
Friedrich Nerly in Venedig

JOHANNES MYSSOK

ABSTRACT *This article analyses the main phases of the life and work of the German painter Friedrich Nerly, who worked in Venice from 1837 until his death in 1878. In this way we try to understand the role played by Nerly in the cultural life of the city. The painter was connected not only with the local environment of Venice, but also with the international art world; drawing on these two contexts, he developed iconic images of Venice by night, often based on literary sources. The article thus investigates to what extent Nerly depicts Venice from the inside or from the outside.*

Als Friedrich Nerly 1837 in Venedig eintraf, kam er nicht direkt aus dem Norden, sondern arbeitete schon seit neun Jahren in Italien. Im Alter von einundzwanzig Jahren war er 1828 zusammen mit seinem Mentor, dem Kunsthistoriker Carl Friedrich Rumohr, nach Italien aufgebrochen und hatte von da an in Rom gelebt, von wo er wie viele andere Maler seiner Generation Abstecher nach Unteritalien unternommen hatte.¹ Eigentlich wollte er 1835 nach Deutschland zurückkehren und reiste auf diesem Wege zunächst nach Mailand, wo er sich dann länger aufhielt, bevor er schließlich nach Venedig ging, um dort bis zu seinem Tod 1878 zu bleiben. Durch seine Heirat mit Agathe Alexandra Aginovitch, einer Dame der venezianischen Gesellschaft, und durch sein Atelier im Palazzo Pisani am Campo Santo Stefano war er nicht nur in die venezianische Gesellschaft seiner Zeit gut integriert, er war ebenso auch für deutsche Reisende in Venedig ein zentraler Anlaufpunkt in der Stadt. Doch auch international war er eine bekannte Figur, da er eben die Räumlichkeiten bewohnte, in denen Léopold Robert sich 1835 erschossen hatte, wodurch sein Atelier aufgrund des berühmten Todes des Malerkollegen zu einer Art romantischer Pilgerstätte wurde.² Abseits dieser

etwas morbiden Bekanntheit war er aber zu Lebzeiten vor allem auch als Künstler und Venedigkenner international geschätzt, was hier im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen soll.

In der Kunstgeschichte hat das venezianische Oeuvre Nerlys erst in jüngerer Zeit eine Neubewertung erfahren, galt es doch lange Zeit gegenüber dem «römischen» Frühwerk als Rückschritt ins Konventionelle und einer reinen Marktorientierung geschuldet – wenn Nerly genau wie die anderen deutschen Maler seiner Generation überhaupt wahrgenommen wurde.³ Dennoch fragt ist nach wie vor nicht genügend geklärt, was eigentlich die Kriterien für diese Neubewertung sind. Zu Recht ist man davon abgekommen, strenge entwicklungslogische Maßstäbe an das Oeuvre von Malern der Zeit zwischen 1820 und 1880 anzulegen und deren stilistische Entwicklung womöglich noch an der stringenten Ausbildung der frühen Moderne in Frankreich zu messen. So deutlich wie bei kaum einem weiteren Maler der Zeit tritt bei Nerly zu Tage, dass sein Oeuvre sich eben nicht von einer idealistischen Landschaftsmalerei, wie er sie bei Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhardt in Rom kennengelernt hatte, hin zu einer zunehmend realis-

1. Zur Biographie siehe den Überblick bei LUCKE 1991, S. 7-16.

2. Hierzu NAUHAUS 2007, S. 28, und SCHERMUCK-ZIESCHÉ 2007, S. 69 f., zu Nerlys Dekoration der Atelierwand, vor der sich Robert erschossen hatte, mit einem Fresko von Apoll und den neun Musen.

3. Für die Neubewertung waren vor allem die beiden Ausstellungen mit ihren Katalogen von 1991 und 2007 verantwortlich: GÄDECKE 1991; MORATH-VOGEL 2007. Die jüngste Ausstellung *Venedig Bilder* (BAUMSTARK 2010) war regelrecht um Nerly herum konzipiert.



Abb. 1. F. NERLY, *Der Canal Grande mit der Salute und dem Palazzo Cavalli-Franchetti*, Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein Bremen.

tischen Auffassung entwickelte. Im Gegenteil scheinen die venezianischen Gemälde geradezu ein Rückschritt gegenüber den zuvor eroberten Positionen an der Wirklichkeit orientierter Landschaftsmalerei zu sein und der touristischen Verklärung eines idealen, so nicht mehr existierenden Venedigs Vorschub zu leisten. Ist das Oeuvre Nerlys also letztlich zweigeteilt in ein «privates» - der Öffentlichkeit meist bis heute unbekanntes aber qualitativvolles Werk, bestehend aus seinen realistisch die Alltagswelt der Zeit aufnehmenden Studien und auf der anderen Seite seinem malerischen Oeuvre, gipfelnd in den bekannten, immer wieder repetierten Ansichten der Piazzetta bei Mondschein?

Dies wäre eine zu einfache, kunstferne Betrachtungsweise, denn die eine Seite des Werks hängt letztlich aufs engste mit der anderen zusammen und beide bilden sich vor dem Zeithintergrund, ja durch die besondere Situation eines in Deutschland und unter Deutsch-Römern geschulten Malers aus, der auf Venedig und seine lokale Kunstgeschichte trifft. Während Nerly in Rom mit unzähligen deutschen, aber natürlich auch mit den englischen und französischen Landschaftsmalern wetteifern musste, war

er 1837 in Venedig der nahezu einzige deutsche Künstler und blieb auch der einzige, der dauerhaft in Venedig lebte und arbeitete.⁴ Dennoch war es in den Jahren der Restauration unter der österreichischen Herrschaft offenbar weitaus schwieriger, in Venedig als Maler zu überleben als in Rom wie sich Nerly wiederholt in Briefen an Freunde und Kollegen in Deutschland beklagte.⁵ Schuld hieran waren Veränderungen im Reisen, denn Rom war trotz der napoleonischen Umwälzungen und auch nach ihrem Ende künstlerischer Mittelpunkt Europas geblieben, doch Venedigs Bedeutung und seine Blüte als kulturelles Zentrum des Ancien Régime war mit dem Jahr 1797 zu Ende gegangen.⁶ Unter der österreichischen Herrschaft wandelte sich die Stadt zwischen Verfall und radikalen Eingriffen in das Stadtbild zu einem zunehmend bürgerlich geprägten Ort - ein Wandel, den auch Nerlys Gemälde widerspiegeln, selbst wenn sie im adligen Auftrag entstanden.

