

KAI ARTINGER

# **Bilder »ohne Herkunft«: Der Kunsthistoriker Prof. Dr. Guido Joseph Kern und die Bilder von Carl Blechen in den Kunstsammlungen Chemnitz**

## **Ein Beitrag zur Provenienz- und Blechen-Forschung**

### **Zusammenfassung**

Im Jahre 1937 erwarb die Städtische Kunstsammlung in Chemnitz (Chemnitzer Kunstsammlungen) drei unsignierte Bilder von Carl Blechen. Der seinerzeit bekannte Blechen-Forscher Prof. Dr. Guido Joseph Kern verkaufte sie dem Museum. Kern sah sich als ersten Kunsthistoriker, der das Werk des berühmten Landschaftsmalers wissenschaftlich erforscht hatte.

Der Aufsatz hat das Ziel, Teilergebnisse der Provenienz- und Blechen-Forschung zugänglich zu machen. Zugleich unternimmt er erstmals den Versuch, ein umfassendes Porträt Kerns zu geben. Das soll der aktuellen Provenienzforschung nützen. Einher mit der Publikation geht auch die Hoffnung, dass dadurch Hinweise generiert werden, die zur Aufklärung der Herkunft der Chemnitzer »Blechen« beitragen.

### **1. Rätselhafte Provenienz**

Im Jahre 1937 erwarb die (damalige) Städtische Kunstsammlung in Chemnitz drei kleine unsignierte Bilder, deren Autor laut den Inventarbucheinträgen der Berliner Maler Carl Blechen ist. Der seinerzeit sehr bekannte Blechen-Forscher und -Kenner Prof. Dr. Guido Joseph Kern (1878–1953) verkaufte sie dem Museum. Kern nahm für sich in Anspruch, der erste Kunsthistoriker gewesen zu sein, der mit wissenschaftlichem Anspruch das Werk des berühmten Berliner Landschaftsmalers erforscht hatte. Von ihm stammt auch die erste umfassende Monographie mit einem Werkverzeichnis des Künstlers, die 1911 erschien. Bei den Bildern handelt es sich um die Werke *Ansicht von Konstantinopel* (zw. 1830 u. 1835, Inv.-Nr. 310, WV Rave, Nr. 1550), *Sonnenuntergang über der Bucht von Spezia* (um 1829, Inv.-Nr. 311, WV Rave, Nr. 1337) und *Mondnacht am Golf von Neapel* (um 1835, Inv.-Nr. V-309, WV Rave, Nr. 1005). Sowohl für die Städtische Kunstsammlung als auch für Kern hatte das Geschäft eine große Bedeutung. Denn das Museum erwarb für seine Sammlung romantischer Malerei die

ersten Arbeiten von Blechen. Unter den drei Bildern war mit *Sonnenuntergang über der Bucht von Spezia* sogar eine Arbeit, die Kern für einen »Markstein« in Blechens Gesamtwerk hielt.

Drei Jahre später kamen Zweifel an den Titeln von zwei der Bilder auf. 1940 war das von Paul Ortwin Rave und Mitarbeitern der Nationalgalerie in Berlin erarbeitete Gesamtverzeichnis der Werke Blechens erschienen. Kern hatte an dessen Zustandekommen einen gewissen Anteil und war in verschiedener Weise in dem ambitionierten Projekt involviert.<sup>1</sup> Das verhinderte aber nicht, dass der *Sonnenuntergang über der Bucht von Spezia* und die *Ansicht von Konstantinopel* jeweils mit einem Fragezeichen versehen wurden. Die Autoren des Gesamtverzeichnisses waren sich in beiden Fällen nicht sicher, ob sie Kerns Urteil folgen sollten. Einzig die *Mondnacht* ließen sie als Werk Blechens ohne Bedenken gelten. (Auf die Gründe und die Problematik der Setzung der Fragezeichen im Gesamtverzeichnis gehe ich unten ausführlich ein.) Vierundsiebzig Jahre später wurde jedoch die Zuschreibung der *Mondnacht* in Abrede gestellt. In der Nachkriegszeit hatte die Städtische Kunstsammlung dieses Bild gegen ein anderes eingetauscht, so dass es aus der Sammlung ausgeschieden war. Für Jahrzehnte war es verschwunden. 2014 tauchte es dann plötzlich wieder auf dem deutschen Kunstmarkt, im Kölner Auktionshaus Van Ham, auf. Dieses beauftragte bei dem Blechen-Experten Helmut Börsch-Supan eine Expertise, in der Autorschaft und Echtheit des Werkes geprüft werden sollten. Börsch-Supan gelangte zu dem Urteil, es müsse sich eher um eine Arbeit von Johan Christian Clausen Dahl handeln und schrieb das Werk aus Blechens Oeuvre ab. Allerdings ging er im Gutachten nicht ein auf die Provenienz vor 1937 und nach seinem »Verschwinden« 1948, und er beachtete auch nicht die veränderten Bildmaße.

Ein Jahr vor dem Wiederauftauchen der *Mondnacht* hatten die Kunstsammlungen Chemnitz ein Provenienzforschungsprojekt begonnen, in dem alle Ankäufe der Jahre 1933 bis 1945 untersucht werden sollten, die für die Sammlung der Malerei getätigt worden waren. Dazu gehörten auch die Ankäufe der Blechen-Bilder. Angesichts der Dokumenten- und Faktenslage wurde deutlich, dass für die Bilder keine Herkunft vor 1937 ermittelt werden konnte, und dass auch an der Autorschaft Blechens Zweifel aufkamen. Die Forschungen förderten weiteres Material zutage, die die Zweifel erhärteten. Dazu trägt nicht unerheblich die Persönlichkeit des Verkäufers der Bilder bei, die gelinde gesagt »dubios« genannt werden muss. Der Kunsthistoriker Kern erscheint als zwielichtige Person, die etwas Geheimnisumwittertes umgibt. Nicht anders verhält es sich mit den Chemnitzer »Blechen«, die bis jetzt allen Versuchen trotzen, ihnen ihre Herkunft abzuringen.

Dieser Aufsatz hat das Ziel, Teilergebnisse der Provenienz- und Blechen-Forschung zugänglich zu machen. Zugleich unternimmt er erstmals den Versuch, ein zusammenhängendes Porträt des Kunsthistorikers Kern zu geben, das auf den in der Literatur und in den Archi-

ven weitverstreuten Quellen basiert. Dieses wird nun endlich an einer Stelle zugänglich und kann der aktuellen Provenienzforschung zugutekommen. Denn diejenigen Akteure, die zum ersten Mal mit dieser Persönlichkeit aus der Welt des Kunstmarktes in den 1920er und 30er Jahren zu tun haben, müssen nun nicht mehr mit viel Aufwand die Informationen aus verschiedenen deutschen Archiven zusammensuchen. Einher mit dem Aufsatz geht die Hoffnung, dass vielleicht auf diesem Wege Hinweise generiert werden, die zur Aufklärung der rätselhaften Herkunft der Chemnitzer »Blechen« beitragen.

## **2. Prof. Dr. Joseph Guido Kern**

Bevor der »Privatmann« und Blechen-Sammler Kern dem Chemnitzer Museum die Bilder verkaufte, besuchte er es im Sommer des gleichen Jahres in einer ganz anderen, quasi »feindlichen« Mission. Am 19. August 1937 kam er mit der zweiten Beschlagnahmekommission im Rahmen der Aktion »Entartete Kunst« in die Stadt. Die Abordnung konfiszierte Gemälde, Graphiken, Mappenwerke und Plastiken aus dem Kunstverein und der Städtischen Kunstsammlung. Kern führte mit der Kommission noch in anderen Städten Beschlagnahmungen durch: Bautzen, Dresden, Halle an der Saale, Soest. Deshalb wurde er auch vom Chemnitzer NS-Kulturrat Waldemar Ballerstedt, der zugleich die politische Aufsicht über die Chemnitzer Museen hatte, als »der Sonderbeauftragte des Führers für die Säuberungsaktion der Museen« titulierte.<sup>2</sup> Mit diesen Worten führte Ballerstedt den Professor ein anlässlich dessen Vortrages über Adolph Menzel vor der Kunsthütte zu Chemnitz am 5. November 1937.

Heute mutet es befremdlich an, dass das Museum gerade von jenem »Sonderbeauftragten« Kunstwerke kaufte, der ihm zuvor zahlreiche Bilder weggenommen hatte und seine Sammlung damit aus heutiger Sicht schädigte. Doch das gleichgeschaltete Museum fand an der Arbeit des Kunsthistorikers und Kunstmalers sicher nichts Ehrenrühriges, trug er doch dazu bei, die so genannte »Säuberung der Kunsttempel« im Reich zum Abschluss zu bringen. Ob Kern schon vorher einmal in Chemnitz gewesen war oder dorthin Kontakte gehabt hatte, ist nicht bekannt. Somit können wir nur vermuten, dass seine Idee, der Städtischen Kunstsammlung Bilder von Blechen zu verkaufen, bei der ersten Visite geboren wurde. Immerhin scheinen sich alle Beteiligten bei diesem Geschäft gut verstanden zu haben. Kern schrieb auch einen Aufsatz über die Neuerwerbungen, der zu Beginn des Jahres 1938 in dem von der NSDAP monatlich herausgegebenen Kulturmagazin *Der Türmer von Chemnitz. Monatsschrift für Geschichte, Kunst und Leben in Chemnitz und dem Erzgebirge* veröffentlicht wurde.<sup>3</sup>

In dem sächsischen »Provinzmuseum« – als solches erschien es aus der Perspektive der Reichshauptstadt Berlin – muss Prof. Dr. Kern als eine große Persönlichkeit angesehen worden sein. Er selbst war ja ein langgedienter Museummann gewesen, hatte als Kustos in der

Nationalgalerie Berlin gearbeitet und war in seinem Forschungsfach eine Art »Koryphäe«. Im Ersten Weltkrieg war ihm der Professorentitel verliehen worden. Ihm konnten die Nationalsozialisten zugutehalten, dass er früher als viele andere seine Stimme gegen den »Kulturbolschewismus« erhoben hatte und u. a. aus dem Widerstand gegen die Befürworter der modernen Kunst auf der Berliner Museumsinsel freiwillig aus dem Amt geschieden war. Was zusätzlich großen Eindruck gemacht haben muss, war die Tatsache, dass Kern nicht nur ein angesehener Kunsthistoriker war, sondern auch noch ein Kunstmaler, also ein Praktiker, dessen Arbeiten in bestimmten Kreisen großes Ansehen genossen.<sup>4</sup>

