, Lavierungen, auf Papier, 19,3 × 27,8 cm²²

Inv.Nr. 1952/879 recto: *Kapitelle mit Sattelhölzern, Kreuzgang San Gregorio in Venedig*, Tuschefederzeichnung in Schwarz, laviert, mit Deckweiß, auf Papier, 12,9 × 20,1 cm

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 33,0 × 22,4 cm

Bildträger

Kurzfasriges Zeichenpapier, *verso* matt gestrichen, heute insgesamt verbräunt. Der Ölgehalt des Malmittels *recto* führte zu partiellen Verdunklungen des Papiers *verso*. Augenfällig ist der große, nicht zum Motiv gehörende Ölfleck rechts oben. Format unverändert.

Malschicht

Eine Grundierung ist nicht nachweisbar. Die Unterzeichnung wurde mit Bleistift ausgeführt und liegt im rechten unteren Eckbereich sogar frei sichtbar vor. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte von lasierend über deckend bis pastos. Das Motiv füllt zwei Drittel des Papiers und reicht links bis an den Blattrand heran. Der rechte Bereich ist überwiegend papiersichtig. Die Ölstudie wurde nicht gefirnisst. Bis auf die linke obere Ecke mit der großen Papierfehlstelle weisen die Eckbereiche je ein Einstichloch auf.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *2 Architekturstudien / Oelstudie auf Papier / 33 × 22,5 cm / »Nerly f.«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Kat. 33c

Gotisches Knospenkapitell mit Sattelholz, Kreuzgang von San Gregorio um 1850

*Architekturstudien*²³

Öl auf Papier | oberes Papier: 24,5 × 22,5 cm / unteres Papier: 4,7 × 22,4 cm

Rückseite: Bezeichnet in schwarzer Tinte mit der Inventarnummer, die »3« und der Unterstrich in Blau: I.N.G. 3699^b; die obere Blatthälfte mit der gleichen Inventarnummer bezeichnet

Nerly-Nachlass, Eingang 1908 | Inv.Nr. 3699b

Auch diese Ölstudie zu einem der originalen Kapitelle des Klosterhofs von San Gregorio lässt sich aufgrund des Wappens des Sattelholzes örtlich genau bestimmen. Dieses Sattelholz hat die restauratorischen Purifizierungsmaßnahmen des 19. Jahrhunderts überstanden und befindet sich immer noch *in situ*. Heute erhebt sich darüber weiterhin der von Nerly miterfasste, wohl mit Umwandlung des Klosters in ein Wohngebäude nachträglich angebaute Kamin. Auch diese Ölstudie setzte Nerly unmittelbar in sein späteres Gemälde des Klosterhofs um (**Kat. 33a**).

Neben dieser sorgfältig ausgeführten Studie zeugen auch Bleistiftzeichnungen von seiner intensiven und detailreichen Auseinandersetzung mit den einzelnen gotischen Architekturmotiven, so auch mit den Kapitellen, was an John Ruskins genaue Aufnahme gotischer Kapitelle für seine *Stones of Venice* denken lässt. So existieren zu **Kat. 33c** zeichnerische Studien mit dem Sattelholz und dem Wappen (Kunsthalle Bremen, Inv.Nrn. 1952/932 verso u. 1952/916 recto).

CD

Zeichnungen

Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett

Inv.Nr. 1952/932 verso, Blatt gefaltet: *Knospenkapitell mit Sattelholz und Wappen, Kreuzgang von San Gregorio in Venedig*,

lavierte Federzeichnung in Schwarz auf Papier, 47,5 × 68,2 cm

Inv.Nr. 1952/916 recto: *Knospenkapitell mit Wappen unterhalb des Kamins, Knospenkapitell in einer Ecke des Kreuzgangs, Kreuzgang von San Gregorio in Venedig*, Bleistift, schwarze Kreide, Pinsel und Weißhöhung, auf Papier, 24,6 × 32,9 cm

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildträger zweiteilig (Motiv geteilt), oberes Papier: 24,5 × 22,5 cm / unteres Papier: 4,7 × 22,4 cm



Bildträger

Kurzfasriges Zeichenpapier, *recto* matt gestrichen, heute verbräunt. Das Format ist durch den Verlust des unteren mittleren Blattteils, auf welchem sich Nerlys Signatur befunden haben könnte, nicht klar bestimmbar; vermutlich entspricht es jedoch dem von Inv.Nr. 3699a. Etwa 1,2 cm vom linken Rand entfernt ist eine vertikal durchgängige Knickspur sichtbar, die möglicherweise auf einen ehemaligen Heftverbund des Bildträgers hinweist.

Malschicht

Das Papier zeigt *recto* keine Grundierung. Eine Unterzeichnung mit Bleistift ist im rechten oberen Eckbereich unter 15-facher Vergrößerung sichtbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte deckend bis pastos und reicht bis an den Blattrand heran. Die Ölstudie wurde nicht gefirnisst. Am oberen Randbereich mittig befinden sich fünf sehr kleine Löcher, die mit bloßem Auge kaum zu erkennen sind. Der linke Randbereich mittig sowie die linken Eckbereiche oben und unten zeigen je ein Einstichloch.

Restaurierungsmaßnahmen

Keine Veränderungen erkennbar.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom (7.1.1908): wohl unter *Mappe mit 36. Oelstudien*

Inventarbuch II: *Oel- und Aquarell-Studien* (Sammel-Inv.Nr. 3665–3704)

Inventarkarte (vor 1917): *2 Architekturstudien / Oelstudie auf Papier / 32,5 × 22 cm / »F Nerly.«*

Literatur

Bislang unpubliziert.

Anmerkungen zu »San Gregorio – the loveliest cortile in Venice«

- 1 Lanfranchi / Strina 1965, S. LIII f., sowie <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=82&RicProgetto=ev> (21.05.2023).
- 2 Ruskin 1903, Vol. XI, S. 389 f. (Venetian Index).
- 3 Ebenda, S. 389.
- 4 Siehe auch »*Stones of Venice*« (Kat. 23a–c) in diesem Band, bes. S. 320 f.
- 5 Binzer 1845, S. 96–100.
- 6 Siehe hierzu Kat. 31c u. seinen Brief an Alfred von Reumont, wohl Sommer 1857, im Zusammenhang mit der Casa di Otello; Nachlass Desselben, ULB Bonn S 1064; siehe auch Nauhaus 2007a, S. 22.
- 7 Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. 5.
- 8 Carlo Naya, *Cortile dell'Abbazia di San Gregorio*, Albuminpapier, um 1860/80, 24,1 × 19 cm, Los Angeles, John Paul Getty Museum, Inv.Nr. 84. XP.677.20; siehe auch Ongania 1889, Tafel 26: *Cortile dell'Abbazia di San Gregorio - sec. IV*.
- 9 Ruskin 1903, Vol. XI, S. 389.
- 10 Carl Theodor Reiffenstein, *Der Kreuzgang von S. Gregorio*, Aquarell über Bleistift, 23,7 × 18,3 cm, Städel Museum, Graph. Slg., Inv.Nr. 8868 (Klebebände, Bd. 10, S. 37); Abb.: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/der-kreuzgang-von-s-gregorio-in-venedig> (05.03.2024).
- 11 Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846).
- 12 Ehemals Inv.Nr. 3008; siehe auch *Verzeichnis des Fehlbestands* in diesem Band, S. 461.
- 13 Vgl. z. B. Beaumont 1862, S. 16 m. Abb.: Karl Girardet, *Cour du Palais Salviati*.
- 14 Siehe Carl Schuch, *Abbazia San Gregorio, Venedig*, 1878, Öl auf Leinwand, 84 × 69 cm, Landesmuseum Hannover, sowie Otto von Ruppert, *Abbazia San Gregorio*, 1879, Aquarell auf Büttchen, 52 × 35 cm, bez. u. l.: »O. v. Ruppert«. https://www.fineart-selection.de/ruppert_otto_d.html (19.5.2023) oder den Holzschnitt von 1894 nach einem Gemälde von Carl Wuttke, <https://www.abebooks.com/Klosterhof-Venedig-San-Gregorio-Ansicht-Priester/22802340403/bd> (22.5.2023).
- 15 Inventarkarte (vor 1917).
- 16 Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883), Nr. V: *Klosterhof San Gregorio in Venedig* (N° VI. zurückbehalten weil eine Wiederholung wie N° V.); Aufbewahrungsort unbekannt.
- 17 Ehemals Inv.Nr. 36/27: 41,7 × 28,5 cm, bez. u. l.: »St. Gregorio Venezia«; Salzmann 1992, S. 105.
- 18 Börries Brakebusch, Dokumentation, 2024, Angermuseum Erfurt.
- 19 Inventarkarte (vor 1917).
- 20 Morgenstern an seine Eltern, 7.10.1837, Nachlass Inge Eichler, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bestandssignatur S 1–447, Nr. 31–33 (Transkriptionen).
- 21 Vgl. auch Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 167.
- 22 Ebenda, Kat.Nr. 166.
- 23 Inventarkarte (vor 1917).

Kat. 34

Gründonnerstagabend in der Basilica di San Marco in Venedig

kurz vor 1878
*Gründonnerstag Abend in der Markuskirche, Venedig*¹

Öl / Leinwand | 83,7 × 77,0 cm

Rückseite: Bezeichnet in Schreibrift mit Pinsel in Schwarz und Braun: »Giovedì Venerdì santo / a. S. Marco / Nerly.«; oben, mittig auf dem Keilrahmen der Transportzettel, beschriftet in der Handschrift von Nerly d. J.: »N° X. Am [Gründonnerstag] / Abend in der Markus / kirche in [Venedig]«

Nerly-Nachlass, Eingang 1883 | Inv.Nr. 3009

Friedrich Nerly gibt hier den Blick durch das westliche Mittelportal der Markusbasilika in die mit Mosaiken geschmückte Vorhalle wieder. Die Basilica di San Marco war bis zum Ende der Serenissima die Palastkapelle des Dogen und wurde erst unter Napoleon im Jahr 1807 zum Sitz des Patriarchen von Venedig. Hoch über den Köpfen ist in der Konche der hl. Markus als der Kirchenpatron mit ausgebreiteten Armen auf Goldgrund zu sehen. Darunter lässt Nerly den Betrachter durch die geöffnete Tür bis in das Mittelschiff mit dem großen griechischen Kreuz blicken.

Das Bildthema ist gut dokumentiert. Entsprechend der von Friedrich Nerly d. J. verfassten Transportliste und dem dazugehörigen Transportzettel auf dem Keilrahmen handelt es sich um »Gründonnerstag Abend in der Markuskirche. (Venedig.)«. Dies bestätigt auch die originale Inschrift mit Signatur auf der Bildrückseite: »Giovedì Venerdì santo / a. S. Marco / Nerly.« Damit zeigt das Bild die alljährliche Prozession am Gründonnerstagabend.² Die Gläubigen haben sich in dem durch Kerzenlicht hell erleuchteten Vorraum versammelt. Vom Markusplatz strömen weitere Gläubige herbei, von links in Rückenfigur tritt mit breitkrempigem Hut ein Pilger in dem typischen weiten Gewand heran, an dem Jakobsmuscheln herunterhängen.

Das Gemälde nimmt in Nerlys venezianischem Werk eine Sonderrolle ein. So mag es vielleicht verwundern, dass er als Protestant ein solches Bildthema überhaupt aufgegriffen hat. Eine Antwort auf die Frage nach der Wahl dieses Themas bietet aber möglicherweise sein biografischer Hintergrund. Das kurz vor Nerlys Tod entstandene und unvollendet gebliebene Bild trifft sich mit der für ihn symbolträchtigen Bedeutung der Osterfeierlichkeiten, die er in einem Brief vom 22. April 1878 an Hans Speckter, den Sohn seines Jugendfreundes Otto Speckter, erläuterte. Seine biografische Rückschau führte ihn zu seinen ersten Ausbildungsjahren in der Steindruckerei seines Onkels Heinrich Joachim Her-

terich (1772–1852) und dessen Kompagnon, den Großvater seines Adressaten, Johann Michael Speckter (1764–1845), zurück.³ In Speckters Familie war er gleich einem Sohn aufgenommen worden und sein Eintritt in die Druckerei zur Osterzeit stellte den Startpunkt für seine schließlich erfolgreiche künstlerische Karriere dar und so schrieb er an den Enkel seines ehemaligen Lehrmeisters: »Die Osterfeierlichkeiten haben ja für die christliche Bevölkerung immer eine außergewöhnlich große Bedeutung, speziell für mich haben dieselben aber ein ganz besonderes Interesse, indem ich vor so und so viel Jahren, als angehender Jüngling vom Kuhhirtenstand befreit wurde und in Ihrem Großväterlichen Hause, durch die Fürsprache meines Onkels Herterich, alsdann Wohltaten gleich den eigenen Söhnen mit genießen durfte.«⁴

Besonders an den Architekturdetails wie im Bereich der oberen Bogennischen wird deutlich, dass Nerly das Gemälde vor seinem Tod nicht mehr vollenden konnte. Vom architektonischen Aufbau und der Gruppierung der Figuren her ist an das anspruchsvolle, ebenfalls in die 1870er-Jahre zu datierende Gemälde *Heinrich der Löwe in Venedig, auf seiner Heimkehr von seiner Pilgerreise nach Jerusalem 1172–1173* (Kat. 32) zu denken. Kat. 34 wurde, obwohl unvollendet, bereits 1886 in den ersten Bestandskatalog des Angermuseums aufgenommen und auch noch in den Katalogen von 1903 und 1909 geführt. Damit zählte es in den ersten beiden Jahrzehnten des Angermuseums zu den ausgestellten Galeriebildern.

Claudia Denk

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (NP)

Maße

Bildliche Darstellung: 83,0 × 74,5 cm / originaler Bildträger:

83,7 × 77,0 cm / Doublierleinwand: 87,5 × 77,0 cm

Bildträger

Leinwand (Köperbindung, Kett- und Schussfäden nicht einsehbar) / Leinwand (Leinwandbindung mit 18 Kett- und 19 Schussfäden pro cm²) auf Keilrahmen. Die bemalte Leinwand (Köperbindung) ist auf eine sehr feine Leinwand, bestehend aus zwei Teilen, die miteinander horizontal vernäht sind, doubliert worden und reicht vollständig über den linken und rechten Spannrand. Das Bildformat wurde nicht verändert. Der Keilrahmen ist original (handschriftlich beschrifteter Papieraufkleber mittig auf der oberen Keilrahmenleiste) und die Aufspannung unverändert.

Malschicht

Der Bildträger wurde hell und glatt gewerblich vorgrundiert. Eine Unterzeichnung ist zu vermuten, da am linken Bildrand mit Bleistift römische Ziffern und Striche in gleichen Abständen zu sehen sind, die sich auch am rechten Bildrand auf gleicher Höhe finden lassen und auf eine Art Rasterung (Bildübertragung) hindeuten. Der darüberliegende Farbauftrag wurde mit



Kat. 34 Zustand mit Notsicherung vor einer Restaurierung

vermutlich ölhaltigem Bindemittel lasurartig bis deckend und mit kleinen Pastositäten auf den Höhen aufgetragen. Maltechnisch bedingt kam es im unteren Bildbereich zu Frühschwundrissen im Braun. In den dunklen Bildpartien kann man eine rotbraune Untermalung im Bereich der Frühschwundrisse sehen. Der Malrand ist teilweise erhalten und teilweise ungerade beschnitten, vermutlich von Nerly selbst. Das Gemälde wurde gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Wahrscheinlich erfolgte das Aufkaschieren der bemalten Körperleinwand auf die dünne Leinwand bereits zu Lebzeiten Nerlys, da sich auf der Bildrückseite seine Signatur befindet, und vorderseitig – im unteren Bildrandbereich – augenscheinlich ein brauner Farbton sowie die gelbliche Rahmung über der Körperleinwand und die darunter liegende Leinwand gemalt wurden. In den Randbereichen ist die dünne Doublierleinwand sehr stark beschädigt. Das Gemälde weist zahlreiche kleine Durchstoßungen von Malschicht und Bildträgern auf, die zu einem unbekanntem Zeitpunkt, möglicherweise durch Kriegseinwirkung, entstanden. 2006 erfolgte durch die Zentralen Restaurierungswerkstätten eine Malschichtsicherung (*Facing*) in den Bereichen der mechanischen Beschädigungen.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883), Nr. X: *Am Gründonnerstag Abend in der Markuskirche. (Venedig.)*

Inventarbuch II: *Gründonnerstag Abend i. d. Markuskirche, Venedig, Oelgemälde*

Inventarkarte (vor 1917): *Gründonnerstag Abend in der Markuskirche, Venedig / Oel auf Leinwand / 81 × 73,5 cm / »(auf der Rückseite) / Giovedì [Venerdì] santo / a. S. Marco / Nerly.«*

Literatur

Best.Kat. Erfurt 1886, Kat.Nr. 104 (*Am Gründonnerstag Abend in der Markuskirche, Venedig*). – Best.Kat. Erfurt 1903, Kat.Nr. 128 (*In der Markuskirche in Venedig*). – Best.Kat. Erfurt 1909, Kat.Nr. 141 (*In der Markuskirche in Venedig*).

Anmerkungen zu »Gründonnerstagabend in der Basilica di San Marco in Venedig«

- 1 Inventarkarte (vor 1917).
- 2 Vgl. hierzu Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer u. Karl Rahner, Freiburg 1961, Bd. 6, S. 6 f. (Karwoche).
- 3 Vgl. Dingedahl 1980, S. 209 ff.; siehe auch *Lehrjahre bei Rumohr* (Kat. 1a-e) in diesem Band, S. 105.
- 4 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Handschriftenabteilung, Nachlass Otto Speckter, zit. nach Dingedahl 1980, S. 210.





ABGESCHRIEBENE WERKE

Kat. 35

Unbekannter Künstler: Gegend unterhalb Cervaras im Äquergebirge ca. 1825/35

*In den Sabiner Bergen*¹

Öl / Papier / Pappe | 57,5 × 41,5 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in brauner Farbe auf dem umlaufenden Papierstreifen: »Aus dem Sabiner = Gebirge.«

Rückseite: Oben in der Mitte und links Reste des orangefarbenen Lacks von zwei runden Siegeln; oben links quer mit Bleistift: »232/596«

1999 erworben als Dauerleihgabe der Sparkasse Mittelthüringen | Inv.Nr. L XI 214

Das unsignierte Gemälde, das sich seit 1999 im Besitz des Angermuseums befindet, wurde 1996 von Domenico Riccardi in einem Gutachten Friedrich Nerly zugeschrieben.² Ein wesentliches Argument für diese Zuschreibung war die malerische Darstellung der sonnenbeschienenen Oberflächen und Profile der Felsen mit »pastosen, und auffallenden, weißen Pinselstrichen«³ – ein maltechnisches Merkmal, das »gleichsam als seine [Nerlys, Anm. d. Verf.] Signierung fungieren«⁴ könne. Tatsächlich ist die malerische Darstellung von Seiten- und Gegenlicht mit hellen Lichträndern – etwa an Felskanten – typisch für Nerly und in zahlreichen Ölstudien der römischen Jahre zu beobachten (vgl. [Kat. 3b](#), [3d](#), [3e](#), [Abb. 3.2](#)). Doch gerade die Fülle der vorhandenen Vergleichsbeispiele macht es möglich, die Art und Weise der Malerei von Lichtreflexen in diesem Bild sehr differenziert zu beurteilen. Während Nerly Lichtränder farblich und formal stimmig und mit feiner, behutsamer Pinselführung in den malerischen Kontext einbettet und im Resultat eine harmonisch abgestimmte Kontrastwirkung erzielt, stehen in diesem Gemälde die sonnenbeschienenen Partien und die Reflexlichter auf dem Wasser in auffällig hartem Kontrast zur Umgebung und sind relativ breitflächig und in dichter Häufung nebeneinander gesetzt, so dass sich hier bei genauerem Vergleich eine ganz andere, fremde malerische Handschrift und Auffassung zeigt. Was Nerly mit hoher Sensibilität und freiem Duktus organisch mit dem malerischen Gesamtgefüge verbindet⁵ (vgl. etwa [Kat. 3b](#), [3d](#)), erscheint hier sowohl der Kontrastintensität als auch dem Farbauftrag nach stark forciert und steht als heller Fleck unverbunden auf der dunkleren Umgebungsfarbe. Zu diesem Befund, der sich auch nicht mit einer frühen Entstehung des Bildes erklären lässt⁶, passt, dass auch in den größeren Flächen der verschatteten, erodierten Felshänge eine zeichnerisch anmutende, lineare Strukturen betonende Malweise vorherrscht,

wie sie in den sehr viel freier und malerischer entwickelten Felspartien der Gemälde Nerlys nicht zu finden ist (vgl. [3e](#)).

Die Zuschreibung an Friedrich Nerly kann aus diesen Gründen nicht aufrechterhalten werden. Es finden sich aber bislang auch keine ausreichenden Indizien, die zu einem konkreten anderen Künstler führen, so dass eine Neuzuschreibung vorerst nicht möglich ist.

Thomas von Taschitzki

Provenienz

1992 Kunsthandlung Fichter, Frankfurt a. M.; 1999 Ketterer Kunst GmbH, Hamburg; 1999 Thomas Le Claire Kunsthandel, Hamburg; 1999 erworben vom Angermuseum Erfurt

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (SK)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: Papier: 57,5 × 41,5 cm /

Pappe: 60,7 × 44,0 cm

Bildträger

Zeichenpapier / auf wesentlich größere Pappe ganzflächig kaschiert und mit einem dunkelgrünen, ca. 1 cm breiten Strich gerahmt, welcher auf der Pappe und der Schnittkante des Zeichenpapiers liegt. Am äußersten Pappenrand findet sich umlaufend ein heller ca. 2–3 mm breiter Papierstreifen, bei dem es sich vermutlich um Reste einer ehemaligen Umklebung des Pappenrandes handelt. Links unten ist darauf in brauner Tinte handschriftlich eine Titulierung ausgeführt.

Malschicht

Eine Grundierung des Blattes ist aufgrund der bis an den Blatt- rand reichenden Malschicht nicht erkennbar, aber in breit geöffneten Frühschwundrissen in dunklen Bildpartien zeigt sich eine weiße Farbe, die vermutlich dem Farbton der Grundierung entspricht. Eine Unterzeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel erfolgte lasierend, deckend bis pastos (im Bereich der Weißhöhlungen). Frühschwundrisse zeigen sich partiell in dunklen Bereichen. Die Ölstudie war gefirnisst, ebenso die dunkelgrüne Blattrahmung. Es gibt keine Einstichlöcher.

Restaurierungsmaßnahmen

Die auf Papier ausgeführte Ölstudie wurde auf eine größere Pappe aufkaschiert und mit einer gemalten dunkelgrünen Rahmung versehen. Der ursprünglich vorhandene Firnis ist bis auf Reste in dunklen Bereichen und auf der grünen Rahmung fast vollständig entfernt worden. Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben.



Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Inventarbuch VII: *Friedrich Nerly, Gegend unterhalb Cervaras*, Öl / Papier / Pappe, 57,5 × 41,5 cm

Inventarkarte: *Friedrich Nerly / Gegend unterhalb Cervaras im Aequergebirge* / Öl / Papier / Pappe, 1829/30 / 57,5 × 41,5 cm

Literatur

Bethhausen 1992, S. 36–39 (m. Abb.; *Deutscher Künstler um 1840, In den Sabiner Bergen*). – Aukt.Kat. Auktionshaus Ketterer, Auktion »Alte und Neuere Meister 19.–20. Jahrhundert«, 20.5.1999, Los 306, Hamburg 1999 (Friedrich Nerly, *Schlucht mit Wildbach und Ziegen unterhalb Cervaras im Aequergebirge, um 1834*). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 9 (m. Abb.; *Gegend unterhalb Cervaras im Aequergebirge*).

Anmerkungen zu »Gegend unterhalb Cervaras im Äquergebirge«

- 1 Bethhausen 1992, S. 36.
- 2 Domenico Riccardi, unveröffentlichtes Gutachten zum Gemälde *Gegend unterhalb Cervaras im Aequergebirge*, Typoskript, 1996, Archiv Angermuseum Erfurt.
- 3 Ebenda.
- 4 Ebenda.
- 5 Diese auffällige Charakteristik von Nerlys Malerei lässt sich auf die Kunstpädagogik Rumohrs zurückführen, der großen Wert darauf legte, »daß man des Künstlers Hand an Leichtigkeit gewöhne, damit er Reflexe und Lichter [...] in jeder Richtung in den nassen, oder halbtrockenen Localton hineinspielen könne« (Rumohr 1832, S. 249).
- 6 Auch die frühen römischen Ölstudien und Gemälde Nerlys weisen die beschriebenen Charakteristika auf.

Kat. 36

Jean-Charles-Joseph Rémond: Küstenlandschaft bei Amalfi um 1825

*Oberitalienische Landschaft*¹

Öl / Leinwand | 64,6 × 103,0 cm

Rückseite: Bezeichnet auf der oberen Keilrahmenleiste links in roter Farbe mit der Inventarnummer: »X 970«; oben mittig ein kleiner Papieraufkleber, bezeichnet mit blauem Kugelschreiber: »02279«, rechts daneben ein weiterer Papieraufkleber, bezeichnet mit grauem Stift: »6275 / Friedrich / Nerly.«; oben rechts ein blauer ovalförmiger Stempelaufdruck: »J. P. Schneider jr. / Roßmarkt 23 / Frankfurt a. Main«, überlagert von unleserlichen Zahlen u. Buchstaben; oben rechts Reste eines kleinen Papieraufklebers; untere Keilrahmenleiste: rechts von der Mitte Reste eines Papieraufklebers, bezeichnet in Schwarz: »Friedrich Nerly«; links von der Mitte in roter Farbe unleserliche Buchstaben; links Reste eines Aufklebers.