Eine Geschichte des Blicks

Völlig zu Recht ist darauf hingewiesen worden, dass sich Nerly in Venedig ganz neue Aufgaben stellten, denn mit der Veduten- oder Architekturmalerei hatte er zuvor keine Erfahrungen gesammelt, sein Oeuvre setzte sich aus Landschaftsbildern der römischen Campagna und Unteritaliens zusammen (vgl. LUCKE 1991, S. 10 ff.). Zwar ist bis heute noch kein zufriedenstellendes Oeuvre-Verzeichnis erstellt worden, doch stehen offenbar Veduten des Canal Grande am Anfang des venezianischen Oeuvres und durchziehen es für lange Zeit. Dies scheint auch ganz zwangsläufig so, denn Veduten der Stadt gehörten nach wie vor zu den gut verkäuflichen Werken, es war also dies das Feld, auf dem er sich am schnellsten einen Namen machen und eine Käuferschaft sichern konnte.⁷ Und so scheint besonders eine der frühesten Veduten (Abb. 1) - eine Ansicht des Canal Grande mit der Salute und dem Palazzo Franchetti - auf den ersten Blick der großen Tradition venezianischer Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts - allen voran Canaletto - verpflich-

4. Zu deutschen Künstlern in Venedig vgl. den Überblick bei RITTER 2010.

5. Etwa an seinen Neffen, den Erfurter Maler Eduard von Hagen: «Um mich schuldenfrei zu erhalten, muß ich bei diesen für uns (Luxuspersonen) so schlechten Zeiten froh sein, wenn nur einmal irgend ein kleines Bildchen abgeht. 1 ½ Jahre habe ich für keinen Kreuzer verkauft, noch bestellt bekommen [...]», zitiert nach MEYER 1908, S. 82.

6. Zum Reiseverhalten in der Zeit vgl. REES 2005 und BUSCH 2010.

7. Zu dieser Tradition vgl. den Überblick bei PEDROCCO 2001. Im Hinblick auf das Venedigbild der deutschen Maler RITTER 2010, S. 24-26.

tet zu sein.⁸ Wie Canalettos Veduten ist auch Nerlys Ansicht von einer minutiösen Detailgenauigkeit gekennzeichnet, die sich allerdings im Gegensatz zu Canaletto auch aus der Nähe betrachtet nicht in einen malerisch-spontanen Farbauftrag auflöst, sondern präzise-trocken bleibt. Knüpfte Nerly hier also direkt an das venezianische Settecento an?

Schon Canaletto hatte den Canal Grande mit der Salute-Kirche gemalt, hierfür jedoch einen Standpunkt weiter vorne, vom Campo Santa Maria Zobenigo aus gewählt.⁹ Dieser Standpunkt wurde im 18. Jahrhundert regelrecht «kanonisch» wie die zahlreichen Wiederholungen aus der Hand Bellottos und anderer belegen, die allesamt den gleichen Blickwinkel mit dem Traghetto von Santa Maria del Giglio im Vordergrund verwenden. Nerlys Vedute ist dagegen von schräg gegenüber dem Palazzo Cavalli-Franchetti, von der anderen Seite des Canal Grande aus wiedergegeben und zeigt die Salute als bildbeherrschendes Motiv in bereits größerer Entfernung, doch im genauen Bildzentrum.¹⁰ Der Kanal führt somit in einer leichten Biegung direkt auf die Kirche hin, von der aus der Blick über die Dogana zum Bacino di San Marco geleitet wird, das jedoch nur in einem schmalen Abschnitt jenseits der Dogana erahnt werden kann, bevor die hoch aufragenden Paläste der gegenüberliegenden Kanalseite den Blick sogleich versperren.

Sowohl die eher dunkle Tonalität der Gebäude als auch die Hervorhebung ihres Verfalls lassen sich noch mit der Tradition Canalettos vergleichen, die wiedergegebene Lichtstimmung und der Standpunkt dagegen nicht. Dennoch war Nerly in diesem Punkt keineswegs der Entdecker dieser neuen Sicht auf den Canal Grande. Bereits die englischen Watercolour-Maler hatten eben diese Ansicht in ihren Werken dargestellt, allen voran Richard Parkes Bonington, Harding James Duffield und Samuel Prout, in dessen *Sketches in France, Switzerland, and Italy* von 1839 die Szenerie sogar publiziert worden war (PROUT 1839). Diese Maler etablierten ein neues, «pittores-



Abb. 2. F. NERLY, *Der Canal Grande mit der Salute und dem Palazzo Cavalli-Franchetti*, Erfurt, Angermuseum.

kes» Venedigbild, das sich deutlich von demjenigen der letzten Nachfolger der großen venezianischen Tradition – etwa von Giuseppe Bernardino Bison – unterscheidet.¹¹ Im Unterschied zu Nerly ist ihre Wiedergabe der einzigartigen Topographie Venedigs durch eine dezidiert skizzenhafte, die Details meist vernachlässigende Malweise gekennzeichnet, in der – gipfelnd in Turners Venedigbildern – vor allem Licht und Atmosphäre die Hauptprotagonisten sind, die Wiedererkennbarkeit einzelner Gebäude aber im Gegensatz zu den Vedutisten eine untergeordnete Rolle spielt.¹² Die Werke des Deutschen scheinen nun trotz der weitaus präziseren Malweise einer ähnlichen Suche nach den besonderen atmosphärischen Phänomenen von Venedig verpflichtet zu sein. Dennoch ist Nerlys Ansatz bei genauerer Betrachtung grundsätzlich von demjenigen der Engländer zu differenzieren, auch wenn man anerkennt, dass er sich an ihnen orientierte. Es ist auffällig, dass bei den verschiedenen venezianischen Motiven, die Nerly häufiger malte – so wie hier den Palazzo Cavalli-Franchetti mit der Salute – es immer ein vorbereitendes Aquarell (Abb. 2) gibt, das die Szenerie ganz in der Manier der Engländer im klaren Tageslicht zeigt.¹³ Diese Aquarelle scheinen

8. Öl auf Leinwand, 67,5×86 cm, Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein Bremen, Inv. Nr. 381-1947/5.

9. *Ansicht des Canal Grande: Santa Maria della Salute und die Dogana vom Campo Santa Maria Zobenigo*, Öl auf Leinwand, 100,3×54,6 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD.106-1992.

10. Eine weitere Vedute Canalettos zeigt den Canal Grande ebenfalls näher vom Campo San Vio aus (Milano, Pinacoteca di Brera).

11. Zu Giuseppe Bernardino Bison und dieser Tradition vgl. PEDROCCO 2001, S. 226-231.

12. Einen Einfluss Turners auf Nerly postuliert LUCKE 1991, S. 12, mit allerdings sehr allgemeinen Kriterien.

13. Wasserfarben, Feder in Braun, Bleistift auf Velin, 50,6×76,4 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 3026. Hierzu LUCKE 1978, S. 27, Kat. Nr. 185; GÄDECKE 1991, S. 167, Kat. Nr. 72.

im weiteren Vorgehen nicht nur als Motivrepertoire und Basis für die Ausarbeitung und Komposition der topographischen Situation gedient zu haben, sondern sind vor allem die «neutrale» Basis für die vielfach variierte Wiedergabe einer besonderen Lichtstimmung – meist einer der beliebten Sonnenuntergänge. Das künstlerische Interesse ist hier also durchaus vergleichbar, auch wenn es bei Nerly auf grundlegend andere Ursprünge zurückzuführen ist und auch zu malerisch gänzlich anderen Wirkungen führt.