Wer also war dieser Prof. Dr. Guido Joseph Kern, der einerseits eine schillernde Biographie aufweist und der andererseits für den heutigen Forscher so wenig greifbar ist, wenn dieser Genaueres über ihn und seine Aktivitäten in Erfahrung zu bringen versucht. Einige biographische Details sind durchaus bekannt. Kern war der Sohn eines Großindustriellen aus Aachen und verbrachte einen Teil seiner Jugend in Bayern, am Ammersee, wo der Stammsitz der Familie seiner Mutter, geb. von Willibald, lag. Er studierte Kunstgeschichte in München, Leipzig und Berlin. Zugleich erwarb er eine künstlerische Ausbildung an der Leipziger Akademie für Graphische Künste, in verschiedenen Privatateliers sowie an der Technischen Hochschule Berlin. 1904 promovierte er in Leipzig. Im gleichen Jahr begann er ein Volontariat im Wallraf-Richartz-Museum in Köln und wurde ein Jahr später wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Berliner Nationalgalerie. Von 1911 bis 1912 arbeitete er als Direktorialassistent am Deutschen Historischen Institut in Florenz. Im Jahr 1913 ernannte ihn die Nationalgalerie Berlin zum Kustos und 1917 wurde ihm der Professorentitel verliehen. Er habilitierte nicht an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin und offenbar auch nicht an einer anderen Universität, sondern hat wohl eine so genannte Titularprofessur erhalten, die ihm möglicherweise vom Minister der Preußischen Regierung verliehen wurde.<sup>5</sup> Über die genauen Umstände der Ernennung lässt sich in den Berliner Archiven nichts ermitteln. Kern arbeitete in einigen Projekten eng mit dem berühmten Berliner Kunsthistoriker Hugo von Tschudi zusammen. Er gab mit ihm und Ernst Schwedeler-Meyer einen grundlegenden Menzel-Katalog im Jahr 1905 heraus und wirkte 1906 an der »Jahrhundertausstellung« mit. 1911 publizierte er seine Monographie über Carl Blechen. Später sagte er von sich, er habe als erster erkannt, dass der Impressionismus nicht in Frankreich hervorgebracht wurde, sondern in Deutschland durch Carl Blechen. Es folgten weitere wissenschaftliche Arbeiten über deutsche Maler des 19. Jahrhunderts wie etwa die Herausgabe der Briefe des Malers Anselm Feuerbach an seine Mutter. Kern beteiligte sich auch an der Rekonstruktion des Pergamon-Altars, richtete das Städtische Museum in Rostock ein und arbeitete im Ersten Weltkrieg bei der kartographischen Abteilung des stellvertretenden Generalstabs der Armee. 1918 verantwortete er die große Deutsche Kunstausstellung

in Sofia. Seine Tätigkeit wurde mit hohen Orden ausgezeichnet, darunter den »Pour le mérite«. Ende der 1920er Jahre und in den 30er Jahren beriet er die Stadt Cottbus beim Aufbau ihrer Blechen-Sammlung und publizierte in ihrem Auftrag 1937 den Aufsatz »Karl Blechen in den Kunstsammlungen seiner Vaterstadt Cottbus«.

Laut des Artikels über Kern in der *Deutschen Biographie* gab es zwischen Ludwig Justi, dem neuen Museumsdirektor der Nationalgalerie Berlin seit 1909, und Kern ständig Differenzen, die schließlich 1923 zu seiner »Entlassung« aus dem Staatsdienst führten. Justi setzte sich für die moderne Kunst mit dem Schwerpunkt Expressionismus ein und erweiterte entsprechend die Sammlung der Nationalgalerie. Die Kritik daran in den Medien ging als so genannter Berliner Museumskrieg in die Kulturgeschichte der Weimarer Republik ein. Kern war ein Gegner der modernen Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst. Seine Vorbilder waren Adolph Menzel, Max Liebermann, und andere. Noch in den letzten Lebensjahren soll sich Kern beschäftigt haben mit einer kritischen Beleuchtung der modernen und abstrakten Kunst, die er ablehnte.<sup>6</sup> Womöglich war der Grund für den Konflikt zwischen den beiden fast gleichaltrigen Kunsthistorikern ihre unterschiedliche Auffassung gegenüber dem Expressionismus und seine Bedeutung für die Gegenwartskunst. Kern vollzog als bildender Künstler nicht den Schritt zu einer Ausdruckssprache, die das Vokabular der Gegenwartskunst einbezog. Es verwundert daher auch nicht, dass er sich an der Aktion der »Entarteten Kunst« im »Dritten Reich« beteiligte bzw. als Kunstsachverständiger von den Nationalsozialisten herangezogen wurde. In den Texten, die in dieser Zeit entstehen, ist ein deutlicher Bezug zur völkischen Ideologie sichtbar.

Aus dem Kündigungsschreiben Kerns, das sich im Zentralarchiv der Staatlichen Museen von Berlin befindet, geht hervor, dass er die neue Kunstpolitik zu Beginn der 1920er Jahre nicht teilte, und dass das angeblich einer von mehreren Gründen für seinen Austritt aus dem Staatsdienst war.<sup>7</sup> Als weitere Gründe nannte er seine Gesundheit und den Wunsch, hauptberuflich als Kunstmaler zu arbeiten. In einem Brief an den Cottbuser Oberbürgermeister Freiherr von Baselli von 1939 stellte Kern die damalige Situation so dar: »Ich bin vor 16 Jahren aus der Nationalgalerie, deren I. Kustos ich bin, ausgetreten, weil ich ihre hemmungslose Hinwendung zur entarteten Kunst, der Herr Direktor Justi und seine jüngeren Mitarbeiter huldigten, aus künstlerischer Überzeugung nicht decken konnte, und ich ihren grundsätzlichen Standpunkt in der Gutachterfrage nicht teilte.«<sup>8</sup> Auch damals verpflichtete sich das wissenschaftliche Museumspersonal zur Seriösität, es sollte sich von der kommerziellen Gutachtertätigkeit fern halten. Kern schien diesen Grundsatz nicht zu teilen, darüber gab es wohl immer wieder Streit. Er war in den folgenden zwei Jahrzehnten wiederholt als »Kunsthändler« und Gutachter tätig. Das belegen die Akten im Landesarchiv Berlin. In der Galerie Heinemann trat er in den Jahren 1936 bis 1938 als Anbieter und Verkäufer von Werken auf, bei denen bis heute zum

Teil nicht klar ist, ob sie Bestandteil seiner eigenen Kunstsammlung waren oder ob er diese anderen abgekauft hatte, um sie gewinnbringend weiterzuverkaufen. Auch erwarb er entgegen seiner Behauptung aus dem Jahre 1951, wonach er nach 1933 keine Bilder Blechens mehr gekauft haben will, zwei Werke des Künstlers erst 1941.<sup>9</sup> Im Jahr 1951 von Mitarbeitern des Central Collecting Point München befragt, trug Kern kaum zur Aufklärung bei. Er behauptete, dass seine Akten bei einem Brand in seiner Wohnung in Berlin-Friedenau zerstört worden wären und er nicht in der Lage sei, die Provenienzen aller Werke zu rekonstruieren, nach denen der CCP fragte.<sup>10</sup>

Ein weiteres merkwürdiges Kapitel in Kerns Vita ist seine Verwicklung in einem spektakulären Berliner Fälschungsskandal in den Jahren 1928/29. Die Kriminalpolizei hielt ihn für den Hauptdrahtzieher, konnte es ihm aber nicht nachweisen. Dem ermittelnden Kommissar wurde bei seinen Ermittlungen vertraulich zugetragen, Kern hätte wegen »zweifelhafter Bilderverkäufe« aus dem Museumsdienst ausscheiden müssen. Dafür finden sich jedoch keine Anhaltspunkte in den erhaltenen Akten. Allerdings gibt es in einem Schreiben der Hauptstelle Kulturpolitisches Archiv an das Amt Deutsches Volksbildungswerk – Abteilung II/Vortragswesen, Vortragsdienst –, das sich in einer Akte des Bundesarchivs Berlin befindet, den Satz: »Belastend für ihn [Kern, K.A.] jedoch ist die Tatsache, daß er in unzulässiger Weise für die Vermittlung von Bilderverkäufen Provision genommen hat.«<sup>11</sup> Kern wurde »fachlich, politisch und weltanschaulich« überprüft, weil er Vorträge im Rahmen des »Deutschen Volksbildungswerkes« halten sollte. Die Themen waren: 1. Realismus und Romantik in der deutschen Malerei, 2. Kunst als Ausdruck der Rasse, 3. Der Kunstbolschewismus und seine Niederbringung.

Kerns spätere Einlieferung eines ganzen Blechen-Konvoluts (sechs Ölbilder, vier Ölskizzen, dreizehn Zeichnungen) und eines Menzel-Konvoluts in die geplanten Sammlungen des so genannten »Führermuseums« in Linz, die angeblich alle aus seiner Privatsammlung stammten, lässt ihn als »Kunsthändler« keineswegs vertrauenswürdiger erscheinen.<sup>12</sup> Einer dieser »Blechen« für Linz, *Felsen an der Küste bei Abendbeleuchtung* hängt heute als Bundesleihgabe in der Kunsthalle Mannheim. Gegenüber dem CCP München begründete Kern den Verkauf von Teilen seiner Sammlung mit »wirtschaftlichen Schwierigkeiten«. Eine sehr zweifelhafte, bis heute nicht aufgeklärte Rolle spielte Kern beim Verkauf einer Blechen-Zeichnung aus dem Besitz seiner Sekretärin Else Dienstfertig. Diese war »Volljüdin« und lebte bis 1938/39 in Berlin-Schöneberg. Ihr weiteres Schicksal ist unbekannt, bis heute wurden keine Hinweise auf ihren Verbleib gefunden. Dienstfertig besaß seit 1920 ein Werk Blechens, eine Ölstudie auf Papier. Kern bewahrte es offenbar spätestens seit Anfang 1940 für sie auf. Wann er es genau erhalten hat, ist nicht bekannt. Kerns Frau verkaufte dann das Bild im November

1942 an die Reichskanzlei. Ob Dienstfertig Kern den Auftrag zu dem Verkauf gegeben hatte oder für deren Familie bzw. Bruder tätigte, ist nicht bekannt. Auch ist ungeklärt, ob sie den Erlös aus dem Geschäft erhielten und noch frei darüber verfügen konnten.<sup>13</sup>

Kern wird im Verzeichnis der öffentlichen und privaten Sammler *Maecenas* als Sammler von alten Bildern und Grafik aufgeführt.<sup>14</sup> Als Kunstsachverständiger schrieb er Gutachten zu Arbeiten von Blechen, in denen er die Echtheit der Werke bezeugte. Er verfasste für das Kunstantiquariat Hollstein & Puppel anlässlich der Versteigerung der Sammlung C. Brose, Berlin, die 140 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Blechen enthielt, im Jahr 1928 ein Katalogvorwort. Aus der NS-Zeit sind Aktivitäten Kerns für den Kunsthandel bekannt. So lieferte er für das Kunstantiquariat und -auktionshaus Hollstein & Puppel zahlreiche Werke verschiedener Künstler des 19. Jahrhunderts ein für eine Auktion am 8./9. Dezember 1937. Mit seiner zweiten, 1922 angetrauten Frau Franziska, geb. Müller, einer promovierten Historikerin, scheint er ebenfalls in dieser Zeit mindestens ein Kunstgeschäft gemeinsam abgewickelt zu haben.

Durch die ständigen Luftbombardements auf die Reichshauptstadt Berlin im Zweiten Weltkrieg zog das Paar erst ins bayerische Füssen und 1942 dann nach Wasserburg am Inn, wo Guido Joseph Kern 1953 starb. Vier Jahre zuvor wurde die Ehe auf beiderseitigem Wunsch geschieden und Franziska Kern heiratete 1949 erneut.<sup>15</sup>

### **3. Der »stille Kunsthändler« Kern**

Offiziell war Kern im »Dritten Reich« nicht als Kunsthändler registriert. Er bezeichnete sich selbst auch nie als solchen, und auch in der Literatur, die über ihn verfasst wurde, wird einzig über den Künstler und Gelehrten geschrieben.<sup>16</sup> Öffentlich in Erscheinung trat stets nur der Sammler, der den Kunstexperten und Blechen-Forscher ergänzte. Als Kern vom CCP auf seine Kunstankäufe angesprochen wurde, gab er zu Protokoll, er hätte diese getätigt, um eine wissenschaftliche Materialgrundlage für seine Blechen-Studien zu bekommen. Die Ankäufe waren dafür angeblich das Mittel zum Zweck, nicht aber Teil eines Kunsthandels. Angesichts einer um 1911 nur spärlich vorhandenen und fundierten wissenschaftlichen Blechen-Literatur und dem Fehlen von genügend publiziertem Bildmaterial ist diese Vorgehensweise nachvollziehbar. Durch seine Tätigkeit als Kustos für die Nationalgalerie Berlin und intimen Kenntnisse der Blechen-Sammlungen und Sammler verfügte er andererseits über einzigartiges Insiderwissen, das im Kunsthandel begehrt war. Geld spielte für den aus großbürgerlichen Verhältnissen stammenden Kern möglicherweise keine primäre Rolle, er konnte es sich leisten, zu sammeln, ohne das gleichzeitig mit händlerischen Absichten zu verknüpfen. Doch ein völlig unbeschriebenes Blatt als Kunsthändler kann Kern auch nicht gewesen sein. Da ist vor allem

der spektakuläre Kriminalfall, in dem Kern verwickelt war.<sup>17</sup> Es handelte sich um einen typischen Betrugsskandal, wie er im Kunsthandel immer wieder vorkam und vorkommt.