Erworben 1995 aus dem Kunsthandel | Inv.Nr. X 970

Das unsignierte Gemälde einer Küstenlandschaft mit Blick auf Atrani bei Amalfi wurde vor allem aufgrund seiner ehemaligen Zugehörigkeit zur Sammlung von Eduard von Hagen Friedrich Nerly zugeschrieben. Nachdem es 1957 in der Kunsthalle Bremen als Leihgabe in der Ausstellung »Friedrich Nerly. Ein deutscher Romantiker in Italien« ausgestellt wurde², gelangte es in Frankfurter Privatbesitz und wurde 1995 vom Angermuseum Erfurt aus dem Kunsthandel als Gemälde von Friedrich Nerly erworben. Erst im Zuge dieser Erwerbung konnte das Bild, das 1957 noch fälschlich als *Oberitalienische Landschaft* betitelt war, topografisch richtig zugeordnet werden. Eine zweite, ungefähr gleich große und ebenfalls unsignierte Version des Gemäldes wurde 2017 im Auktionshaus Dorotheum in Wien als ein Jean-Charles-Joseph Rémond (1795–1875) und Werkstatt zugeschriebenes Gemälde angeboten.³ Durch anschließende Recherchen stieß der Verfasser auf eine Lithografie (Kat. 36.1), die von dem Kupferstecher Benedict Piringer (1775–1826) nach dem Originalgemälde von Rémond angefertigt wurde und auf der links unter dem Bild Rémond als Maler der Bildkomposition genannt ist. Damit kann das Werk eindeutig dem bedeutenden französischen Landschaftsmaler Jean-Charles-Joseph Rémond zugeschrieben werden, der 1821 den Prix de Rome gewann, anschließend bis 1825 in Italien arbeitete und dort auch Studien und Gemälde von Landschaftsmotiven bei Amalfi malte. Das Gemälde wird gegen Ende seines Italienaufenthalts um 1825 und die Lithografie anschließend

1825/26 in Paris entstanden sein, wo Piringer seit 1809 bis zu seinem Lebensende 1826 arbeitete. Im französischen Kunsthandel wurde 1999 eine Ölstudie von Rémond mit der gleichen Komposition des Küstenmotivs bei Atrani angeboten.⁴

Dass das Erfurter Gemälde fälschlich Nerly zugeschrieben worden ist, liegt neben der heute nicht mehr nachweisbaren Herkunft aus der Sammlung Eduard von Hagens sicherlich auch an der stilistischen Nähe zwischen Rémond und Nerly. So lässt sich im Vergleich erkennen, dass Rémond Felspartien, wie jene im linken Vordergrund, mit ganz ähnlichem Pinselduktus und einer Nerly vergleichbaren Modellierung und Farbpalette malte (vgl. Kat. 36.2 u. 36.3). Die Staffage im Vordergrund weist dagegen deutliche Unterschiede zu den Figurendarstellungen Nerlys auf und weckte früh Zweifel an der überlieferten Zuschreibung.

Thomas von Taschitzki

Provenienz

Sammlung Eduard von Hagen; Kunsthandlung Dr. Hans Fetscherin, München; 1957 Kunsthandlung J. P. Schneider jr., Frankfurt a. M.; 1957 Hans Balsler, Frankfurt a. M.; 1992 Kunsthandlung J. P. Schneider jr., Frankfurt a. M.; 1999 erworben vom Angermuseum Erfurt

Versionen

Jean-Charles-Joseph Rémond, *Die Amalfi Küste, Atrani*, Öl auf Leinwand, 73 × 103 cm, Privatbesitz⁵

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte

(NP, KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger Hartfaserplatte:

64,6 × 103,0 cm

Bildträger

Leinwand (Leinwandbindung, Leinwandfäden nicht zählbar, da Spannblätter abgeschnitten sind und die Leinwand auf Hartfaserplatte aufkaschiert ist) / Hartfaserplatte (0,5 cm dick) mit rückseitig aufkaschierter Leinwand (Leinwandbindung mit 8 Kett- und 14 Schussfäden pro cm²) / auf Spannrahmen aufgenagelt.

Der Spannrahmen (in den Ecken Überplattung mit je vier Nägeln fixiert, ohne Keile) könnte der originale Spannrahmen sein, falls die aufgenagelten Spannblätter (Leinwandbindung mit 11 Kett- und 14 Schussfäden pro cm²) zu dem Gemälde mit der Darstellung gehören. Die Spannblätter sind mit teilweise handgeschmiedeten und industriellen Nägeln am Spannrahmen befestigt. Zwischen den Spannblättern und dem Spannrahmen befindet sich umlaufend ein dickeres Papier. Die Spannblätter sind allseitig erhalten, teilweise jedoch nur noch fragmentarisch. Die Leinwand mit Darstellung und die Hartfaserplatte



Kat. 36



Kat. 36.1 Benedict Piringer nach Jean-Charles-Joseph Rémond, *Vue d'Amalfi près de Naples, D'après le Tableau original, 1825/26, Lithografie, 35,0 × 46,5 cm, Privatbesitz*

mit Gegenkaschierung wurden vorderseitig umlaufend an den Bildrandbereichen durch die Darstellung gehend auf den Spannrahmen genagelt.

Malschicht

Eine Grundierung liegt nur auf den abgetrennten Spannrandern vor, die wahrscheinlich zum Gemälde gehören. Die Grundierung ist hell, cremefarben, glatt und wahrscheinlich gewerblich aufgetragen. Eine Unterzeichnung kann man augenscheinlich nicht erkennen. Der Farbauftrag mit vermutlich ölhaltigem Bindemittel erfolgte lasurartig bis deckend. Am unteren und rechten Spannrand liegt partiell ein schwarzer Begleitstrich auf der Kante des Spannrandes. Das Gemälde ist gefirnisst.

Restaurierungsmaßnahmen

Umfangreiche nachträgliche Maßnahmen sind erkennbar. Es erfolgten das Herausschneiden des Gemäldes entlang der Spannrande, so dass die Spannrande vermutlich auf dem Spannrahmen verblieben, und das Aufziehen des Leinwandgemäldes auf eine im Format gleich große Hartfaserplatte, welche wiederum mit einer Leinwand rückseitig gegenkaschiert ist. Das auf die Hartfaserplatte aufgeklebte Gemälde wurde anschließend vorderseitig durch die Darstellung gehend mit Nägeln auf dem ur-

sprünglichen Spannrahmen befestigt. Die Nägel hat man teilweise retuschiert. Im UV-Licht sind drei größere Retuschen im Himmel erkennbar sowie Retuschen am rechten Bildrand und zahlreiche kleine Retuschen im Bereich der Berge. Im UV-Licht kann man ebenfalls ältere Firnisreste mit starker UV-Fluoreszenz in den unteren dunklen Bildpartien erkennen. Im Bereich der Berge und des Himmels ist dieser alte Firnis abgenommen worden. Vermutlich auf der gesamten Bildfläche hat man dann einen neuen Firnis aufgetragen (schwächere Fluoreszenz im UV-Licht als ältere Firnisreste). Zu Zeitpunkt und Umfang der Maßnahmen gibt es keine Angaben. Sie müssen aber vor 1995 erfolgt sein, da das Gemälde bereits in diesem Zustand in die Sammlung des Angermuseums übernommen wurde.

Quellen

Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum

Inventarbuch VII: *Friedrich Nerly, Küstenlandschaft bei Amalfi, Öl/Lwd./Hartfaser*

Inventarkarte: *Küstenlandschaft bei Amalfi / Gemälde / Öl auf Leinwand auf Hartfaserplatte aufgezogen, um 1845 / 65,4 × 100,5 cm*



Kat. 36.2 Detail aus Kat. 36



Kat. 36.3 Detail aus Kat. 3e (Friedrich Nerly, *Kloster im Gebirge bei Subiaco*, 1832/35)

Literatur

Ausst.Kat. Bremen 1957, Kat.Nr. 8 (*Oberitalienische Landschaft*). – Lucke 1999, S. 60f. (m. Abb.; *Küstenlandschaft bei Amalfi*). – Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 23 (m. Abb.; *Küstenlandschaft bei Amalfi*). – Ausst.Kat. Jena 2015 (m. Abb.; *Küstenlandschaft bei Amalfi*). – Aukt.Kat. Auktionshaus Dorotheum, Wien, Auktion »Ölgemälde und Aquarelle des 19. Jahrhunderts«, 8.3.2017, Lot 25, Wien 2017.

Anmerkungen zu »Küstenlandschaft bei Amalfi«

- 1 Ausst.Kat. Bremen 1957, S. 27, Kat.Nr. 8.
- 2 Ebenda.
- 3 Auktionskatalog Auktionshaus Dorotheum, Wien, Auktion »Ölgemälde und Aquarelle des 19. Jahrhunderts«, 8.3.2017, Lot Nr. 25, Wien 2017: Jean-Charles-Joseph Rémond und Werkstatt zugeschrieben, *Die Amalfi Küste, Atrani*, Öl auf Leinwand, 73 × 103 cm.
Ich danke Herrn Dr. Wolfram Morath-Vogel für den Hinweis auf die in dieser Auktion angebotene zweite Gemäldeversion, wodurch weitere gezielte Recherchen und die Neuzuschreibung an Rémond möglich wurden.
- 4 Auktionshaus Beaussant-Lefèvre, Paris, Auktion am 27.10.1999, Lot 106: Jean-Charles-Joseph Rémond, *Paysage de la Cote Amalfitaine*, Öl auf Papier auf Leinwand, 25,4 × 35,6 cm.
- 5 Auktionskatalog Auktionshaus Dorotheum, Wien, Auktion »Ölgemälde und Aquarelle des 19. Jahrhunderts«, 8.3.2017, Lot 25, Wien 2017.

Kat. 37

Nach Friedrich Nerly: Carlo Grubacs, Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein 1857

Friedrich Nerly, *Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein*,
1837¹

Öl / Leinwand | 21,3 × 27,3 cm

Vorderseite: Bezeichnet unten links in Schwarz:

»C. Grubacs«

Rückseite: Bezeichnet in Schwarz auf der linken Keilrahmenleiste: »Piazzetta / di S. Mar / co / Ricordo / [d]i Venezia / di [2]i. Septe: / [1]857«; auf der oberen Leiste die Inventarnummer in Rot: »X 963« und rechts daneben ein Galeriezettel mit in Bleistift notierter »N 21« und wiederum daneben in Blau: »11568D/62«; auf der unteren Keilrahmenleiste in Bleistift die Nummer: »31«

Eingang ins Museum 1993 | Inv.Nr. X 963

In schneller, skizzenhafter Malweise erfasste Carlo Grubacs die *Piazzetta in Venedig bei Mondschein*, die bereits zu Nerlys Lebzeiten in zahlreichen – mehr oder weniger freien – Nachahmungen von anderen Künstlern für Durchreisende wiederholt wurde, die eine Erinnerung an Venedig mit nach Hause nehmen wollten. Nur selten lässt sich ein solcher Zusammenhang derart unmittelbar rekonstruieren wie im Fall von Grubacs, denn auf der Rückseite des Bildes ist in alter Schrift zu lesen: »Piazzetta / di S. Mar / co / Ricordo / [d]i Venezia / di [2]i. Septe: / [1]857«.



Kat. 37.1 Carlo Grubacs, *Ansicht der Piazzetta und der Riva degli Schiavoni nach Osten mit aufgehendem Vollmond*, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Das Bild wurde 1993 vom Museum unter Zuschreibung an Friedrich Nerly erworben. Aus den in Verbindung mit dem Ankauf stehenden Schriftstücken geht hervor, dass man sich mit dieser Erwerbung erhoffte, die »erste malerische Skizzierung des [Piazzetta-]Motivs« (**Kat. 19a**) zu erhalten, wobei die rückwärtige Datierung irrtümlich mit »1837« und nicht mit »1857« gelesen wurde.²

Das bislang unter dem Namen Nerlys laufende Bild lässt sich indessen nicht nur aufgrund der entzifferbaren Signatur eindeutig Carlo Grubacs (1802–1878) zuschreiben, sondern auch aufgrund der für diesen Maler typischen flüchtigen und raschen Handschrift. Mit schnellen Pinselstrichen konturierte Grubacs in dunkler Farbe die einzelnen Architekturmotive, wie die Spitzbögen der Fenster und die der Arkaden des Dogenpalastes. Verwiesen sei hier zum Vergleich auf seine *Ansicht der Piazzetta und der Riva degli Schiavoni nach Osten mit aufgehendem Vollmond* (**Kat. 37.1**).³ Auch die Farbpalette, insbesondere die Brauntöne des Bodens, deutet auf ihn. Im Unterschied zu Nerly bevorzugte Grubacs überdies eine zeitgenössisch gekleidete Figurenstaffage, so etwa auch in der etwas größeren, 2017 in Wien versteigerten Ausführung (siehe unter »Versionen«).

Carlo Grubacs wurde als Sohn eines Marineoffiziers aus Montenegro in Venedig geboren und studierte hier ab 1818 an der Accademia di Belle Arti bei dem klassizistischen Maler Teodoro Matteini (1753–1831). Bald wandte er sich Architekturdarstellungen zu und führte damit die venezianische Vedutenmalerei fort, wobei er sich vielfach an Nerlys Bilderfindungen anlehnte oder wie hier sich ihrer unmittelbar bediente. Auch seine beiden Söhne Giovanni und Marco, die als Vedutenmaler in seine Fußstapfen traten, behielten die mondbeschienene Piazzetta in ihrem Repertoire.⁴

Claudia Denk

Provenienz

1993 erworben aus Privatbesitz⁵

Versionen

Beispielhaft: Carlo Grubacs, *Die Piazzetta San Marco bei Mondschein*, Öl auf Leinwand, 41 × 51 cm, bezeichnet: »C. Grubacs [sic!], Aukt.Kat. Dorotheum, Wien (19.10.2017), Nr. 1383

Technologischer Befund / Restaurierungsgeschichte (KBS)

Maße

Bildliche Darstellung / Bildträger: 21,3 × 27,3 cm

Bildträger

Leinwand / Doublierleinwand (Leinwandbindung mit 13 Kett- und 15 Schussfäden pro cm²) auf Keilrahmen

Malschicht

Die weiß-gelbliche, ölhaltige und sehr glatt ausgeführte Grundierung wurde vermutlich gewerblich aufgebracht. Eine Unter-



zeichnung ist nicht erkennbar. Der Farbauftrag erfolgte deckend sowie partiell auch lasurartig zur Modellierung von Licht und Schatten mit einem vermutlich ölhaltigen Bindemittel. Eine Firnissschicht ist vorhanden.

Restaurierungsmaßnahmen

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurde das Gemälde doubliert, es gibt aber keine Angaben zu Zeitpunkt und Umfang der Bearbeitungen. Der Bildträger ist durch die Doublierung sehr hart und rückseitig dunkelbraun.

Quellen

Zur Bestandserfassung im Museum

Erwerbungsdocumentation: Briefwechsel zwischen dem Vorbesitzer und dem damaligen Direktor des Angermuseums, Frank Nolde, Erfurt 21.6.1993, u. Borken 23.7.1993; Gutachten im Zusammenhang der Erwerbung, 29.6.1993; Übergabeprotokoll, Magistrat der Stadt Erfurt, 9.8.1993

Inventarbuch VII–XI: *Friedrich Nerly, die Piazzetta in Venedig bei Mondlicht, 1837 / 40, Öl auf Leinwand*

Inventarkarte: *Friedrich Nerly / Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein / Öl auf Leinwand, 1837–40 / 20,4 × 26,6 cm*

Literatur

Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, Kat.Nr. 27 (Friedrich Nerly, *Die Piazzetta in Venedig bei Mondlicht*, um 1839).

Anmerkungen zu »Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein«

- 1 Gutachten im Zusammenhang der Erwerbung durch die Stadt Erfurt (29.6.1993).
- 2 Ebenda.
- 3 Öl auf Leinwand, 21 × 27 cm, zweifach bez. u. r.: »C. Grubacs«; Aukt.Kat. Sotheby's, London, Old Masters Days Sale (5.12.2019), Nr. 186.
- 4 Vgl. etwa: Giovanni Grubacs, *Die Piazzetta von San Marco bei Mondschein*, Öl auf Leinwand, 69,5 × 92 cm, Aukt.Kat. Dorotheum, Wien (23.10.2018), Nr. 302.
- 5 Erwerbungsdocumentation (siehe unter »Quellen«).



VERZEICHNIS DES FEHLBESTANDS UND DER VERÄUSSERTEN ÖLGEMÄLDE UND ÖLSTUDIEN

Thomas von Taschitzki

Vorbemerkung

Für die Angaben zum Fehlbestand und zu veräußerten Gemälden und Ölstudien Friedrich Nerlys bilden die Inventarkarten die Hauptquelle. Das Inventarbuch II wird nur zitiert, wenn es zusätzliche Angaben enthält.

Ist für ein Werk kein Standort angegeben, so ist der Verbleib unbekannt.

Die Inv.Nrn. 3003 bis 3383 sind Teil der Nerly-Stiftung aus dem Jahr 1883, die Inv.Nrn. 3668 bis 3704 sind Teil der Nerly-Stiftung von 1908.

Zusätzlich zu diesem Verzeichnis ist eine umfangreiche, detaillierte Dokumentation des Fehlbestands und der veräußerten Ölgemälde und Ölstudien vorgesehen, in der auch die vollständigen Werkbeschreibungen der Inventarkarten enthalten sind. Diese soll in einer Online-Datenbank auf der Homepage des Angermuseums Erfurt zugänglich sein.

Inv.Nr. 3003 | Fruchtstück

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883):

Nr. III. Fruchtstück. (die Figuren unvollendet)

Inventarkarte (vor 1917): *Fruchtstück / Oel auf Leinwand / 122 cm im Durchmesser × 137,5 cm im Durchmesser, (unten links in Schwarz): »Nerli«, / verkauft für 9000 Mark an Kahlert Sept. 1921 / vereinnahmt v. Museumsankaufsstock. 14.10.21*

Inventarbuch II: *Oelgemälde auf Lwd. / Fruchtstück, die Figuren unvollendet / verkauft Sommer 1921 für 9000 Mark an Kahlert, Eisenach.*

Inv.Nr. 3007 | Wasserträgerin am byzantinischen Brunnen in Venedig

Vgl. Abb. 10, 11 in Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 31, 32

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig (14.6.1883): *Nr. VIII. Wasserträgerin am byzantinischen Brunnen in Venedig.*

Inventarkarte (vor 1917): *Die Wasserträgerin am byzantinischen Brunnen. / Oelgemälde auf Lwd. | 69 × 56 cm | »F. Nerly f.« / Eine Sepiastudie zu dem Brunnen 1850 siehe I.N.G. 948. / Studien zu der Wasserträgerin I. N. G. 911 u. 924 u. 940. / Versicherungsamt / 1946 ausgeliehen (Versicherungsamt)*

Inventarbuch II: *Wasserträgerin am byzantinischen Brunnen in Venedig / Oelgemälde um 1865*

Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen: Bestätigung zum Verbleib von Inv.Nr. 3007 als Leihgabe im Versicherungsamt der Stadt Erfurt, 12.06.1946

Inventurliste 1997: *1946 ausgeliehen / Fehlbestand*

Inv.Nr. 3008 | Der Hof Salviati in Venedig

Vgl. Abb. 9 in Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 30

Inventarkarte (vor 1917): *Der Hof Salviati in Venedig / Oelgemälde auf Lwd. 1838 / 50,5 × 41,5 cm / »F. Nerly f. 1838«*

Inventurliste 1997: *Fehlbestand / Auslagerung Molsdorf*

Inv.Nr. 3010 | Brücke auf dem Lido bei Venedig

Inventarkarte (vor 1917): *Brücke auf dem Lido b. Venedig / Oelgemälde auf Lwd. / 47 × 62 cm / Nerly f.«*

Inventurliste 1997: *Fehlbestand / Auslagerung Kapellendorf / ausgeliehen 1946*

Inv.Nr. 3015 | Wasserfall von Subiaco

Kat. 3e.2

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883):

Nr. XVI. Wasserfall von Subiaco bei Rom.

Inventarkarte (vor 1917): *Wasserfall b. Subiaco / Oelstudie auf Lwd. 1829 / 69,5 × 51,5 cm / »F. N. f. / Subiaco« / verkauft Dezember 1921 für 4000 Mark, abgeliefert 30.12.21 an den Museumsankaufstock.*

Standort: Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 226-1936/20, erworben 1936 aus dem Kunsthandel

Inv.Nr. 3016 | Bellagio am Comer See

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883):

Nr. XVIII. Studie von Bellagio am Comer See.

Inventarkarte (vor 1917): *Bellagio am Comer See / Oelstudie auf Lwd. / 29,5 × 46 cm / Ölstudie auf Lwd. / 1946 ausgeliehen (Straßenverkehrsamt)*

Inventurliste 1997: *Fehlbestand / Auslagerung Kapellendorf / ausgeliehen 1946*

Inv.Nr. 3017 | Büffel reinigen Sümpfe bei Pästum

Kat. 12a.3 und Abb. 6 in Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung in diesem Band, S. 28*

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883):

Nr. XIX. Ölskizze zu der nicht ausgeführten Composition – die Reinigung der Sümpfe durch Büffel bei Pästum.

Inventarkarte: fehlt

Inventarbuch II: *Büffel reinigen Sümpfe bei Paestum / um 1855. Vermutlich identisch m. 3373*

Protokollbuch der Museums-Kommission 1911–1934, Sitzung Museums-Kommission 10.II.1921: *I. Der Verkauf von zwei Bildern von Friedrich Nerly d.ä. (Büffelherde in der Campagna und Wasserfall bei Tivoli) wird genehmigt.*

Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3021 | Subiaco

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom (7.7.1883):

Nr. XXIII. Studie von Subiaco bei Rom

Inventarkarte: fehlt

Inventarbuch II: *Subiaco b. Rom / Oelstudie*

Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3047 | Venedig bei Sonnenuntergang

Abb. 13 in Beitrag *Friedrich Nerly – celebre pittore a Venezia in diesem Band, S. 51*

Inventarkarte (vor 1917): *Venedig bei Sonnenuntergang / Oelgemälde auf Pappe / 28 × 42 cm / »F. Nerly f.« / Boden, Seitengebäude / ausgeliehen (Rechnungsamt) Verzeichnis S. 6*
Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen: Bestätigung der Rückgabe von Inv.Nr. 3047 als Leihgabe der Stadtkämmerei, Zimmer 29, 30.I0.1943

Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Standort: Privatbesitz, Deutschland

Inv.Nr. 3048 | Hafengebäude von Venedig bei Mondschein

Abb. 16 in Beitrag *Mondbeglänzte Zaubernacht in diesem Band, S. 73*

Inventarkarte (vor 1917): *Hafengebäude v. Venedig bei Mondschein / Oelgemälde auf Pappe / 28 × 40 cm / eingetauscht gegen einen Fayence-Walzenkrug 9418 u. ein Kuchenmodell 9417 / Enghalskrug 9414 / Juni 1921*

Inventarbuch II: *Hafengebäude v. Venedig / Oelgemälde / Nr. 3048 eingetauscht gegen einen Fayence- / Walzenkrug, Erfurt und ein Kuchenmodell u. einen Porzellan-Enghalskrug Volkstedt. 9414 / 9417 /18 / Juni 1921*

Standort: Privatbesitz, Deutschland

Inv.Nr. 3064 | Wolkenstudie bei Mondschein in Venedig

Inventarkarte (vor 1917): *Wolkenstudie bei Mondschein in Venedig / Ölstudie auf Lwd. / 32,5 × 42 cm mit abgeschrägten Ecken*

Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3066 | Wasserfall bei Tivoli

Inventarkarte (vor 1917): *Wasserfall bei Tivoli / Ölstudie auf Leinwand / 39 × 30 cm*

Protokollbuch der Museums-Kommission 1911–1934, Sitzung Museums-Kommission 10.II.1921: *I. Der Verkauf von zwei Bildern von Friedrich Nerly d.ä. (Büffelherde in der Campagna und Wasserfall bei Tivoli) wird genehmigt.*

Inv.Nr. 3067 | Maultier

Inventarkarte (vor 1917): *Maultier / Oelstudie auf Papier / 19,5 × 21,5 cm / »Nerly f.«*

Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3072 | Palme

Inventarkarte (vor 1917): *Palme / Ölstudie auf Papier auf Leinwand geklebt / 38,5 × 28 cm / »Nerly f.«*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3079 | Italienische Küstenlandschaft

Inventarkarte (vor 1917): *Italienische Küstenlandschaft / Oelstudie auf Papier, 33 × 55 cm / verk. für 800.- / Tausch gegen I 55 / 30.II.21. Nov. 21 [durchgestrichen]*
Inventarbuch II: *Inv.Nrn. 3077/80 Ölstudien Küstenlandschaften / 3079/80 verkauft für 1800 Mk. vereinnahmt vom Ms.ank.fond / 3079/80 getauscht gegen I 55 Nov. 21. Tausch gegen I 101 Juli 1922*

Inv.Nr. 3080 | Felsiger Strand bei Terracina

Kat. 10d.1

Inventarkarte (vor 1917): *Felsiger Strand b. Terracina, 43 × 57,5 cm, »F.N.f.«, Alter Bestand / verk. f. 1000.- / Tausch gegen I 101 / Juli 1922*

Inventarbuch II: *Inv.Nrn. 3077/80 Ölstudien Küstenlandschaften / 3079/80 verkauft für 1800 Mk. vereinnahmt vom Ms.ank.fond / 3079/80 getauscht gegen I 55 Nov. 21. Tausch gegen I 101 Juli 1922*
Standort: Privatbesitz, Deutschland

Inv.Nr. 3094 | Gebirgslandschaft bei Cadore

Inventarkarte (vor 1917): *Gebirgslandschaft bei Cadore / Oelgemälde auf Papier, auf Lwd. gezogen / 44,5 × 64,5 cm / »F. Nerly« / verk. f. 1000.- / Tausch gegen I 101 Juni 1922*

Inv.Nr. 3099 | Auf Gondel liegender Hund mit Mohrenkind

Inventarkarte (vor 1917): *Auf Gondel liegender Hund mit Mohrenkind / Ölstudie auf Lwd. / 20 × 41,5 cm / »Nerly fecit.«*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3100 | Marine, Blick auf Venedig

Inventarkarte (vor 1917): *Marine, Blick auf Venedig / Oelgemälde auf Lwd. / 27,5 × 41 cm / Rückseite: »Nerly f.« / verk. f. 500.- / abgel. 12. I 20 an St. H. K.*

Inv.Nr. 3103 | Der Palazzo Contarini

Vgl. Abb. 31.1 in *Othello und Desdemona* (Kat. 31a-c) in diesem Band, S. 419

Inventarkarte (vor 1917): *Der Palazzo Contarini / Oelstudie auf Lwd. / 49 × 41 cm / »Nerly.« / verk. f. 500.- / 14. II 22 / vereinnahmt 7.10./22*

Inv.Nr. 3136 | Venedig mit der Salutekirche

Inventarkarte (vor 1917): *Venedig mit der Salutekirche / Oelbild auf Lwd., Imitazione del Canaletto / 43 × 40 cm*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3138 | Ansicht aus Venedig

Inventarkarte (vor 1917): *Ansicht aus Venedig / Oelstudie auf Papier, auf Lwd. geklebt / 47,5 × 67,5 cm / »Nerly« / verk. f. 1000.- / Tausch m. I 164 Dec. 22*
Inventarbuch II: *3138 u. 3142 Tausch gegen I 164*

Inv.Nr. 3139 | San Clemente bei Venedig

Inventarkarte (vor 1917): *S. Clemente b. Venedig / Oelstudie auf Lwd. 1854 / 18 × 46,5 cm / »Nerly 54« / verk. f. 500.- / Tausch gegen I 101 / Juni 1922*