Nerlys «romantische» Wiedergabe von venezianischen Sonnenuntergängen ist letztlich auf seine Hamburger Schulung bei Rumohr zurückzuführen und über diesen auf die besondere koloristische Sensibilität Philipp Otto Runge wie sie sich etwa in dessen *Großer Morgen* von 1809/1810 zeigt. Doch auch der Einfluss Caspar David Friedrichs und Carl Gustav Carus', deren Werke er in Dresden gesehen hatte, kann als unmittelbare Anregung für Nerlys Wiedergabe von Abendstimmungen gesehen werden – besonders die Kombination von dunklen, teilweise nur als Silhouette wiedergegebenen Staffagefiguren mit einem sich starkfarbig verdunkelndem Himmel scheint unmittelbar auf diese frühromantische Malerei in Deutschland zurückzugehen.

Die implizite Zeitgenossenschaft

Bewirkt schon diese besondere koloristische Wiedergabe eine Verklärung Venedigs zu einem ewig pittoresk verfallenden, idealen Ort am Sonnenuntergang, vollziehen sodann auch die Staffagefiguren diese Distanzierung mit, indem sie zumeist in Renaissancekostüme gekleidete Figuren wiedergeben.¹⁴ Diese Nerly vielfach vorgeworfene Romantisierung und scheinbare Abkehr von der eigenen Gegenwart ist jedoch nicht nur zeittypisch, sondern erklärt sich ebenfalls aus der deutschen beziehungsweise

spät-nazarenischen Schulung in Rom. Während die Deutschen im Rom des frühen 19. Jahrhunderts die Stadt durch Raffael und dessen *Vita* sahen,¹⁵ war es in Venedig natürlich die Stadt Tizians, die hier evoziert wurde aber ebenso auch die Stadt, die Albrecht Dürer zweimal besucht hatte, und so erstaunt es nicht, dass Nerly unter anderem nach Carpaccios *Ursula-Zyklus* zeichnete und hieraus Figuren für seine Gemälde adaptierte.¹⁶ Im Unterschied zu den Vedutenmalern des 18. Jahrhunderts ist es aber nicht die Stadt der Feste und des Karnevals, die Nerly hier wiedergibt, sondern bezeichnenderweise ein imaginiertes Alltagsleben der Renaissancestadt. Eben diesen Alltag in seiner zeitgenössischen Form des 19. Jahrhunderts studierte er jedoch mit seinen Zeichnungen und Aquarellen so intensiv wie kaum ein anderer Maler seiner Generation. Auf den ersten Blick scheint es aber nur wenige Ausnahmen zu geben, durch die derartige realistische Studien Eingang in Gemälde gefunden haben und Figuren des zeitgenössischen Lebens anstelle der in Renaissancekostümen verkleideten auftreten. Auch scheint grundsätzlich jegliche Spur des «modernen» Lebens getilgt, schuf Nerly doch seine Gemälde zu einer Zeit, in der eigentlich schon Dampfschiffe in der Lagune verkehrten – bei ihm sind jedoch ausschließlich Segelschiffe zu sehen, die mit ihrer hochaufragenden, die Bildfläche vergitternden Takelage erneut an Caspar David Friedrichs Schiffe erinnern. Alles deutet demnach darauf hin, dass Nerly ein nostalgisches ideales Venedig zeichnen wollte, eine Stadt ohne die modernen Errungenschaften wie Gaslaternen und ohne die zahlreichen Restaurierungsmaßnahmen, die gegen den jahrhundertelangen Verfall arbeiteten.¹⁷ Doch wären seine Gemälde andererseits nicht ohne die jüngsten Veränderungen in der Stadt entstanden und verraten einen «modernen» Blick auf sie. Dies betrifft vor allem die Standpunkte, von de-

14. Zu den Staffagefiguren vgl. die Studie von MARGIT SCHERMUCK-ZIESCHÉ 2007.

15. Zu dieser besonderen Form der historisierenden Annäherung als Aspekt der Vergegenwärtigung siehe meinen Beitrag *Vergegenwärtigung – eine romantische Denk- und Bildform?*, in J. MYSSOK, L. SCHWARTE (Hrsg.), *Vergegenwärtigung* (in Vorbereitung).

16. Siehe die Studien nach den Gondolieri Carpaccios Inv. Nr. 4105a-e in Erfurt, Aquarell, Pinsel in Sepia, Deckfarben über Bleistift, vgl. LUCKE 1978, S. 38, Kat. Nr. 305-307.

17. Hierüber beklagt er sich in einem Brief an Albert Dietrich Schadow vom 3.10.1845: «Zugemauerte Balkone, moderne Schornsteine, neue 4 eckige Fenster, den echten Marmor angestrichen und wo dies Mauer oder Bruchsteinarbeit, mit Marmorin geglättet. Dazu nun noch die in der aller modernsten Form gearbeiteten Gaslaternen, an einem Dogenpalast! An einer Marcuskirche! Und diese unverschämte Helligkeit, daß selbst kein liebendes Paar mehr sicher ist und die Zuflucht unter einer schwarzen Gondel nehmen muß», zitiert nach GÄDECKE 1991, S. 56. Nauhaus hat berichtigend darauf hingewiesen, dass der Brief an Albert Dietrich Schadow und nicht an Johann Gottfried Schadow adressiert ist wie im Ausstellungskatalog 1991 behauptet, vgl. NAUHAUS 2007, S. 20. Ebenso stellt sie hier die Parallelen in der Auffassung zu Ruskin heraus.

nen aus Nerly seine Stadtansichten malte: schon der von den britischen Watercolour-Malern übernommene Standpunkt schräg gegenüber dem Palazzo Cavalli-Franchetti war ein neuer Ort des bürgerlichen Lebens im Venedig des 19. Jahrhunderts geworden, ist die Ansicht doch diejenige, die sich einem Besucher der Gallerie dell'Accademia bot, bevor im Jahr 1852 die erste Accademia-Brücke errichtet wurde. Der Umbau der Scuola della Carità zum Museum durch Antonio Selva und Francesco Lazzari in den 20er Jahren bildet also gleichsam die Voraussetzung für die Entstehung eines neuen Ortes der bürgerlichen Kultur, zugleich ein neuer touristischer Ort, der sich derart in Nerlys Veduten gespiegelt findet.