Kern war 1928 daran beteiligt, wie in Berlin ein angeblich echtes Werk von Rembrandt, ein Gemälde mit dem Motiv *Heilige Familie mit Engel*, verkauft werden sollte. Das Bild war 53 x 43 cm groß und auf Holz gemalt. Der Verkäufer war der Aachener Kunsthändler Wilhelm Dunstheimer. Die Echtheitsexpertisen für das Gemälde schrieben der Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums, Geheimrat Prof. Dr. Wilhelm von Bode, und der Direktor des Zeughauses in Berlin, Dr. M.-P. Binder. Sie hielten es für ein »hervorragende[s] und sehr gut erhaltene[s]« Gemälde Rembrandts. Dass das Bild angeblich aus Privatbesitz stamme, bestätigte Dunstheimer in der Abschrift eines Briefes an einen, in das Geschäft einbezogenen, Bankdirektor. Darin steht auch die Aussage, das Bild sei im Kunsthandel bisher nicht bekannt gewesen. Als Provenienz wurde »höchster Besitz« angegeben, das hieß, das Gemälde stamme aus einer fürstlichen Familie »aus den ehemals russischen Randstaaten« und wäre von da in »polnischen Besitz« gelangt, von dem es dann das Konsortium erworben habe. Als möglichen Verkaufspreis beim Weiterverkauf hoffte das Konsortium bei »günstigen Umständen« auf 800.000–1.000.000 RM. Hier handelte es sich um ein Riesengeschäft mit einem »jener einzigartigen Kunstwerke, wie sie nur ganz selten auf den Markt kommen und die geeignet sind, in allen interessierten Kreisen der Welt das größte Aufsehen zu erregen«.

Dunstheimer und seine Geldgeber kauften das Gemälde für 160.000 RM. Man wollte es dann zu einem weitaus höheren Preis auf dem internationalen Kunstmarkt verkaufen und den Gewinn untereinander aufteilen. Kern war an dieser geschäftlichen Transaktion laut dem ermittelnden Kriminalkommissar maßgeblich, wenn nicht sogar führend, beteiligt und verdiente daran 10.000 RM. Er erhielt von Dunstheimer einen Geldbetrag für den Ankauf des Bildes. Laut Vertrag war die Gewinnaufteilung so geplant, dass 50 Prozent an die Geldgeber und 50 Prozent an den Verkäufer und die Mittelspersonen entfallen sollte.

Für die Berliner Kriminalpolizei war in dem äußerst verwickelten und intransparenten Fall zu Beginn Dunstheimer der Hauptverdächtige aus einer Gruppe von drei Männern, zu der auch Kern gehörte. Später schöpfte die Polizei den Verdacht, Dunstheimer wäre nur Kerns Strohmann gewesen, der von ihm finanziell abhängig war. Man hielt Dunstheimer nicht dazu fähig, ein Geschäft dieser Größenordnung allein einzufädeln. Auch hatte er als Kunsthändler keinen Namen in Kunsthandelskreisen.

Das Gemälde stellte sich schließlich als Rembrandt-Fälschung heraus, die von einem Berliner Kunstprofessor hergestellt worden war. Es kam zu einem Prozess gegen den Kunsthändler Dunstheimer. Kern musste gegenüber der Polizei seine Rolle in diesem Betrug erklä-

ren. Am Ende gelang es ihm, daraus heil herauszukommen, doch der ermittelnde Kommissar war von seiner Unschuld nicht überzeugt.

Unklar ist, aus welchen Motiven Kern seine Kunsthandelsaktivitäten betrieb. Ob es in den 1920er und 30er Jahren Geldmangel war, weil die Verkäufe aus der eigenen künstlerischen Produktion nicht ausreichten, den Unterhalt der Familie zu bestreiten. Oder ob er sein Expertenwissen nicht einfach brachliegen und gewinnbringend einsetzen wollte. Nach eigener Aussage verkauften Kern und seine Frau Franziska 1941 vor dem angeblichen Hintergrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten jeweils ein Konvolut von Menzel- und Blechen-Arbeiten. Worin die ökonomischen Schwierigkeiten bestanden und wodurch sie ausgelöst worden waren, ist nicht bekannt. Das gilt auch für die beiden Jahrzehnte davor. Nach dem Kriege behauptete Kern gegenüber den Alliierten, nur Arbeiten verkauft zu haben, die schon vor 1937 in seinem Besitz gewesen wären. In drei Fällen konnte bisher nachgewiesen werden, dass die Aussage nicht stimmt. In der Restitutionsgeschichte der *Bauernküche/Kücheninterieur* (1888) von Wilhelm Leibl, das zur Sammlung Max Liebermann gehörte und an dessen Frau Martha Liebermann gegangen war, taucht der Name Kern auf.<sup>18</sup> Er hatte die Ölstudie 1937 der Galerie Heinemann angeboten. Ein weiterer Fall ist das Blechen-Gemälde *Kloster San Scholastica bei Subiaco* [*Blick auf das Kloster Santa Scolastica bei Subiaco*] aus der ehemaligen Mosse-Sammlung, Berlin. Auch in diesem Geschäft war Kern verwickelt.

Das 1832 entstandene Blechen-Gemälde wird derzeit von den Nachfahren der Familie Mosse durch eine US-amerikanische Anwaltskanzlei von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe zurückgefordert. Das Gemälde gehörte einst zur Kunstsammlung der Berliner Verlegerfamilie Rudolf Mosse. Die Sammlung wurde von den Nazis zerschlagen und 1934 beim Berliner Auktionshaus Rudolph Lepke zur Versteigerung gebracht. Nach dem Eintrag in der Datenbank *Galerie Heinemann online* auf der Lost Art-Datenbank war vermutlich Kern der Verkäufer: »Kunde(n): Dr. Arthur Ebering, Magdeburg, Käufer | Prof. J. G. Kern, Südwestkorso 68, Berlin-Friedenau, Verkäufer: »Bemerkungen: 1/2 Gew. Ant. Kern. Auktion Mosse, Berlin (Lepke) vom 19.05.1934 Nr. 12. In Kommission gegeben an: 16.11.1938 Dr. A. Ebering, Magdeburg (...).«<sup>19</sup>

Interpretieren wir den Eintrag richtig, dann kaufte Kern 1934 den »Blechen«, um ihn 1938 wieder zu verkaufen. Tat er das in der Eigenschaft eines Sammlers oder Kunsthändlers? Fakt scheint zu sein, dass in diesem merkwürdigen Geschäft Kern keineswegs nur als einkaufender »Sammler« auftaucht, sondern auch als Verkäufer. Diese Aktivität war nicht einmalig, es gibt weitere Kunstverkäufe Kerns an die Galerie Heinemann, bei denen bis heute unklar ist, woher er die Kunstwerke hatte. Bei der Auktion der Sammlung des Verlegers Mosse war das eindeutig. Kern hatte kein Problem damit, mit NS-verfolgungsbedingt eingezogenem Kunstgut

aus jüdischem Privatbesitz Handel zu treiben. Nach dem Kriege behauptete er gegenüber Mitarbeitern des CCP, dass er »politisch ganz unbelastet« sei und »niemals der ›Partei‹ angehört habe«. <sup>20</sup>

## 5. Die Blechen-Bilder in den Kunstsammlungen Chemnitz

Kern verkaufte

1. *Mondnacht am Golf von Neapel*, um 1835, 16,3 x 24,7 cm, Öl auf Pappe, für 300 RM (Inv.-Nr. 309);
2. *[Ansicht von] Konstantinopel (?)*, wahrscheinlich zwischen 1830 und 1835<sup>21</sup> (?), 31,1 x 45 cm, Öl auf Pappe auf Holz, für 2500 RM (Inv.-Nr. 310);
3. *Sonnenuntergang über der Bucht von Spezia (?)*, um 1829, 24,3 x 33,8 cm, Öl/Lw., für 2500 RM (Inv.-Nr. 311).

Sie wurden am 30. November 1937 im Inventarbuch eingetragen. Darüber hinaus gibt es für alle drei Erwerbungen keinerlei Geschäftsunterlagen im Museumsarchiv und Stadtarchiv Chemnitz. Es ist nichts über die Provenienz der Arbeiten bekannt, außer dass Kern sie verkaufte. Die drei Bilder werden nicht in der Literatur genannt, z. B. nicht in dem von Kern für sein Buch von 1911 erarbeiteten Werkverzeichnis<sup>22</sup> und nicht in Friedrich von Boettichers *Malerwerke des 19. Jahrhunderts*.<sup>23</sup> Einschränkend ist zu bemerken, dass es 1937 selbst für einen Experten nicht einfach gewesen sein dürfte, die volle Übersicht über das Werk Blechens zu besitzen. Das wurde erst mit dem Gesamtverzeichnis einfacher. Rave hatte offenbar seine Zweifel mit den Bildtiteln. Das motivierte wohl das Setzen der bereits erwähnten Fragezeichen. Über die Art und Weise, wie die Autoren die Fragezeichen an zweifelhaften Werken gesetzt hatten, schreibt Rave:

Trotz der Ungunst der Zeiten war es möglich, von dem verstreuten Besitz fast alles im Abbild, wenn nicht durch eigenes Sehen kennenzulernen. Wobei zu bemerken ist, daß bei dieser umfassenden Sammelarbeit manches mit unterlief, was sich einem prüfenderen Blick und näherer Vergleichung nicht als ein Werk von Blechen halten ließ, als welches es oft mit dem Anschein von Berechtigung, oft auch einigermaßen willkürlich gegoten. Die überaus schwierigen Echtheitsfragen, doppelt schwierig bei einem so eigenartigen Maler wie Blechen, der in verhältnismäßig kurzer Zeit eine schnelle Entwicklung durchlief, so vielerlei versuchte und so manche Kreise des Schaffens durchmaß – Fragen dieser Art konnten, so schien es wohl, immer wieder an dem gewaltigen Bestande von Bildern Blechens im Besitz der National-Galerie ausgerichtet werden. Hier war der gesamte Nachlaß des Künstlers, bis auf einen kleinen Rest, der bei der Akademie der Künste verblieben, geborgen, nahezu anderthalb Tausend Gemälde, Studien und Zeichnungen. [...] So darf manch ein bisher unbezweifeltes Werk, das aus dem Werkverzeichnis ausgeschieden wurde, hier leider nur im letzten Wagen der ungesicherten und fragwürdigen Existenzen mitfahren; andere, im Verzeichnis aufgeführte, mußten sich ein Fragezeichen gefallen lassen.<sup>24</sup>

Der letzte Satz ist interpretationsfähig in Bezug auf die beiden Chemnitzer »Blechen«. Denn im Gesamtverzeichnis wurden die Bilder nicht in der Gruppe der zweifelhaften und fälschlich zugeschriebenen Werke aufgenommen, sondern im Gesamtwerk belassen. Doch auf was bezieht sich dann das Fragezeichen? Anscheinend nicht auf die Autorschaft, sondern die Ortsangabe. Im Falle *Sonnenuntergang über der Bucht von Spezia* wurde »von Spezia« gestrichen und ein Fragezeichen gesetzt, weil man sich über die Örtlichkeit nicht im Klaren war. Im Falle der *Ansicht von Konstantinopel* und des Landschaftsbildes *Taormina* findet sich der den beiden Werken vorangestellte Hinweis: »Hier aus technischen Gründen eingereiht zwei nach der Rückkehr aus Italien wohl auf besondere Bestellung nach fremder Vorlage gemalte Bilder von Orten, die Blechen nicht selbst besucht hat.«<sup>25</sup> Man hielt die Malerei für eine Arbeit Blechens, ging aber offensichtlich davon aus, dass die Bildvorlage nicht von ihm stammen könnte. Kern sah in Blechen einen Vorläufer des Impressionismus in Deutschland. Seine Argumentation sah er durch den *Sonnenuntergang über der Bucht von Spezia* bewiesen.