Inv.Nr. 3141 | Der Eremit im verlassenen Kloster

Inventarkarte (vor 1917): *Der Eremit im verlassenen Kloster / Oelstudie auf Pappe, auf Lwd. gezogen / 38 × 32 cm / »Nerly.«*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3142 | Venezianer

Inventarkarte (vor 1917): *Venezianer / Oelstudie auf Papier / 32 × 23 cm / »F.N. / f. Venedig« (in Braunschwarz) / verk. f. 500.- / Tausch m. I 164 Dec. 22*
Inventarbuch II: *3138 u. 3142 Tausch gegen I 164*

Inv.Nr. 3144 | Jäger

Inventarkarte (vor 1917): *Jäger. / Oelstudie auf Papier / 34 × 25 cm / »F. N.«*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3145 | Said

Inventarkarte (vor 1917): *Said / Oelstudie auf Lwd. 1838 / 39,5 × 23 cm / »F. Nerly f. / Venezia 1838«*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3146 | Sitzender Hirte

Inventarkarte (vor 1917): *Sitzender Hirt / Oelstudie auf Papier / 35 × 29 cm / »F. N«*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3148 | Metallteller

Inventarkarte (vor 1917): *Metallteller / Oelstudie auf Lwd. / 13 × 14 cm*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3152 | Quaimauer

Inventarkarte (vor 1917): *Quaimauer / Oelstudie / Lwd. / 20 × 41 cm / »N. f.«*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3156a | Pflanzenstudie

Inventarkarte (vor 1917): *Pflanzenstudie / Ölstudie auf grundierter Leinwand / 18,5 × 8,5 cm*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3330 | Sonnenuntergang in der Lagune bei Venedig

Inventarkarte (vor 1917): *Sonnenuntergang in der Lagune bei Venedig / Oelstudie auf Pappe / 18 × 38,2 cm / »N. f.«*
Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen: Bestätigung zum Verbleib von Inv.Nr. 3330 im Jugendamt der Stadt Erfurt (Dienststelle 41), 13.03.1946
Inventurliste 1997: *Fehlbestand (1946 ausgeliehen Jugendamt)*

Inv.Nr. 3331 | Tizians Heimat

Inventarkarte: *fehlt*
Inventarbuch II: *Tizians Heimat*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3335 | Blick von Olevano auf das Albaner Gebirge

Abb. 8 in Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 29

Inventarkarte (vor 1917): *Landschaft bei Rom. Blick von Olevano auf Albaner Gebirge / Oelgemälde auf Pappe / 22,5 × 41,5 cm / »Olevano / F. Nerly« / 1906 auf der Berliner Jahrhundertausstellung, Katalog S. 403, Nr. 1247*

Inventurliste 1997: *Fehlbestand / Auslagerung Molsdorf*

Inv.Nr. 3353 | Venezianisches Hafengebäude

Inventarkarte (vor 1917): *Venezianisches Hafengebäude / Oelgemälde auf Pappe / 18 × 30,5 cm / »Nerly.« / verk. f. 500.- / an St.H.K. 12.I.20*

Inv.Nr. 3369 | Blick von der Villa Cicerone auf die Bucht von Gaeta

Inventarkarte (vor 1917): *Blick von der Villa Cicerone auf die Bucht von Gaeta / Oelgemälde auf Pappe / nach einer Studie v. 1834 / 21 × 57 cm / Kreiskontrollbeauftragte Finanzamt Zimmer 29! / 1946 ausgeliehen (Finanzamt)*

Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen: Bestätigung zum Verbleib von Inv.Nr. 3369 als Leihgabe in der Stadtkammer, Zimmer 29, 19.II.1946

Inventurliste 1997: *Fehlbestand / 1946 ausgeliehen*

Inv.Nr. 3376 | Die immergrünen Eichen auf Palmaria bei Spezia

Inventarkarte (vor 1917): *Die immergrünen Eichen auf Palmaria bei Spezia / 1828 / Oelgemälde auf Pappe / 30,5 × 23 cm / »Nerly f.«*

Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen: Bestätigung zum Verbleib von Inv.Nr. 3369 als Leihgabe im Polizeiamt, Oktober 1946

Inventurliste 1997: *Fehlbestand / Auslagerung Kapellendorf*

Inv.Nr. 3381 | Bewegte See an der italienischen Küste

Inventarkarte (vor 1917): *Bewegte See an der italienischen Küste / Oelstudie auf Pappe / 20,5 × 42,5 cm / ausgeliehen an Stadtrat Otto*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand / ausgeliehen*

Inv.Nr. 3383 | Maultierzug im Gebirge

Inventarkarte (vor 1917): *Maultierzug im Gebirge / Oelgemälde auf Pappe / 19,7 × 28 cm*

Inventurliste 1997: *Fehlbestand / Auslagerung Molsdorf*

Inv.Nr. 3668 | Venezianische Gondel

Inventarkarte (vor 1917): *Venezianische Gondel / Oelstudie auf Leinwand / 26 × 34,5 cm / verkauft am 11.8.20 für 300.- zusammen mit 3903.119 200 [unleserlich] / 500. / an d. St.H.K 12.3.21 2/2*

Inv.Nr. 3669 | Baumstudie

Inventarkarte (vor 1917): *Baumstudie / Oelstudie / Papier / 33,5 × 49,5 cm / »Nerly f.«*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3674 | Blick auf Palermo

Inventarkarte (vor 1917): *Blick auf Palermo / Oelstudie auf Leinwand / 35,5 × 45,5 cm / »Palermo Nerly« (auf der Rückseite) / verk. f. 500.- Tausch gegen I 101 / Juni 1922*

Inv.Nr. 3675 | Kapelleninneres

Inventarkarte (vor 1917): *Kapelleninneres / Oelstudie auf Papier / 34 × 27,5 cm*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3679c | Felsensteine und Wiesenhang (Studie)

Inventarkarte (vor 1917): *Felsensteine in Braun und Grün und darüber Wiesenhang mit Waldrand / Oelstudie auf Papier / 23 × 32,5 cm*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3680 | Felsen bei Palmaria

Inventarkarte (vor 1917): *Felsen bei Palmaria 1828 / Oelstudie auf Papier / 16,3 × 29 cm*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3682 | Canal mit Blick auf S. Maria della Salute

Inventarkarte (vor 1917): *Canal mit Blick auf S. Maria della Salute / Oelstudie / Lwd. / 43,5 × 31 cm / »Nerly.«*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3688 | Rom, Garten des Künstlers (zum Palast Caffarelli gehörend)

Inventarkarte (vor 1917): *Rom, Garten des Künstlers (zum Palast Caffarelli gehörend) / Oelstudie auf Lwd. / 45,5 × 61,5 cm*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3701 | Italienische Ruine

Inventarkarte (vor 1917): *Italienische Ruine / Oelstudie auf Pappe auf Lwd. / 54,5 × 41 cm / »F.N.«*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Inv.Nr. 3702 | Venezianische Gondel

Inventarkarte (vor 1917): *Venezianische Gondel / Oelstudie auf Pappe auf Leinwand geklebt / 26 × 45,5 cm / »F. Nerly.« / Photogr. Bissinger / verk. f. 500.- / Tausch mit 6539/40 / Aug. 17*

Inv.Nr. 3704 | Il castello d'Olevano

Abb. 3.2 in *Olevano und Subiaco* (Kat. 3a-e) in diesem Band, S. 125, und Abb. 7 in Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, S. 29

Inventarkarte (vor 1917): *Il castello d'Olevano / 1929 / Oelstudie auf Papier / 51 × 37 cm / »Nerly f.« (in Weiß) / Foto Bissinger 3917*
Inventurliste 1997: *Fehlbestand*

Standort: Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv.Nr. G 0658 (1952 vom Städtischen Museum Wuppertal erworben von der Galerie Abels, Köln; seit 1961 Von der Heydt-Museum, Wuppertal)



BIOGRAFIE

Claudia Denk

FRIEDRICH NERLY, eigentlich Friedrich Christian Nehrlich, auch gen. Fritz, Federico oder Federigo Nerly, ab 1852 Friedrich Ritter von Nerly

1807 Geburt in Erfurt

Friedrich Nerly wird am 24. November unter dem Geburtsnamen Friedrich Christian Nehrlich als Sohn des Königlich-Preußischen Postsekretärs Johann Paul Nehrlich (1773–1813/15) und Johanna Rosine Auguste Nehrlich, geb. Häbler (1781–1861), Tochter des Erfurter Musikers und Kaiserlich-Russischen Hofkapellmeisters Johann Wilhelm Häbler, in eine Familie mit großem Kunstsinn hineingeboren.

Ab 1815 in Hamburg

Nach dem Tod seines Vaters kommt er als Halbwaise nach Hamburg, wo er bald Zeichenunterricht bei einem angeheirateten Onkel Heinrich Joachim Herterich (1772–1852) erhält. Er wird Lehrling in dessen zusammen mit dem Lithografen und Grafiksammler Johann Michael Speckter (1764–1845) im Jahr 1818 gegründeten ersten lithografischen Anstalt in Norddeutschland. Der Knabe verkehrt im Hause Speckter, einem der geistigen Zentren Hamburgs, und schließt Freundschaft mit den Söhnen Erwin und Otto Speckter sowie mit Carl Julius Milde (1803–1875) (**Abb. 1**).

1823–1828 Lehrjahre bei Rumohr

Als 16-Jähriger wird er in Hamburg durch den reformorientierten und bestvernetzten Kunstpädagogen, Kunsttheoretiker und Mäzen Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) entdeckt und von diesem künstlerisch und auch gesellschaftlich auf dessen Gut Rothenhausen bei Lübeck ausgebildet (**Abb. 2**). Früh regt ihn Rumohr dazu an, nicht nur nach der Natur zu zeichnen, sondern auch Ölstudien unter freiem Himmel zu fertigen. Auch führt dieser ihn schon bald mit auf Reisen, die für den werdenden Maler erste wichtige Impulse und Anerkennung erbringen: zunächst nach Dänemark (1825) und schließlich auf eine ausgedehnte Fahrt

durch den Harz und über Weimar und Dresden nach München. In Weimar wird er zusammen mit Rumohr 1827 durch die Vermittlung seines angeheirateten Onkels, dem Dirigenten von Goethes Hauskapelle Carl Eberwein (1786–1868), vom alten Dichturfürsten empfangen. Nerlys Tierzeichnungen finden Goethes Wohlgefallen, was bei dem jungen Kunstschüler einen bleibenden Eindruck hinterlässt.



Abb. 1 Erwin Speckter (zugeschrieben), *Friedrich Nerly und Carl Julius Milde*, vor 1823, Öl auf Leinwand, 24 × 29 cm, Privatbesitz



Abb. 2 *Bildnis Carl Friedrich von Rumohr*, 1823, Feder in Grauschwarz über Bleistift, weiß gehöht, auf Tonpapier, 28 × 21,9 cm, Privatbesitz

1828 Aufbruch nach Italien

Zum Abschluss seiner Lehrjahre reist Rumohr mit Nerly auf den Spuren von Goethes *Italienischer Reise* (erschienen 1816) nach Italien, dem Sehnsuchtsland aller deutschen Landschaftsmaler dieser Zeit. Nach einem längeren Aufenthalt bei Florenz besuchen Lehrer und Schüler den damals bereits bekannten Schriftsteller August von Platen (1796–1835) im Golf von La Spezia, dessen *So-*

nette aus Venedig (1825) Nerlys frühes Interesse für Venedig als einer Stadt von ungewöhnlicher Schönheit geweckt haben dürften. Nach der Abreise Rumohrs verbringt Nerly mehrere Wochen alleine in Porto Venere und unternimmt mit dem naturbegeisterten Dichter Wanderungen entlang der Küste. Neben Zeichnungen fertigt er erste Ölstudien im südlichen Licht, die seine spätere Könnerschaft auf diesem Gebiet bereits erahnen lassen.

Abb. 3 Selbstbildnis, 1828,
Silberstift, weiß gehöht, auf
Velinpapier, 26,3 × 20,8 cm,
Städel Museum, Frankfurt a. M.,
Graphische Sammlung, Inv.Nr. 93



1828–1835 Im Kreis der frühen Freilichtmaler in Rom

Nachdem er im Dezember 1828 in Rom eingetroffen war, verbringt der hochbegabte Nerly sechs entscheidende Jahre in dieser Stadt (**Abb. 3**). Joseph Anton Koch (1768–1839) wird sein Mentor, Johann Christian Reinhart (1761–1847) sein väterlicher Freund und die deutschen Landschaftsmaler seiner Generation wie Friedrich Preller d. Ä. (1804–1878) (**Abb. 4**) und August Lucas (1803–1863) arbei-

ten Seite an Seite mit ihm, bevorzugt in Olevano und Umgebung. Bereits kurz nach seiner Ankunft nennt er sich in Friedrich (bzw. Fritz) Nerly um und ist ab 1831 nur mehr unter diesem Namen bekannt, wie dies sein ebenfalls in Rom lebender Jugendfreund Erwin Speckter rückblickend festhielt.

Nerly entwickelt sich zu einem der führenden deutschen Freilichtmaler. Im gesellschaftlichen Leben der deutschen Künstler, den



Abb. 4 Friedrich Preller d. Ä., *Die Maler Ferdinand Marinus und Friedrich Preller d. Ä. in der Natur arbeitend*, 1834, Aquarell, Feder in schwarzer Tinte, Bleistift, auf Papier, 22,1 × 16,5 cm, bez. u. r. »FP« (ligiert), Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1960/446

sogenannten Deutschrömern, übernimmt Nerly bald eine zentrale Rolle und wird »Generalissimus« der Ponte-Molle Gesellschaft, einer Künstlervereinigung mit den ironischerweise angenommenen Umgangsformen eines Ritterordens (**Abb. 5**). Er tritt als Organisator der berühmten, einmal jährlich stattfindenden Cervaro-Feste hervor.

Nach seiner Ankunft in Rom im Dezember 1828 bricht er bereits im darauffolgenden Sommer auf seine erste größere Exkursion über Tivoli und Subiaco nach Olevano auf, wohin er in den Folgejahren regelmäßig zurückkehren sollte. Während Tivoli, aber auch Albano oder Arricia, die Nerly ebenfalls für intensive Studienaufenthalte immer wieder aufsuchen sollte, bereits seit Langem zu den beliebten Motiven der Landschaftsmaler zählten, entwickelten sich Olevano und Civitella zu seiner Zeit aufgrund der Vielfalt der Naturmotive – der bizarren Felsen, dem altem Baumbewuchs und den weiten Ausblicken auf sanfte Berglandschaften – vom Geheimtipp zu einem der häufigen Studienziele



Abb. 5 Leopold Pollak, *Friedrich Nerly als General und Feldmarschall der Tiber und deren Brück* (aus: *Porträt-Album deutscher Künstler in Rom*), 1832, Bleistift mit Weißhöhungen auf Papier, 55 × 36 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom

der immer größer werdenden Gemeinde der frühen Freilichtmaler. Nerly dürfte von dem lange unentdeckt gebliebenen Ort Olevano bereits durch Rumohr erfahren haben, der sich dort 1819 für einige Zeit niedergelassen hatte. Daneben sucht Nerly ab 1831/32 regelmäßig Italiens Küsten auf, besonders das 100 Kilometer südöstlich von Rom gelegene Terracina sowie die Region um Neapel und Sorrent und reist 1834/35 bis nach Sizilien. Von all diesen Studien-Ausflügen zeugen sein umfangreicher Korpus an Zeichnungen und seine frühen Ölstudien, die ihn zu einem der Wegbereiter der sich unter freiem Himmel neu erfindenden Landschaftsmalerei machen. Zugleich entstehen großformatige Kompositionen wie der von ihm mehrfach – auch noch später in Venedig – wiederholte *Winterzug auf den Monte Circello*.

In Rom gelingt ihm mit dem Verkauf seines Gemäldes *Transport eines Marmorblocks im Tal von Carrara* (1831) an den Zaren von Russland ein erster großer Erfolg.

1835–1836 Interim in Mailand

Wie die meisten deutschen Maler, die in Rom ihre Ausbildung mit dem Malen von Ölstudien in der freien Natur abrundeten, entscheidet sich Nerly im Sommer 1835 der Ewigen Stadt den Rücken zu kehren. Mit den Ölstudien im Gepäck, die ihm für seine späteren Landschaftsgemälde als Vorlagenmaterial dienen sollten, hofft er wie viele in der Heimat auf eine Karriere als erfolgreicher Landschaftsmaler. Nach einer kurzen Zwischenstation in Bergamo bei Freunden Rumohrs – den kunstsinnigen Brüdern Giovanni Leonardo und Federico Frizzoni – geht er für fast zwei Jahre nach Mailand als der neuen Hauptstadt des Königreichs Lombardo-Venetien, um dort sein Werk über Ausstellungen bekannt zu machen. Von Mailand aus unternimmt er weitere Studien-Ausflüge, nun zu den norditalienischen Seen – vor allem dem Gardasee und dem Comer See – und ist mit seinen Skizzenbüchern, Bleistift und Ölfarben unterwegs, um die Natur zu zeichnen und sie in frischen Malereien festzuhalten.

1837–1878 Venezianische Erfolgjahre

Von der Hauptstadt des Königreichs Lombardo-Venetien aus entdeckt Nerly Venedig als eine Stadt, die nicht nur aufgrund ihrer

Insellage im Wasser reizvolle Ansichten gewährt, sondern überdies als neue Weltstadt der Reisenden eine gute Auftragslage verspricht, so dass er sich für die Lagunenstadt und gegen die Fortsetzung seiner Heimreise entscheidet. Erste datierte und mit »Venezia« beschriftete Zeichnungen stammen bereits von 1837. Im Januar 1838 bezieht er zunächst nur für ein halbes Jahr die repräsentative Atelierwohnung im ehrwürdigen Palazzo Pisani a Santo Stefano, dem heutigen Conservatorio Benedetto Marcello. Schließlich sollte er in dieser über vierzig Jahre bis zu seinem Tod residieren, arbeiten und seine Auftraggeber und Käufer empfangen.

Nerly wird schnell der berühmteste in Venedig ansässige ausländische Maler, der die eintreffenden Besucher im Caffè Florian am weltberühmten Markusplatz empfängt. Seine Atelierwohnung wird in den Reisehandbüchern als erste Anlaufstelle empfohlen und mit seinen ikonischen Venedig-Ansichten, allen voran seiner *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* (erstmalig 1838), entspricht er den Erinnerungssehnsüchten der aus aller Welt eintreffenden Reisenden. Er erfindet nicht nur ein neues Bild der Lagunenstadt, sondern begründet mit seinen kleinen Malereien, die er auf seinen nun immer mehr in die Nacht verlegten Streifzügen schafft, die venezianische Freilichtmalerei (**Abb. 6**).

Abb. 6 Selbstbildnis als Künstler in Venedig, Detail aus: Kat. 25a, Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus bei Sonnenuntergang, kurz nach 1837





Abb. 7 Adolf Henning, *Jugendbildnis von Friedrich Paul Nerly*, 1856, Öl auf Leinwand, 65 × 53,5 cm, bez. u. dat. »A. Henning 1856 / V. [Venedig]«, Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 4270

Nachdem Nerly bereits von Rom aus Bilder auf Ausstellungen in seine Heimat gesendet hat, schickt er nun fast jährlich von Venedig aus mit großem Erfolg Gemälde auf die wichtigen Ausstellungen in Deutschland, so wie die in der Berliner Akademie, jene im Münchner Glaspalast oder solche in den aufblühenden bürgerlichen Kunstvereinen. In seinem Heimatland ist er auch über zahlreiche Artikel in verschiedenen Gazetten präsent, in denen seine brillante Lebensführung und seine großen Erfolge beschrieben sowie seine wichtigsten Bilderfindungen besprochen werden.

Gleich seinen römischen Jahren unternimmt er auch während seiner venezianischen Hauptschaffenszeit zahlreiche Exkursionen ins weitere Umland; für bessere Reisemöglichkeiten sorgte ab 1842 der Ausbau der lombardisch-venetianischen Ferdinands-Bahn, so dass er etwa um 1850 die Bergwelt um den erblühenden Kurort Recoaro erkundet sowie die Südtiroler Berge bereist. Zuvor war er bereits ab 1840 häufig in die Cadorischen Dolomiten gefahren, um den Geburtstort Tizians, Pieve di Cadore, aufzusuchen und als einer der Ersten Ölstudien im Hochgebirge zu malen, die ihn zu einer seiner international erfolgreichen Bilderfindung *Der*

Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore führen.

1840 heiratet er am 12. Januar die Venezianerin Agathe Algovich (1810–1889), Adoptivtochter des Constantino Maruzzi (Maroutsis) – Bankier und Kammerherr des Zaren –, die ihm als gebildete und schöne Ehefrau bei seiner repräsentativen Lebensführung zur Seite steht (**s. S. 47, Abb. 9**).

1842 wird der gemeinsame Sohn Friedrich Paul (gest. 1919) geboren, der später als Landschaftsmaler in Rom ansässig ist und nach dem Tod des Vaters eine wesentliche Rolle bei der Nachlass-Schenkung nach Erfurt spielt (**Abb. 7**).

1852 wird er am 3. Juli mit einer Landschaft aus Pieve di Cadore als Aufnahmestück zum *Socio d'Arte* in die Accademia di Belle Arti di Venezia berufen (**s. S. 382, Abb. 28.2**).

Nerlys Erfolgsjahre in Venedig münden u. a. in seine Rolle als Kunstagent für das preußische Königshaus und den König von Württemberg, so dass er für Letzteren mit der 250 Gemälde umfassenden Sammlung Barbini-Breganze einen Grundstock für die heutige Staatsgalerie Stuttgart vermittelt.

1852 erfolgt die Auszeichnung mit dem Ritterkreuz 1. Klasse der Württembergischen Krone und die Verleihung des persönlichen Adelstitels.

In sein Heimatland kehrt Friedrich Nerly nur mehr für zwei Aufenthalte zurück: **1850**, u. a. nach Berlin, wo er vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. empfangen wird, und ein letztes Mal **1862**.

Nach erfolgreichen Jahrzehnten beginnt Nerlys Stern in den 1860er-Jahren allmählich zu sinken; mit der Lossagung Venedigs von Österreich im Jahr **1866** verschlechtert sich Nerlys Auftragslage zusehends.

1871 Letzte Romreise

1878 Tod in Venedig

Nerly stirbt am 21. Oktober. Wie aus der von seiner Frau und seinem Sohn unterzeichneten Todesanzeige in der *Allgemeinen Zeitung* für »Herrn Friedrich Ritter von Nerly, Landschaftsmaler« hervorgeht, verstand er sich bis zuletzt als Landschafts- und weniger als Vedutenmaler. Unter der ehrenvollen Begleitung durch Repräsentanten der Accademia di Belle Arti di Venezia, der *Deutschen Colonia* und Vertretern der Stadt Venedig sowie Künstlerfreunden wird er am 23. Oktober im protestantischen Teil des



Abb. 8 Grabstelle von Friedrich und Agathe Nerly, Cimitero San Michele, Protestantischer Teil, Venedig (nach der Restaurierung im Jahr 2020 durch den Förderverein Freunde des Angermuseums e. V.)

Friedhofs der Insel San Michele bestattet, wo sich heute noch sein Grabmal befindet (**Abb. 8**). Es erscheinen Nachrufe in den internationalen Gazetten.

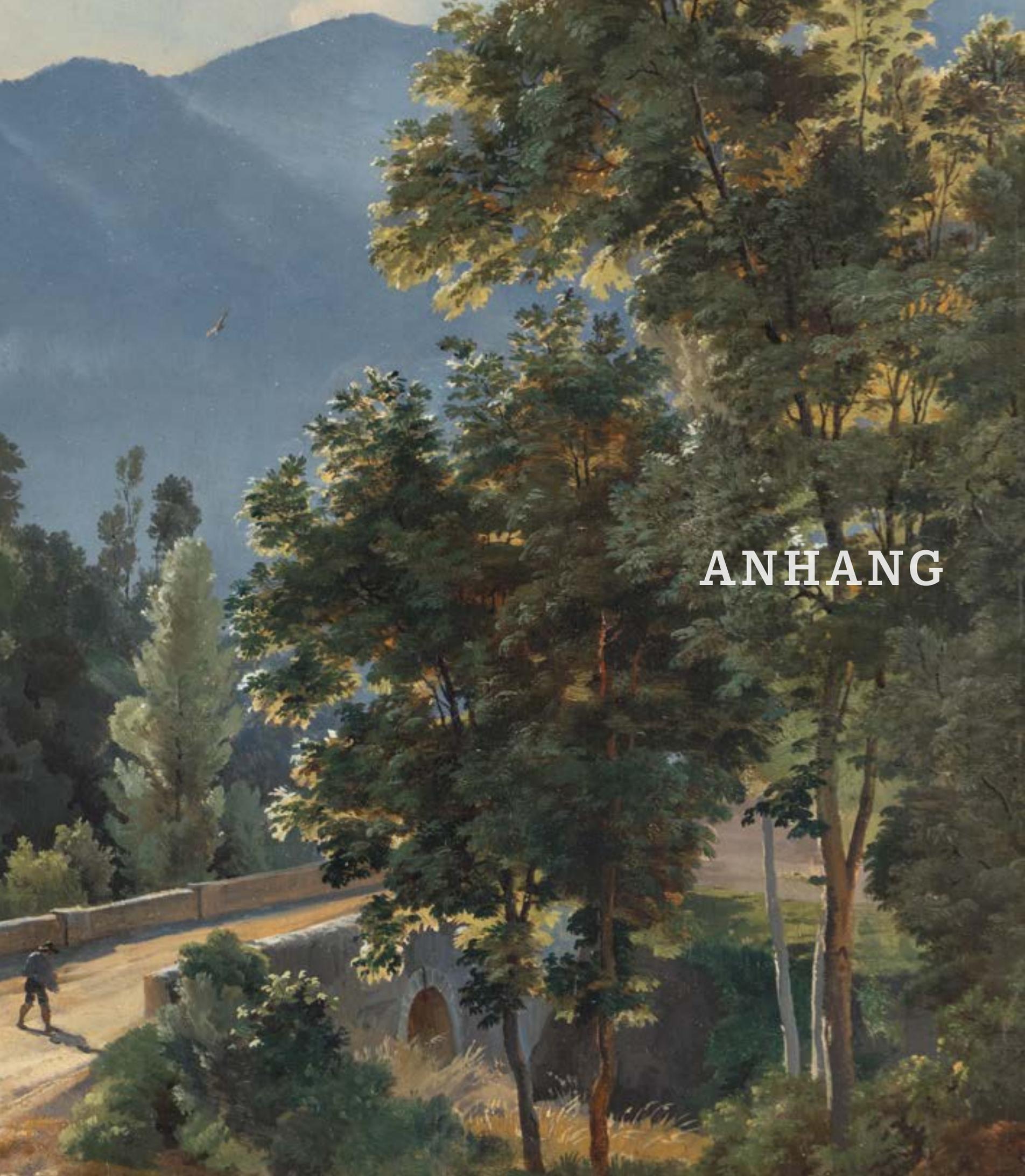
1883 Erste Nachlass-Sendungen

In diesem Jahr veranlasst sein Sohn Friedrich Paul Nerly zwei Sendungen des künstlerischen Nachlasses von Venedig und Rom aus nach Erfurt; eine weitere folgt im Jahr **1908**.