Eine weitere Venedigansicht läßt noch weitaus deutlicher diesen neuen Blick von einem «bürgerlichen» Ort erkennen, seine *Ansicht von Venedig von den Giardini* (Abb. 3).¹⁸ Vorbereitet durch eine aquarellierte Zeichnung, die noch ganz an ähnlichen Ansichten Canalettos orientiert nicht den Vordergrund zeigt,¹⁹ sondern die Weite des Bacino di San Marco betont und am Horizont die Campanili und Kuppeln der Stadt aufreißt, wird im Gemälde ein neuartiger Blick auf die Stadt eröffnet. Es ist der Blick von den ebenfalls in den zwanziger Jahren angelegten Parkanlagen im Osten der Stadt, die als neuer Ort analog zu anderen derartigen Anlagen in Mitteleuropa der bürgerlichen Bevölkerung von Venedig als Flanier- und Begegnungsort dienen sollten. Neu an diesem Blick auf die Stadt über Bäume links und rechts sowie über die Balustrade zum Wasser ist vor allem auch seine Inszenierung für den Betrachter: durch den kleinen Vorplatz wird regelrecht ein Aussichtspunkt definiert, von dem sich eben dieser Ausblick bietet. Auch dies ist vor dem deutschen Hintergrund nicht neu und findet sich in völlig vergleichbarer Weise bei Caspar David Friedrich, ebenso wie sich auch die Rückenfiguren als Stellvertreter des Betrachters im Bilde von hier herleiten lassen. Doch während es bei Friedrich das Erlebnis der Landschaft ist, das als quasi religiöse Erfahrung meist vereinzelter Figuren



Abb. 3. F. NERLY, *Ansicht von Venedig von den Giardini*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast.



Abb. 4. F. NERLY, *Venedig bei Sonnenuntergang mit Dogenpalast und Piazzetta*, Privatsammlung.

durch eine derartige Inszenierung des Blicks eröffnet wird, ist es bei Nerly nur mehr die sublimen Schönheit der Stadtsilhouette bei Sonnenuntergang, die von den Spaziergängern genossen wird. Eine ähnlich «verbürgerlichte» Sicht auf die Stadt bietet bei näherem Hinsehen auch *Venedig bei Sonnenuntergang mit Dogenpalast und Piazzetta* (Abb. 4),²⁰ denn trotz der zum Teil orientalisierenden Staffagefiguren auf der Riva degli Schiavoni im Vordergrund ist die Piaz-

18. Öl auf Leinwand, 72,5×103,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Inv. Nr. 4886. Hierzu MORATH-VOGEL 2007, S. 209, Kat. Nr. 32 (mit älterer Literatur); BAUMSTARK 2010, S. 204. Der in existenzialistische Metaphern getränkten Analyse des Werks bei WANDSCHNEIDER 2007, S. 40 f., kann ich nicht zustimmen. Trotz richtiger Befunde verabsolutiert die Analyse das Werk in unzulässiger Weise und verkennt dadurch seinen formalen Zusammenhang sowohl mit der Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts als auch mit Caspar David Friedrich – auf den sie sogar selbst hinweist. Das besondere des Bildes ist es ja gerade, dass es auf den Mystizismus Friedrichs verzichtet, der hier über die sprachliche Ausdeutung der formalen Befunde wieder in das Bild hineingesehen wird. Dazu im Folgenden.

19. Feder und Pinsel in Schwarz, Bleistiftspuren, Lavierungen auf Velin, 43,3×73,5 cm, Erfurt Angermuseum, Inv. Nr. 4178. Zu der Zeichnung MORATH-VOGEL 2007, S. 215, Kat. Nr. 83 (mit älterer Literatur).

20. Öl auf Leinwand, 47×79,5 cm, Privatsammlung Italien. Hierzu BAUMSTARK 2010, S. 204.



Abb. 5. F. NERLY, *Ansicht des Canal Grande mit dem Palazzo Cavalli-Franchetti und der Salute*, Erfurt, Angermuseum.



Abb. 6. F. NERLY, *San Giorgio Maggiore im Mondlicht*, Erfurt, Angermuseum.

zetta im Bildmittelgrund als Flanierort von zeitgenössisch gekleideten Figuren gezeigt, die eben nicht wie auf den Veduten des 18. Jahrhunderts oder wie bei Nerlys Zeitgenossen Ippolito Caffi an einem Fest teilnehmen, sondern ihren allabendlichen Spaziergang über die Piazzetta unternehmen. Anachronistischerweise sind jedoch die Gaslaternen, die Teil dieses neuen bürgerlichen Lebens waren, fortgelassen.

Nocturnes

Nerlys Bekannt- und Beliebtheit im Venedig des 19. Jahrhunderts beruhte jedoch eindeutig auf seinen Bildern der Piazzetta bei Mondschein, ein Motiv, das er nicht weniger als 36 Mal wiederholte.²¹ Besser als von Wiederholungen sollte man aber auch hier von «Varianten» sprechen, denn trotz einer generellen Ähnlichkeit unterscheiden sich die bekannten Fassungen des Themas doch in einigen wichtigen Aspekten (*Bemerkungen eines Privatsammlers* 2007, S. 190). Wie seine weiteren Venedigmotive scheint Nerly auch die Piazzetta zunächst bei Tage gemalt und aus dieser Ansicht dann die Versionen mit an-

deren Beleuchtungseffekten entwickelt zu haben.²² Dies lässt sich etwa auch an der bereits diskutierten *Ansicht des Canal Grande mit dem Palazzo Cavalli-Franchetti und der Salute* beobachten, für das sich neben dem Tageslichtaquarell und den Varianten mit Sonnenuntergang ein weiteres Aquarell erhalten hat (Abb. 5), das die Umsetzung in eine Nachtszenarie studiert.²³ Dieses lässt deutlicher noch als die Ansichten der Piazzetta erkennen, was Nerly künstlerisch an diesen Nachtszenen reizte oder besser noch, was die stetige Wiederholung an malerischen Innovationen freisetzte. Denn während die Tages- und Sonnenuntergangsszenarien immer mit größter Genauigkeit und kleinteilig-detailliert wiedergegeben sind, führte die oftmals nur silhouettenhafte Darstellung von Gebäuden und Menschen in den Nachtszenen zu einer stärker zusammenfassenden, ja teilweise regelrecht abstrahierenden Wiedergabe. Dies trifft nun nicht nur auf die insgesamt experimentelleren Zeichnungen und Aquarelle Nerlys zu, sondern auch auf einzelne Gemälde wie etwa das sicherlich erst spät, in den fünfziger Jahren entstandene *San Giorgio Maggiore im Mondlicht* (Abb. 6).²⁴ Hier verschmilzt

21. So MEYER 1908, S. 65. Dazu *Bemerkungen eines Privatsammlers. Friedrich Nerlys «Piazzetta bei Mondschein», 1842*, in MORATH-VOGEL 2007, S. 189-193.

22. Eine derartige, 1840 datierte Fassung wurde im November 2005 bei Sotheby's in London versteigert, dazu *Bemerkungen eines Privatsammlers* 2007, S. 190, Anm. 6.

23. Feder und Pinsel in Tusche, Sepialavierungen, Aquarell, Deckfarben auf blauem Papier, 29,8×48,8 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 4245. Das Aquarell ist eines der wenigen eigenhändig datierten und ist früh - 1840 - entstanden, dazu WANDSCHNEIDER 2007, S. 42. Weiterhin zu dem Aquarell GÄDECKE 1991, S. 167, Kat. Nr. 73; BAUMSTARK 2010, S. 203. Das am 3. Mai 2000 bei Sotheby's in New York versteigerte Gemälde mit einer analogen Nachtansicht, der Vollmond über der Salute, ist m.E. späteren Datums, weil es aufgrund des leicht erhöhten Standpunkts bereits von der Accademia-Brücke aus wiedergegeben zu sein scheint.