Diese Arbeit zählt zu den kühnsten und geistvollsten Versuchen des Meisters. Das Pigment, dünn aufgetragen, bedeckt stellenweise kaum den Malgrund. Alle Form ist nur angedeutet. Die Farben besitzen keinen Eigenwert, aus Farbe wird Licht. Ein Maximum von Wirkung ist erzielt durch ein Minimum von Mitteln. Soweit das vorhandene Material ein Urteil zulässt, hat Blechen außer in dieser Studie nur noch ein einziges Mal die Sonnenscheibe selbst gemalt: in dem lichtdurchfluteten Blättchen »Sonne über dem Meer«, das sich heute im Besitz der Berliner Akademie befindet. Die Chemnitzer Skizze hat noch ein zweites Gegenstück in der Berliner Akademie, nämlich Blechens »Sonne durch Nebel hindurchleuchtend«, eine Skizze, bei der das Gestirn selbst freilich nicht mehr sichtbar ist. An Qualität der Malerei werden beide Arbeiten der Akademie durch Chemnitzer Studie noch übertroffen.

Der Angriff auf das Lichtzentrum »Sonne«, den Blechen in diesen drei Studien unternimmt, ist im Werdegang der neueren Kunst ein Markstein [...].<sup>26</sup>

In seiner Blechen-Monographie geht Kern auf zwei Bilder, die den Golf von Spezia darstellen, ausführlich ein. Die beiden Ölskizzen unterscheiden sich von dem *Sonnenuntergang über der Bucht von Spezia* deutlich. Blechen gibt in ihnen die Übersicht über das Meer von einem erhöhten Betrachterstandpunkt. Beinahe »plan« breitet sich vor dem Auge die Küstenlandschaft aus. Dagegen wird in der Chemnitzer Studie die Bucht zu beiden Seiten eingerahmt von Pinien und hohen Sträuchern. Der Horizont ist tiefer als in den anderen beiden Bildern.

Es gibt einen anderen, jüngeren deutschen Maler aus Heidelberg, Bernhard Fries (1820–1879), dessen Ansichten vom Golf von Neapel eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Landschaftsmotiv von Blechen aufweist. Es handelt sich um die Bilder *Südliche Abendstimmung* (um 1840–1849) und *Landschaft am Golf von Neapel (Sonnenuntergang)* (um 1854), das in der Sammlung des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg ist.<sup>27</sup> Beide Bilder, insbesondere das erstgenannte Gemälde, zeigen genau jene »Staffelung« der Gewässer, wie sie auch in dem »Blechen« dargestellt ist. Insbesondere die *Südliche Abendstimmung*, aber auch der rechte Bildteil der *Landschaft am Golf von Neapel* erinnern auffällig an das Bild von Blechen. Mögli-

cherweise ist in dem Chemnitzer Bild nicht der Golf von Spezia, sondern der Golf von Neapel dargestellt, an dem sich Blechen bekanntlich auch aufhielt zu jener Zeit, für die der Chemnitzer »Blechen« von Kern datiert worden ist.



Abb. 1: Bernhard Fries, *Landschaft am Golf von Neapel (Sonnenuntergang)*, um 1854,  
Öl auf Karton, 21 x 35 cm, monogrammiert B F,  
kam 1970 als Geschenk des Freundeskreises des Kurpfälzischen Museums ins Museum

Die *Mondnacht* stellte für Kern eine Vorarbeit zu dem bekannten Blechen-Gemälde *Grotte von Posilipp* dar: »Ähnlich wie in diesem Bilde erblickt man auf der Studie durch einen gemauerten Torbogen den vom Mond beschienen Golf mit seinen Barken.«<sup>28</sup> Überzeugen kann dieser Vergleich nicht, denn die Komposition und die Wirkung der Ölskizze unterscheiden sich stark von dem ausgeführten Gemälde. Auch illustriert das Gutachten von Börsch-Supan, dass ein anderer Experte zu einem konträren Ergebnis gelangt; eines das dazu führt, das Blechens Autorschaft in Abrede gestellt wird.

Im Gesamtverzeichnis ist als Provenienz für die Chemnitzer »Blechen« jeweils die Städtische Kunstsammlung Chemnitz angegeben.<sup>29</sup> Kern hatte auch den Bearbeitern des Werkverzeichnisses nichts über die Herkunft der Bilder mitgeteilt, obwohl dies ihm möglich gewesen sein müsste (es sei denn, mit den Vorbesitzern war über die Herkunft Stillschweigen

vereinbart worden). Die Chemnitzer Kunstsammlung, die darum gebeten worden war, von ihren »Blechen« Photos und weitergehende Informationen einzusenden, machte ebenfalls keine Angaben zur Provenienz.

Dass Chemnitz die Bilder besaß, wusste Rave durch Kern und Photographien, die Kern ihm leihweise für das Projekt zur Verfügung gestellt hatte. In einem Schreiben Raves an die Städtische Kunstsammlung sind auch die Bildtitel genannt: 1. *Ansicht von Konstantinopel*, 2. *Grotte von Posilipp*, 3. *Sonnenuntergang am Meer (Italien)*.<sup>30</sup> Die Sekretärin des Museums schickte Rave die gewünschten Informationen und Kerns *Türmer*-Artikel. Rave kannte demnach die von Kern vergebenen Titel, doch in zwei Fällen war er von deren Richtigkeit nicht überzeugt.<sup>31</sup>

## 6. Zweifel an der Autorschaft der Chemnitzer »Blechen«

Am Beispiel der *Ansicht von Konstantinopel*<sup>32</sup> sollen diese Zweifel erörtert werden. Als ich Börsch-Supan, den ältesten und derzeit wohl bekanntesten Experten für das Werk von Blechen, zu seiner Meinung über die Chemnitzer »Blechen« befragte, meinte der geradeheraus, er hege gegenüber allen drei Gemälden »ein Misstrauen«<sup>33</sup>; er rechne sie nicht Blechens Gesamtwerk zu. Die *Ansicht von Konstantinopel* sei seiner Meinung nach am ehesten dem deutschen Orientaler Max Schmidt zuzuschreiben, der, im Gegensatz zu Blechen, tatsächlich in Konstantinopel war.

Kern äußerte sich nur mit ein paar wenigen Sätzen über die orientalische Stadtlandschaft im *Türmer*-Aufsatz:

Das angeführte Blechen-Bild der Chemnitzer Sammlung gibt eine Ansicht von Konstantinopel mit einem Blick auf den Bosphorus. Wie das Cottbuser Gemälde mit der Ansicht der Ruinen von Taormina stützt es sich auf ein uns unbekanntes Vorbild. Unmittelbar geht es wohl auf eine von Blechen selbst gemalte Theaterdekoration zurück, die er als Theatermaler des Königsstädtischen Theaters zu Berlin in jungen Jahren geschaffen hatte. Malerei und Stil dieses Werkes sind die des reifen Blechens; von dem Vorbild ist nichts außer dem Motiv übriggeblieben. Die Sprache des Bildes wirkt ganz persönlich, frisch und lebenswahr in Empfindung und Technik. Der Atmosphäre ist eine beherrschende Stellung eingeräumt.<sup>34</sup>

Im Gesamtverzeichnis ist das Bild unter der Nr. 1550 abgebildet. Dazu die Beschreibung: »Verfallene Häuser im Vordergrund, Blick auf Kuppeln und Minaretts an der Meeresbucht.«<sup>35</sup> Die Herausgeber hielten das ungewöhnliche Bild für so interessant, dass sie es abbildeten und genau jenem Bild gegenüberstellten, von dem Kern in seinen Ausführungen spricht: Die Ansicht der Ruinen von *Taormina*. Dieses Bild wird heute Blechens Schüler Friedrich August Elsasser zugeschrieben. Ursprünglich kam es aus der Sammlung des Blechen-Sammlers H. F. W. Brose und wurde daher als ein Werk Blechens angesehen. Tatsächlich war Blechen so wenig auf Sizilien wie in Konstantinopel, während Elsasser 1831 nach Italien ging und vor allem mit

Landschaften aus Sizilien großen Erfolg hatte. Bei dem Cottbuser Bild soll es sich um die Wiederholung eines großformatigen Gemäldes des Künstlers handeln, das 1838 der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen kaufte und das sich heute im Thorvaldsen Museum in Kopenhagen befindet. Das Bild in Cottbus entstand 1845, kurz vor dem Tod des Künstlers, und war 1846 in der Akademieausstellung in Berlin zu sehen. Kerns Behauptung, dass sich dieses Blechen-Gemälde wie auch die *Ansicht von Konstantinopel* auf ein unbekanntes Vorbild stützt, erweist sich im Falle des Cottbuser Bildes als falsch.

### **6.1. Eine verschollene Theaterdekoration als Ursprung des Bildmotivs?**

Blechen war als Bühnenmaler am Königsstädtischen Theater am Berliner Alexanderplatz von 1824 bis 1827 tätig.<sup>36</sup> Als er begann, war das Volkstheater gerade neu eröffnet worden. Carl Friedrich Schinkel hatte ihn für die Stellung empfohlen. Knapp drei Jahre später, im April 1827, gab Blechen die Kulissenmalerei auf.<sup>37</sup> Über den Theatermaler Blechen ist nicht viel geschrieben worden. Auch in Spezialdarstellungen zur Geschichte der Theatermalerei findet sich über dieses Kapitel der Kunst Blechens wenig.<sup>38</sup> Für den Zeitraum der Anstellung Blechens lassen sich keine Stücke nachweisen, die einen Bezug zu Konstantinopel und/oder die Stadt zum Gegenstand haben. Dem Theaterhistoriker Paul Stanley Ulrich ist nur ein Stück für den entsprechenden Zeitraum bekannt, das als Handlungsort Konstantinopel hat: das Zauberspiel *Wien, Paris, London und Konstantinopel* von dem Wiener Autor Adolf Bäuerle, das mit der Musik von Wenzel Mueller am 6. März 1823 in Wien Erstaufführung hatte. Bäuerle wurde zwar mit mehreren Stücken auch in Berlin aufgeführt, doch findet sich im Spielplan des Königsstädtischen Theaters und des Königlichen Schauspiels kein Hinweis auf *Wien, Paris, ...*<sup>39</sup> Es lässt sich nicht ermitteln, ob jemals eine Aufführung geplant war. Stanley Ulrich räumt jedoch ein, dass Blechen für eine geplante, aber nicht realisierte Aufführung die verlorene Theaterdekoration angefertigt haben könnte.<sup>40</sup> Liest man das Volksstück, insbesondere den dritten Akt, der von Konstantinopel handelt, fällt auf, dass es keine Verbindungen zu Blechens Landschaftsbild gibt. Selbst wenn wir davon ausgehen, dass sich das Bild im Zuge des von Kern angenommenen »Transformationsprozesses« hin zu einem autonomen Gegenstand veränderte, ist es fraglich, wo es in dem Stück als Kulissendarstellung zur Anwendung hätte kommen sollen. Es gibt keine Szene, die dafür geeignet ist. Auch ließ Kern die Frage unbeantwortet, woher Blechen seine Vorlage genommen haben sollte. In den 1820er und frühen 1830er Jahren war die Orientalmalerei in Deutschland wenig entwickelt. Nicht zufällig schlägt Börsch-Supan den Maler Max Schmidt vor, der 20 Jahre jünger als Blechen war und 1818 in Berlin geboren wurde. Er bereiste den Orient erstmalig in den Jahren 1843 und 1844. Auch alle anderen deutschen Orientalmaler<sup>41</sup> waren jünger. Verwunderlich ist nicht, dass Karin Rhein in ihrer