Literatur und Quellen (Auswahl)

Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846). – Speckter 1846, bes. S. 211. – Totenbuch, Evangelisch-Lutherische Gemeinde A. C. Venedig, Archiv (Eintrag, 23.10.1878). – *Gazzetta di Venezia* (23.10.1878), Nr. 283. – *Allgemeine Zeitung* (29.10.1878) (Todesanzeige). – *Österreichische Kunst-Chronik* (1.11.1878), S. 28 (Totenschau). – Wolf 1879 (Nekrolog). – *The Academy. A Weekly Review of Literature, Science, and Art*. January–June, Vol. XV. London 1879, 18.1.1879 (Nekrolog). – Hagen 1906. – Meyer 1908. – Noack 1926. – Schede Noack. – Przychowski 1928. – Martius 1943/44. – Piper 1966. – Martius 1972. – Dingedahl 1980. – Dingedahl 1981. – Lucke 1991. – Müller-Tamm 1991. – *Ausst.Kat. Potsdam* 1995, bes. S. 335. – Dilk 1998. – Schulze 1999, bes. S. 227 ff. – Brück 2003. – Nauhaus 2007a. – Nauhaus 2007b. – Dilk 2010.





ANHANG

SENDUNGEN DES NERLY-NACHLASSES DURCH NERLY D. J. AUS VENEDIG UND ROM – DOKUMENTATION DER DREI TRANSPORTLISTEN

Die drei erhaltenen Transportlisten im Stadtarchiv Erfurt bilden neben den alten Inventarkarten und den Inventarbüchern im Angermuseum die wichtigste und zugleich älteste Quelle für den nach Erfurt gelangten Hauptnachlass des 1878 in Venedig verstorbenen Friedrich Nerly.

Nachdem die Nerly-Schenkung am 2. Juni 1883 von der Stadtverordnetenversammlung angenommen worden war,¹ hatte Nerlys Sohn, Friedrich Paul Nerly (1842–1919), noch im selben Monat eine erste Sendung an Bildern von Venedig und im darauffolgenden Monat eine weitere von Rom aus, wo er wohnte und ein Atelier führte,² durch eine Spedition nach Erfurt verschickt. Zu diesen Transporten vom 14. Juni bzw. 7. Juli 1883 haben sich zwei handschriftliche Listen erhalten, zudem eine spätere Liste von Bildern im Rahmen seines Briefes von 7. Januar 1908 an Eduard von Hagen. Der in Erfurt lebende Neffe des verstorbenen Malers war der Initiator der Nachlass-Schenkung im Hinblick auf ein hier zu gründendes Museum. Diese 3. Liste betrifft den bei Nerly d. J. in Rom verbliebenen letzten Teil der Schenkung mit Familienbildnissen und einem Konvolut an Ölstudien und Zeichnungen.

Die drei Listen ermöglichen eine Identifikation der aufgeführten Gemälde des Nachlasses sowie eine Zuordnung der Ölstudien zu bestimmten Konvoluten und sind im Rahmen der Katalognummern unter der Rubrik »Quellen – Zum Erfurter Nerly-Nachlass und zur Bestandserfassung im Museum« ausgewertet.

- I. Friedrich Nerly d. J., Venedig, 14. Juni 1883, Transportliste der 1. Sendung, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2/322-709, fol. 14–17**
- II. Friedrich Nerly d. J., Rom, 7. Juli 1883, Transportliste der 2. Sendung, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2/322-709, fol. 18–19**
- III. Friedrich Nerly d. J., Rom, Brief vom 7. Januar 1908 an Eduard von Hagen, zum Transport des bei ihm verbliebenen Teils der Schenkung, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2/322-920, fol. 124–126 (fol. 126 verso: Die Liste der Bilder)**

¹ Siehe hierzu auch den Beitrag *Die Erfurter Nerly-Schenkung* in diesem Band, bes. S. 27.

² Via Passeggiata di Ripetta 16, siehe Karl Baedeker, *Italien. Handbuch für Reisende*. Zweiter Teil: Mittel-Italien und Rom, 5. Auflage, Leipzig 1877, S. 104, sowie zu Nerlys Sohn auch: Meyer 1908, S. 68, u. Nauhaus 2011.

1ste Sendung.

Abilder: 14

- N^o I. Zwei Personen nachrichtigen ist Maß
 gegen eine Forderung. — 200
 N^o II. Ein Witzgedicht auf dem Monte Circeo
 mit Landbild auf Terracina mit Gasta.
 N^o III. Fünftstück. (Die Signora insollendat)
 (Diese drei mit Kapitan, jadet in einer
 separat-Rissa). 150 Kapitan
 N^o IV. insollendat, der jüngere Tizian
 nachrichtigen ist von seiner Mutter.
 Im Witzgedicht Piero di Cadore,
 dessen Geburtort. 200
 N^o V. Klippstein S. Gregorio in Namurij.
 (N^o VI. zurückgefalten weil eine
 Wiederholung wie N^o V.)
 N^o VII. Landschaft-Capit auf Tizian. 300
 Im Witzgedicht Tizian mit seiner
 Tochter Lavinia. (Diese beiden
 Nummern V. und VII. gefüllt in der
 Rissa mit dem Capitan (auf N^o III))

Cartons:

- N^o 1. insollendat. Das Matthei von,
 La regata im Kanal grande
 in Namurij. — 800

Cartons ¹⁵

N^o 2. (Leipa Composition univ^{er}selle nicht ausgeführt)
 ✓ die Kammflügel des Doyen mit dem
 Meer. Der Monument vor der Doye der
 Kling im Meer verfaßt, die Glocke springt.
 Responsarius te mare in signum
 veri perpetuaeque dominis. —

N^o 3. die Rialto Brücke in Venedig
 mit Umgebung. —

N^o 4. die Kanäle von Pastum
 bei Mondspain. —

N^o 5. Radetzky's Feingieß in Venedig
 auf dem Bombardement. anno. 1849.

10. ausgeführte Aquarellbilder unter
 gleich mit Kupfer (in 1. Riffa) "

N^o 1. das Fürstentum in Venedig
 vor der Restauration. —

N^o 2. die Salutschiffe mit Umgebung
 am großen Kanal in Venedig.

N^o 3. der Palast Cadore in Venedig.

N^o 4. die Kirche des Heiligen Coleoni
 am S. S. Giovanni's Platz. Venedig.

N^o 5. febe des Palast Cadore. Venedig.

Aquarellbilder ¹⁶ / 1885

✓ N^o 6. Garten des Marino Falier. Venezia.
 ✓ N^o 7. Portal des palast Giustiniani. Venezia.
 ✓ N^o 8. Portal mit Kriechl. S. S. Giovanni
 e Paolo in Venezia.
 ✓ N^o 9. Im palast Cortarini. Das foga-
 rambe Garten des Desdemona. Venezia.
 ✓ N^o 10. (gelieferte Zeichnung)
 Das Caffè Florian am Marktplatz
 in Venezia, mit des Kriechl.
 portal und seiner familia.

im ganzen
 6. Bilder.
 10. Aquarellbilder mit
 5. Cartons - nachfolgend in
 5 Kisten. - per Fortschritt
 nach Erfurt expediert durch
 Fischer & Recksteiner hier
 am 14. Juni 1885.

Venezia.
 Friedrich Nerly

17

P. I. Die gewählte Veränderung von
 Rom aus - folgt in den Tausen Tagen
 der Juli; nämlich

18. Bildes - kleinen Dimensionen

22. eingetragenen Kitzantierfar.

108. Bilden in Öl, mit

451. Leinwand, Zierfärbungen, ec. ec.
 in Mappen sortiert.

L. S.

2te Sendung.)

Rom den 7^{ten} Juli
1823.

1. Kiste mit 18. Abbildern.

- II. VIII. Raffetwäglerin am byzantinischen
Göttertempel in Venedig. —
- „ IX. Der Hof Salviate in Venedig. —
- „ X. Am Grünwunderfest Abend in der
Maskenbierse. (Venedig.)
- „ XI. Lucia Lucca auf dem Lido (Venedig)
- „ XII. Die Panyal von Pastern bei
Mondseer. Ölbilder zu der nicht
abgeschlossenen Composition, (Der
Künstler's letzte Arbeit — die byzantinische
Linnwand in Venedig), der trauernde
Olymp. In den Wolken allegorische
Figuren. —
- „ XIII. Insel S. Elena bei Venedig.
- „ XIV. Insel S. Pietro bei Venedig.

19

- N. XV. Wasserfall von Tivoli bei Rom.
 „ XVI. Wasserfall von Subiaco bei Rom.
 „ XVII. Studie von Terracina.
 „ XVIII. Studie von Belleggio am
 Comer See. —
 „ XIX. Ölskizze zu der nicht ausgeführten
 Composition = Die Reinigung der
 Straße durch Luffel bei Pastum.
 „ XX. Nyzolitanische Siphonfamilie
 bei aufgefundenem Mauer. —
 „ XXI. Die Piazzetta in Neudij bei
 Mondfiume. —
 „ XXII. Märdern am Salpon (Neudij)
 „ XXIII. Studie von Subiaco bei Rom
 „ XXIV. Studie von Ariccia bei Rom.
 „ XXV. Waldgarten bei Ariccia.
-

Ölgemälde =

1.) Portrait der Frau Agathe Nerly, 1850. von
Prof. Eduard Magnus gemalt - Mit Goldrahmen

1.) Portrait der Frau Agathe Nerly, von
Prof. Rahl aus Wien, gemalt - Mit Goldrahmen

1.) Portrait von Fritz Nerly (junior) 1856. von
Prof. A. Henning, gemalt - Mit Goldrahmen

1.) Portrait von Fritz Nerly (junior) 1843. von
Prof. Kaselowsky, gemalt - Mit Goldrahmen

1. Kleines Aquarell Portrait von
Friedrich Nerly (senior) in den 50^{er} Jahren
gemalt von Pittner aus Wien, mit Glas und
Passpartoutrahmen.

Eine Mappe mit 369. (Blättern) Zeichen
36. Ölstudien, und 7 Photographien
von Friedrich Nerly (senior)

QUELLEN UND LITERATUR

Quellen zu Friedrich Nerly und zum Erfurter Nerly-Bestand

Quellen zu Friedrich Nerly

Die herangezogenen Briefe von Friedrich Nerly finden sich ausführlich in den Anmerkungen zitiert.

Electione del pittore Federico Nerly prussiano a socii d'arte di cotesta Accademia, 3. Juli 1852, Fasciolo IV. ¼, Rubrica Personale, Nomine di Soci Onorari d'Arte (1849–1856), Imp. Reg. Akademie der Schönen Künste, Archivio Storico, Accademia di belle arti, Venezia, Atti 1841–1860, IV. Personale, B. 92

Hagen 1906

Eduard von Hagen, Handschriftliche Biografie von Friedrich Nerly und Johann Wilhelm Häßler, verfasst Erfurt Ende Juni 1906, Angermuseum Erfurt, Bücherei Nr. 3932

Schede Noack

Schede Noack: Künstler in Rom / Friedrich Nerly (15 handschriftliche Manuskriptseiten von Friedrich Noack, 1858–1930), in: <http://db.biblhertz.it/noack/noack.xml> u. <https://db.biblhertz.it/noack/noack.xql?lang=de&id=6879> (16.8.2024)

Totenbuch, Evangelisch-Lutherische Gemeinde A. C. Venedig, Archiv, Eintrag zum »Tag der Beerdigung auf San Michele, Venedig, 23. Oktober 1878«

Quellen zur Nachlass-Schenkung und zur Gründung des Städtischen Museums Erfurt

Hagen an Breslau, Erfurt, 3.2.1882

Brief von Eduard von Hagen an Oberbürgermeister Richard Breslau zur Gründung eines städtischen Museums, Erfurt, 3.2.1882, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2/322-709 fol. 1

Hagen an Magistrat, Erfurt, 2.6.1883

Brief von Eduard von Hagen an den Magistrat der Stadt Erfurt zum Angebot der Nerly-Nachlass-Schenkung, Erfurt, 2.6.1883, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2/322-709, fol. 10

Nerly d. J., Transportliste zur 1. Sendung, Venedig, 14.6.1883

Transportliste der 1. Sendung von Friedrich Nerly d. J., Venedig, 14.6.1883, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2/322-709, fol. 14–17

Nerly d. J., Transportliste zur 2. Sendung, Rom, 7.7.1883

Transportliste der 2. Sendung von Friedrich Nerly d. J., Rom, 7.7.1883, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2/322-709, fol. 18–19

Hagen an Magistrat, Erfurt, 16.10.1899

Brief von Eduard von Hagen an den Magistrat der Stadt Erfurt zur Schenkung eines Gemäldes von Nerly d. J., Erfurt, 16.10.1899, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2/322/56, fol. 25

Nerly d. J. an Hagen, mit Transportliste zur 3. Sendung, Rom, 7.1.1908

Brief von Friedrich Nerly d. J. an Eduard von Hagen zum Transport des bei ihm verbliebenen Teils der Schenkung mit Liste, Rom, 7.1.1908, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2/322-920, fol. 124–126

Hagen an Schmidt, Erfurt, 11.1.1908

Brief von Eduard von Hagen an Oberbürgermeister Dr. Schmidt zu weiterer Schenkung von Nerly d. J., Erfurt, 11.1.1908, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 1-2/322-920, fol. 123

Quellen zur Bestandserfassung im Angermuseum Erfurt

Inventarkarte (vor 1917)

Inventarkarten der Ersterfassung, Angermuseum Erfurt (Nerly, Inv.Nrn. 3001–3704, inventarisiert durch Anna von Przychowski)

Inventarbuch II

Inventarbuch Nr. II, Angermuseum Erfurt, ca. Ende 19. Jh. bis 1914 (Nerly, Inv.Nrn. 3001–3704, inventarisiert durch Anna von Przychowski)

Inventarbuch IV

Inventarbuch Nr. IV, Angermuseum Erfurt, 1919–1951

Inventarbuch VI

Inventarbuch Nr. VI, Angermuseum Erfurt, 1949–1966

Inventarbuch VII

Inventarbuch Nr. VII, Angermuseum Erfurt, 1966–2006

Inventurliste 1997

Handschriftliche Liste von Mechthild Lucke zur Inventur der Gemäldesammlung am Angermuseum Erfurt, 1997

Kartei der Leihgaben an städtische Dienststellen

Kartei, beschriftet »Leihgaben nach auswärts«, mit Ausleih- und Rückgabebescheinigungen und Verzeichnislisten der vom Städtischen Museum an städtische Dienststellen ausgeliehenen Bilder; Schreibmaschine und handschriftliche Einträge, ca. 1920 bis 1970, Angermuseum Erfurt

Protokollbuch der Museums-Kommission 1911–1934

Protokollbuch der Museums-Kommission, Stadtarchiv Erfurt, Signatur I-2 322 22834, Bd. 2, 1911–1934

Quellen zur Restaurierungsgeschichte

Kostenvoranschlag Kühn, Leipzig, 14.11.1907

Kostenvoranschlag des Gemälderestaurators Walter Kühn an Oberbürgermeister Dr. Schmidt, Leipzig, 14.11.1907, und Entwurf des Antwortschreibens mit Auftragserteilung vom 7.12.1907, Stadtarchiv Erfurt, Signatur I-2/322-920, fol. 150–151

Magistrat an Kühn, Erfurt, 12.3.1909

Brief des Magistrats der Stadt Erfurt an den Gemälderestaurator Walter Kühn in Leipzig, 12.3.1909, Stadtarchiv Erfurt, Signatur I-2/322-920, fol. 233–234

Brief Kühn an Magistrat, Leipzig, 17.3.1909

Brief des Gemälderestaurators Walter Kühn an den Magistrat der Stadt Erfurt, Leipzig, 17.3.1909, mit zwei Entwürfen von Antwortschreiben vom 5.4.1909 und 15.4.1909, Stadtarchiv Erfurt, Signatur I-2 /322-920, fol. 235–236

Kurzbrief Kühn an Magistrat, Leipzig, 14.4.1909

Kurzbrief des Gemälderestaurators Walter Kühn an den Magistrat der Stadt Erfurt, Leipzig, 14.4.1909, Stadtarchiv Erfurt, Signatur I-2 /322-920, nach fol. 238

Brief Kühn an Magistrat, Leipzig, 16.4.1909

Brief des Gemälderestaurators Walter Kühn an den Magistrat der Stadt Erfurt, Leipzig, 16.4.1909, Stadtarchiv Erfurt, Signatur I-2 /322-920, fol. 238

Brief Kühn an Magistrat, Leipzig, 3.5.1909

Brief des Gemälderestaurators Walter Kühn an den Magistrat der Stadt Erfurt, Leipzig, 3.5.1909, mit Entwurf des Antwortschreibens, Stadtarchiv Erfurt, Signatur I-2 /322-920, fol. 238

Arbeitstagebuch 1956–1958

Arbeitstagebuch zu restauratorischen Arbeiten aus den Jahren 1956–1958, Standort: Zentrale Restaurierungswerkstätten der Museen der Stadt Erfurt

Arbeitstagebuch 1964–1966

Arbeitstagebuch zu restauratorischen Arbeiten aus den Jahren 1964–1966, Standort: Zentrale Restaurierungswerkstätten der Museen der Stadt Erfurt

Ältere Literatur zu Friedrich Nerly

Genealogien und Biografien

Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie 1867

Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon. Elfte, umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Auflage, Bd. 10, Leipzig 1867, S. 661 (Friedrich Nerly)

Boetticher 1891–1898

Friedrich von Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, 2 Bde., Dresden 1891–1898, Bd. 2, S. 136–138 (Friedrich Nerly)

Brockhaus 1885

Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie. Leipzig 1885, Bd. 12, Leipzig 1885 (Friedrich Nerly)

Dincklage 1876

Emmy Dincklage, Friedrich von Nerly. Die Kindheit. Erste Abtheilung, in: Thüringer Zeitung, erschienen in 3 Fortsetzungen am 8., 9. und 10.8.1876

Dingedahl 1980

Carl-Heinz Dingedahl, Die Künstler-Familie Hertrich in Hamburg, in: Die Heimat. Zeitschrift für Natur- und Landeskunde von Schleswig-Holstein und Hamburg 87 (1980), S. 206–213

Dingedahl 1981

Carl-Heinz Dingedahl, Die Familien Nehrlich und Häßler in Erfurt und in Hamburg, in: Zeitschrift für Niederdeutsche Familienkunde 56/6 (1981), S. 161–166

Klose 1968

Olaf Klose, Die Familie Nehrlich in Hamburg, in: Zeitschrift für Niederdeutsche Familienkunde 43/1 (1968), S. 15 f.

Meyer 1908

Franz Meyer, Friedrich von Nerly. Eine biographisch-kunsthistorische Studie (Sonderdruck aus den Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt), Erfurt 1908

Müller / Klunzinger / Seubert 1864

Friedrich Müller / Karl Klunzinger / Adolf Seubert, Friedrich Nerly, in: Die Künstler aller Zeiten und Völker, oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart. Nach den besten Quellen bearbeitet. Begonnen von Fr. Müller, fortgesetzt und beendet durch Karl Klunzinger und A. Seubert, Bd. 3 [M–Z], Stuttgart 1864, S. 170 (Friedrich Nerly)

Nagler 1846

Georg Kaspar Nagler, Friedrich Nerly, in: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Bd. 10, München 1846, S. 186 f. (Friedrich Nerly)

Pecht 1886

Friedrich Pecht, Nerly, Friedrich, in: ADB 23 (1886), S. 485 f. [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118738488.html#adbcontent>

Piper 1966

Kurt Piper, Zur Genealogie der Erfurter Künstlerfamilie Nehrlich, in: Zeitschrift für Niederdeutsche Familienkunde 41 (1966), S. 13 f.

Piper 1967

Kurt Piper, Zur Genealogie der Erfurter Künstlerfamilie Nehrlich – Ergänzungen, in: Zeitschrift für Niederdeutsche Familienkunde 42 (1967), S. 106–108

Przychowski 1922

[Anna von Przychowski], Antiquitäten Rundschau vom 20.6.1922

Przychowski 1928

Anna von Przychowski, Friedrich Nerly. In: Mitteldeutsche Lebensbilder, Dritter Band: Lebensbilder des 18. und 19. Jahrhunderts, Magdeburg 1928

Przychowski 1928/29

Anna von Przychowski, Friedrich von Nerly. Zum Gedächtnis seines fünfzigjährigen Todestages, in: Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 44 (1928/29), S. 99–104

Wolf 1879

August Wolf, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe 14 (1879), S. 192–196 (Nekrolog auf Friedrich Nerly)

Wurzbach 1869

Constantin von Wurzbach, in: Federigo Nerly, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Bd. 10, Wien 1869, S. 186–188 (Friedrich Nerly)

Ausgewertete Zeitschriften und umfangreiche Besprechungen zu Nerlys Werk

Allgemeine Zeitung

Allgemeine Zeitung (Augsburg, 1807–1882)

Artistisches aus Venedig (24. Jänner 1846)

Artistisches aus Venedig und dem Venetianischen, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, III. Jahrgang, Nr. 11 (Wien, 24. Jänner 1846), S. 81–84

Deutsches Kunstblatt

Deutsches Kunstblatt (Leipzig, dann Berlin und schließlich Stuttgart, 1850–1859)

Isidor 1873

Dr. Isidor, Venezianisches Kunstleben. Venedig, im April 1873, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, VIII. Jg., Nr. 28 vom 25.4.1873, Sp. 443–445

Kunstblatt

Kunstblatt. Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände (Stuttgart und Tübingen, 1816–1849)

Vollständiges Verzeichniß (5. Mai / 7. Mai 1846)

Vollständiges Verzeichniß der Werke des Malers Nerly, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, III. Jahrgang, Nr. 54 (Wien, 5. Mai 1846), S. 423–424, sowie Nr. 55 (Wien, 7. Mai 1846), S. 427–429 (jeweils ohne Autor)

Gedruckte Quellen / Briefeditionen

Dilk 2010

Enrica Yvonne Dilk, Briefe aus Venedig – Friedrich Nerly an seinen Mentor Rumohr, in: Dies. (Hrsg.), Carl Friedrich von Rumohr, Sämtliche Werke, Reihe 2: Quellen und Forschungen, Bd. 1: Das »verzweifelte allerhand Talent«. Neue Studien zu Carl Friedrich von Rumohr, Hildesheim / Zürich / New York, 2010, S. 75–96 [Erstdruck: Europäische Begegnungen ... Festschrift für Joseph Kohlen, Luxemburg 2006, S. 325–341]

Goethe 1978

Ottolie von Goethe. Tagebücher und Briefe von und an Ottolie von Goethe, hrsg. u. eingeleitet von Heinz Bluhm. Bd. 5: Tagebücher 1856–1867 Dresden – Weimar – Dresden – Venedig – Graz – Wien – Dresden – Wien – Weimar, Bern u. a. 1978

Hensel 2004

Fanny Hensel, Briefe aus Venedig und Neapel an ihre Familie in Berlin 1839/40. Nach Quellen zum ersten Mal hrsg. von Hans-Günter Klein, Wiesbaden 2004

Lewald 2000

Mein gnädigster Herr! Meine gütige Korrespondentin! Fanny Lewalds Briefwechsel mit Carl Alexander von Sachsen-Weimar 1848–1889. Mit einer Einführung von Eckart Kleßmann, Weimar 2000

Moering 2000

Renate Moering, Brief C. F. v. Rumohr an F. Nerly: Rothenhausen, 20. IX. 1835, in: Jahrbuch des Freien Hochstifts 2000, S. 324 f.