24. Öl auf Pappe, 28×48 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 3042. Dazu GÄDECKE 1991, S. 164, Kat. Nr. 22; MORATH-VOGEL 2007, S. 210, Kat. Nr. 34; BAUMSTARK 2010, S. 204.



Abb. 7. F. NERLY, *Die Piazzetta bei Mondschein*, Mainz, Landesmuseum.

die dunkle Masse der Kirche mit der Insel und den ankernden Schiffen, nur das Mondlicht spiegelt sich auf den Dächern und hebt diese von der diffusen Wolkenmasse ab, die tonal zu der ähnlich grau-braun gefärbten Wasserfläche der Lagune überleitet. Diese tonale Gebundenheit der Farbe geht nochmals deutlich über die der vorhergehenden Nachtansichten Venedigs hinaus und wird nur durch einzelne orangefarbene Lichter und ihre Reflektionen auf dem Wasser belebt, wobei hier deutlich wird, dass Nerly in diesen späten Gemälden zunehmend einen lockereren Farbauftrag in Flecken entwickelte. Die intensiv orangefarbenen Reflektionen auf der Wasseroberfläche wirken als unvermischt und pastos aufgetragene Farbe geradezu wie eine Vorausdeutung auf die analogen Lichtbalken von Monets gut zehn Jahre später entstandenem Gründungsbild *Impression soleil levant*.

Überhaupt ist bislang viel zu wenig auf die Wiedergabe des Lichts in Nerlys Nachtbildern geblickt und nur die vermeintliche Neuartigkeit des Motivs hervorgehoben worden. Doch das Motiv ist ja keineswegs neu, schon Canaletto malte die Piazzetta mit der Markussäule und einem Anschnitt des Dogenpalastes. Allerdings ist richtigerweise darauf hingewiesen worden, dass Nerlys Ansicht (Abb. 7) demgegenüber bewusst den Ausblick auf San Giorgio ausblendet und vielmehr den Blick auf die Lagune weitet (WANDSCHNEIDER 2007, S. 44, Anm.

18), wodurch die Lage am Wasser betont und die Spiegelung des Mondlichtes auf Wasser und Platz zum eigentlichen Thema des Bildes wird. Ebenso ließe sich erneut auf Canaletto verweisen, wenn es um die Wiedergabe des nächtlichen Venedig bei Mondlicht geht, zeigen doch zwei seiner Werke nächtliche Feste. Dennoch ist der Effekt der Nachtszenen bei Nerly ein grundlegend anderer, was an seiner Lichtinszenierung liegt. Denn im Gegensatz zu den venezianischen Vedutisti des 18. Jahrhunderts kontrastiert er die kalte Lichtquelle des Mondes immer mit einer warmen, meist von einem Feuerschein unter den Arkaden des Dogenpalastes ausgehenden Quelle. Durch diesen besonderen koloristischen Effekt steigert er aber letztlich die kühle Gesamtwirkung des Bildes, die auch dadurch noch einmal weiter betont wird, dass die nach der Natur studierten Wolkenformationen am bläulichen Nachthimmel von hinten durch das fahle Mondlicht beleuchtet werden.²⁵ Erneut trifft sich hier die in Hamburg ausgebildete koloristische Sensibilität mit Friedrich und Carus entlehnten Bildformeln und erzeugt dadurch die gesucht mystische Stimmung der Piazzettaansichten. Das hierdurch entstehende Venedigbild ist damit aber eindeutig ein nordisches, deutsches, von außen gesehene und unterscheidet sich grundlegend von den zeitgenössischen Werken etwa eines Ippolito Caffi.²⁶ Auch wenn bei letzterem in seiner *Festa notturna a San Pietro di Castello* ebenfalls verschiedene Lichtquellen eine Rolle spielen, geht Nerlys Kontrastierung des kühlen, auf dem Wasser spiegelnden Mondlichtes mit einer warmen Lichtquelle in Betrachternähe letztlich wohl auf Werke des 18. Jahrhunderts wie Claude-Joseph Vernets Mittelmeerszenen aus den 1750er Jahren zurück.²⁷

Trotz der insgesamt größeren koloristischen Annäherung an die Wirklichkeit, die dem Einfluss der Freilichtmalerei und damit verbunden seinen

25. Wie Carus und andere Maler der vorhergehenden Generation fertigte auch Nerly vorbereitend zu seinen Gemälden Wolkenstudien; die Wolkenformationen erlangen jedoch auch bei ihm zunehmend einen Eigenwert, vgl. hierzu den Ausstellungskatalog *Wolkenbilder: Die Entdeckung des Himmels* (HEDINGER, RICHTER-MUSSO 2004).

26. Zu Caffi vgl. ROMANELLI 1990; SCARPA SONINO 2005.

27. Vgl. etwa Claude-Joseph Vernet, *Nacht: Szene am Mittelmeer mit Fischern und Booten*, Madrid, Thyssen Bornemisza-Museum Inv. Nr. CTB.1994.6 aus dem Jahr 1753.



Abb. 8. F. NERLY, *Mondnacht am Canal Grande*, Erfurt, Angermuseum.

eigenen Freilichtstudien geschuldet ist, muss doch die Konstruiertheit der im Atelier sorgfältig ausgearbeiteten Kompositionen Nerlys betont werden. Neben seinen literarisch inspirierten Venedig-Bildern, auf die abschließend eingegangen werden soll, führte dies auch zu einem eigentümlichen, Genre und Vedute verbindenden Gemälde (Abb. 8),²⁸ das ebenfalls die Gattungsgrenzen aufbricht und erkennen lässt, dass Nerly sich nie als reinen Landschaftsmaler verstand, sondern gemäß seiner Schulung bei Rumohr den Schwerpunkt auf die Erfindung legte. Erneut ist die Salute und die Dogana im Hintergrund des Gemäldes dargestellt, doch wählte Nerly für den bildbeherrschenden Vordergrund den mit kleinen Bäumen bestandenen Platz von Santa Maria del Giglio direkt am Traghetto di S. Gregorio, links ragt die Ecke des Palazzo Gritti ins Bild. Der Blick öffnet sich vom nahezu schwarz und nur silhouettenhaft wiedergegebenen Vordergrund mit Figuren an der Anlegestelle auf die schimmernde, sich dunstig im Gegenlicht des Mondscheins verwischende Szenerie des Canal Grande mit den riesenhaft aufragenden Gebäuden des anderen Ufers. Und eben diese Entgegensetzung bestimmt auch inhaltlich das Thema des Bildes, nutzt Nerly doch die wenigen warmen Farbak-

zente von Laternen im Vordergrund, um hier eine stille Nähe zu evozieren, die durch das Lautenspiel der Rückenfigur links im Vordergrund geradezu synästhetisch akzentuiert wird. Die sublimale Kulisse der nächtlichen Lagunenstadt wird dadurch zum Hintergrund für eine Szene vorgeblich des Alltagslebens, doch auch dieser Genreaspekt dient letztlich vor allem der Evokation einer Stimmung. Letztlich sind es derartige Evokationen, auf die Nerlys künstlerische Absichten in seiner venezianischen Periode hinauslaufen und die sich deutlicher noch als in seinen venezianischen Veduten in diesem Bild verdichten.