2003 veröffentlichten Dissertation über die deutsche Orientalmalerei den Untersuchungszeitraum auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts legte.<sup>42</sup> Von den deutschen Malern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Vorlage für die *Ansicht von Konstantinopel* wahrscheinlich nicht gekommen. Nehmen wir z. B. den Berliner Dekorationsmaler und Theaterausstatter Carl Wilhelm Gropius (1793-1870), der seit 1819 als Hoftheatermaler tätig war und seit 1827 in Berlin eine Dioramen-Anstalt betrieb, in der Städtepanoramen zu sehen waren. Möglicherweise war darunter auch eine Ansicht von Konstantinopel. Bereits Friedrich Schinkel hatte 1807 in Berlin Dioramen gezeigt, in denen auch Ansichten der Stadt am Bosphorus zu sehen waren. Doch es lässt sich kein Bezug zwischen diesen Arbeiten und Blechens Bild herstellen.

Als Blechen für das Königsstädtische Theater arbeitete, durfte es in erster Linie nur heitere Volksstücke spielen: Lokalpossen, italienische Spielopern und ähnliche Genres. Dem Königlichen Theater war das Vorrecht für »ernste« Stücke vorbehalten. Das Theaterarchiv der Freien Universität Berlin besitzt rund 40 Libretti, die für Besucher zum Verkauf gedruckt wurden, doch in keinem findet sich Konstantinopel als Handlungsort. Auch auf den wenigen erhaltenen Theaterzetteln wird der Name der Stadt nicht genannt. Peter Jammerthal, Leiter des Berliner Theaterarchivs, weist darauf hin, dass es auch bei Rossini, Bellini und Donizetti offenbar keine passenden Opern mit diesem Handlungsort aus der Zeit gibt. Eine Ausnahme ist die Oper *Belisario*; sie spielt jedoch in Byzanz, in vorislamischer Zeit.<sup>43</sup>

Es kann recht genau festgestellt werden, an welchen Produktionen Blechen mit Dekorationen beteiligt gewesen war, da er in seiner Funktion als Bühnenmaler auf den Theaterzetteln der jeweiligen Aufführung vermerkt wurde. Bereits im Werkverzeichnis von 1940 sind die Theaterstücke und Bühnenbilder aufgelistet, die von Blechen stammen. Im gleichen Jahr entstand eine Dissertation über das Königsstädtische Theater, die Willi Eylitz in der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock einreichte.<sup>44</sup> Eylitz listet mehr als zwei Dutzend Stücke auf, an denen Blechen beteiligt war. Seine Liste deckt sich zum größten Teil mit der aus dem Gesamtverzeichnis, doch gibt es auch Stücke, die sich nicht dort wiederfinden.<sup>45</sup> Anhand der Titel der Stücke lässt sich nur vermuten, ob Konstantinopel Gegenstand des Stückes ist oder ob es einen Orientbezug gibt. Die einzigen Stücke, bei denen im Titel ein solcher Bezug sichtbar ist, sind: A. *Die Äpfel von Balsorga o. der Kriminalprozess zu Bagdad*, 20. Aug. 1831 (2 x aufgeführt); B. *Die Bekehrten o. Der türkische Edukationsrat*, 10. Nov. 1826 (1 x aufgeführt); C. *Die Kreuzritter in Ägypten*, Große Heroische Oper von Meyerbeer, 15. Okt. 1832 (26 x aufgeführt); D. *Die schlimmen Frauen im Serail* (Zauberposse), 22. Febr. 1841, (28 x aufgeführt).

Es hat also ganz den Anschein, dass in den Jahren 1824 bis 1827 kein Stück aufgeführt wurde, das laut Titel eine Verbindung zu Konstantinopel hat. Es spricht nichts dafür, dass

Blechen für ein Theaterstück (oder eine Oper) einen Bühnenentwurf mit der Ansicht von Konstantinopel anfertigte. Dass dem Bild ein Bühnenentwurf zugrunde gelegen haben soll, erscheint auch aus einem anderen Grunde nicht sehr wahrscheinlich. Blechens Kulissenentwürfe sehen anders aus. Sie orientierten sich an anderen Kompositionsprinzipien, die Wahl und Bildaufbau des Motivs stark beeinflussten. Das Bühnenbild im 18. und 19. Jahrhundert entstand in der Regel nach Bleistiftzeichnungen und einer relativ groben Aquarellskizze oder Gouache. Dann wurde das Bild quadriert und maßstabsgetreu auf eine große Leinwand übertragen. Dabei durften niemals Personen im Bild sein. Wichtig war insbesondere die Perspektive. Wurde eine Bühnenszene wiedergegeben, musste sich der Künstler entweder etwas tiefer oder auf gleicher Höhe wie das Bühnengeschehen befinden, er schaute aber niemals, wie das bei der *Ansicht von Konstantinopel* der Fall ist, von einem erhöhten Standpunkt nach unten. Diese Perspektive hätte mit den Schauspielern auf der Bühne kollidiert.<sup>46</sup> Das bestärkt die These, dass es die von Kern angenommene frühe Theaterdekoration höchstwahrscheinlich gar nicht gab. Der Theaterwissenschaftler Rainer Theobald, befragt nach dem Zusammenhang zwischen Blechens Bild und dem Theater, glaubt, das Gemälde habe gar nichts mit dem Theater zu tun.<sup>47</sup>

Nun muss die Vorlage nicht unbedingt ein Kulissenbild gewesen sein. Blechen hätte sich von einem anderen Bild inspirieren lassen können. In diese Richtung dachten wohl auch die Autoren des Gesamtverzeichnisses. Sie erklärten, die *Ansicht von Konstantinopel* wäre ein »auf besondere Bestellung nach fremder Vorlage gemalte[s] Bild« eines Ortes, den Blechen nicht besucht hatte. Doch sieht die *Ansicht* aus wie eine Malerei, bei dem wir überhaupt an eine fremde Vorlage denken müssen, oder ist es nicht eher so, dass sie aussieht wie ein Ölbild, das sehr wahrscheinlich vor der Natur, vor Ort angefertigt wurde? Haben frühere Autoren wie Kern nicht deshalb die These von der Vorlage aus Blechens Bühnenmalereien bemüht, weil sie ansonsten das Bild mit seinem merkwürdigen Motiv in seinem Gesamtwerk nicht erklären konnten?

Entscheidend für die Lösung der Frage nach dem Entstehungszeitpunkt ist die Klärung des Problems des Orientmotivs. In Anbetracht der Entwicklung der deutschen Orientalmalerei in Deutschland erscheint das Entstehungsdatum von 1830 bis 1835 rund zehn Jahre zu früh angesetzt zu sein.

Vor Mitte der 1830er Jahre gab es keine intensiveren Kontakte zwischen Deutschland und der Türkei. Das Bild der Deutschen von den Türken war noch stark von den Vorstellungen aus der Zeit der Kreuzzüge bestimmt. Ab 1840 wurden die ökonomischen Beziehungen zwischen beiden Ländern intensiver durch ein Freihandelsabkommen mit Deutschland.<sup>48</sup> Der Orient spielte auf den deutschen Theaterbühnen keine Rolle. Rhein führt aus, dass selbst in

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Orient kein zugkräftiger Bühnenstoff war.<sup>49</sup> Ursachen für diese Ferne zum Orientmotiv gab es verschiedene. Dazu gehört, dass die Schar der Orientreisenden klein und Reisen in diesen Erteil teuer waren. Sie erforderten lange Planung und bargen viele Gefahren.<sup>50</sup> Erst mit dem Ausbau der Reiserouten, Schiffs- und Eisenbahnverbindungen wurde es bequemer und ungefährlicher. Der Orienttourismus fing Mitte des Jahrhunderts an.<sup>51</sup> Erst jetzt wurden die bis dahin wichtigsten Reiseländer deutscher Maler – Italien, Griechenland, Spanien – von neuen Zielen abgelöst. Auch waren die ersten deutschen Orientalmaler nicht unabhängig: »Ein großer Teil der deutschen Maler, die schon in der ersten Jahrhunderthälfte den Orient bereisten, kam als Begleitung fürstlicher oder wissenschaftlicher Orientreisen bzw. -expeditionen oder unternahm die Reise im Auftrag eines Regenten. Solche Reisen fanden verstärkt ab den [18]30er Jahren statt. In Frankreich war es ähnlich. [...] Die Nachteile waren, dass der Maler, der solch eine Reise begleitete, vor allem anderen die Aufgabe hatte zu dokumentieren. In der Wahl der Motive war er daher stark eingeschränkt.«<sup>52</sup>

## 6.2. Der Bildgegenstand

Kern bezeichnete das Bild als »Ölstudie«. An dieser Bestimmung ist etwas dran, da die Ölstudie gattungsbedingt kein detailgetreues, minutiös naturalistisches Abbild des Gegenstands gibt. Sie ist in der malerischen Darstellung locker und teilweise abstrahierend. Doch bei der *Ansicht von Konstantinopel* hat es den Anschein, dass die Topographie des Ortes klar erkennbar sei – unter der Einschränkung, dass wir die Ortsangabe im Titel für richtig halten. Nehmen wir einmal an, es sei tatsächlich Konstantinopel dargestellt, dann könnte der Standort des Betrachters, von dem aus die Szene aufgenommen ist, entweder auf einem der Hügel der Altstadt Fatih sein, von dem man auf die Moscheen mit ihren Minaretten und den Bosphorus blicken kann, oder auf dem Hügel des Stadtteils Üsküdar, dem früheren Skutari, das auf dem gegenüberliegenden Ufer, der asiatischen Seite des Bosphorus liegt. Im letzteren Fall könnte es sich um einen Blick vom asiatischen Teil der Stadt handeln, weil die Anordnung und die Lage der Moscheen eher mit denen von Üsküdar vergleichbar sind. Die großen Moscheen im Stadtteil Fatih liegen dagegen alle relativ weit oben, so dass es keinen natürlich gegebenen Standort gibt, von dem man auf sie hinabschauen könnte. Genau das ist aber in der *Ansicht von Konstantinopel* der Fall.<sup>53</sup>

In den vielen Ansichten von Konstantinopel, die im Verlauf der Orientalmalerei entstanden, stehen im Bildvordergrund die pittoresken, durch ihre ungewöhnliche Architektur »exotisch« anmutenden islamischen Gotteshäuser. Ganz anders dagegen verhält es sich in Blechens *Ansicht*. Hier befindet sich im Vordergrund ein Gebäuderest, eine Ruine mit einem Schornstein, eine Szene, die durch drei Staffagefiguren belebt wird. Dagegen befinden sich die Mo-

scheen im Bildmittelgrund und sind, nur zum Teil sichtbar, nebeneinander aufgereiht. Dominiertes Bilddetail ist der gemauerte Kamin, der hoch in den blauen Himmel ragt und die Minarette überragt. Die Ruine steht auf einer Bodenerhebung, davor scheinen Erdarbeiten ausgeführt, scheint gegraben worden zu sein. Zwei orientalisches gekleidete Figuren befinden sich in diesem Bereich, wo der Boden tiefer ist als das Fundament des Schornsteins. Zwei Wege führen an ihm vorbei in den Bildraum hinein. Auf der linken Seite wird der Schornstein flankiert von einem ungewöhnlichen architektonischen Gebilde, das der obere Teil eines Minarets sein könnte. Es ist nicht eindeutig bestimmbar. Auf dem rechten Weg geht eine verschleierte Frau. Ganz rechts stehen Gebäude, die einen wenig ansprechenden Eindruck machen und vor denen die Moscheen im Mittelgrund umso schöner erstrahlen.