Rumohr 1832

Carl Friedrich von Rumohr, Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen, Leipzig 1832

Rumohr 1993

Carl Friedrich von Rumohr. Briefe an Johann Georg Rist, hrsg. v. Gerhard Kegel, Buchholz / Nordheide 1993

Schapire 1908

Rosa Schapire, Zu Friedrich von Nerly. Aus unveröffentlichten Briefen, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 29 (1908), S. 3–9

Speckter 1846

Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien. Aus den nachgelassenen Papieren von Erwin Speckter, aus Hamburg, 2 Bde., Leipzig 1846

Speckter 1910

Hans Speckters Briefe aus Italien, hrsg. u. mit Einleitung versehen von Rosa Schapire, Hamburg / Leipzig 1910

Stock 1914

Friedrich Stock, Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelms IV. mit Carl Friedrich von Rumohr. Beiheft zum 35. Bd. des Jahrbuchs der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1914

Stock 1925

Friedrich Stock, Rumohrs Briefe an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum. Beiheft zum 46. Bd. des Jahrbuchs der Preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1925

Stock 1943

Friedrich Stock, Briefe Rumohrs. Eine Auswahl. Beiheft zum 64. Bd. des Jahrbuchs der Preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1943

Wegner 2023

Reinhard Wegner, Briefedition Friedrich Preller d. Ä. Ich habe die Feder in Bewegung gesetzt, Berlin / München 2023

Neuere Literatur zu Friedrich Nerly und allgemeine Literatur

ADB

Allgemeine Deutsche Biographie, 56 Bde., Leipzig 1875–1912

Ahrens 2022

Anna Ahrens, Drei Landschaftsmaler – Drei Kunstförderer – Drei Reisen. Beobachtungen zum Kunst- und Marktwert von

Ölskizzen im frühen 19. Jahrhundert, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 255–273

Allgemeine Encyclopädie 1866

Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, hrsg. von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber, Erste Section. A–G, Vierundachtzigster Theil, Leipzig 1866 (<https://www.sub.uni-goettingen.de/projekte-forschung/projektetails/projekt/allgemeine-encyclopaedie-der-wissenschaften-und-kuenste-online/>)

Auf der Heyde 2014

Alexander Auf der Heyde, Carl Friedrich von Rumohr e il discorso sul restauro nella Germania d'inizio Ottocento, in: Maria Beatrice Failla u. a. (Hrsg.), La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte, Rom 2014, S. 73–84

Aukt.Kat. Frenzel (19.10.1846)

J. G. A. Frenzel, Die Kunstsammlung des Freiherrn C. F. L. F. von Rumohr, Königl. Dänischen Kammerherrn, Ritter des Dannebrog-Ordens, Katalog zur Versteigerung in Dresden am 19. Oktober 1846, Lübeck 1846

Aukt.Kat. Lepke's (1881)

Katalog der hinterlassenen Werke des Herrn Christian Friedrich Nerly. Rudolph Lepke's 350. Auctions-Katalog, [Berlin] 1881

Aukt.Kat. Nestle (8.–11.2.1935)

Versteigerung auf Schloß Sibyllenort (Schlesien); Hermann Nestle Auktionator und Taxator, Breslau [1935]

Ausst.Kat. Bad Muskau 2016

Italienische Landschaft der Romantik. Malerei und Literatur, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und Andreas Dehmer, Ausstellungskatalog Bad Muskau, Neues Schloss, Dresden 2016

Ausst.Kat. Berlin 1862

XLIII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste. Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche für die Kunstausstellung in den Sälen des Königl. Akademie-Gebäudes zu Berlin 1862 angemeldet worden, Berlin 1862

Ausst.Kat. Berlin 1880

Werke von Ed. Meyerheim. Ernst Fries. Friedrich Nerly. Neunte Ausstellung, Ausstellungskatalog Berlin, Königliche Nationalgalerie, Berlin 1880

Ausst.Kat. Berlin 1906

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875, hrsg. vom Vorstand der Deutschen Jahrhundertausstellung, mit einleitenden Texten von Hugo von Tschudi, Ausstellungskatalog Berlin, Königliche Nationalgalerie, 2 Bde. (Bd. 1: Auswahl der hervorragendsten Bilder; Bd. 2: Katalog der Gemälde), München 1906

Ausst.Kat. Berlin 1957

Deutsche Landschaftsmalerei 1800–1914, Ausstellungskatalog Berlin, Nationalgalerie Berlin (Ost), [Berlin] 1957

Ausst.Kat. Berlin 1965

Deutsche Romantik. Gemälde und Zeichnungen, Ausstellungskatalog Berlin, Nationalgalerie Berlin (Ost), [Berlin] 1965

Ausst.Kat. Bremen 1957

Friedrich Nerly, Ein deutscher Romantiker in Italien, Ausstellungskatalog Bremen, Kunsthalle, Bremen 1957

Ausst.Kat. Bremen 2013

Lass Dich von der Natur anwehen – Landschaftszeichnung der Romantik und Gegenwart, hrsg. von Anne Buschhoff, Ausstellungskatalog Bremen, Kunsthalle, Bielefeld / Berlin 2013

Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991

Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr, bearb. von Thomas Gädeke, Ausstellungskatalog Kloster Cismar, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum; Mainz, Landesmuseum, Cismar 1991

Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007

Römische Tage – Venezianische Nächte. Friedrich Nerly zum 200. Geburtstag, hrsg. von Wolfram Morath-Vogel, Ausstellungskatalog Dessau, Anhaltinische Gemäldegalerie; Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus; Paderborn, Städtische Galerie in der Reithalle, Bönen 2007

Ausst.Kat. Erfurt 1978

F. Nerly 1807–1878. Friedrich Nerly zum 100. Todestag, bearb. von Mechthild Lucke, Ausstellungskatalog Erfurt, Angermuseum, Erfurt 1978

Ausst.Kat. Erfurt 2014

Beobachtung und Ideal. Ferdinand Bellermann – ein Maler aus dem Kreis um Humboldt, hrsg. von Kai Uwe Schierz und Thomas von Taschitzki, Ausstellungskatalog Erfurt, Angermuseum, Petersberg 2014

Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2006

Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken, hrsg. von Birgit Gablowski, Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Museum für Angewandte Kunst, Köln 2006

Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2011

Carl Morgenstern und die Landschaftsmalerei seiner Zeit, Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Museum Giersch, Petersberg 2011

Ausst.Kat. Frankfurt a. M. / Düsseldorf / Rom 2002

Fritz Emslander (Hrsg.), Reise ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Goethezeit, Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum; Düsseldorf, Goethe-Museum; Rom, Casa di Goethe, Karlsruhe 2002

Ausst.Kat. Hamburg 2015

Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik, hrsg. von Andreas Stolzenburg und Hubertus Gaßner, Ausstellungskatalog Hamburg, Kunsthalle, Petersberg 2015

Ausst.Kat. Hamburg 2016

Venedig. Stadt der Künstler, hrsg. von Inés Richter-Musso und Kathrin Baumstark, Ausstellungskatalog Bucerius Kunstforum Hamburg, München 2016

Ausst.Kat. Hamburg / München 2012

Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom, hrsg. von Herbert W. Rott und Andreas Stolzenburg, Ausstellungskatalog Hamburg, Kunsthalle; München, Neue Pinakothek, München 2012

Ausst.Kat. Karlsruhe / Paderborn 2011

Venedig-Bilder in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Karlsruhe, Städtische Galerie; Paderborn, Städtische Galerie in der Reithalle, Petersberg 2011

Ausst.Kat. Koblenz 2002

Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800, hrsg. von Klaus Weschenfelder und Urs Roeber, Ausstellungskatalog Koblenz, Mittelrhein-Museum, Heidelberg 2002

Ausst.Kat. München 1869

I. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München, Ausstellungskatalog München, Königlicher Glaspalast, München 1869

Ausst.Kat. München 2005

Kennst Du das Land – Italienbilder der Goethezeit, hrsg. von Frank Büttner und Herbert W. Rott, Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek, München 2005

Ausst.Kat. München / Brüssel 2007

Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek; Brüssel, Palais des Beaux-Arts, Ostfildern 2007

Ausst.Kat. Olevano Romano 1997

Gli artisti romantici tedeschi del primo Ottocento a Olevano Romano / Deutsche romantische Künstler des frühen 19. Jahrhunderts in Olevano Romano, hrsg. von Domenico Riccardi, Ausstellungskatalog Olevano Romano, Villa de Pisa, Mailand 1997

Ausst.Kat. Potsdam 1995

Friedrich Wilhelm IV. – Künstler und König. Zum 200. Geburtstag, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Ausstellungskatalog Potsdam, Neue Orangerie im Park von Sanssouci, Potsdam 1995

Ausst.Kat. Potsdam 2000

Eine Reise durch Italien. Aquarelle aus dem Besitz Friedrich Wilhelms IV., bearb. von Evelyn Zimmermann, hrsg. von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg, Ausstellungskatalog Potsdam, Römische Bäder im Park von Sanssouci, Potsdam 2000

Ausst.Kat. Rom 2007

Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778–1856), hrsg. von Andreas Stolzenburg, Ausstellungskatalog Rom, Casa di Goethe, Rom 2007

Ausst.Kat. Rom 2022

Olevano Romano – Vermessung eines Mythos, hrsg. von Julia Draganović, Ausstellungskatalog Rom, Deutsche Akademie Villa Massimo, Köln 2022

Ausst.Kat. Stuttgart 1989

Joseph Anton Koch. Ansichten der Natur, hrsg. von Christian von Holst, Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie, Stuttgart 1989

Ausst.Kat. Venedig 1838

Esposizione delle Opere degli Artisti e dei dilettanti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per onorare la visita di S.M.I.R.A. Ferdinando I, Venedig 1838

Ausst.Kat. Venedig 2016

Ippolito Caffi. Tra Venezia e l'Oriente. 1809–1866, bearb. von Annalisa Scarpa, Ausstellungskatalog Venedig, Museo Correr, Venedig 2016

Ausst.Kat. Washington / New York / Saint Louis 1996

In the Light of Italy: Corot and early Open-Air-Painting, hrsg. von Philip Conisbee, Sarah Faunce und Jeremy Strick, Ausstellungskatalog Washington D.C., National Gallery; New York, Brooklyn Museum; Saint Louis, Art Museum, New Haven / London 1996

Ausst.Kat. Washington / Paris / Cambridge 2020

Ger Luijten / Mary Morton / Jane Munro (Hrsg.), True to Nature. Open-air Painting in Europe 1780–1870, Ausstellungskatalog Washington D. C., National Gallery; Paris, Fondation Custodia – Collection Frits Lugt; Cambridge, The Fitzwilliam Museum, London 2020

Ausst.Kat. Wien 2019

Spontan erfasst. Faszination Ölskizze, hrsg. von Stella Rollig und Rolf H. Johannsen, Ausstellungskatalog Wien, Belvedere Museum, Wien 2019

Ausst.Kat. York 2011

William Etty, Art and Controversy, hrsg. von Sarah Burnage, Mark Hallett and Laura Turner, Ausstellungskatalog York, Art Gallery, London 2011

Ausst.Kat. Zürich 2020

Im Herzen wild. Die Romantik in der Schweiz, Ausstellungskatalog, hrsg. von Jonas Beyer, Kunsthaus Zürich, München / London / New York 2020

Baedeker 1842

Karl Baedeker, Handbuch für Reisende durch Deutschland und dem Oesterreichischen Kaiserstaate nach eigener Anschauung und den besten Hülfquellen. Nebst einer Reisekarte und den Plänen der Städte..., Coblenz 1842

Baedeker 1853

Karl Baedeker, Handbuch für Reisende in Deutschland und dem Oesterreichischen Kaiserstaate. Erster Theil: Oesterreich, Süd- und Westdeutschland, 5. umgearbeitete Auflage, Koblenz 1853

Baedeker 1857

Karl Baedeker, Handbuch für Reisende. Die Schweiz, die italienischen Seen, Mailand, Genua, Turin, 7. verbesserte Auflage, Koblenz 1857

Baedeker 1858

Karl Baedeker, Deutschland und das Österreichische Ober-Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Österreich, Süd- und West-Deutschland, Venedig und Lombardei, 8. verbesserte Auflage, Koblenz 1858

Baedeker 1876

Karl Baedeker, Italien. Handbuch für Reisende. Dritter Theil: Unter-Italien und Sicilien, Leipzig 1876

Bainbridge 2017

William Bainbridge, Titian Country: Josiah Gilbert (1814–1893) and The Dolomite Mountains, in: Journal of Historical Geography 56 (2017), S. 22–42

Bainbridge 2020

William Bainbridge, Topographic Memory and Victorian Travelers in the Dolomite Mountains: Peaks of Venice, Amsterdam 2020

Bassi 1980

Elena Bassi, Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae, Venedig 1980

Bätschmann 1997

Oskar Bätschmann, Der Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997

Beaumont 1862

Adalbert de Beaumont, Venise, in: Le tour du monde. Nouveau journal des voyages, begr. und hrsg. von Édouard Charton, 1862/2, S. 1–39

Bellon 2016

Liana Amanda Bellon, Souvenirs of Venice: Reproduced views, tourism, and city spaces, Diss., Montreal 2016

Belting 2001

Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst, München 2001

Bemerkungen eines Privatsammlers 2007

Bemerkungen eines Privatsammlers, Friedrich Nerly's »Piazzetta bei Mondschein«, 1842, in: Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, S. 189–193

Bergdolt 2012

Klaus Bergdolt, Historisches zum Palazzo Barbarigo della Terrazza, in: Deutsches Studienzentrums in Venedig, 40 Jahre Wissenschaft

und Kunstförderung, hrsg. von Klaus Bergdolt für das Deutsche Studienzentrum, Venedig 2012, S. 74–89

Bertsch / Wegner 2010

Markus Bertsch / Reinhard Wegner (Hrsg.), Landschaft am »Scheidpunkt«. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800 (Ästhetik um 1800, Bd. 7), Göttingen 2010

Best.Kat. Bremen 1973

Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, bearb. von Gerhard Gerken und Ursula Heide- rich, 2 Bde., Bremen 1973

Best.Kat. Erfurt 1886

Verzeichnis der Bilder im Städtischen Museum in Erfurt, Erfurt 1886

Best.Kat. Erfurt 1903

Verzeichnis der Bilder und Skulpturen im städtischen Museum zu Erfurt, Erfurt 1903

Best.Kat. Erfurt 1909

Katalog der Gemälde und Skulpturen des Städtischen Museums. Abteilung I, Erfurt 1909

Best.Kat. Erfurt 1924

Katalog des Städtischen Museums zu Erfurt. Mittelalterliche Sammlung. Gemäldegalerie, Erfurt 1924

Best.Kat. Erfurt 1961

Katalog der Gemäldegalerie des 18.–20. Jahrhunderts, Angermuseum Erfurt, Erfurt 1961

Betthausen 1992

Peter Betthausen, In den Sabiner Bergen, in: H. W. Fichter, Liebliche Ferne. 18.–20. Jahrhundert, Katalog H. W. Fichter Kunsthandel & Edition, Frankfurt a. M. 1992, S. 36–39

Binzer 1845

August Daniel von Binzer, Venedig im Jahre 1844, Pesth / Leipzig 1845

Blewitt 1853

Octavian Blewitt, Handbook for Travellers in Southern Italy, London 1853

Börsch-Supan 1971

Helmut Börsch-Supan, Die Kataloge der Berliner Akademie- Ausstellungen 1786–1850, Bd. 2, Berlin 1971

Booth 2016

Alison Booth, Homes & Haunts. Touring Writers' Shrines and Countries, Oxford 2016

Bourdieu 1985

Pierre Bourdieu, Sozialer Raum und »Klassen«. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen, Frankfurt a. M. 1985

Bradley 1955

John Lewis Bradley, Ruskin's Letters from Venice 1851–1852, New Haven 1955 (<https://archive.org/details/ruskinslettersfro129john>)

Brakebusch 2022

Börries Brakebusch, Naturtalent oder Methode – Betrachtungen zur Maltechnik der römischen Ölstudien Nerlys, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 297–313

Brown 2001

Murray Brown, The Myth of Antonio Foscarini's Exoneration, in: Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme 25/3 (2001), S. 25–42

Brück 2003

Helga Brück, Johann Wilhelm und Sophia Häbler. Eine Erfurter Musikerfamilie, in: Kleine Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, Bd. VIII, Erfurt 2003

Brun 1809

Friederika Brun, Episoden aus Reisen durch das südliche Deutschland, die westliche Schweiz, Genf und Italien in den Jahren 1801, 1802, 1803, 1805 und 1807, Zweyter Band, Zürich 1809

Busch 1983

Werner Busch, Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst 41 (1983), S. 126–133

Busch 1997

Werner Busch (Hrsg.), Landschaftsmalerei, Berlin 1997

Busch 2017

Werner Busch, »... auf einen Blick, ohne den zu Kopf zu bewegen.« Bedingungen der Ölskizze, in: Denk / Strobl 2017, S. 113–131

Busch 2022

Werner Busch, Wie kann die Darstellung bloßer Bäume bildwürdig werden? Von Cozens zu Nerly, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 181–195

Cadorin 1833

Guiseppa Cadorin, Dello Amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi Figli, Venedig 1833

Callen 2015

Anthea Callen, The Work of Art. Plein Air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-century France, London 2015

Carus 1835a

Carl Gustav Carus, Briefe über die Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815–1835, Zweite vermehrte Ausgabe, Leipzig 1835

Carus 1835b

Carl Gustav Carus, Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, im Jahre 1828, Erster Theil, Leipzig 1835

Chaney 1998

Edward Chaney, The Evolution of the Grand Tour, Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance, London 1998

Coliva 2006

Anna Coliva, Le collezione d'arte della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, della Cassa di Risparmio di Venezia, e di Friulcassa, Mailand 2006

Colli / Montinari 1981

Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hrsg.), Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, Dritte Abteilung. Erster Band: Briefe, Januar 1880–Dezember 1884, Berlin / New York 1981

Conterno / Dröse 2020

Chiara Conterno / Astrid Dröse: Deutsch-italienischer Kulturtransfer im 18. Jahrhundert. Konstellationen, Medien, Kontexte, Bologna 2020

Corbineau-Hoffmann 1993

Angelika Corbineau-Hoffmann, Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797–1984, Berlin / New York 1993

Cosulich 1990

Alberto Cosulich, Viaggi e Turismo a Venezia dal 1500 al 1900, Venedig 1990

Dathe 2016

Uwe Dathe, Hausdorff – Heidegger – Huch: Die Briefsammlung des Jenaer Bibliothekars Franz Meyer (1880–1973), in: Weimar – Jena: Die große Stadt 9/2 (2016), S. 111–119

Delécluze 1838

Etienne Jean Delécluze, Notice sur la vie et sur les ouvrages de Léopold Robert, Paris 1838

Denk 2017

Claudia Denk, Malen, Zeichnen und Schreiben gegen das Vergessen. Pierre-Henri de Valenciennes' apodemischer Ratgeber für den reisenden Landschaftsmaler, in: Denk / Strobl 2017, S. 133–149

Denk 2019

Claudia Denk, »Man bewahre diese kleinen Studien wohl.« Ölskizzen in den Ateliers der Landschaftsmaler. In: Aust.Kat. Wien 2019, S. 23–30

Denk 2022a

Claudia Denk, Reframing Nerly – Eine Einführung, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 13–29

Denk 2022b

Claudia Denk, Friedrich Nerlys *Piazzetta in Venedig bei Mondschein* – Ein früher Welterfolg?, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 127–145

Denk 2022c

Claudia Denk, From Copenhagen to Rome – the German edition of Pierre-Henri de Valenciennes' apademic treatise for travelling landscape painters, in: France Nerlich / Eleonora Vratskidou (Hrsg.), *Disrupting Schools: Transnational Art Education in the 19th Century*, Brüssel 2022, S. 43–55

Denk 2023

Claudia Denk, Vom Ateliermaterial zum Ausstellungsstück – die (Wieder-)Entdeckung der Ölstudie für die moderne Landschaftsmalerei, in: *Kunstchronik* 76 (Dezember 2023), S. 583–591

Denk 2024

Claudia Denk, Eine Übersetzung als Medium des Wissenstransfers. Pierre-Henri de Valenciennes' Ratgeber für reisende Landschaftsmaler und seine deutschen Leser: Carl Friedrich von

Rumohr und Friedrich Nerly, in: Wolfgang Augustyn / Felix Billeter (Hrsg.), Quellen edieren für die Kunstgeschichte. Beispiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Passau 2024, S. 231-254

Denk / Schierz / Taschitzki 2022

Claudia Denk / Kai Uwe Schierz / Thomas von Taschitzki (Hrsg.), Reframing Friedrich Nerly. Landschaftsmaler. Reisender. Verkaufstalent, Berlin / München 2022

Denk / Strobl 2017a

Claudia Denk / Andreas Strobl (Hrsg.), Landschaftsmalerei, eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert (Publikation zur gleichnamigen Tagung der Christoph Heilmann Stiftung, Lenbachhaus München, 3.-5. Juli 2015), Berlin / München 2017

Denk / Strobl 2017b

Claudia Denk / Andreas Strobl (Hrsg.), Landschaftsmaler, ein Reisekünstler? (Einführung), in: Denk / Strobl 2017, S. 8-25

Diefenthaler 2014

Sandra Kristin Diefenthaler, Die Sammlung Barbini-Breganze – Ankauf und Bedeutung, in: Christofer Conrad (Hrsg.), Königliche Sammellust. Wilhelm I. von Württemberg als Sammler und Förderer der Künste, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Berlin 2014, S. 90-121

Dilk 1998

Enrica Yvonne Dilk, Der Frizzoni-Kreis aus Bergamo. Ein italienisch-helvetisch-europäisches Familienbild im Umkreis von Literatur, Kunst und Politik im 19. Jahrhundert, in: Bernd Thum / Thomas Keller (Hrsg.), Interkulturelle Lebensläufe, Tübingen 1998, S. 141-159

Dilk 2005

Enrica Yvonne Dilk (Hrsg.), Carl Friedrich von Rumohr. Sämtliche Werke, Bd. 16: Die Kunstsammlung des Freiherrn C. F. L. F. von Rumohr, Nachdr. der Ausg. Lübeck 1846 u. Verzeichniss einer Sammlung von Büchern des verstorbenen Kammerherrn C. F. L. F. v. Rumohr, Hildesheim u. a. 2005

Dirksen 1950

Victor Alexander Dirksen, Zwei Landschaften Friedrich Nerlys aus dem Besitz des Freiherrn von Rumohr im Städtischen Museum Wuppertal, in: Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28.VI.1950, hrsg. von Erich Meyer, Berlin 1950, S. 214-222

Du Pays 1865

A. J. Du Pays, Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile, 4e édition, vol. 2 / Italie du Sud, Paris 1865

Elze 1883

Theodor Elze, Geschichte der Protestantischen Bewegung und der Deutschen Evangelischen Gemeinde in Venedig, Bielefeld 1883

Ermeler 1861

Wilhelm Ermeler, Briefe aus Italien, Berlin 1861

Fayet / Krähenbühl / Waldkirch 2017

Roger Fayet / Regula Krähenbühl / Bernhard von Waldkirch (Hrsg.), Wissenschaft, Sentiment und Geschäftssinn. Landschaft um 1800, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2017

Fleckner / Steinkamp / Ziegler 2015

Uwe Fleckner / Maike Steinkamp / Hendrik Ziegler (Hrsg.), Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil (Mnemosyne. Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs, Bd. 3), Berlin / Boston 2015

Förster 1846

Ernst Förster, Handbuch für Reisende in Italien, München 1846

Fontana 1847

Manuale ad uso del forestiere in Venezia, compilato dal Nob. Gianjacopo Fontana, socio di più accademie, Venedig 1847

Fontana 1854

Gianjacopo Fontana, Occhiate storiche a Venezia, Venedig 1854

Forssman 1971

Erik Forssman, Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts, Stockholm 1971

Fortibuoni et al. 2014

T. Fortibuoni / R. Gertwagen / O. Giovanardi / S. Raicevich, The progressive deregulation of fishery management in the Venetian Lagoon after the fall of the Repubblica Serenissima: food for thought on sustainability, in: Global Bioethics 25/1 (2014), S. 42-55

Fournier 1862

Theodor Fournier, Rom und die Campagna. Neuer Führer für Reisende / Zweiter Theil. Die Campagna, Leipzig 1862

Friedel 1874

Ernst Friedel, Thierleben und Thierpflege in Italien, in: F. C. Noll (Red.), Der Zoologische Garten, Zeitschrift für Beobachtung, Pflege und Zucht der Thiere, 15. Jg., Frankfurt a. M. 1874, S. 254–262

Gädeke 1999

Thomas Gädeke, Nerly, Federico von, in: NDB 19 (1999), S. 65 f.

Gaedertz 1843

Theodor Gaedertz, Die dritte Lübecker Kunstausstellung (1843), in: Theodor Gaedertz, Kunststrefzüge. Gesammelte Aufsätze aus dem Gebiete der bildenden Kunst und Kunstgeschichte, Lübeck 1889, S. 1–30

Geller 1954

Hans Geller, »I Pifferari«. Musizierende Hirten in Rom, Leipzig 1954

Geller / Bunkowsy 1951

Hans Geller (Verfasser) / Erhard Bunkowsky (Hrsg.), 150 Jahre deutsche Landschaftsmalerei. Ihre Entwicklung von 1800 bis zur Gegenwart, Erfurt 1951

Gilbert 1869

Josiah Gilbert, Cadore, or Titian's Country, London 1869

Goethe 1956

Johann Wolfgang von Goethe, Tagebücher, Band I. 1770–1810, hrsg. von Gerhard Baumann (Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden, zweite Abteilung: Schriften, Bd. 11), Stuttgart 1956

Goethe 1976

Johann Wolfgang Goethe, Italienische Reise, hrsg. u. erläutert von Christoph Michel, Frankfurt a. M. 1976

Goethe 1982

Johann Wolfgang Goethe. Tagebuch der Italienischen Reise 1786. Notizen und Briefe aus Italien. Mit Skizzen und Zeichnungen des Autors, hrsg. u. erläutert von Christoph Michel, Dritte Auflage, Frankfurt a. M. 1982

Gregorovius 1986

Ferdinand Gregorovius, Wanderjahre in Italien, München 1986

Gregorovius 1991

Ferdinand Gregorovius, Römische Tagebücher 1852–1889, hrsg. u. kommentiert von Hanno-Walter Kruft und Markus Völkel, München 1991

Griffiths / Law 2005

Rawdon Brown and the Anglo-Venetian Relationship, hrsg. von Ralph A. Griffiths und John E. Law, Stroud 2005

Gsell-Fels 1884

Theodor Gsell-Fels, Ober-Italien. Meyers Reisebücher, Leipzig 1884

Guida commerciale 1864

Guida commerciale di Venezia, per l'anno 1864, Venedig 1864

Gyr 2010

Ueli Gyr, Geschichte des Tourismus: Strukturen auf dem Weg zur Moderne, 2010 (http://ieg-ego.eu/de/threads/europa-unterwegs/tourismus/ueli-gyr-geschichte-des-tourismus#section_3)

Hackländer 1857

Friedrich Wilhelm Hackländer, Weihnacht-Abend in Venedig, in: Hausblätter, Stuttgart 1857, Bd. 1, S. 235–256

Hamann 1906

Richard Hamann, Ein Gang durch die Jahrhundert-Ausstellung (1775–1875). Betrachtungen über Entwicklung und Zusammenhänge in der Deutschen Malerei von 1860, 3 Bde., Berlin 1906

Hansen 2022

Dorothee Hansen, *Campagnalandschaft mit Aqua Claudia* – Ein frühes Hauptwerk von Friedrich Nerly, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 197–213

Haupt 2002

Heinz-Gerhard Haupt, Neue Wege zur Geschichte der Zünfte in Europa, in: Ders. (Hrsg.), Das Ende der Zünfte. Ein europäischer Vergleich, Göttingen 2002, S. 9–38

Hedinger / Köhring 2000

Bärbel Hedinger / Alexandra Köhring, Eine Sammlung moderner Meister, in: Bärbel Hedinger / Alexandra Köhring (Hrsg.), Die Gemäldesammlung moderner Meister des Hamburger Senators Martin Johann Jenisch d. J., Altonaer Museum in Hamburg – Jenisch Haus, Berlin 2000, S. 8–11

Heise 2007

Birgit Heise, »Er ist ein geschickter Künstler, ein sehr gebildeter Mann ...«. Zu den Text-Bild-Beziehungen im Werk von Friedrich Nerly, in: Aust.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, S. 47-58

Henning 2008

Andreas Henning, »Aus der Wirklichkeit und Phantasie entnommen«. Zu Canalettos frühen Veduten von Venedig, in: Ders. / Axel Börner / Andreas Dehmer (Hrsg.), Canaletto. Ansichten vom Canal Grande in Venedig, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2008, S. 8-21

Heßdörfer 2019

Sabine Heßdörfer, Der »Geist der Natur«. Künstlerische botanische Handzeichnungen von Joseph Anton Koch, Franz Theobald Horny und Friedrich Nerly, Marburg 2019 (Diss. Philipps-Universität Marburg)

Hirschfeld 1931

Peter Hirschfeld, Rumohr und Nerly, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 52 (1931), S. 258-266

Hoenigswald 2011

Ann Hoenigswald, Manipulating Paint: The Shorthand of Plein Air Technique, in: Tonkovich 2011, S. 9-23

Hoffmann 1854

Franz Hoffmann, Recoaro und seine Heilquellen. Mit besonderer Rücksicht auf die daselbst neu errichtete Militär-Heil-Anstalt, Wien 1854