Der Maler des literarischen Venedig: Mit Shakespeare, Schiller und Byron auf der Nachtseite der Lagunenstadt

Nerlys Venedig ist vor allem ein durch die Literatur gesehenes Venedig. Die Wahrnehmung des zeitgenössischen Alltags, wie sie sich in seinen Skizzen und Studien niederschlägt, wird dadurch in den Gemälden erneut überformt und literarisch überhöht. Auch hier lassen sich die ursprünglichen Quellen und Motive recht genau benennen, aus denen sich dann zunehmend eine eigenständige bildhafte Auseinandersetzung mit dem Mythos von Venedig entwickelte. Wiederum war es offenbar der Kontakt mit dem englischen Kulturkreis, der anregend für Nerly war und ihn dazu führte, auf den vermeintlich historischen Spuren von Shakespeares Othello zu wandeln.²⁹ Das vielleicht früheste Zeugnis hiervon gibt eine Zeichnung des Palazzo Guoro, der sogenannten *Casa del Moro* ab, die den angeblichen Wohnort des «Mohrs von Venedig» vor seiner Zerstörung zeigt.³⁰ Damit scheint aber sogleich ein weiteres, Nerly und die Briten in Venedig verbindendes Interesse auf; die Sorge um den Verfall und das Verschwinden der historischen Stadt durch die Restaurierungen und Neubauten, was schließlich auch in den fünfziger Jahren zu einem näheren Kontakt zwischen Nerly und Ruskin führen sollte (vgl. NAUHAUS 2007, S. 19 f.). Wie letzterer war auch der Deutsche von den

28. *Mondnacht am Canal Grande*, Öl auf Leinwand, 98×75,5 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 3344. Zu dem Bild MORATH-VOGEL 2007, S. 210, Kat. Nr. 36; BAUMSTARK 2010, S. 204.

29. Zu Nerlys Auseinandersetzung mit der Literatur vgl. den instruktiven Überblick bei HEISE 2007. Zu den Spuren Shakespeares siehe ebenda, S. 57, und NAUHAUS 2007, S. 21 ff.

30. Bleistift, Feder in Sepia auf Transparentpapier, 31,7×42,0 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 4191. Dazu LUCKE 1978, S. 30, Kat. Nr. 221; NAUHAUS 2007, S. 21 f.

spätgotischen Palästen der Stadt und ihrer bizarren Ornamentik fasziniert. Hierbei verband sich das literarische mit dem formalen Interesse, als er um 1850 den unteren Teil des Palazzo Contarini Fasan mit seinem berühmten Balkon aquarellierte (Abb. 9) und daraus ein Gemälde entwickelte.³¹ Schon Bonington, Prout und andere englische Watercolour-Maler hatten den als *Haus der Desdemona* bekannten Palast am Canal Grande in den zwanziger und dreißiger Jahren gemalt, es dabei jedoch vermieden, die literarischen Assoziationen aufzugreifen. Nerly konzentrierte sich dagegen auf den besonders pittoresken unteren Teil der Fassade und situierte hier eine Szenerie, die mit Motiven aus Shakespeares Drama spielt: eine junge, über die Brüstung des reichen Balkons lehrende Frau küsst einen weißen Kakadu, während ein Jüngling in Renaissancekleidung sie zu Fuß des Palastes vom Heck einer Gondel aus anschmachtet.

Entscheidend für die Wahrnehmung Venedigs im 19. Jahrhundert war jedoch weniger Shakespeare als vielmehr Byron mit seinem Epos *Childe Harold's pilgrimage*, dessen vierter Canto 1817 in der Lagunenstadt entstanden war. Wie bereits von Brigitte Heise hervorgehoben, scheint Nerly sich intensiv sowohl mit Byrons Leben in Venedig als auch mit seinem literarischen Werk und dem darin gezeichneten, düsteren Venedigbild auseinandergesetzt zu haben (HEISE 2007, S. 50-52). Zwar gestaltete sich diese Auseinandersetzung nicht so kurzsichtig, dass Nerly Byrons Wohnort, den Palazzo Mocenigo gemalt hätte, doch griff er vor allem Motive aus dessen Dichtung auf und dies zunächst geradezu wörtlich, um sie dann zunehmend eigenständig weiterzuentwickeln.

Wiederum mag hier das Vorbild der britischen Maler eine vermittelnde Rolle gespielt haben, malte doch William Etty schon 1830 die Seufzerbrücke nach einem literarischen Motiv aus *Childe Harold*:



Abb. 9. F. NERLY, *Der Palazzo Contarini-Fasan (Desdemona's Haus)*, Erfurt, Angermuseum.

zwei Gestalten laden unter der mondbeschiedenen Brücke eine Leiche aus den Kerkern in eine Gondel.³² Der bedrohlich steil aufragende Dogenpalast links und die Prigioni rechts verengen das Bildgefüge klaustrophobisch auf den mittig in die Tiefe führenden Rio del Palazzo.³³ Nerly griff dieses Motiv in einer großen Studie und einem Gemälde ebenfalls der fünfziger Jahre auf,³⁴ wählte dabei aber

31. Das hier abgebildete Aquarell ist auf 1850 datiert, ein weiteres, das nur den Balkon wiedergibt, trägt die Aufschrift «F. Nerly Venezia al 15 Sett 1849», vgl. NAUHAUS 2007, S. 22 und Anm. 94. Zu dem Aquarell: Wasserfarben, Bleistift, Kreide in Schwarz, auf bräunlichem Papier, auf Pappe aufgezogen, 112,3×82 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 3033; Lit.: MORATH-VOGEL 2007, S. 214, Kat. Nr. 82 (m. älterer Lit.); BAUMSTARK 2010, S. 204.

32. So schon HEISE 2007, S. 50.

33. Anton Romako griff Ettys Bilderfindung nahezu unverändert in der Mitte der fünfziger Jahre auf vgl. *Die Seufzerbrücke in Venedig*, Öl auf Leinwand, 79×63 cm, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 5135; hierzu BIBER 2010 und BAUMSTARK 2010, S. 206, die allerdings nicht auf diesen Zusammenhang eingeht.

34. *Die Seufzerbrücke in Venedig bei Mondlicht*, Öl auf Leinwand, 98×75,5 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. xi 255; dazu MORATH-VOGEL 2007, S. 210, Kat. Nr. 37. Die vorbereitende Studie am gleichen Ort: Kreide und Pinsel in Schwarz, Deckweiß, Spuren von Rot und Ocker auf blauem Velin, 74,5×45,5 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 4241; MORATH-VOGEL 2007, S. 215, Kat. Nr. 92.