Die »Ruinenästhetik« – wenn wir die Darstellung des Schornsteins als solche bezeichnen dürfen – und der Bildausschnitt wirken nicht ausgedacht, sie erscheinen nicht das Produkt reiner künstlerischer Phantasie zu sein. Die Wiedergabe der topografischen und geographischen Details – immer unter der Voraussetzung, es handele sich um die Stadt am Bosphorus – setzt im Gegenteil voraus, dass der Künstler vor Ort die Ansicht aufgenommen haben muss. Doch welcher Künstler könnte vor Blechens Tätigkeit als Dekorationsmaler im Königsstädtischen Theater eine solche Stadtansicht geschaffen haben? Und wenn es doch Blechen gewesen ist, in welcher Form sah er dann das Bild? War es ein Gemälde, ein Kupferstich, ein Druck, der sich als Abbildung in einem Buch über Konstantinopel befand?

Der Blick vom Hügel auf die andere Seite des Bosphorus ist so gewählt, dass der Betrachter nicht auf die Spitze der westlichen Landmasse mit den großen Moscheen schaut, die wie an einer Perlenschnur aufgereiht sind. Vergleichen wir unser Bild mit anderen Ansichten Konstantinopels, die im 19. Jahrhundert entstanden, fällt auf, dass die Ölstudie sich heraushebt. Es gibt nur wenige Darstellungen, die die Moscheen in der westlichen Altstadt von der Anhöhe der Hügelkette zeigen. Doch diese Gemälde sind effektvolle Stadtveduten, während Blechens *Ansicht* einen uninteressanten Vordergrund einfängt, der im Gegensatz zu den im Sonnenlicht glänzenden Moscheen und dem Meer steht. Es erscheint unwahrscheinlich, dass eine solche Stadtansicht, die von den Normen der zeitgenössischen Vedutenmalerei abwich, zu der Ehrung kam, in Kupfer gestochen und in einem Buch als Abbildung abgedruckt zu werden. Die meisten Künstler, die Ansichten von Konstantinopel malten, zeigen die imposanten Moscheen von vorn und/oder vom Meer aus gesehen. Die islamische Architektur wird zur Geltung gebracht und nicht wie in Blechens Bild auf ein atmosphärisches Versatzstück reduziert.

### **6.3. Von welchem Standort in Konstantinopel könnte die Ansicht aufgenommen worden sein?**

Das Bild findet sich nicht in der Blechen-Literatur vor 1937. Es gibt keinen verbürgten historischen Titel. Der Bildtitel wurde daher entweder von Kern überliefert oder kam direkt von ihm. Wenn wir vom Letzteren ausgehen, stellt sich die Frage: Was brachte Kern dazu, in dem dargestellten Ort Konstantinopel zu erblicken? Zu dieser geographischen Bestimmung haben ihn in erster Linie wohl zwei Aspekte angeregt: 1. Die Anzahl der Moscheen im Bildmittelgrund und das Meer mit der nahegelegenen Landmasse am gegenüberliegenden Ufer. Machen wir uns mit der Topographie der Stadt am Bosphorus vertraut, lernen wir, dass es einen europäischen und einen asiatischen Teil gibt. Die heute berühmtesten Moscheen befinden sich in der Altstadt des europäischen Teils und auf dem Goldenen Horn. Doch deren Größten sind so angelegt, dass sie weit oben über der Stadt erbaut wurden und man daher von keiner Erhöhung auf sie hinabschauen kann (den Galateaturm vielleicht ausgenommen). Auch ist ihre Anordnung derart, dass wir nicht wie in Blechens *Ansicht* gleich drei oder vier in Sichtweite haben. Blicken wir auf Istanbuls Stadtplan, müssen wir feststellen, dass es nirgendwo am Ufer des europäischen Teils eine vergleichbare städtebauliche Situation gibt. Eine Moschee, an die das Gebäude mit den zwei Minaretten in der Bildmitte erinnert, die Dolmabahce-Moschee, das Wahrzeichen Istanbuls am Bosphorus-Ufer, wird tatsächlich keineswegs flankiert von anderen Moscheen. Sie liegt relativ weit entfernt von den anderen großen Moscheen in der Nähe des Dolmabahce-Palastes. Und blicken wir von dieser Stelle aufs andere Ufer, müsste dieses bebaut sein. In Blechens Bild ist von dem Stadtteil auf der asiatischen Seite aber nichts zu sehen. Die Landschaft macht einen geradezu unbesiedelten Eindruck.

Im asiatischen Teil der Stadt, in Üsküdar (ehemals Skutari), gibt es einen hohen Hügel, von dem man eine weite Sicht über Istanbul hat und insbesondere die Silhouette mit den Moscheen im europäischen Teil sehen kann. Die Sultan Achmet Moschee und die säkularisierte Kirche Hagia Sophia sind die prominentesten. Auf einem alten Kupferstich von William Barflett aus dem Jahre 1839 lassen sich die auf den Hügeln von Istanbul aufgereihten Moscheen gut erkennen. Im heutigen Stadtteil Üsküdar befinden sich drei alte Moscheen, auf die man möglicherweise von einem erhöhten Standpunkt hinuntersehen könnte. Doch schauen wir uns die geographische Lage dieses Ortes auf dem Stadtplan an, müssten wir im Bild auf dem gegenüberliegenden Ufer die Stadt sehen, z. B. den Dolmabahce-Palast und die gleichnamige Moschee. Das wird aber nicht gezeigt. Selbst wenn wir in Rechnung stellen, dass Mitte der 1820er Jahre bzw. zu Beginn der 1830er Jahre die städtebauliche Situation vor Ort anders war, hätten zumindest diese beiden Gebäude dort sein müssen. Auch erscheint es unwahr-

scheinlich, dass es dort zu dieser Zeit keine menschlichen Besiedlungsspuren, d. h. Anzeichen einer Stadt, gegeben hat.

Aus diesen Überlegungen können wir drei Schlussfolgerungen ziehen: 1. Das Bild ist keine wahrheitsgetreue Ansicht der Stadt, sondern der Künstler hat sie verändert; 2. Das Bild ist eine Fantasieansicht von Konstantinopel, in der Versatzstücke zusammengefügt wurden, um den Anschein zu erwecken, es handle sich um Konstantinopel; 3. Das Bild stellt eine andere Stadt als Konstantinopel dar. Das wiederum könnte die These stützen, dass es nicht zu der von Kern vermuteten Zeit entstanden ist, und dass es nicht von Blechen stammt.

#### **6.4. War ein Panorama Inspirationsquelle?**

Die herausragende Sehenswürdigkeit Konstantinopels war ihr Panorama, die atemberaubende Silhouette der Moscheen und Minarette.<sup>54</sup> Die vielen islamischen Gotteshäuser gehörten zu den Hauptattraktionen, die von europäischen Touristen angesteuert wurden. Könnte Blechen von der Mode der Panoramen angesteckt worden sein? Einer der ersten, der noch zu Lebzeiten Blechens Panoramen von Konstantinopel gemalt haben soll, war Carl Wilhelm Gropius (1793–1870). Es ist überliefert, dass er eine Reise nach Griechenland und Italien unternahm und in seinen Dioramen Ansichten verschiedener europäischer Städte und Landschaften ausstellte. Allerdings wird in der Literatur und den Quellen nicht explizit Konstantinopel genannt.<sup>55</sup> Ein weiterer Orientmaler, der ein Panorama von Konstantinopel schuf, war Hubert Sattler (Wien 1817–Wien 1904). Sein Werk entstand 1844. Doch all diese Panoramen haben aus offensichtlichen Gründen nur wenig mit Blechens *Ansicht* gemein und stellen keine überzeugende »Vorlage« dar.

Es gibt zwei Türme in Konstantinopel, von denen man aus die besten Aussichten über die Stadt hat: der Galateaturm und Seraskieraturm.<sup>56</sup> Auch von diesen Türmen wurde die Ansicht offensichtlich nicht gemacht, denn der Betrachter sieht nicht aus großer Höhe auf die Szenerie herab und die Landschaft breitet sich vor ihm auch nicht wie in einem Panorama aus. Wenn es nicht Panoramen gewesen sind, die Blechen zur Vorlage dienten oder ihn inspirierten, wäre es ebenso denkbar, dass ihn Abbildungen von Konstantinopel in illustrierten Büchern anregten. Hier könnten wir z. B. an die Bilder von Thomas Allom denken. Von seinen Zeichnungen wurden Stahlstiche angefertigt, die dann als Abbildungen ins Buch eingefügt wurden.<sup>57</sup> Doch auch zwischen diesen Darstellungen und der *Ansicht* gibt es keine Ähnlichkeiten. Ein anderes zeitgenössisches Buch, das Menschen und Plätze in Konstantinopel vorstellt und Abbildungen enthält, deren Grundlage Aquarelle waren, ist *The People & Places of Constantinople*. Der Maler Amadeo Count Preziosi (1816–1882) schuf dafür die Bilder. Er malte auch A

*view across the Bosphorus* in Aquarell, allerdings um 1855–60. Der Bildausschnitt ist ein völlig anderer.

Alle Bilder, die spätestens nach 1835 entstanden, konnten Blechen entweder nicht bei der Wahl seines Motivs beeinflussen, oder sie konnten ihm schlichtweg nicht bekannt gewesen sein, weil sie geschaffen wurden, nachdem er gestorben war.

## 7. Schlussbemerkung

Kern war sicher ein sehr guter Kenner des Blechenschen Werkes, doch er war in seinen Urteilen nicht unfehlbar. Die Untersuchung hat gezeigt, dass er der Städtischen Kunstsammlung Chemnitz drei Blechen-Bilder verkaufte, über deren Herkunft bis heute nichts ermittelt werden konnte. Das ist bei dem »stillen Kunsthändler« Kern keineswegs die Ausnahme, die Provenienzforschung ist immer wieder auf Werke gestoßen, die entweder von Kern in den Kunsthandel eingeschleust wurden oder durch seine Hände gingen und bei denen die Provenienzen unklar sind. Im Falle der Chemnitzer »Blechen« gibt es keine klaren Hinweise auf einen Zusammenhang mit einem NS-verfolgungsbedingten Entzug, doch steht die Provenienzforschung hier vor einem grundsätzlichen Dilemma. Wie diesen ausschließen, wenn die Bilder vor dem Zeitpunkt ihres Verkaufs in der Zeit des Nationalsozialismus »ohne Herkunft« zu sein scheinen? Es kommt in diesem Fall noch ein weiteres Problem hinzu, nämlich dass die zweifelhafte Herkunft zwangsläufig die Frage der Autorschaft nach sich zieht, weil sich die beiden heute in den Kunstsammlungen Chemnitz verbliebenen Blechen-Bilder im Gesamtwerk merkwürdig ausnehmen. Die Forschung ist sich dieses Umstandes seit 1940 bewusst und Kern selbst thematisierte diesen Aspekt, allerdings zu Gunsten Blechens. Man kann sowohl Argumente für als auch Argumente gegen die Autorschaft Blechens ins Feld führen, aber immer bleibt der Zweifel, der nicht vollkommen ausgeräumt werden kann. Im Falle des dritten Chemnitzer Bildes, der *Mondnacht*, hat Börsch-Supan nun die Abschreibung vorgenommen und das Bild Dahl zugeschrieben. Wenn man wie Börsch-Supan generell ein »Misstrauen« gegen die beiden anderen Blechen-Bilder hegt, stellt sich natürlich die Frage, wer sie dann gemalt haben könnte. Und stammen sie von einem und demselben Maler oder von zwei Künstlern? Doch diese Fragen konnten bisher nicht beantwortet werden. Hier sind weitere Untersuchungen nötig, in denen die Stellung der Bilder in Blechens Gesamtwerk umfassender untersucht werden muss, als das bis heute geschehen ist, und als das in einem zeitlich begrenzten Provenienzforschungsprojekt geschehen kann.