Hülßen 1893

Christian Hülßen, Albanus lapis, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. I, 1, Stuttgart 1893, Sp. 1309

Humboldt 1907

Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften, Band 6, Berlin 1907

Illies 2023

Florian Illies (Hrsg.), Mehr Licht: Die Befreiung der Natur. Die Kunst der Ölstudie im 19. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Kunstpalast Düsseldorf; Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Kunsthalle St. Annen, Dresden 2023, S. 10-21

Jaspert 1949

Reinhard Jaspert (Hrsg.), Die deutsche Romantik, Berlin 1949

Jessen 1894

Otto Jessen, August Kopisch in Italien. Ungedruckte Briefe des Dichters an seine Mutter und Platen, in: Der Bär 20 (1894), S. 394-490

Josenhans 2005

Frauke Josenhans, Tivoli. »Heiligtum der schaffenden und wirkenden Natur«, in: Ausst.Kat. München 2005, S. 133-145

Karsten 2008

Arne Karsten, Kleine Geschichte Venedigs, München 2008

Karsten 2017

Arne Karsten, Venedig und die Moderne, in: Barbara Kuhn, Wie sonst nirgendwo ... - Venedig zwischen Topographie und Utopie, Würzburg 2017, S. 197-217

Karsten 2022

Arne Karsten, Venedig im 19. Jahrhundert. Der Charme des Morbiden, in: Rafael D. Arnold u. a. (Hrsg.), La Serenissima. Venedig von der Völkerwanderung bis zum Massentourismus, Darmstadt 2022, S. 109-120

Kegel 1997

Gerhard Kegel, Carl Friedrich von Rumohr als Mäzen deutscher Künstler in Italien, in: Ausst.Kat. Olevano Romano 1997, S. 83-94

Kelly 2014

Simon Kelly, »An Artist Focused on His Research«: Théodore Rousseau and the Marketing of His Oil Sketches and Drawings, in: Amay Kurlander (Hrsg.), The Untamed Landscape. Théodore Rousseau and the Path to Barbizon, Ausstellungskatalog The Morgan & Library & Museum New York, New York 2014, S. 24-39

Kemp 1983

Wolfgang Kemp, John Ruskin 1819-1900. Leben und Werk, München / Wien 1983

Klatt 1993

Norbert Klatt, Rudolph Wagners »Fragmente aus Italien« (1846-1847). Ein Beitrag zu den deutsch-italienischen wissenschaftlichen Beziehungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento, Bd. 19 (1993), S. 181-231

Klee 1987

Paul Klee, Über die moderne Kunst. Vortrag, gehalten am 26.1.1924 in Jena. In: Günther Regel (Hrsg.), Paul Klee - Kunst-

Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Leipzig 1987, S. 70–85

Kopisch 1838

August Kopisch, Entdeckung der blauen Grotte auf der Insel Capri, in: Italia, hrsg. von Alfred Reumont, Berlin 1838, S. 155–201

Kosicki / Bellinger-Soukup / Kirchner 2022

Karin Kosicki / Katharina Bellinger-Soukup / Susanne Kirchner, Kunsttechnologische Untersuchungen, Konservierung und Restaurierung der Ölstudien von Friedrich Nerly im Angermuseum Erfurt, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 289–295

Kröplin 2016

Eckart Kröplin, Richard Wagner Chronik, Stuttgart 2016

Kuhlmann-Hodick / Maaz 2008/09

Petra Kuhlmann-Hodick / Bernhard Maaz (Hrsg.), Carl Gustav Carus. Bd. 1 Wahrnehmung und Konstruktion, Essays (Kolloquium, Residenzschloss Kunstsammlungen Dresden 21.–23. Mai 2008); Bd. 2 (mit zusätzlichem Herausgeber Gerd Spitzer): Natur und Idee, Ausstellungskatalog Dresden, Staatliche Kunstsammlungen; Berlin, Alte Nationalgalerie, Berlin / München 2009

Kuhn 2017

Barbara Kuhn, Wie sonst nirgendwo ... – Venedig zwischen Topographie und Utopie, Würzburg 2017

Kyrle 1953

Georg Kyrle, Die Höhlen der Insel Capri. Eine höhlen- und karstkundliche Studie mit besonderer Berücksichtigung der Strandverschiebungen. Wiss. Beihefte zur Zeitschrift »Die Höhle«, 1, Wien 1953

Lacambre 1986

Geneviève Lacambre, Une lettre de Pierre-Henri de Valenciennes à une jeune élève, in: Archives de l'Art français 28, 1986, S. 159 f.

Lafond-Kettlitz 2009

Barbara Lafond-Kettlitz, Die Alpen in Literatur und Malerei. Albrecht von Haller, Caspar Wolf, Ludwig Hohl, Ferdinand Hodler, in: Études germaniques (2009/4), S. 933–953.

Lanfranchi / Strina 1965

Luigi Lanfranchi / Bianca Strina, Ss. Ilario e Benedetto e S. Gregorio (Fonti per la storia di Venezia), Venedig 1965

Leis 2013

Daniel Leis, Von Ränkeschmieden, Amtsdienern und Gehängten. Zu Raum und Bedeutung der Piazzetta in Venedig, in: Räume der Macht. Metamorphosen von Stadt und Garten im Europa der Frühen Neuzeit, hrsg. von Anna Ananieva, Alexander Bauer u. a., Bielefeld 2013, S. 141–162

Lichtwark 1910

Alfred Lichtwark, Neue Erwerbungen der Kunsthalle. Ein neues Werk Friedrich Nerlys, in: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde 16 (1910), S. 93 f.

Lichtwark 1911

Alfred Lichtwark, Rumohr und Nerly, in: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde 17 (1911), S. 79–92

Lloyd's Illustrierte Reisebibliothek 1857

Lloyd's Illustrierte Reisebibliothek. I. Venedig, Triest 1857

Lloyd's Venedig 1862

Lloyd's illustrierte Reisebibliothek. Venedig, 3. Aufl., Triest 1862

Lucke 1979

Mechthild Lucke, Zu Leben und Werk Friedrich Nerlys d. Ä., unveröffentlichte Diplomarbeit, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1979

Lucke 1991

Mechthild Lucke, Friedrich Nerly, in: Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991, S. 7–16

Lucke 1997

Mechthild Lucke, Friedrich Nerly (1807–1878) – ein deutscher Maler in Italien, in: Animo Italo-Tedesco, Studien zu den Italien-Beziehungen in der Kulturgeschichte Thüringens, hrsg. von Siegfried Seifert, Folge 2, Weimar 1997, S. 64–89

Lucke 2001

Mechthild Lucke, Friedrich Nerly – Ein deutscher Spätromantiker im Angermuseum Erfurt, in: Weltkunst 71/5 (2001), S. 813–815

Lückhoff 2014

Dietrich Lückhoff, Friedrich Nerly a Porto Venere / Friedrich Nerly in Porto Venere – Estate 1828 / Sommer 1828, ital.-dt., Genua 2014

Lossow 1853

Eduard von Lossow, Reisehandbuch für Italien, Berlin 1853

Maaz 2009

Bernhard Maaz, Carl Blechens »Blick auf Dächer und Gärten« als Abbild innerer Befindlichkeit, in: Beate Schneider / Reinhard Wegner (Hrsg.), Carl Blechen – Die neue Wirklichkeit der Bilder, Berlin 2009, S. 35–43

Maaz 2017

Bernhard Maaz, Partiiell paradoxe Pleinairismen. Spielarten der Dach(stuben)aussicht in der europäischen Malerei zwischen Aufklärung, Romantik und Realismus, in: Denk / Strobl 2017, S. 27–45

Maaz 2022

Bernhard Maaz, Vermauerte Blicke, gefangene Räume, oder: Pleinair ohne Himmel, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 51–99

MacFarlane 1846

Charles MacFarlane, Popular Customs, Sports, and Recollections of the South of Italy, London 1846

Mamoli Zorzi 2019

Rosella Mamoli Zorzi, John Ruskin and Henry James in the Enchanting Darkness of the Scuola Grande di San Rocco, in: Dies. / Katherine Manthorne, From Darkness to Light: Writers in Museums 1798–1898, Cambridge 2019, S. 53–70

Manthey 2005

Stefanie Manthey, Die Sabiner Berge. »Ein Stück Natur, wie für den Maler besonders hergerichtet«, in: Ausst.Kat. München 2005, S. 183–194

Martius 1939

Lilli Martius, Der Künstlerkreis um das Sievekingsche Haus in Hamburg, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 39 (1939), S. 211–252

Martius 1943/44

Lilli Martius, Aus Friedrich Nerlys Lehrzeit bei Carl Friedrich Rumohr, in: Die Kunst für Alle, Malerei, Plastik, Architektur 59 (1943/44), S. 34–39

Martius 1956

Lilli Martius, Carl Friedrich von Rumohr, in: Die schleswig-holsteinische Malerei im 19. Jahrhundert, Neumünster 1956, S. 149–180

Martius 1959

Elisabeth Martius, Carl Friedrich von Rumohr und Friedrich Nerly, Lehrer und Schüler, in: Kunst in Schleswig-Holstein. Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums 9 (1959), S. 77–91

Martius 1972

Lilli Martius, Friedrich Nerly: Ponte Molle und Cervaro, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins 41 (1972), S. 63–86

Marzo Magno 2008

Alessandro Marzo Magno, La carrozza di Venezia. Storia della gondola, Mailand 2008

Maurer 2015

Golo Maurer, Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870, Regensburg 2015

Maurer 2022

Golo Maurer, Glanz und (vor allem) Elend – Deutsche Künstler der Romantik in Rom, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 103–123

Mayer 1840–42

Karl August Mayer, Neapel und die Neapolitaner oder Briefe aus Neapel in die Heimat, 2 Bde., Oldenburg 1840–42

Medwin 1824

Thomas Medwin, Journal of the Conversations of Lord Byron: Noted during a Residence with his Lordship at Pisa in the Year 1821 and 1822, London 1824

Meine 2014

Sabine Meine, Zwischen Kunst und Kommerz. Die Barkarole – wankender Nachklang einer venezianischen Tradition, in: Sabine Meine u. a. (Hrsg): Auf schwankendem Grund. Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne (Morphomata, Bd. 15), Paderborn 2014, S. 243–260

Meysenbug 1922

Malwida Freiin von Meysenbug, Der Lebensabend einer Idealistin. Nachtrag zu den Memoiren einer Idealistin. Erstdruck 1898, Stuttgart / Berlin / Leipzig 1922

Morath-Vogel 2018

Wolfram Morath-Vogel, Das »Haus der Desdemona« in Venedig (Gutachten), in: Aukt.Kat. Van Ham 410 (17.5.2018), Nr. 999

Moschini-Marconi 1970

Sandra Moschini-Marconi, Galleria Dell'Accademia di Venezia. Opere d'Arte dei Secoli XVII, XVIII, XIX, Rom 1970

Müller 1870

Adalbert Müller, Venedig. Seine Kunstschatze und historischen Erinnerungen. Ein Wegweiser in der Stadt und auf den benachbarten Inseln. Dritte verbesserte und bereicherte Auflage, Venedig 1870

Müller-Tamm 1991

Pia Müller-Tamm, Rumohrs »Haushalt der Kunst«. Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit, Hildesheim / Zürich / New York 1991

Müller-Tamm 1995

Jutta Müller-Tamm, Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus, Berlin / New York 1995

Muneretto 1994

Gianfranco Muneretto, Gondole. Sei secoli di evoluzione nella storia e nell'arte, Venedig 1994

Murray 1837

John Murray, A Handbook for Travellers in Southern Germany, London 1837

Murray 1847

John Murray, Handbook for Travellers in Northern Italy, 3rd ed., London 1847

Murray 1877

John Murray, Handbook for Travellers in Northern Italy, Fourteenth Edition, London 1877

Mylius 1864

Otfrid Mylius (Hrsg.), Erheiterungen. Eine Hausbibliothek zur Unterhaltung und Belehrung für Leser aller Stände, 36. Jg., Stuttgart 1864

Myssok 2012

Johannes Myssok, Friedrich Nerly in Venedig, in: MDCCC 1 (2012), S. 55–66

NDB

Neue Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953 ff.

Nauhaus 2007a

Julia M. Nauhaus, »Vom Kuhhirten zum kleinen Grafen«. Friedrich Nerlys Begegnungen mit Künstlern und herausragenden Persönlichkeiten in Hamburg, Rom und Venedig, in: Aust.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, S. 11–32

Nauhaus 2007b

Julia M. Nauhaus, »... einige interessante Notizen über Kunstgegenstände ...«. Nerly und die Berliner Gemäldegalerie, in: Aust.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007, S. 195–206

Nauhaus 2011

Julia M. Nauhaus, Nerly – Vater & Sohn, in: Sammlerjournal, Juli 2011, S. 86–91

Noack 1926

Friedrich Noack, Ponte-Molle und Cervaro, in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler. Kunstfreunde und Sammler 18 (1926), S. 318–326, S. 484–489, S. 537–541, S. 606–613

Noack 1974

Friedrich Noack, Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, 2 Bde., Stuttgart / Berlin / Leipzig 1927, Nachdruck: Aalen 1974

Nolte 1854a

Vincent Nolte, Fünfzig Jahre in beiden Hemisphären. Reminiscenzen aus dem Leben eines ehemaligen Kaufmannes. Zweiter Teil, durch Zusätze vermehrte Auflage, Hamburg 1854

Nolte 1854b

Vincent Nolte, Fifty Years in Both Hemispheres or the Reminiscences of a Former Merchant, New York 1854

Nowak 2022

Cornelia Nowak, Ferne Welten. Zum Erfurter Nerly Bestand im Angermuseum – Die Arbeiten auf Papier, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 215–235

Nuova Guida commerciale 1858

Nuova Guida commerciale della Città di Venezia pel 1858, Venedig 1858

Oesterreichisches naturhistorisches Bilder-Conversations-Lexicon 1837

Oesterreichisches naturhistorisches Bilder-Conversations-Lexicon. Ein unentbehrliches Handbuch gemeinnütziger Kenntnisse aus dem Thier-Pflanzen- und Mineralreiche, 4. Bd., Wien 1837

Oesterle 2006

Günter Oesterle, Souvenir und Andenken, in: Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2006, S. 16–45

Olsson 2022

Carl-Johan Olsson, Topography vs *Stimmung* – On two Paths in Nordic Moonlight Painting, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 163–177

Ongania 1889

Ferdinando Ongania, Raccolta delle Vere da Pozzo in Venezia, Bd. 1, Venedig 1889

Ongania 1911

Ferdinando Ongania, Raccolta delle Vere da Pozzo in Venezia, Venedig 1911

Osterhammel 2011

Jürgen Osterhammel, Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München (Sonderausgabe) 2011 (1. Auflage 2009)

Othello [1818]

Othello oder der Afrikaner von Venedig. Eine tragische Oper – Zur Aufführung in dem Königl. Hoftheater an der Residenz im September des Jahres 1818, Libretto zur Oper von G. Rossini in ital. und dt. Sprache, München [1818]

Overmann 1922

Alfred Overmann, Geschichte des Städtischen Museums zu Erfurt, Erfurt 1922, Sonderdruck aus: Thüringer Allgemeine Zeitung, 1922

Overmann 1929

Alfred Overmann, Erfurt in 12 Jahrhunderten, Erfurt 1929

Palaciá / Rurali 2009

Pilar Palaciá / Elisabetta Rurali, Bellagio Center – Villa Serbelloni. A Brief History. Breve storia. The Rockefeller Foundation, New York 2009

Pammer 2015

Michael Pammer, Die Eisenbahn erreicht Venedig, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2015 (<https://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1650>)

Pavanello 1983

Giuseppe Pavanello, La vita contemporanea, in: Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito, Ders. / Giandomenico Romanelli (Hrsg.), Ausstellungskatalog Museo Correr Venedig, Mailand 1983

Pavanello 2002

Giuseppe Pavanello, Venezia: dall'età neoclassica alla scuola del vero, in: Ders. (Hrsg.), La pittura nel Veneto. L'Ottocento, Mailand 2002, Bd. 1, S. 13–94

Pavanello 2004

Giuseppe Pavanello, Uno sguardo sull'Ottocento veneto, in: Ottocento Veneto. Il trionfo del colore, Giuseppe Pavanello / Nico Stringa (Hrsg.), Ausstellungskatalog Casa dei Carraresi Treviso, Treviso 2004, S. 17–42

Pecht 1894

Friedrich Pecht, Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen. 2. Band, München 1894

Pemble 1995

John Pemble, Venice Rediscovered, Oxford 1995

Perl 1883

Henry Perl, Richard Wagner in Venedig. Mosaikbilder aus seinen letzten Lebenstagen, Augsburg 1883

Perse 2019

Marcell Perse, Johann Wilhelm Schirmers Italienreise 1839/40, in: Sigrid Lange / Matthias von der Bank (Hrsg.), Vom Rhein nach Italien. Auf den Spuren der Grand Tour im 19. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Königswinter, Siebengebirgsmuseum; Koblenz, Mittelrhein-Museum, Petersberg 2009, S. 63–92

Perse / Brakebusch 2017

Marcell Perse / Börries Brakebusch, Johann Wilhelm Schirmer und die Ölstudienmalerei der Düsseldorfer Landschaftler-Schule, in: Denk / Strobl 2017, S. 161–185

Pietsch 2014

Annik Pietsch, Material, Technik, Ästhetik und Wissenschaft der Farbe. 1750–1850, Berlin / München 2014

Platen 1825

August von Platen, Sonette aus Venedig, Erlangen 1825

Podskalsky 1988

Gerhard Podskalsky, Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft (1453–1821), München 1988

Poggendorf 2022

Renate Poggendorf, Unframing Nerly – Über Voraussetzungen und Möglichkeiten kunsttechnologischer Untersuchungen, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 277–287

Pohlmann 2022

Ulrich Pohlmann, Belichtete Nacht. Mondschein und andere Lichtphänomene in der Fotografie des 19. Jahrhunderts, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 147–161

Portinari 2016

Stefania Portinari, L'Accademia di Belle Arti di Venezia et le Grandi Esposizioni: Rapporti e relazioni internazionali per la promozione degli artisti, in: Stringa 2016a, Bd. 1, S. 271–289

Praz 1970

Mario Praz, Liebe Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik, 2 Bde., München 1970

Rees 2005

Joachim Rees, Lust und Last des Reisens. Kunst- und reisesoziologische Anmerkungen zu Italienaufenthalten deutscher Maler 1770–1830, in: Ausst.Kat. München 2005, S. 55–79

Reinhardt 2022

Volker Reinhardt, Renaissance. Die Republik bleibt sich treu, in: Rafael D. Arnold u. a. (Hrsg.), La Serenissima. Venedig von der Völkerwanderung bis zum Massentourismus, Darmstadt 2022, S. 67–80

Riccardi 1997

Domenico Riccardi, Der Reiz der Italienischen Landschaft. Deutsche romantische Künstler des frühen 19. Jahrhunderts in Olevano Romano und Umgebung, in: Ausst.Kat. Olevano Romano 1997, S. 13–67

Riccardi 2004

Domenico Riccardi, Olevano e i suoi Pittori, Rom 2004

Riccardi 2006

Domenico Riccardi, Preußische Maler in der Landschaft von Olevano, in: Italien in Preußen, Preußen in Italien: ein Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft, Stendal 2006, S. 146–152

Richter 1921

Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. von Hieronymus Geist, Dachau 1921

Richter [1923]

Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. von Max Lehrs, Berlin [1923]

Ring 2011a

Christian Ring, »ich will u. muß es doch zu Etwas bringen«. Carl Morgenstern in Italien (1834–1837). In: Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2011, S. 69–111

Ring 2011b

Christian Ring, Carl Morgenstern in Venedig, in: Ausst.Kat. Frankfurt a. M. 2011, S. 185–194

Rochau 1852

August Ludwig Rochau, Italienisches Wanderbuch. 1810–1851, 2 Bde., Leipzig 1852

Roquette 1883

Otto Roquette, Friedrich Preller. Ein Lebensbild, Frankfurt a. M. 1883

Roscoe 1830

Thomas Roscoe, The Tourist in Switzerland and Italy. Illustrated from Drawings by S. Prout, London 1830

Rudloff 1977

Martina Rudloff, Rumohr und die Folgen. Zu den Bremer Ölskizzen Friedrich Nerlys, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 16, München / Berlin 1977, S. 93–106

Rumohr 1822

Geist der Kochkunst von Joseph König, überarb. und hrsg. von Carl Friedrich von Rumohr, Stuttgart / Tübingen 1822

Rumohr 1834

Carl Friedrich von Rumohr, Schule der Höflichkeit. Für Alt und Jung, 1. Teil, Stuttgart / Tübingen 1834

Ruskin 1903

John Ruskin, The Stones of Venice and Examples of the Architecture of Venice. Library Edition, Volumes IX–XI, hrsg. von E. T. Cook und A. Wedderburn, London 1903

Ruskin 1994

John Ruskin, Steine von Venedig. Faksimile-Ausgabe in drei Bänden, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Kemp, Dortmund 1994

Salzmann 1992

Siegfried Salzmann (Hrsg.), Dokumentation der durch Auslagerung im 2. Weltkrieg vermißten Kunstwerke der Kunsthalle Bremen, Teil I, bearb. von Sonja Brink, Bremen 1992

Schachtner 2017

Christiane Schachtner, »Hat je eine Akademie ein großes Genie hervorgebracht?«. Begegnungen reisender Landschaftsmaler mit der Komplexität des Natureindrucks um 1800, in: Denk / Strobl 2017, S. 73–85

Schasler 1856

Max Schasler, Berlin's Kunstschatze. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben. Die Königlichen Museen. Die öffentlichen und Privatgalerien, Sammlungen und Kunstanstalten; die Ateliers der vorzüglichsten Künstler und Kunstindustriellen. Die öffentlichen Denkmäler der Architektur und Skulptur, Band 2: Kunstsammlungen, Kunstinstitute, u. Ateliers, Berlin 1856

Schauroth 1855

Karl Freiherr v. Schauroth zu Koburg, Übersicht der geognostischen Verhältnisse der Gegend von Recoaro im Vincentinischen, in: Sitzungsberichte der mathem.-naturw. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften (Bd. 17), 1855, S. 481–567

Schirmer 2010

Johann Wilhelm Schirmer, Italienische Reise July 1839 – October 1840, in: Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt, Band 2, Autobiographische Schriften, hrsg. u. bearb. von Gabriele Ewenz, Petersberg 2010, S. 133–162

Schivelbusch 1983

Wolfgang Schivelbusch, Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, München / Wien 1983

Schivelbusch 2023

Wolfgang Schivelbusch, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Berlin 2023

Schlüter 1857

R. Schlüter, Aus und über Italien. Briefe an eine Freundin, 2 Bde., Hannover 1857

Schmidl 1844

A. Adolph Schmidl, Handbuch für Reisende im Kaiserthume Oesterreich, Wien 1844

Schmitz-Esser / Görich / Johrendt 2017

Romedio Schmitz-Esser / Knut Görich / Jochen Johrendt (Hrsg.), Venedig als Bühne. Organisation, Inszenierung und Wahrnehmung europäischer Herrscherbesuche (Studi, NF, 16), Regensburg 2017

Schneider 1929

Friedrich Schneider, Großherzog Carl Alexander in Rom (1852). Nach seinen eigenen Aufzeichnungen, in: Festschrift Walther Judeich zum 70. Geburtstag überreicht von Jenaer Freunden, Weimar 1929, S. 271–290

Schulze 1999

Elke Schulze, Das vergessene Memento. Ein Porträt-Album Deutscher Künstler in Rom 1832–1836, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 41 (1999), S. 213–244

Schuster 2003

Armin Schuster, Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers, Bd. 1: »Il crociato in Egitto«, Marburg 2003

Seaton 1996

A. V. Seaton, Guided by the dark: From thanatopsis to thanatourism, International Journal of Heritage Studies, 2,4 (Dezember 1996), S. 234–244

Selvatico / Lazari 1852

Pietro Selvatico / Vincenzo Lazari, Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine, Venedig / Mailand / Verona 1852

Sieveking 1997

Hinrich Sieveking, Von Füssli bis Menzel. Aspekte deutscher Zeichenkunst der Goethezeit, in: Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit aus einer Münchner Privatsammlung, Ausstellungskatalog Weimar, Kunstsammlungen; München, Haus der Kunst; Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut, München / New York 1997

Simon 1839

J. Franz Simon, Die Heilquellen Europa's, mit vorzüglicher Berücksichtigung ihrer chemischen Zusammensetzung [...], Berlin 1839

Springer 1892

Anton Springer, Aus meinem Leben. Mit Beiträgen von Gustav Freytag und Hubert Janitschek und mit zwei Bildnissen, Berlin 1892

Stahr 1850

Adolf Stahr, Ein Jahr in Italien. Dritter Theil, Oldenburg 1850

Stahr 1860

Adolf Stahr, Herbstmonate in Oberitalien. Supplement zu des Verfassers »Ein Jahr in Italien«, Oldenburg 1860

Stahr / Lewald 1871

Adolf Stahr / Fanny Lewald, Ein Winter in Rom, 2., vermehrte Auflage, Berlin 1871

Stainton 1985

Lindsay Stainton, Turner's Venice, New York 1985

Stiftung Preußische Schlösser 2004

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.), Zerstört, entführt, verschollen. Die Verluste der preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg. Gemälde I, bearb. von Gerd Bartoschek und Christoph Martin Vogtherr, Potsdam 2004

Stolzenburg 2018

Andreas Stolzenburg, »Verschiedene glückliche Umstände haben sich vereinigt, mir meinen längst gehegten größten Wunsch, nach Rom zu gehen, zu verwirklichen«. Heinrich Reinhold im Kreis der deutschen Künstler in Rom, in: Ders. / Markus Bertsch / Hermann Mildenerberger (Hrsg.), Heinrich Reinhold. Der Landschaft auf der Spur, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, München 2018, S. 54-67

Stringa 2016a

Nico Stringa (Hrsg.), L'Accademia di Belle Arti di Venezia, 2 Bde., Crocetta del Montello 2016

Stringa 2016b

Nico Stringa, Le esposizioni all'Accademia di Venezia nel corso dell'Ottocento. Appunti per un »catalogo delle opera esposte«, in: Stringa 2016a, S. 345-367

Strobl 2022

Andreas Strobl, »Ich wollte die malerischen Schätze der Welt zeigen«. Der Landschaftsmaler Johann Moritz Rugendas ein Expeditionskünstler?, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 237-253

Tacke 2018

Andreas Tacke, Das Künstlerfest als (Verkaufs-)Bühne des Malerfürsten. Schlaglichter zur Vorgeschichte, in: Doris Lehmann / Katharina Chrubasik / Jutta Frings (Hrsg.), Malerfürsten, Ausstellungskatalog Bundeskunsthalle Bonn, München 2018, S. 22-29

Taschitzki 2017

Thomas von Taschitzki, Ferdinand Bellermann in Venezuela 1842-1845. Ölstudien zwischen Dokumentation und Konstruktion der Tropenlandschaften, in: Denk / Strobl 2017, S. 187-199

Taschitzki 2022

Thomas von Taschitzki, Die Erfurter Nerly-Schenkung – Eine Rekonstruktion der Gemäldesammlung, in: Denk / Schierz / Taschitzki 2022, S. 31-47

Tischbein 1861

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Aus meinem Leben, Bd. 1, Braunschweig 1861

Tonkovich 2011

Jennifer Tonkovich (Hrsg.), Studying Nature. Oil Sketches from the Thaw Collection, New York 2011

Turner 2023

Turner. Ein Lesebuch – A reader, hrsg. von Karin Althaus, Nicholas Maniu und Matthias Mühling, München 2023

Twain 1869

Mark Twain, The Innocents Abroad: or The New Pilgrims' Progress, Hartford 1869

Valenciennes [1803] 2019

Valenciennes' Ratgeber für den reisenden Landschaftsmaler. Zirkulierendes Künstlerwissen um 1800: Neuedition der deutschen Übersetzung von Valenciennes' Ratgeber, besonders im Fache der Landschaftsmalerei von 1803, Zweyter Band, hrsg. von Claudia Denk, Berlin / München 2019

Venezianisches Album [o.J.]