Abb. 10. F. NERLY, *Die Seufzerbrücke in Venedig bei Mondlicht*, Erfurt, Angermuseum.

einen Standpunkt von jenseits der Ponte della Paglia, so dass neben den beiden Brücken der nächtliche Dogenpalast und die Prigioni jeweils mit ihren knapp angeschnittenen Fassaden wiedergegeben sind (Abb. 10). Der Rio del Palazzo und die Seufzerbrücke liegen jedoch beide im geheimnisvollen Dunkel, Wolken haben sich soeben vor den Mond geschoben, während ein Kahn mit einer verummten Gestalt im Vordergrund auf den Betrachter zu steuert. Ein rötlicher Widerschein aus einer Tür am Dogenpalast deutet an, dass die Barke offenbar von dort abgelegt hat, doch was sie transportiert, ist auf dem Gemälde nicht zu erkennen und trägt dadurch zu dessen düster-rätselhaften Stimmung bei. Die

vorbereitende Studie lässt dagegen noch ausmachen, dass die verummte Gestalt im Schutze der Nacht eine Leiche fortschafft, wodurch sich der innere Zusammenhang der Bilderfindung mit Etty und Byron bestätigt.

Geht es in diesem Gemälde erneut um die Vermeidung von Eindeutigkeit und um die Evokation einer Stimmung, lassen sich im Oeuvre darüber hinaus weitere Werke, letztlich bis hin zur *Piazzetta bei Mondschein* als inhaltlich von einem derartigen düsteren Venedigbild des britischen Literaten angeregt ansprechen. Am deutlichsten folgen die Wiedergaben der Markussäule dieser Inspiration.³⁵ Nerly verdeckt den Mond genau mit dem Markuslöwen auf der Spitze, so dass der Betrachter die Szenerie aus dem Schatten der Säule im Gegenlicht des über Lagune und Piazzetta gleißenden Mondlichtes sieht. Was so auf den ersten Blick vielleicht als bildhafte Weiterentwicklung oder Variante zur beliebten *Piazzetta im Mondlicht* erscheinen mag,³⁶ ist vielmehr erneut durch das literarische Venedigbild inspiriert, wurden doch die zum Tode Verurteilten zwischen den beiden Säulen hingerichtet. Entsprechend bewegen sich düstere, verummte Gestalten zu Füßen der Markussäule – in der vorbereitenden Studie ist dies nochmals deutlicher eine gewaltige schwarze, unter einer schweren Last gebeugt gehende Gestalt mit einer Laterne, die man für einen Seemann, aber ebenso auch für einen Henker halten kann.³⁷

Es ist deshalb nun keineswegs ein Zufall oder Nerlys Vorliebe für diesen nächtlichen Ort geschuldet, dass er hier auch die zentrale Szene aus Schillers Erzählung *Der Geisterseher* ansiedelte, die er 1855 als Teil eines Zyklus' von vier Gemälden im Auftrag des Herzogs von Braunschweig malte (Abb. 11).³⁸ Schiller deutet in seinem unvollendeten Werk nur einen Ort jenseits des Markusplatzes an, an dem der Prinz mit seinem Gefolge auf den geheimnisvollen Armenier trifft, der ihm hier in seiner Sprache die seltsamen Worte zuraunt «Wünschen Sie sich Glück, Prinz [...] um neun Uhr ist er gestorben». Nerly nutzt in seinem Historienbild die

35. Siehe etwa die Fassung in Bremen: *Mondlicht über der Piazzetta*, Öl auf Leinwand, 61×48 cm, Bremen, Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 1068-1972/16; MORATH-VOGEL 2007, S. 210, Kat. Nr. 38.

36. In dieser Weise diskutiert sie der Beitrag *Bemerkungen eines Privatsammlers* 2007, S. 191.

37. Kreide und Pinsel in Schwarz, Wasserfarben in Rot, Weiß und Gelb, auf dunkelblauem Velin, 74×53,5 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 4239; MORATH-VOGEL 2007, S. 215, Kat. Nr. 91.

38. Zum Auftrag HEISE 2007, S. 56 ff. Durch seine Freundschaft mit Schillers Jugendfreund, dem Landschaftsmaler Johann Christian Reinhardt war Nerly geradezu prädestiniert, Gemälde zu derartigen Themen zu schaffen, ohnehin galt er unter den Zeitgenossen als außergewöhnlich gebildeter Künstler.



Abb. 11. F. NERLY, *Der Geisterseher*, Privatbesitz.

zuvor in den Ansichten der Piazzetta erprobten Möglichkeiten der mysteriös im Gegenlicht des Mondscheins aufragenden Figur, wobei er die Ansicht aus dem Panorama zur Nahansicht heranzoomt. Der nur schemenhaft mit seinem Begleiter am Sockel der gewaltigen Theodorsäule erkennbare Prinz schreitet direkt auf den Betrachter zu und wendet sich dabei auf die Ansprache des Armeniers um. Nerly befestigt die mysteriöse Begegnung architektonisch zwischen dem plastisch greifbaren Säulensockel und dem kühn hierzu komponierten Ausblick auf die Salute mit der Dogana und in weiterer Entfernung San Giorgio, die durch das Mondlicht zwischen aufreißenden Wolken sichtbar werden, aber zugleich wie in *Mondnacht in Venedig* (Abb. 8) erscheinungshaft wie in einem Traum gesehen wirken.

Letztlich schließt sich hier der Kreis der literarischen Anregungen, da mit Schillers mysteriöser Gestalt des Armeniers zugleich ein weiterer Aspekt aus Byrons Biographie in den Blick gerät, hatte der britische Dichter doch auf San Lazzaro bei einem Mechitaristenpriester Unterricht im Armenischen genommen.³⁹ Nerly ging in seiner Auseinandersetzung offenbar so weit, Pater Pasquale, den Lehrer Byrons im Armenischen vor dessen Tod 1854 aufzusuchen und in einer Ölstudie zu porträtieren.⁴⁰ Auf dieser Studie aufbauend schuf er dann ein Gemälde, das Byron zusammen mit dem Mechitaristenpriester auf San Lazzaro zeigt.⁴¹ Wie für andere Maler seiner Generation verbinden sich hier bei Nerly mehrere, eigentlich miteinander unvereinbare Stränge: die Faszination des Exotismus in Gestalt der Armenier und ihrer Sprache, die schwärmerische Begeisterung für das Genie Byrons und der Versuch, dieses Genie in genauestens recherchierten Historienbildern «authentisch» zum Ausdruck zu bringen. Es verwundert deshalb kaum, dass Nerly neben einer derartigen Byron-Szene auch mehrere Gemälde mit Szenen aus dem Leben Tizians malte,⁴² die ein ähnlicher Ansatz kennzeichnet, Historienbilder aus anekdotenhaften Episoden der Künstlervita zu konstruieren und hiermit gleichsam historische Authentizität zu behaupten. Mit dieser «gemalten Kunstgeschichte» wendet sich Nerly spät in seinem Oeuvre verstärkt der Historienmalerei zu oder folgt vielmehr der allgemeinen Auflösung der Gattungsgrenzen, wie dies besonders auch das erwähnte *Mondnacht in Venedig*-Bild erkennen lässt.