<sup>1</sup> Kern wurde von der Stadt Cottbus im November 1939 beauftragt, »an der Materialbeschaffung für das herauszugebende Blechen-Werk zum 100. Todestag des Künstlers [seine] Hilfe zur Verfügung zu stellen und neben dieser Mitarbeit an der Seite von Herrn Dr. Rave auch hinsichtlich der Vorbereitung der Drucklegung die stadtseitigen Interessen zu vertreten«; SMB ZA Berlin, I/NG 2065, Brief des Oberbürgermeisters von Cottbus, Freiherr von Baselli, an Prof. Dr. G. J. Kern vom 04.11.1939.

<sup>2</sup> Christoph Zuschlag: »Entartete Kunst«, Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995, S. 377.

<sup>3</sup> Guido Joseph Kern: Karl Blechen im König-Albert-Museum, Bedeutsame Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlung, in: Der Türmer von Chemnitz, 4. Jg., Folge 3, März 1938, S. 107-117.

<sup>4</sup> Kerns Radierungen, Strichätzungen, Kaltnadel- und Aquatintablätter wurden in der Deutschen Kunstausstellung zu Madrid gezeigt, die das Auswärtige Amt in Verbindung mit dem Reichspropagandaministerium veranstaltete. Der offizielle Katalog dieser Ausstellung enthält unter anderem eines der Kernschen Werke; vgl. Informationen aus dem Artikel »Künstler der Heimat: Der Maler Professor Dr. Guido Joseph Kern«, in: Wasserburger Anzeiger vom 22.06.1994. Im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin gibt es zu diesem Vorgang und zur Person Kern keine Unterlagen; Auskunft des Archivs am 11.11.2014.

<sup>5</sup> Telefonische Auskunft des Universitätsarchivs der Humboldt-Universität Berlin am 19.02.2012.

<sup>6</sup> Nachruf auf Prof. Dr. Kern, in: Wasserburger Zeitung vom 27.01.1953, S. 9.

<sup>7</sup> In einem Artikel von M. R. Jünemann über Kern in „Westermanns Monatsheften“, 68. Jg., Sept. 1923-Aug. 1924, S. 505-513, wird zu dieser Angelegenheit ausgeführt: „Mit den veränderten Verhältnissen, die nach dem Kriege aufkamen, verlor die Museumsarbeit unendlich viel an künstlerischen und wissenschaftlichen Reiz, ebenfalls an kultureller Bedeutung. Diese Erkenntnis und die zunehmende kunstpolitische Orientierung der Museen machten es Kern verhältnismäßig leicht, seine Staatsstellung aufzugeben und seine Kraft ganz auf freie künstlerische und wissenschaftliche Arbeit umzustellen“ (S. 508).

<sup>8</sup> SMB Zentralarchiv, I/NG 2065, 48.

<sup>9</sup> Vgl. <http://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/Provenienz...> Provenienzdokumentation - Golf von Neapel, S. 4, Stand: 12.09.2014.

<sup>10</sup> Akten des Central Collecting Point München, Declassified per Executive Order 12958, Section 3.5 NND Project Number: NND 775057 By: NND Date 1977: Kern in einem Antwortschreiben an den Collecting Point am 11.11.1951. Auf diese Dokumente hat mich dankeswerterweise Uwe Hartmann aufmerksam gemacht.

<sup>11</sup> Bundesarchiv Berlin, NS15/35, fol.1, 038; Schreiben vom 13.07.1939.

<sup>12</sup> Gabriela Ivan: Carl Blechen. Kunstankäufe für die »Städtische Bildersammlung Cottbus« in den Jahren 1933-1945, in: Museumsblätter. Mitteilungen des Museumsverbandes Brandenburg, Dezember 2013, S. 32.

<sup>13</sup> Vgl. <http://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/Provenienz...> Dokumentation – Golf von Neapel, S. 3, Stand: 12.09.2014.

<sup>14</sup> Maecenas, Hrsg. von Joachim Stern, Berlin 1927, S. 19: »Kern, Professor Josef, - Wilmersdorf Halberstädter Str. 2, B.a. (Bilder, alte) holl. Dtsch.« In seiner Monographie über Blechen fügte Kern ein Werkverzeichnis bei. Darin taucht auch er als Eigentümer mit zwei Arbeiten auf. (S. 178) Es sind aber andere Bilder, als die im Jahr 1937 verkauften.

<sup>15</sup> Franziska Kern Berrenberg stand aber weiter mit ihrem Ex-Ehemann in Kontakt. Es hat sich ein Brief von ihrer Hand an den Collecting Point München vom 14.08.1951 erhalten, den sie in Wasserburg am Inn schrieb und in dem sie für Guido J. Kern antwortete. Darin teilt sie auch mit, dass Prof. Kern erkrankt sei und deshalb die letzten beiden Briefe des CCP durch seine Ex-Gattin beantworten lässt; Akten des Central Collecting Point München, Declassified per Executive Order 12958, Section 3.5 NND Project Number: NND 775057 By: NND Date 1977: Franziska Kern-Berrenberg in einem Schreiben an den CCP am 14.08.1951. Das Verfahren der Scheidung war am Landgericht Traunstein unter dem Aktenzeichen Az. R 1015/1949 registriert. Die Verfahrensakte wurde dann an das Staatsarchiv München abgegeben. Ein Restakt, d. h. das Endurteil des Landgerichts Traunstein vom 25.10.1949, befindet sich heute im Staatsarchiv München: Landgerichte 22775. Informationen über die Hintergründe der Scheidung sind dem erhaltenen Dokument nicht zu entnehmen.

<sup>16</sup> Bundesarchiv, RK (ehem. BDC), Signatur: F0077, Kergel, Emil – Kindermann, Hans, 2400015817-2400016019. Kern gibt gegenüber der Reichsschrifttumskammer und der Reichskammer der bildenden Künste an, hauptberuflich Kunstmaler zu sein. Vgl. auch Degeners Wer ist's?, Berlin 1935, S. 801: »Kern, Guido Joseph, Ksthist. u. Maler. [...] Vater: Industrieller und Sozialpolitiker; Mutter: Maria von Willibald. Vorfahren:

Industrielle, Ärzte. Verheiratet: 1. M. Elsbeth Kleine gestorben; 2. Dr. phil. Franziska, Tochter des Regierungs- und Baurats (?) Müller, Liegnitz.« Desw. Literatur über Kern: Professor G. J. Kern, Berlin, Gemälde, 19. April bis 10. Mai 1941, Kunstaussstellung Gerstenberger G.m.b.H., Chemnitz – Am Rossmarkt, 1941; G. J. Kern.

Graphische und malerische Studien. Mit einer Einführung von Hans Rosenhagen Leipzig 1922; Professor Dr. Oscar Gehrige: Guido Joseph Kern. Der Maler und Graphiker, München 1933.

<sup>17</sup> Zum Kriminalfall um das gefälschte Rembrandt-Gemälde *Die heilige Familie* und Kerns Rolle darin s. Landesarchiv Berlin, Akte Band 1, Strafsache c/a Dunstheimer, St.A.I Berlin, Rep. 58, Arch. Zug.Nr. 399, Generalstaatsanwalt bei dem Landgericht 2219 (Landesarchiv Berlin Rep. 58 Film Nr. 215, Staatsanwaltschaft Landgericht, Band 2217/1 bis 2219/1). Der Fall hat die Bestandsnummer A Rep. 243-04 – Generalstaatsanwaltschaft beim Landgericht Berlin – Strafverfahren 1919-1933, I. Num. 2219, Titel: Kunsthändler Wilhelm Dunstheimer und Prof. Dr. Guido Joseph Kern, Kustos der Nationalgalerie, u.a. wegen Betruges mit einem unechten Rembrandt-Bild, 1929.

<sup>18</sup> Vgl. [http://www.kunstrestitution.at/tl\\_files/upload/docs/Beschluesse/Liebermann\\_Max\\_Martha\\_2014-05-15.pdf](http://www.kunstrestitution.at/tl_files/upload/docs/Beschluesse/Liebermann_Max_Martha_2014-05-15.pdf), Stand: 12.09.2014.

<sup>19</sup> Der Verwalterin der Datenbank, Frau Dr. Jooss stellte ich folgende Fragen hinsichtlich der Deutung dieser Informationen: Was meint »1/2 Gew. Auk. Kern.«? Wer gab das Bild in Kommission? Die Galerie Heinemann an Dr. A. Ebering oder Kern? Unter »Kunde(n)« ist vermerkt: »Prof. J. G. Kern, ..., Verkäufer«. Hat er an Heinemann 1938 das Bild verkauft?« Die Antwort ist: »Gemeint ist wohl mit den Abkürzungen ›Gew. Ant.‹ Gewinnanteil. (...) Die Interpretation der Einträge überlassen wir natürlich unseren Nutzern. So wie es aus meiner Sicht aussieht, stammte das Bild ursprünglich aus der Sammlung Mosse, wurde 1934 von Kern ersteigert, der es 1938 über Heinemann in Kommission an Arthur Ebering verkaufte. Diese Angabe natürlich ohne Gewähr.«

<sup>20</sup> Wie Anm. 9: Kern in einem Antwortschreiben an den Collecting Point am 13.11.1951. Nach heutigem Erkenntnisstand war Kern nicht Mitglied der NSDAP.

<sup>21</sup> Im Inventarbuch ist kein Entstehungsdatum genannt. Auch im Werk-Verzeichnis von Blechen (1940) findet sich keine Angabe zur Entstehungszeit. Kern führte in seinem Aufsatz im *Türmer* von 1938 aus, es wäre »nach der italienischen Reise des Künstlers, wahrscheinlich zwischen 1830 und 1835« entstanden; Kern, wie Anm. 3, S. 117.

<sup>22</sup> Guido Joseph Kern: Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1911; Verzeichnis der Arbeiten Blechens auf S. 165-191. In Kerns Monographie gibt es weder eine Nennung der Bildtitel noch gibt es Abbildungen. Es werden zwei andere Bilder mit Darstellungen des Golfes von Spezia angegeben, die sich aber von der Ölskizze in Chemnitz dadurch unterscheiden, dass sie keine hohen Bäume zeigen, die in den Himmel ragen.

<sup>23</sup> Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Erster Band, Dresden 1891, S. 102-104.

<sup>24</sup> Karl Blechen. Leben – Würdigungen – Werk, Berlin 1940, S. IX.

<sup>25</sup> Karl Blechen. Leben – Würdigungen – Werk, Berlin 1940, S. 385.

<sup>26</sup> Kern, wie Anm. 3, S. 108.