Venezianisches Album / Album veneziano, von Friedrich Nerly, mit erläuterndem Text von Theodor Elze, Tübingen [o. J.], o. S.

Vischer 1881

Friedrich Theodor Vischer, Altes und Neues, 2. Heft, Stuttgart 1881

Vischer 1889

Friedrich Theodor Vischer, Altes und Neues, Neue Folge, Stuttgart 1889

Volz 2018

Dorothea Volz, SchauSpielPlatz Venedig. Theatrale Rezeption und performative Aneignung eines kulturellen Imaginären um 1900, Bielefeld 2018

Waagen 1854

Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, 3 Bde., London 1854

Waetzold 1927

Wilhelm Waetzold, *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927

Wagner 1904

Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. *Tagebuchblätter und Briefe*. 1853–1871, 9. Auflage, Berlin 1904

Waiblinger 1988

Wilhelm Waiblinger, *Werke und Briefe*, Bd. 4: *Reisebilder aus Italien*, Stuttgart 1988

Wandschneider 2007

Andrea Wandschneider, *Die Verstörung des romantischen Blicks. Zur Bildkonzeption Friedrich Nerlys*, in: *Ausst.Kat. Dessau / Lübeck / Paderborn 2007*, S. 33–46.

Weber 1844

Wilhelm Ernst Weber, *Sendschreiben die Gemähldeausstellung zu Bremen im April und Mai 1843 betreffend*, Bremen 1844

Welter 2005

Andrea Welter, *Capri. Schroffe Felsen – blaues Feuer*, in: *Ausst. Kat. München 2005*, S. 273–283

Wetzel 1822

Johann Jakob Wetzel, *Voyage pittoresque au Lac de Come*, gravé par Johann Hürlimann, Joseph Meinrad Kälin, Franz Hegi et Conrad Caspar Rordorf, Zürich 1822

Willkomm 1847

Ernst Willkomm, *Italienische Nächte. Reiseskizzen und Studien*, 2. Bd., Leipzig 1847

Windholz 2017

Angela Windholz, *Olevano, die erste Künstlerkolonie Europas*, in: *Olevano – Casa Baldi / Villa Serpentara*, hrsg. von Joachim Blüher, *Deutsche Akademie Rom Villa Massimo*, Rom 2017, S. 95–157

Zannini 2002

Andrea Zannini, *La costruzione della città turistica*, in: Mario Isnenghi / Stuart J. Woolf (Hrsg.): *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Bd. 2, Rom 2002, S. 1123–1149

Zeitler 1997

Rudolf Walter Zeitler, *Kunstvereine im 19. Jahrhundert, meist in Deutschland und im Norden*, in: *Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft*, Bd. 48, Göttingen 1997, S. 167–220

Ziemke 1972

Hans-Joachim Ziemke, *Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Textband, hrsg. von Ernst Holzinger, Frankfurt a. M. 1972

Zimmermann 1867

W. F. A. Zimmermann, *Das Weltall, die Räthsel und Schönheiten seiner Lebensfülle, seiner Erzeugnisse, Geschöpfe und Bewohner. Lebensbilder der Pflanzen-, Thier- und Menschenwelt*, Leipzig / New York 1867

Zimmermann 1995

Evelyn Zimmermann, *Die erste Reise nach Italien*, in: Friedrich Wilhelm IV., *Künstler und König. Zum 200. Geburtstag*, *Ausstellungskatalog Neue Orangerie im Park Sanssouci Potsdam*, SPSG, Berlin-Brandenburg, Frankfurt a. M. 1995, S. 135–150

Zubek 1991

Paul Zubek, *Carl Friedrich von Rumohr. Leben, Werk und Wirken. Eine Skizze*, in: *Ausst.Kat. Cismar / Mainz 1991*, S. 17–41

KONKORDANZEN

Konkordanz Kat.Nr. ► Inv.Nr.

Kat. Nr.	Inv. Nr.	Bildtitel, Datierung
1a	3676	Huflattich mit Grenzpfosten, 1825
1b	3684a	Hängende Flaschenkürbisse an einer Rankhilfe, um 1825/28
1c	3684b	Blühendes Kürbisgewächs auf einem Tisch mit Wasserkaraffe, um 1828
1d	3687	Zwei friesische Stabijhoun, nach 1823
1e	3384	Zwei Porträtstudien eines Altdänischen Vorstehhunds, 1825
2	3683	Blick von Porto Venere auf den Golf von La Spezia, 1828
3a	3332	Olevano, 1830
3b	3378	Felsen bei Olevano, ca. 1832/35
3c	X 859	Landschaft mit Felsen, 1833/35
3d	3071	Felsiger Hang, um 1831
3e	3085	Kloster im Gebirge bei Subiaco, 1833/35
4a	3014	Die Cascata Grande in Tivoli, 1835
4b	3379	Wasserfälle bei Tivoli, 1829/30
4c	3671	Detailstudie aus der Neptungrotte bei Tivoli, 1829/30
5a	3386	Blick vom Monte Cavo bei Rom, 1834
5b	3703	Studie einer Eiche, 1834
6a	3022	Waldweg am Park Chigi bei Ariccia, 1834/35
6b	3023	Waldlandschaft bei Ariccia, 1834/35
6c	3024	Die Felsentreppe im Park Chigi bei Ariccia, 1834/35
7	3044	Campagnalandschaft mit Aqua Claudia, 1833/35
8	3691	Trümmer von Architekturteilen, 1829/30
9	3143	Studie eines Zampognaros, um 1831
10a	3371	Küstenlandschaft bei San Felice, 1832
10b	3043	Monte Sant'Angelo und Pisco Montano bei Terracina, 1832/33
10c	3375	Sonnenaufgang an der Küste von Terracina, 1832/33
10d	3077	Küstenlandschaft bei Terracina, 1832/33
11a	3382	Weinlese in Sorrent, um 1833/34
11b	3078	Küstenlandschaft bei Sorrent, 1832
11c	3667	Arco di Sant'Elia, 1832
11d	3046	Die blaue Grotte von Capri, 1832/34
11e	3018	Neapolitanische Fischerfamilie bei aufgehendem Mond, 1837/38
12a	3373	Büffel in der Campagna bei Paestum, 1838
12b	3011	Paestum im Mondschein, 1832/35
13	3002	Winzerzug auf dem Monte Circello, um 1860
14	3001	Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange, 1859/60

Kat. Nr.	Inv. Nr.	Bildtitel, Datierung
15a	3155a	Kürbisblüten, 1836
15b	3155b	Granatapfel, 1833/35
15c	3155c	Granatapfel, 1833/35
15d	3156b	Mohnblumen, 1833/35
15e	3156c	Brauner Topf mit Agave, 1833/35
15f	3698	Toter Reiher, wohl 1829/35
15g	3700	Maultier in Landschaft, 1829/35
16a	3372	Blick vom Park der Villa Serbelloni bei Bellagio nach Lecco, 1836
16b	3672	Blick von der Villa Serbelloni bei Bellagio nach Como, 1836
17	3374	Gebirgsrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene, 1835/36
18	3695	Der Araberhengst »Tursi« von Wilhelm I. von Württemberg, 1837
19a	3019	Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein, 1838
19b	3042	San Giorgio Maggiore bei Mondschein, kurz nach 1837
19c	3344	Die Traghetto-Station am Campo di Santa Maria del Giglio mit Santa Maria della Salute bei Vollmond, 1840er-Jahre
20a	IX 255	Die Seufzerbrücke in Venedig bei Mondschein, nach 1842
20b	3106	Ein Wächter holt Antonio Foscarini für seine Hinrichtung aus der Kerkerzelle, nach 1838
21a	3693a	Rundbogenfenster mit Butzenscheiben, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof, 1840
21b	3693b	Rundbogenfenster mit Butzenscheiben, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof, 1840
21c	3677a	Oberer Teil eines Rundbogenfensters mit Butzenscheiben, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof, 1840
21d	3677b	Architekturausschnitt mit Gesims und Sockelzone, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof, um 1840
21e	3681a	Halb geöffnete Flügeltür, Palazzo Pisani, 1850
21f	3681b	Halb geöffnete Flügeltür, Palazzo Pisani, 1850
21g	3149	Die <i>Vera da pozzo</i> im zweiten Innenhof, Palazzo Pisani, 1858
21h	3150	Wappen der Familie Pisani, 1858
22a	3385	Fischer in der Lagune bei Venedig, kurz nach 1837
22b	3334	Blick über den Bacino di San Marco zu den Giardini Pubblici bei Vollmond, 1838

Kat. Nr.	Inv. Nr.	Bildtitel, Datierung
22c	3370	Blick auf den Palazzo Reale mit den Giardini Reali und Festgesellschaft, 1856/57
22d	3670	Blick von der Biblioteca Marciana auf die Piazzetta, um 1850
23a	3151	Fassaden-Ausschnitt des Palazzo Contarini-Fasan, kurz nach 1837
23b	3154	Fassaden-Ausschnitt des Palazzo Contarini-Fasan mit Gondel, nach 1837
23c	3153	Quai mit Löwenköpfen und Treppenanlage, nach 1837
24a	3140b	Studie zu drei Gondeln, 1837
24b	3140a	Studie eines Gondeldachs
24c	3140c	Gondoliere mit Gondeldach, um 1850
25a	3109	Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus bei Sonnenuntergang, kurz nach 1837
25b	3367	Bildnis des griechisch-orthodoxen Metropoliten, kurz nach 1837
25c	3377	Abendstimmung in Venedig mit Santa Maria della Salute, 1840er-Jahre
25d	3686	Abendliche Gondelfahrt vor der Insel San Lazzaro, 1840er-Jahre
25e	3084	Sonnenuntergang auf der Lagune bei Venedig, um 1840
25f	VI 371	Abendstimmung in der Lagune mit Blick auf San Clemente, 1840er-Jahre
25g	3685	Sonnenuntergang über der Lagune mit Blick auf die Vizentiner Berge, 1840er-Jahre
25h	3380	Gondeln in der Lagune bei Sonnenuntergang mit San Lazzaro, 1856
25i	3333	Gondel in der Lagune bei Sonnenuntergang, um 1860
26a	3101	Venedig vom Lido aus gesehen, 1837
26b	3137	Die Brücke bei San Nicolò auf dem Lido, 1837
26c	3368	Am Lido bei Venedig, 1840-er Jahre
26d	3013	Die Insel San Pietro bei Venedig, um 1850
26e	3012	Die Insel Sant'Elena bei Venedig im Abendlicht, um 1850
27a	3045	Stilleben mit großen Gartenkürbissen, Strohhut und Sonnenschutz, 1848
27b	3678	Weidenkörbe mit Gartenkürbissen und Sonnenschutz, um 1848
28a	3004	Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore, 1845-1848

Kat. Nr.	Inv. Nr.	Bildtitel, Datierung
28b	3093	Die Cadorischen Dolomiten mit dem Castello di Cadore, um 1840
28c	3694	Castello di Cadore, 1840
28d	3092	Der Monte Antelao, um 1840
28e	3365	Bergmassiv mit der Ansicht des Monte Pelmo, um 1840
29a	3006	Tizian mit seiner Tochter Lavinia in den Cadorischen Dolomiten, um 1850
29b	3336	Landschaft aus den Cadorischen Dolomiten im Stil Tizians, um 1850
29c	3147	Kopie nach dem heiligen Petrus aus Tizians <i>Assunta</i> , Frari-Kirche, um 1850
30a	3366	Waldquell im Gebirge mit Rehen bei Recoaro, um 1850
30b	3679a	Bachlauf mit umgestürztem Fichtenstamm bei Recoaro, um 1850
30c	3679b	Großer Felsbrocken in einem Bachlauf bei Recoaro, um 1850
30d	3679d	Wiesengang mit Felsabbruch bei Recoaro, um 1850
30e	3673	Die Eselin »Paulina di Recoaro«, um 1850
31a	3020	Der Palazzo Contarini-Fasan - Das »Haus der Desdemona«, 1876
31b	3104	Der Palazzo Contarini-Fasan - Das »Haus der Desdemona«, 1876
31c	2021-01	Das »Haus des Othello«, um 1870
32	10887	Heinrich der Löwe in Venedig auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise 1172-1173, nach 1861/1870er-Jahre
33a	3005	Kreuzgang von San Gregorio in Venedig, 1878
33b	3699a	Gotisches Knospenkapitell mit Sattelholz, Kreuzgang von San Gregorio, um 1850
33c	3699b	Gotisches Knospenkapitell mit Sattelholz, Kreuzgang von San Gregorio, um 1850
34	3009	Gründonnerstagabend in der Basilica di San Marco in Venedig, kurz vor 1878
35	XI 214	Gegend unterhalb Cervaras im Äquergebirge, ca. 1830/40
36	X 970	Jean-Charles-Joseph Rémond: Küstenlandschaft bei Amalfi, 1825/26
37	X 963	Nach Friedrich Nerly: Carlo Grubacs, Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein, 1857

Konkordanz Inv.Nr. ▶ Kat.Nr.

Inv. Nr.	Kat. Nr.	Bildtitel, Datierung
VI 371	25f	Abendstimmung in der Lagune mit Blick auf San Clemente, 1840er-Jahre
X 859	3c	Landschaft mit Felsen, 1833/35
XI 214	35	Gegend unterhalb Cervaras im Äquergebirge, ca. 1830/40
XI 255	20a	Die Seufzerbrücke in Venedig bei Mondschein, nach 1842
2021-01	31c	Das »Haus des Othello«, um 1870
3001	14	Schwäne verteidigen ihr Nest gegen eine Schlange, 1859/60
3002	13	Winzerzug auf dem Monte Circello, um 1860
3004	28a	Der Abschied des jungen Tizian von seiner Mutter bei Pieve di Cadore, 1845-1848
3005	33a	Kreuzgang von San Gregorio in Venedig, 1878
3006	29a	Tizian mit seiner Tochter Lavinia in den Cadorischen Dolomiten, um 1850
3009	34	Gründonnerstagabend in der Basilica di San Marco in Venedig, kurz vor 1878
3011	12b	Paestum im Mondschein, 1832/35
3012	26e	Die Insel Sant'Elena bei Venedig im Abendlicht, um 1850
3013	26d	Die Insel San Pietro bei Venedig, um 1850
3014	4a	Die Cascata Grande in Tivoli, 1835
3018	11e	Neapolitanische Fischerfamilie bei aufgehendem Mond, 1837/38
3019	19a	Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein, 1838
3020	31a	Der Palazzo Contarini-Fasan - Das »Haus der Desdemona«, 1876
3022	6a	Waldweg am Park Chigi bei Ariccia, 1834/35
3023	6b	Waldlandschaft bei Ariccia, 1834/35
3024	6c	Die Felsentreppe im Park Chigi bei Ariccia, 1834/35
3042	19b	San Giorgio Maggiore bei Mondschein, kurz nach 1837
3043	10b	Monte Sant'Angelo und Pisco Montano bei Terracina, 1832/33
3044	7	Campagnalandschaft mit Aqua Claudia, 1833/35
3045	27a	Stilleben mit großen Gartenkürbissen, Strohhut und Sonnenschutz, 1848
3046	11d	Die blaue Grotte von Capri, 1832/34
3071	3d	Felsiger Hang, um 1831
3077	10d	Küstenlandschaft bei Terracina, 1832/33
3078	11b	Küstenlandschaft bei Sorrent, 1832

Inv. Nr.	Kat. Nr.	Bildtitel, Datierung
3084	25e	Sonnenuntergang auf der Lagune bei Venedig, um 1840
3085	3e	Kloster im Gebirge bei Subiaco, 1832/35
3092	28d	Der Monte Antelao, um 1840
3093	28b	Die Cadorischen Dolomiten mit dem Castello di Cadore, um 1840
3101	26a	Venedig vom Lido aus gesehen, 1837
3104	31b	Der Palazzo Contarini-Fasan - Das »Haus der Desdemona«, 1876
3106	20b	Ein Wächter holt Antonio Foscarini für seine Hinrichtung aus der Kerkerzelle, nach 1838
3109	25a	Blick auf Venedig von den Giardini Pubblici aus bei Sonnenuntergang, kurz nach 1837
3137	26b	Die Brücke bei San Nicolò auf dem Lido, 1837
3140a	24b	Studie eines Gondeldachs
3140 b	24a	Studie zu drei Gondeln, 1837
3140 c	24c	Gondoliere mit Gondeldach, um 1850
3143	9	Studie eines Zampognaros, um 1831
3147	29c	Kopie nach dem heiligen Petrus aus Tizians <i>Assunta</i> , Frari-Kirche, um 1850
3149	21g	Die <i>Vera da pozzo</i> im zweiten Innenhof, Palazzo Pisani, 1858
3150	21h	Wappen der Familie Pisani, 1858
3151	23a	Fassaden-Ausschnitt des Palazzo Contarini-Fasan, kurz nach 1837
3153	23c	Quai mit Löwenköpfen und Treppenanlage, nach 1837
3154	23b	Fassaden-Ausschnitt des Palazzo Contarini-Fasan mit Gondel, nach 1837
3155a	15a	Kürbisblüten, 1836
3155b	15b	Granatapfel, 1833/35
3155c	15c	Granatapfel, 1833/35
3156b	15d	Mohnblumen, 1833/35
3156c	15e	Brauner Topf mit Agave, 1833/35
3332	3a	Olevano, 1830
3333	25i	Gondel in der Lagune bei Sonnenuntergang, um 1860
3334	22b	Blick über den Bacino di San Marco zu den Giardini Pubblici bei Vollmond, 1838
3336	29b	Landschaft aus den Cadorischen Dolomiten im Stil Tizians, um 1850
3344	19c	Die Traghetto-Station am Campo di Santa Maria del Giglio mit Santa Maria della Salute bei Vollmond, 1840er-Jahre

Inv. Nr.	Kat. Nr.	Bildtitel, Datierung
3365	28e	Bergmassiv mit der Ansicht des Monte Pelmo, um 1840
3366	30a	Waldquell im Gebirge mit Rehen bei Recoaro, um 1850
3367	25b	Bildnis des griechisch-orthodoxen Metropoliten, kurz nach 1837
3368	26c	Am Lido bei Venedig, 1840-er Jahre
3370	22c	Blick auf den Palazzo Reale mit den Giardini Reali und Festgesellschaft, 1856/57
3371	10a	Küstenlandschaft bei San Felice, 1832
3372	16a	Blick vom Park der Villa Serbelloni bei Bellagio nach Lecco, 1836
3373	12a	Büffel in der Campagna bei Paestum, 1838
3374	17	Gebirgrücken mit Ausblick auf die lombardische Ebene, 1835/36
3375	10c	Sonnenaufgang an der Küste von Terracina, 1832/33
3377	25c	Abendstimmung in Venedig mit Santa Maria della Salute, 1840er-Jahre
3378	3b	Felsen bei Olevano, ca. 1832/35
3379	4b	Wasserfälle bei Tivoli, 1829/30
3380	25h	Gondeln in der Lagune bei Sonnenuntergang mit San Lazzaro, 1856
3382	11a	Weinlese in Sorrent, um 1833/34
3384	1e	Zwei Porträtstudien eines Altdänischen Vorstehhunds, 1825
3385	22a	Fischer in der Lagune bei Venedig, kurz nach 1837
3386	5a	Blick vom Monte Cavo bei Rom, 1834
3667	11c	Arco di Sant'Elia, 1832
3670	22d	Blick von der Biblioteca Marciana auf die Piazzetta, um 1850
3671	4c	Detailstudie aus der Neptungrotte bei Tivoli, 1829/30
3672	16b	Blick von der Villa Serbelloni bei Bellagio nach Como, 1836
3673	30e	Die Eselin »Paulina di Recoaro«, um 1850
3676	1a	Huflattich mit Grenzpfosten, 1825
3677a	21c	Oberer Teil eines Rundbogenfensters mit Butzenscheiben, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof, 1840
3677b	21d	Architekturausschnitt mit Gesims und Sockelzone, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof, um 1840
3678	27b	Weidenkörbe mit Gartenkürbissen und Sonnenschutz, um 1848

Inv. Nr.	Kat. Nr.	Bildtitel, Datierung
3679a	30b	Bachlauf mit umgestürztem Fichtenstamm bei Recoaro, um 1850
3679b	30c	Großer Felsbrocken in einem Bachlauf bei Recoaro, um 1850
3679d	30d	Wiesengang mit Felsabbruch bei Recoaro, um 1850
3681a	21e	Halb geöffnete Flügeltür, Palazzo Pisani, 1850
3681b	21f	Halb geöffnete Flügeltür, Palazzo Pisani, 1850
3683	2	Blick von Porto Venere auf den Golf von La Spezia, 1828
3684a	1b	Hängende Flaschenkürbisse an einer Rankhilfe, um 1825/28
3684b	1c	Blühendes Kürbisgewächs auf einem Tisch mit Wasserkaraffe, um 1828
3685	25g	Sonnenuntergang über der Lagune mit Blick auf die Vizentiner Berge, 1840er-Jahre
3686	25d	Abendliche Gondelfahrt vor der Insel San Lazzaro, 1840er-Jahre
3687	1d	Zwei friesische Stabijhoun, nach 1823
3691	8	Trümmer von Architekturteilen, 1829/30
3693a	21a	Rundbogenfenster mit Butzenscheiben, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof, 1840
3693b	21b	Rundbogenfenster mit Butzenscheiben, Palazzo Pisani, zweiter Innenhof, 1840
3694	28c	Castello di Cadore, 1840
3695	18	Der Araberhengst »Tursi« von Wilhelm I. von Württemberg, 1837
3698	15f	Toter Reiher, wohl 1829/35
3699a	33b	Gotisches Knospenkapitell mit Sattelholz, Kreuzgang von San Gregorio, um 1850
3699b	33c	Gotisches Knospenkapitell mit Sattelholz, Kreuzgang von San Gregorio, um 1850
3700	15g	Maultier in Landschaft, 1829/35
3703	5b	Studie einer Eiche, 1834
10887	32	Heinrich der Löwe in Venedig auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise 1172-1173, nach 1861/1870er-Jahre
X 970	36	Jean-Charles-Joseph Rémond: Küstenlandschaft bei Amalfi, 1825/26
X 963	37	Nach Friedrich Nerly: Carlo Grubacs, Die Piazzetta in Venedig bei Mondschein, 1857

PERSONENREGISTER

Die Seitenverweise beziehen sich nur auf Erwähnungen der Personen in inhaltlichen Zusammenhängen. Nennungen im Zusammenhang mit Quellen- und Literaturangaben bleiben unberücksichtigt.