Die zwei großen, am Ende seines Lebens entstandenen Venedig-Gemälde stehen abschließend geradezu exemplarisch für seine Position zwischen Tradition und künstlerischer Neuerung: während *Heinrich der Löwe in Venedig* aus dem Todesjahr des Künstlers ein konventionelles Historienbild im Stile etwa der Düsseldorfer Malerschule ist, das den Abschied Heinrichs im Jahr 1140 genrehaft

39. Dazu HEISE 2007, S. 51. Umgekehrt zählte Byron wiederum Schiller zu den literarischen Quellen seines Venedigbildes, mit dem er schon in der Stadt eingetroffen war.

40. Vgl. HEISE 2007, S. 52 mit der Abb. 3, welche die in Öl auf Pappe ausgeführte Studie veröffentlicht.

41. Das heute verschollene Gemälde ist durch einen Lichtdruck in Nerlys 1874 entstandenem *Venezianischen Album* dokumentiert, vgl. HEISE 2007, S. 51 und Abb. 2.

42. Im Angermuseum in Erfurt sind die beiden einschlägigen Szenen erhalten: *Die Abreise des jungen Tizian von Pieve di Cadore*, Öl auf Leinwand, 131,5×203,5 cm, Inv. Nr. 3004 und *Landschaft mit Tizian und seiner Tochter Lavinia*, Öl auf Leinwand, 110,2×142,3 cm, Inv. Nr. 3006. Vgl. NAUHAUS 2007, S. 30, zur zeitgenössischen Rezeption von *Der Abschied des jungen Tizian von Pieve di Cadore*.

unter einer Arkade eines romanischen Palastes darstellt,⁴³ greift sein großes Gemälde des Café Florian die neueren Tendenzen aus der französischen Malerei zu realistisch aufgefassten Gesell-

schaftsbildern auf und porträtiert die zeitgenössische Gesellschaft in dem Café, dessen Stammgast er seit seinem Eintreffen im Jahr 1837 gewesen war.⁴⁴

43. Öl auf Papier, auf Sperrholz aufgezogen, 143,7×124 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 10887; dazu GÄDECKE 1991, S. 164, Kat. Nr. 23.

44. Das große Gemälde findet sich heute in einer Privatsammlung. Die große vorbereitende Zeichnung in Erfurt: Venedig, Café Florian unter den Arkaden der Prokuratien, Kreide und Pinsel in Schwarz, Bleistift, Kreide in Weiß, 137,5×105 cm, Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 3034; MORATH-VOGEL 2007, S. 216, Kat. Nr. 97; BAUMSTARK 2010, S. 204.

Literatur

- BAUMSTARK 2010 = B. BAUMSTARK (hrsg.), *Venedig Bilder in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Petersberg, Imhof, 2010.
- Bemerkungen eines Privatsammlers. Friedrich Nerlys «Piazzetta bei Mondschein», 1842*, in MORATH-VOGEL 2007, S. 189-193.
- BIEBER 2010 = S. BIEBER, *Das Herz der Stadt: Piazza San Marco und Piazzetta*, in BAUMSTARK 2010, S. 67 ff.
- BUSCH 2010 = W. BUSCH, *Unklassische Italienreisen*, in A. REUTER (hrsg.), *Viaggio in Italia, Künstler auf Reisen 1770-1880. Werke aus der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Berlin-München, Dt. Kunstverlag, 2010, S. 58-73.
- GÄDECKE 1991 = T. GÄDECKE (hrsg.) = *Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr*, Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 1991.
- HEDINGER, RICHTER-MUSSO 2004 = B. HEDINGER, I. RICHTER-MUSSO (hrsg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, München, Hirmer, 2004.
- HEISE 2007 = B. HEISE, «*Er ist ein geschickter Künstler; ein sehr gebildeter Mann...*». Zu den Text-Bild-Beziehungen im Werk von Friedrich Nerly, in MORATH-VOGEL 2007, S. 47-58.
- LUCKE 1978 = M. LUCKE (hrsg.), *Friedrich Nerly zum 100. Todestag*, Erfurt, Angermuseum, 1978.
- LUCKE 1991 = M. LUCKE, *Friedrich Nerly*, in Gädecke 1991, S. 7-16.
- MEYER 1908 = F. MEYER, *Friedrich von Nerly. Eine biographisch-kunsthistorische Studie*, Erfurt, Villaret, 1908.
- MORATH-VOGEL 2007 = W. MORATH-VOGEL (hrsg.), *Römische Tage - Venezianische Nächte. Friedrich Nerly zum 200. Geburtstag*, Bönen, Kettler, 2007.
- NAUHAUS 2007 = J.M. NAUHAUS, «*Vom Kuhhirten zum kleinen Grafen*». *Friedrich Nerlys Begegnungen mit Künstlern und herausragenden Persönlichkeiten in Hamburg, Rom und Venedig*, in MORATH-VOGEL 2007, S. 11-31.
- PEDROCCO 2001 = F. PEDROCCO, *Il Settecento a Venezia. I vedutisti*, Milano, Rizzoli, 2001.
- PROUT 1839 = S. PROUT, *Sketches in France, Switzerland, and Italy*, London, Hodgson & Graves, 1839.
- REES 2005 = J. REES, *Lust und Last des Reisens. Kunst- und reisesoziologische Anmerkungen zu Italienaufenthalten deutscher Maler 1770-1830*, in F. BÜTTNER, H.W. ROTT (hrsg.), *Kennst Du das Land: Italienbilder der Goethezeit*, Köln, Dumont, S. 55-79.
- RITTER 2010 = D. RITTER, *Venedig im 19. Jahrhundert. «Eine Stadt zum sehen, auch zum Bewundern, aber nicht zum Wohnen» - Künstleransichten aus dem deutschsprachigen Raum*, in Baumstark 2010, S. 23-35.
- ROMANELLI 1990 = G. ROMANELLI, *Fuochi di bengala e bombardamenti notturni. La Venezia ottocentesca di Ippolito Caffi*, in R.M. LETTS (hrsg.), *Italia al chiaro di luna. La notte nella pittura italiana 1550-1850*, 2. korrigierte Auflage, Roma, Il Cigno Galileo Galilei, 1990, S. 57-61.
- SCARPA SONINO 2005 = A. SCARPA SONINO (hrsg.), *Caffi. Luci del Mediterraneo*, Milano, Skira, 2005.
- SCHERMUCK-ZIESCHÉ 2007 = M. SCHERMUCK-ZIESCHÉ, *Ländliche Idylle und urbanes Treiben. Nerlys Figurenstudien und Bildstaffage*, in MORATH-VOGEL 2007, S. 59-70.
- WANDSCHNEIDER 2007 = A. WANDSCHNEIDER, *Die Verstörung des romantischen Blicks. Zur Bildkonzeption Friedrich Nerlys*, in MORATH-VOGEL 2007, S. 33-46.