Ahlborn, August Wilhelm Julius 125
Alexander II., russ. Thronfolger, ab 1851 Zar von Russland 46, 76, 192, 347
Alginovich, Agathe Alexandra; siehe: Nerly, Agathe Alexandra
Arnim, Bettina von 216, 246
Ashburton, Lord; siehe: Baring, Alexander (1st Baron of Ashburton)
Aucher, Paschal 337

Baring, Alexander (1st Baron of Ashburton) 48, 59, 380, 384, 386, 397
Batthyány, Arthur Graf von 273
Baudissin, Wolf Heinrich von 418, 429
Beaumont, Adalbert de 52, 54, 355, 358, 369
Begas, Carl Joseph 58
Bellermann, Ferdinand Konrad 34, 41 f., 433, 436
Bellotto, Bernardo 274
Bertuch, Friedrich Johann Justin 80
Binzer, Daniel von 44, 47, 56, 64, 76, 78, 266, 268, 285, 320, 381, 384, 386, 438
Blechen, Carl 16, 84, 145
Bonaparte, Charlotte 76
Bonington, Richard Parkes 41, 306, 319–321
Brendel, Hugo 191, 360 f., 373
Bresolin, Domenico 321, 323, 327
Brown, Rawdon Lubbock 418, 425, 429
Brun, Friederike (auch Friederika) 167
Bürkel, Heinrich 125, 167
Bunsen, Christian Carl Josias von 112, 115
Byron, George Gordon (Lord Byron) 15, 52, 61, 75 f., 78, 81, 117, 120, 229, 278, 280 f., 284, 287, 336 f., 346, 350, 357–359, 368

Cadorin, Guiseppe 380
Caffi, Ippolito 50, 77–79, 81, 271, 306, 312 f., 317
Calame, Alexandre 382
Canaletto (eig. Giovanni Antonio Canal) 39 f., 57, 61, 261, 274, 359, 373, 463
Carl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 47, 54, 423

Carpaccio, Vittorio 279, 329 f., 335, 347
Carus, Carl Gustav 66, 74 f., 180, 264
Catel, Franz Ludwig 41, 52, 58, 213, 347
Claudius, römischer Kaiser 170
Contino, Antonio 281

Dahl, Johan Christian 66, 84, 203
Delécluze, Étienne-Jean 58, 76
Dughet, Gaspard (gen. Gaspard Poussin) 152

Eberwein, Franz Carl Albert 16, 108, 467
Edwards, Amelia B. 392
Ehlers, Ernst 425, 428 f.
Elisabeth (Sisi), Kaiserin von Österreich 312 f.
Elisabeth von Bayern, Königin von Preußen (Ehefrau von Friedrich Wilhelm IV.) 38
Elze, Ludwig Theodor 264, 425
Ermeler, Wilhelm Ferdinand 46
Etty, William 283

Ferdinand I., Kaiser von Österreich 50, 58, 312, 338–341, 343, 398
Flaubert, Gustave 246
Förster, Ernst 46, 48, 246, 260, 328, 337
Foscari, Francesco 76, 284
Foscari, Jacopo 76, 284
Foscarini, Antonio 76, 91, 284–286
Franz Joseph I., Kaiser von Österreich 312 f.
Friedrich III., Deutscher Kaiser 47
Friedrich, Caspar David 15, 66 f., 202
Friedrich Wilhelm III., König von Preußen 38
Friedrich Wilhelm IV., preuß. Kronprinz, ab 1840 König von Preußen 15, 38 f., 41, 46 f., 50, 57, 83, 106, 115, 118, 121, 148, 205, 264, 270, 331, 418, 472
Fries, Ernst 126, 141, 145, 160, 167, 200 f., 205, 224
Frizzoni, Federico 246, 253 f., 471
Frizzoni, Giovanni Leonardo 246, 253 f., 339 f., 471
Führich, Joseph von 176

Gilbert, Josiah 381 f., 387, 390, 392, 397, 399
Girardet, Karl 355, 369
Gmelin, Johann Georg 181, 191
Goethe, Johann Wolfgang von 16, 41, 44, 52, 66 f., 70, 108, 112, 116, 160 f., 167, 180, 206 f., 224, 288, 290, 358, 415, 467 f.
Goethe, Ottilie von 285

Götzloff, Carl Wilhelm 160
Graff, Anton 85, 89
Gregorovius, Ferdinand 218 f.
Grillparzer, Franz 41
Grubacs, Carlo 50, 271, 458

Hackert, Jakob Philipp 145
Hackländer, Friedrich Wilhelm von 47
Häßler, Johann Wilhelm (Nerlys Großvater) 16, 105, 467
Häßler, Johanna Rosine Auguste; siehe: Nehrlich, Johanna Rosine Auguste
Häßler, Regina Henriette (Nerlys Tante) 108
Hagen, Eduard von 17, 23–25, 27, 32–34, 41, 47, 58, 132 f., 307, 351, 433, 436, 454, 476
Hamann, Richard 84, 307
Hasse, Karl Ewald 428 f.
Healy, George Peter Alexander 48
Heinrich der Löwe, Herzog von Sachsen und Baiern 33 f., 92, 95, 269, 430, 432, 434, 436 f., 448
Henning, Adolf 472
Hensel, Fanny, geb. Mendelssohn Bartholdy 52, 76
Herterich, Heinrich Joachim 16, 105, 115, 448, 467
Hess, Alfred 28
Holland, Henry 81
Homer 398
Horny, Franz Theobald 115, 124, 218, 230
Humboldt, Wilhelm von 215, 220

Janssen, Peter 24, 34, 433 f.
Jenisch, Martin Johann 142 f., 347

Kaesbach, Walter 28 f.
Kaulbach, Wilhelm von 47
Kestner, August 66, 260
Kirchner, Albert Emil 368, 373
Kleemann, Lothar 34, 269
Kniep, Christoph Heinrich 206
Koch, Joseph Anton 124, 126, 137, 141, 218, 223, 230, 469
Kopisch, August 200–202, 205
Kratzmann, Gustav Philipp 49, 306
Kühn, Walter 85–89, 91 f., 114, 131, 149, 184, 188, 195, 209, 248, 253 f., 275, 314, 355, 367 f., 396, 409
Kummer, Carl Robert 185

Langer, Robert von 109
Launitz, Nikolaus Carl Eduard; siehe: Schmidt von der Launitz
Lenbach, Franz von 41
Leube, Wilhelm Olivier von 283 f.
Lewald, Fanny 43, 176
Lichtwark, Alfred 16, 374
Lord Byron; siehe: Byron, George Gordon
Lorrain, Claude 148, 152
Lucas, August 125, 469
Luckner, Johann Heinrich Wilhelm Graf von 152
Ludwig I., König von Bayern 47

MacFarlane, Charles 218 f.
Magnus, Eduard 47
Makart, Hans 41
Marinetti, Filippo Tommaso 61, 79
Marinus, Ferdinand 470
Maruzzi (Maroutsis), Constantino 46, 58, 472
Masuyama, Hiroyuki 79
Matteini, Teodoro 458
Mechau, Jacob Wilhelm 124, 141
Mendelssohn Bartholdy, Felix 52
Meyer, Franz 16, 29–34, 46, 108, 125, 137, 142, 180, 191 f., 194, 202, 212, 214, 221, 224, 227, 270, 273, 343, 344, 348, 350, 352, 363 f., 369, 371, 428
Meyerbeer, Giacomo 406
Meyerheim, Friedrich Eduard 224
Meysenbug, Malwida Freiin von 52, 382, 392, 398
Milde, Carl Julius 467
Morgenstern, Carl 41, 44, 54, 78, 143, 151, 165, 181, 185, 191, 260, 278, 306 f., 336, 443
Murray, John 37, 48, 381, 426

Naya, Carlo 43, 65, 78, 270, 337, 424, 428, 439, 441, 443, 447
Napoleon Bonaparte, Kaiser der Franzosen 41, 50, 61, 76, 81, 285, 312, 337, 368, 390, 438, 448
Nehrlich, Johann Paul (Nerlys Vater) 105, 467
Nehrlich, Johanna Rosine Auguste, geb. Häßler (Nerlys Mutter) 105, 467
Nerly, Agathe Alexandra, geb. Alginovich (Nerlys Ehefrau) 46 f., 58, 293 f., 329, 374, 472 f.
Nerly, Friedrich Paul (Nerly d. J.; Nerlys Sohn) 17, 26 f., 29, 32, 100, 191, 212, 260–262, 270, 307, 328 f., 358, 368, 370, 372, 385, 424, 428 f., 442, 448, 472 f., 476
Nietzsche, Friedrich 52, 406
Nolte, Vincent Otto 47, 386

Oehme, Ernst Ferdinand 160
Oelrichs, Heinrich Wilhelm Ludwig 181, 270
Oliphant Wilson, Margaret 392
Osborne, Catherine Isabella 75, 81, 270, 273, 278
Overmann, Alfred 23 f., 27, 88 f.

Palladio, Andrea 70, 271, 368
Paraviso, Karl (auch Carl) 270
Pecht, Friedrich 47

Pinelli, Bartolomeo 198 f., 218, 223
Piringer, Benedict 454, 456
Pisani, Alvisé 45, 304
Platen, August Graf von 52, 54, 61, 67, 116, 118–121, 246, 381, 397, 468
Pollak, Leopold 470
Preller, Friedrich d. Ä. 125, 134, 136, 141, 469 f.
Poussin, Nicolas 149, 152
Prout, Samuel 283

Radetzky von Radetz, Josef Wenzel (Feldmarschall) 47
Radziwill, Friedrich Wilhelm Paul Nikolaus Fürst von 270 f.
Ranke, Leopold von 246
Redslob, Edwin 27
Rémond, Jean-Charles-Joseph 454, 456 f.
Reiffenstein, Carl Theodor 64, 439, 447
Reichmann, Alfons 246
Reinhart, Johann Christian 124, 131, 141, 145, 191, 220, 469
Reinhold, Heinrich 83, 124, 130 f.
Reinsberg-Düringsfeld, Ida von 285
Reumont, Alfred von 57, 320, 425, 429, 447
Richter, Ludwig 124, 126, 141, 145, 152, 156, 160, 206 f.
Rist, Johann Georg 121, 148
Rivet, Charles 320
Robert, Louis Léopold 44, 48, 76, 288
Rochau, August Ludwig von 78
Rohden, Johann Martin von 145, 148, 151
Rossini, Gioachino 54, 418, 421,
Rousseau, Théodore 83
Rumohr, Carl Friedrich von 16, 39–41, 44, 46, 49, 57, 66, 74 f., 83, 100, 105 f., 108–113, 115–118, 120 f., 124 f., 142, 148, 181, 202, 215, 226, 230 f., 246, 265, 270, 288, 318, 320, 329, 337–339, 341, 343, 358, 374, 376, 415, 453, 467 f., 470 f.
Runge, Otto Wilhelm 105
Ruppert, Otto von 447
Ruskin, John 15, 41, 46 f., 64, 290 f., 293, 296, 298, 305, 320, 359, 392, 397, 418, 425, 432, 435, 437–439, 445

Schadow, Albert Dietrich 41, 56, 64
Schauroth, Carl Friedrich von 406, 411
Scheel-Plessen, Mogens Joachim von 121
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 246
Schiller, Friedrich 75, 262, 264
Schinkel, Karl Friedrich 83, 223
Schirmer, Johann Wilhelm 41, 47, 167, 399, 401, 405
Schlüter, R. 66, 250, 262, 268, 272, 305, 359, 365
Schuch, Carl 442, 447
Selvatico, Pietro 418
Serbelloni, Alessandro 246
Serre, Friedrich Anton 273
Sieveking, Karl 108 f.
Schmidt von der Launitz, Eduard 76, 81, 285 f.
Shakespeare, William 17, 54, 262, 316, 418, 420 f., 426, 438

Shelley, Percy Bysshe 117, 119 f.
Sommer, Luise 132 f.
Sorgato, Antonio 37
Soufflot, Jacques-Germain 206
Speckter, Erwin 200, 467, 469
Speckter, Hans 43, 448
Speckter, Johann Michael 16, 105, 448, 467
Speckter, Otto 43, 118, 448, 467
Stahr, Adolf 43, 47, 288, 294, 423
Stendhal (eig. Marie-Henri Beyle) 246

Thorvaldsen, Bertel 181, 206 f., 224
Tiberius, römischer Kaiser 200
Tieck, Christian Friedrich 223
Tieck, Ludwig 61, 66, 69
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 145
Tizian (Tiziano Vecellio) 17, 48 f., 221, 380–385, 387, 390, 392, 394, 397–402, 404–406
Tollemache, John 281, 283 f.
Tschudi, Hugo von 16, 84, 306 f.
Turner, William 15, 41, 70, 76, 281, 284, 306, 359
Twain, Mark 63

Valenciennes, Pierre-Henri de 59, 74, 89, 116, 118, 296, 309, 320, 348, 355
Verdi, Giuseppe 418
Vischer, Friedrich Theodor 47, 406, 415 f.
Vittorio, Alessandro 304
Vogel, Friedrich Carl 428

Waagen, Gustav Friedrich 320
Wach, Karl Wilhelm 223
Wagner, Richard 15, 50, 52, 61, 67, 354, 382, 398, 404
Wagner, Rudolf 39
Waiblinger, Wilhelm 155 f.
Weidenmann, Johann Caspar 125
Wesendonck, Agnes Mathilde 80
Wetzell, Johann Jakob 250, 252
Wilhelm I., Deutscher Kaiser 27
Wilhelm I., König von Württemberg 46, 48, 56, 59, 255 f., 347, 380 f., 384, 386 f., 472
Wilhelm, Herzog von Braunschweig und Lüneburg sowie Oels 260, 264, 270, 279, 281, 283–285, 344
Willers, Ernst 191
Willkomm, Ernst 180
Wolf, August 61, 264

KURZBIOGRAFIEN DER PROJEKTLEITER

Dr. Claudia Denk

Studium der Kunstgeschichte in München mit Forschungsaufenthalten in Paris und einer Doktorarbeit zum französischen Künstlerbildnis der Aufklärung. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Assistenz- bzw. Co-Kuratorin mehrerer großer Ausstellungen (u. a. Alte Pinakothek, 2001: *Venus – Bilder eine Göttin*). Ab 2002 Lehrbeauftragte an der TU München und zwischen 2006 und 2009 Mitglied des DFG-Netzwerks zur Liebessemantik, Justus-Liebig-Universität Gießen. Zwischen 2007 und 2012 Durchführung eines Forschungsprojekts zur Memorialkultur am Bayerischen Nationalmuseum. Von 2007 bis 2020 stellvertretende Vorsitzende des wissenschaftlichen Beirats bzw. Kuratorin und Geschäftsführerin der Christoph Heilmann Stiftung | Lenbachhaus München.

Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen neben Forschungen zu Künstlerinszenierungen, zur Liebes-Ikonografie und zur europäischen Sepulkralkunst insbesondere im Bereich der europäischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts mit wichtigen Publikationen, wie der Edition der frühen deutschen Übersetzung von *Pierre Henri de Valenciennes' Ratgeber, besonders im Fache der Landschaftsmalerei von 1803* (Berlin/München 2019), sowie der Konzeption und Durchführung mehrerer Tagungen, u. a.: *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert* (hrsg. mit Andreas Strobl, Berlin/München 2017) und *Reframing Friedrich Nerly. Landschaftsmaler. Reisender. Verkaufstalent* (hrsg. mit Kai Uwe Schierz und Thomas von Taschitzki Berlin/München 2022).

Thomas von Taschitzki M. A.

Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Geschichte in Köln und Bochum. 1992–1999 freischaffender Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Kurator. 1994–1996 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Sammlung Fotografie und Videokunst am Museum Ludwig, Köln. 1999–2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Fakultät Gestaltung/Freie Kunst, Bauhaus-Universität Weimar. 2003–2011 Lehraufträge und projektbezogene wissenschaftliche Mitarbeit an der Fakultät Gestaltung/Bauhaus-Universität Weimar, Mitarbeit an Buch- und Katalogpublikationen sowie Ausstellungsorganisation. 2011–2013 Museumspädagoge am Angermuseum Erfurt. Seit 2013 Kurator der Gemälde- und Skulpturensammlung am Angermuseum Erfurt. Ausstellungen und Publikationen zur Kunst des 18. bis 21. Jahrhunderts, u. a. Konzeption und Organisation der Ausstellungen *Beobachtung und Ideal. Ferdinand Bellermand – Ein Maler aus dem Kreis um Humboldt* (Ausst.Kat. hrsg. mit Kai Uwe Schierz, Petersberg 2014) und *Jacob Samuel Beck (1715–1778). Zum 300. Geburtstag des Erfurter Malers* (Ausst.Kat. hrsg. mit Kai Uwe Schierz, Dresden 2016). Kurator der Ausstellungen *Franz Markau – Aspekte seines Lebenswerks* (Ausst.Kat. hrsg. mit Kai Uwe Schierz, Gera 2018) und *Wieland Förster – Skulpturen und Zeichnungen. Zum 90. Geburtstag des Bildhauers* (Ausst.Kat. hrsg. mit Kai Uwe Schierz, Halle 2020). Tagungsband *Reframing Friedrich Nerly. Landschaftsmaler. Reisender. Verkaufstalent* (hrsg. mit Claudia Denk und Kai Uwe Schierz, Berlin/München 2022).

IMPRESSUM

FORSCHUNGS- UND BESTANDSERFASSUNGSPROJEKT ZUM HAUPTNACHLASS VON FRIEDRICH NERLY AM ANGERMUSEUM ERFURT

Direktor Kunstmuseen Erfurt Prof. Dr. Kai Uwe Schierz
Idee und Konzeption Dr. Claudia Denk, Gastwissenschaftlerin
und -kuratorin, Angermuseum Erfurt

Wissenschaftliche Projektleitung und Durchführung
Dr. Claudia Denk und Thomas von Taschitzki M. A., Kurator
Gemälde- und Skulpturensammlung, Angermuseum Erfurt
**Restauratorische Maßnahmen und kunsttechnologische
Untersuchungen** Zentrale Restaurierungswerkstätten der
Museen der Landeshauptstadt Erfurt:

Dipl.-Restauratorin Karin Kosicki, Leitung als Chefrestauratorin
(bis 31.8.2023, dann in freiberuflicher Weiterführung)
Katharina Bellinger-Soukup, Dipl.-Restauratorin für Gemälde
Susanne Kirchner, Dipl.-Restauratorin für Kulturgut aus Papier
Nora Pfeiffer, Dipl.-Restauratorin für Gemälde

Fotografische Dokumentation Dirk Urban, Zentrale Restaurie-
rungswerkstätten der Museen der Landeshauptstadt Erfurt

AUSSTELLUNG

Kuratoren der Ausstellung Claudia Denk, Kai Uwe Schierz
und Thomas von Taschitzki

Sekretariat Stefanie Mansfeld

Konservatorische Betreuung Zentrale Restaurierungswerkstätten
der Museen der Landeshauptstadt Erfurt, Sibylle Wulff, Katharina
Bellinger-Soukup, Nora Pfeiffer, Susanne Kirchner, Ronald Krüger

Ausstellungsaufbau Marko Plachta

Öffentlichkeitsarbeit Danielle Weisheit



ANGERMUSEUM ERFURT
Kunstmuseum der Landeshauptstadt

FRIEDRICH NERLY – VON ERFURT IN DIE WELT. DIE GEMÄLDE UND ÖLSTUDIEN DES NERLY- BESTANDES IM ANGERMUSEUM ERFURT

Diese Publikation erscheint zum Abschluss des Forschungs-
und Bestandserfassungsprojekts und zugleich begleitend
zur Ausstellung *Friedrich Nerly – Von Erfurt in die Welt*
vom 17. November 2024 bis 23. Februar 2025.

Herausgeber Claudia Denk, Kai Uwe Schierz, Thomas von
Taschitzki, im Auftrag der Landeshauptstadt Erfurt

Autoren Claudia Denk, Karin Kosicki, Andreas Strobl,
Thomas von Taschitzki

Lektorat Rudolf Winterstein, München

Gestaltung, Layout und Satz Edgar Endl, booklab, München

Reproduktionen Lanarepro, Lana (Südtirol)

Druck und Bindung Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza

Library of Congress Control Number: 2024947319

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 Deutscher Kunstverlag. Ein Verlag der Walter de
Gruyter GmbH, Angermuseum Erfurt und bei den Autoren

Deutscher Kunstverlag. Ein Verlag der Walter de Gruyter GmbH
Genthiner Straße 13, 10785 Berlin, Deutschland
www.deutscherkunstverlag.de · www.degruyter.com
ISBN 978-3-422-80257-5

Erfurt 
LANDESHAUPTSTADT
THÜRINGEN
Stadtverwaltung

ABBILDUNGSNACHWEIS

**Alle Abbildungen der Gemälde, Ölstudien und Papierarbeiten aus den Beständen des Angermuseums:
Angermuseum Erfurt / Foto: Dirk Urban, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt**

Die Erfurter Nerly-Schenkung: **Abb. 1** Stadtarchiv Erfurt; **Abb. 3** Stadtarchiv Erfurt / Foto: Kerstin Richter; **Abb. 4** Stadtarchiv Erfurt / Foto: Kerstin Richter; **Abb. 5** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Lars Lohrisch; **Abb. 6** Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv / Foto: Eduard Bissinger, Neg.-Nr.: 40417; **Abb. 7** Von der Heydt-Museum, Wuppertal / Foto: Medienzentrum Wuppertal; **Abb. 8** Reproduktion aus Ausst. Kat. Berlin 1906; **Abb. 9** © Sotheby's

Celebre pittore: **Abb. 2** SPSPG; **Abb. 3** SPSPG / Wolfgang Pfauder; **Abb. 4** Puschkin-Museum, Moskau; **Abb. 6** Bridgeman Images; **Abb. 8a u. b** VAN HAM Kunstauktionen / Saša Fuis Photographie; **Abb. 10** The Diplomatic Reception Rooms, U.S. Department of State, Washington, D.C.; **Abb. 12** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography; **Abb. 13** Grisebach GmbH, Berlin; **Abb. 14** Kunstpalast, Düsseldorf – LVR-ZMB / Annette Hiller – Artothek; **Abb. 15** Karl & Faber, München; **Abb. 16** The State Hermitage Museum, Sankt Petersburg; **Abb. 17** Ron Krausz, München; **Abb. 18** Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf; **Abb. 19** Bayerische Staatsbibliothek, München; **Abb. 20** Bonhams, London

Mondbeglänzte Zaubernacht: **Abb. 1** Archiv der Autorin; **Abb. 2** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen; **Abb. 3** Städel Museum, Frankfurt a. M.; **Abb. 4** Dirk Urban, Zentrale Restaurierungswerkstätten Erfurt; **Abb. 5** Städel Museum, Frankfurt a. M.; **Abb. 6** Wikimedia Commons; **Abb. 9** Schuler Auktionen; **Abb. 15** Bildarchiv Angermuseum Erfurt; **Abb. 17** Kunsthandlung Helmut H. Rumbler; **Abb. 19** Archiv der Autorin; **Abb. 20** Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena; **Abb. 21** Archiv der Autorin; **Abb. 24** Hiroyuki Masuyama

Aus Ölstudien werden Bilder: **Abb. 3a u. b** Stadtarchiv Erfurt / Foto: Kerstin Richter

Katalog: Kat. 1a–e: **Abb. 1.1** Staatliche Museen zu Berlin – Alte Nationalgalerie / Andreas Kilger; **Abb. 1.4 u. 5** Kunsthalle zu Kiel / Foto-Renard, Kiel. – Kat. 2: **Abb. 2.1** Bayerische Staatsbibliothek, München; **Abb. 2.2** Kunsthalle zu Kiel / Foto-Renard, Kiel; **Abb. 2.3** Archiv der Autorin; **Abb. 2.5** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen; **Kat. 2.2** SPSPG / Wolfgang Pfauder. – Kat. 3a–e: **Abb. 3.1** Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; **Abb. 3.2** Von der Heydt-Museum, Wuppertal / Foto: Medienzentrum Wuppertal; **Kat. 3a.1:** Archiv der Hansestadt Lübeck; **Kat. 3b.1** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography; **Kat. 3b.2** Landesmuseum Hannover / Artothek; **Kat. 3d.2** The Cleveland Museum of Art, Cleveland / Ohio; **Kat. 3e.2** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Lars Lohrisch. – Kat. 4a–c: **Abb. 4.1** Sammlung Jenisch, Altonaer Museum; **Abb. 4.2** Österreichische Galerie Belvedere, Wien; **Kat. 4a.1** Hamburger Kunsthalle / bpk, Foto: Elke Walford; **Kat. 4a.2** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography; **Kat. 4b.2** Städel Museum, Frankfurt a. M. – Kat. 5a–b: **Kat. 5b.1** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography; **Kat. 5b.3** Hamburger Kunsthalle / bpk, Foto: Elke Walford. – Kat. 7: **Kat. 7.1** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Foto: Marcus Meyer Photography. – Kat. 8: **Kat. 8.2** Grisebach GmbH, Berlin; **Kat. 8.3** Princeton University Art Museum. – Kat. 9: **Kat. 9.2** Von der Heydt-Museum, Wuppertal / Foto: Medienzentrum Wuppertal. – Kat. 10a–d: **Abb. 10.1:** Hamburger Kunsthalle / bpk, Foto: Christoph Irrgang; **Kat. 10a.2:** Privatarchiv; **Kat. 10d.1:** Grisebach GmbH, Berlin. – Kat. 11a–e: **Kat. 11a.2**

Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen; **Kat. 11a.3:** Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, B402 / Foto: Kit Weiss; **Kat. 11c.1:** Istituto Centrale per la Grafica, Rom; **Kat. 11c.3** Kunsthalle zu Kiel. – Kat. 12a–b: **Abb. 12.1** Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern / bpk, Foto: Hugo Maertens; **Kat. 12a.1** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography; **Kat. 12a.2** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography; **Kat. 12a.3** Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv / Foto: Eduard Bissinger, Neg.-Nr.: 40417. – Kat. 13: **Kat. 13.1** Kunsthaus Lempertz, Köln; **Kat. 13.2** SMB, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; **Kat. 13.5** SMB, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; **Kat. 13.7** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography; **Kat. 13.9** Städel Museum, Frankfurt a. M. – Kat. 15: **Kat. 15a.1** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography; **Kat. 15e.1** Hamburger Kunsthalle / bpk, Foto: Elke Walford. – Kat. 16a–b: **Kat. 16a.2** Bildarchiv Hamburger Kunsthalle / bpk, CC_BY_NC_SA 4.0; **Kat. 16b.2** Collection Gugelmann, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern. – Kat. 19a–c: **Kat. 19a.2** Archiv der Autorin; **Kat. 19a.3a u. b** VAN HAM Kunstauktionen / Saša Fuis Photographie; **Kat. 19a.10** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography; **Kat. 19c.3** VAN HAM Kunstauktionen / Saša Fuis Photographie. – Kat. 20a–b: **Kat. 20a.2** Wikimedia Commons; **Kat. 20b.1–3** Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen. – Kat. 21a–h: **Abb. 21.2** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography; **Abb. 21.6** Victoria and Albert Museum, London; **Kat. 20b.1–3** Klassik Stiftung Weimar, Museen. – Kat. 22a–d: **Kat. 22c.1** Dorotheum GmbH & Co KG. – Kat. 23a–c: **Abb. 23.3** © Sotheby's New York. – Kat. 25a–i: **Abb. 25.1** Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena; **Kat. 25a.2** Städel Museum, Frankfurt a. M. – Kat. 26a–e: **Abb. 26c.3** Grisebach GmbH, Berlin; **Kat. 26e.2** Museum Georg Schäfer, Schweinfurt / Matthias Langer. – Kat. 27a–b: **Abb. 27.1** Städel Museum, Frankfurt a. M.; **Kat. 27b.1** Privatbesitz / Dirk Urban. – Kat. 28a–e: **Abb. 28.1** Nagel Auktionen Stuttgart; **Abb. 28.2** Catalogo generale dei Beni Culturali; **Kat. 28b.3** Bildarchiv Hamburger Kunsthalle / bpk, CC_BY_NC_SA 4.0. – Kat. 29a–c: **Kat. 29a.1** Wikimedia Commons; **Kat. 29a.2** Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; **Kat. 29c.1** Wikimedia Commons. – Kat. 30a–e: **Kat. 30e.1** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography. – Kat. 31a–c: **Abb. 31.2a u. b** Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena. – Kat. 32: **Kat. 32.1** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography. – Kat. 33a–c: **Kat. 33a.1** John Paul Getty Museum, Los Angeles; **Kat. 33a.2** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Foto: Marcus Meyer Photography. – Kat. 36: **Kat. 36.1** Dorotheum Wien, Auktionskatalog. – Kat. 37: **Kat. 37.1** © Sotheby's London

Biografie: **Abb. 1** VAN HAM Kunstauktionen; **Abb. 2 u. 8** Archiv der Autorin; **Abb. 3** Städel Museum, Frankfurt a. M., Graphische Sammlung; **Abb. 4** Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen; **Abb. 5** Wikimedia Commons

Ganzseitige Abbildungen: Cover u. S. 98/99 ▶ Kat. 25c; S. 2 ▶ Kat. 19a; S. 4 ▶ Kat. 13; S. 6 ▶ Kat. 6a; S. 8 ▶ Kat. 21a; S. 10 ▶ Kat. 4a; S. 12 ▶ Kat. 19c.1; S. 14 u. 19 ▶ Kat. 23a; S. 20/21 ▶ Kat. 25e; S. 102/103 ▶ Kat. 1c; S. 122/123 ▶ Kat. 3e; S. 244/245 ▶ Kat. 16b; S. 258/259 ▶ Kat. 19c; S. 450/451 ▶ Kat. 37; S. 474/475 ▶ Kat. 28e