<sup>27</sup> Das Gemälde „Südliche Abendstimmung“ wurde am 23.05.2013 im Auktionshaus Villa Grisebach mit der LosNr 154 versteigert an einen unbekanntem Sammler.

<sup>28</sup> Kern, wie Anm. 3, S. 108.

<sup>29</sup> Inv.-Nr. V-309 *Mondnacht über dem Golf von Neapel*, o. J., 16,3 x 24,7 cm, Öl auf Papier auf Pappe (?), ist im Werkverzeichnis von Rave: *Große Grotte vom Posilipp bei Mondschein*; als Provenienz Städtische Kunstsammlung Chemnitz. Die gleiche Ansicht als Nachtbild mit Mondschein findet sich auf Grotte vom Posilipp, Sammlung Akademie der Künste, Inv.-Nr. 143; Abb. bei Rave auf S. 299, Werkverzeichnisnummer 1005.

Inv.-Nr. 311 *Sonnenuntergang über der Bucht von Spezia*, um 1829, Öl auf Leinwand, 24,3 x 33,8 cm, ist im Werkverzeichnis von Rave: *Sonnenuntergang über Bucht (?)*; als Provenienz nur SKC.

Inv.-Nr. 310 *Ansicht von Konstantinopel*, um 1835, Öl auf Leinwand, 31,1 x 45 cm, ist im Werkverzeichnis von Rave: *Konstantinopel (?)*; als Provenienz nur SKC.

<sup>30</sup> SMB ZA, I/NG 1434, Brief Raves an den Direktor der Städtischen Kunstsammlung Chemnitz vom 05.12.1939.

<sup>31</sup> Von der *Ansicht von Konstantinopel*, die auf Papier gemalt wurde, wissen wir nicht, wann das Bild auf Holz aufgezogen wurde. Auch nicht, wie alt das Holz ist. (Die Parkettierung der Holzplatte sieht nach Aussage des Restaurators »zeittypisch« aus, sie könnte auch im 19. Jahrhundert angefertigt worden sein.) Eine exakte Auskunft über das Alter des Holzes könnte nur eine dendrochronologische Untersuchung erbringen. Doch ist

das Holz nur der Träger des Papiers, es selbst gibt keine Auskunft über das Alter der Ölskizze auf dem Papier. Die Bildrückseiten der beiden in Chemnitz verbliebenen Blechen-Bilder weisen keine Spuren auf, die Rückschlüsse über frühere Eigentümer zulassen. Das Krakele hat bei der Untersuchung mit dem bloßen Auge eine Struktur, die eher nicht von einem Fälscher künstlich hervorgerufen werden konnte. Das Fehlen von Kunsthandels- und Ausstellungsetiketten könnte ein Indiz dafür sein, dass die Bilder bis zu ihrem Verkauf nicht auf Ausstellungen und im Kunsthandel waren, dass anscheinend kein Eigentümerwechsel stattgefunden hatte. Bei *Sonnenuntergang über der Bucht von Spezia* weist die Leinwand Verschmutzungsspuren auf und zeigt von der Rückseite Spuren von Reinigungsmitteln, die durch die Maloberfläche gezogen sind. Etwa bei der Abnahme von einem Firnis. Dem Augenschein nach wirken der Bildträger und die Leinwand alt. Auch weist die Maloberfläche Abnutzungsspuren durch einen früheren Rahmen auf, der auf den äußersten Rändern des Bildes lag und die Farboberfläche in Mitleidenschaft zog.

<sup>32</sup> Das Bild trug auch den Titel *Blick auf Konstantinopel, Blick nach Konstantinopel* und hat im Gesamtverzeichnis den Titel *Konstantinopel (?)*.

<sup>33</sup> Börsch-Supan sagte das mündlich in einem Telefongespräch mit Kai Artinger am 18.03.2014.

<sup>34</sup> Kern, wie Anm. 3, S. 116f.

<sup>35</sup> Karl Blechen. *Leben – Würdigungen – Werk*, Berlin 1940, S. 385.

<sup>36</sup> Barbara Gaethgens spricht von 1828 als Jahr der Kündigung; dies., *Das verwirrende Talent*, in: *Die Zeit*, 28.08.1990, auf: <http://www.zeit.de/1990/40/das-verwirrende-talent>, Stand: 14.08.2014.

<sup>37</sup> Die Daten für die Kündigung weichen voneinander ab. Hier wird das Datum genannt, dass in der Biographie zu Blechen im Ausstellungskatalog *Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus*, Berlin 1990, S. 288, angegeben wird.

<sup>38</sup> Bernd Böhm: *Theatermalerei zwischen Tradition und Gegenwart*, Berlin 2006, S. 26-27.

<sup>39</sup> Erschwert wird die Suche durch den Umstand, dass es vom Königsstädtischen Theater kein Repertoireverzeichnis für den fraglichen Zeitraum gibt. Die sonst fast durchgängig erschienenen Theater-Almanache pausieren offenbar von 1800 bis 1838 (zumindest gibt es im Theaterarchiv der Freien Universität Berlin für diese Jahre keine Ausgaben).

<sup>40</sup> E-Mail von Paul Stanley Ulrich an Kai Artinger vom 11.08.2014.

<sup>41</sup> Z. B. Johann Martin Bernatz (1802-1878), Alexius Geyer (1816-1883), Edmund Berninger (1843-1909), Thermistokles Eckenbrecher (1842-1921), Otto von Ruppert (1841-1923), Bernhard Fiedler (1816-1904), Eduard Hildebrandt (1817-1866).

<sup>42</sup> Karin Rhein: *Deutsche Orientmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Entwicklung und Charakteristika* (Univ.-Diss. Freie Universität Berlin), Berlin 2003.

<sup>43</sup> E-Mail von Peter Jammerthal an Kai Artinger vom 14.08.2014. Jammerthal weist auf einen Katalog einer Münchner Ausstellung zum Bühnenbild des 19. Jahrhunderts aus dem Jahr 1959 hin, doch auch hierin gibt es keine Spur von einem Konstantinopel-Motiv. Einzig zwei ›türkische‹ Kulissen werden erwähnt, die allerdings für die Münchner Hofbühne ausgeführt wurden.

<sup>44</sup> Willi Eylitz: *Das Königsstädtische Theater in Berlin*, Inaugural-Dissertation, Philosophische Fakultät der Universität Rostock 1940 (das Promotionsverfahren wurde nie abgeschlossen).

<sup>45</sup> In alphabetischer Reihenfolge wurden laut Eylitz am Königsstädtischen Theater folgende Stücke gespielt, die Blechen mit Kulissenbildern ausstattete oder an denen er mit Dekorationen beteiligt war: *Der Freund in der Not*, 4. August 1824; *Das Ochsenmenuett*, 4. August 1824; *Liebe kann alles*, 7. August 1824; *Die Prüfungen*, 7. August 1824; *Das Abenteuer in der polnischen Schenke*, 8. August 1824; *Alle sind verliebt*, 10. August 1824; *Der Schauspieldirektor*, 10. August 1824; *Kunst und Natur (Zimmerdekoration)*, 11. August 1824; *Die heimliche Ehe*, 13. August 1824; *Traut doch den Weibern auch ein wenig*, 18. August 1824; *Der Wunderschrank*, 20. August 1824; *Die schlimme Liesel*, 20. August 1824; *Therese oder die Waise aus Genf*, 1. September 1824; *Die Fee aus Frankreich (Bilderzimmer und Rosenhain)*, 1. Oktober 1824; *Der Dorfbarbier*, 3. Dezember 1824; *Der Herzog von gestern*, 22. Oktober 1824; *Das Rosenhütchen (Lustgarten, Wolkendekoration, Zauberschloss und Schlussdekoration)*, 8. September 1825; *Aline oder Wien in einem anderen Weltteile*, 25. Mai 1826; *Ein Uhr oder der Ritter und die Waldgeister*, 21. Juni 1826; *Kocko*, 15. August 1826; *Die Feuerprobe*, 17. August 1826; *Schlafrock und Uniform*, 19. August 1826; *Der geraubte Kuss*, 19. August 1826; *Der grüne Domino*, 22. August 1826; *Die weiße Dame*, 22. August 1826; *Die kluge Frau im Walde*, 20. Dezember 1826; *Der Zauberer und das Ungetüm*, 20. April 1827; *Der Liebe Macht*, 7. August 1827. Im Werkverzeichnis werden noch weitere Stücke

---

genannt: Der Schnee, 1. Oktober 1825; Das Turnier von Kronstein, 15. Oktober 1824 (?); Die Italienerin von Algier, 3. August 1825; Der lustige Schuster, 10. März 1827; Der Zauberer und das Ungetüm, 20. April 1827.

<sup>46</sup> Diese Hinweise zum Malen eines Bühnenbildes verdanke ich Rainer Theobald; ders. in einer E-Mail an Kai Artinger vom 30.08.2014.

<sup>47</sup> Ebd. Theobald missverstand den Sachverhalt insofern, als er davon ausging, dass Bild sei tatsächlich eine Vorlage für eine Kulissendekoration. Davon ging aber auch Kern nie aus, sondern er ordnete das Werk in die spätere Phase von Blechens Malerei ein und sah es lediglich vom Motiv her durch eine Theaterarbeit beeinflusst. Abgesehen von diesem Irrtum ist Theobalds Aussage dennoch interessant.

<sup>48</sup> Fikret Adanir: Deutsch-Türkische Beziehungen 1840-1880, S. 28-32.

<sup>49</sup> Rhein, wie Anm. 40, S. 32-36.

<sup>50</sup> Ebd., S. 50.

<sup>51</sup> Ebd., S. 50.

<sup>52</sup> Ebd., S. 65.

<sup>53</sup> Diese Einschätzung muss unter großem Vorbehalt gemacht werden, da es sehr schwierig ist, sich fernab des Ortes und nur auf der Grundlage eines sehr beschränkten Fotomaterials ein Bild von der Lage der Moscheen auf beiden Seiten des Bosphorus zu machen. Ein Vergleich mit dem Gemälde auf dieser Grundlage ist entsprechend problematisch.

<sup>54</sup> Thomas Allom, Istanbul und der Bosphorus, Die Metropole am Goldenen Horn und ihre Nachbarorte nach Stahlstichen von den Zeichnungen Thomas Alloms, Einführung von Karin Hörner, Hamburg 1986.

<sup>55</sup> Ingrid Wirth: Die Familie Gropius. Carl Wilhelm und Martin Gropius in Berlin, Berlin 1971.

<sup>56</sup> An den süßen Ufern Asiens. Ägypten - Palästina - Osmanisches Reich. Reiseziele des 19. Jahrhunderts in frühen Photographien, Köln 1988, S. 19.

<sup>57</sup> Thomas Allom, Istanbul und der Bosphorus, Die Metropole am Goldenen Horn und ihre Nachbarorte nach Stahlstichen von den Zeichnungen Thomas Alloms, Hamburg 1986.

### **Autorenangaben**

Kai Artinger (Dr. phil.) ist Kunst- und Kulturhistoriker, Kulturmanager (M.A.), Publizist sowie Autor.

Er arbeitet zurzeit als Provenienzforscher für die Kunstsammlungen Chemnitz und untersucht die Provenienzen der Sammlungen Malerei und Plastik für die Jahre 1933 bis 1945. Er lebt und arbeitet in Chemnitz und Berlin. Zuletzt erschien von ihm der Kriminalroman *Jagd auf Westheims Sammlung*, der ebenfalls das Provenienzproblem behandelt. Im Mai 2015 kommt seine Geschichte der Pastellmalerei [*Schmetterling im Garten der Kunst. Die Geschichte des Pastells*] heraus.

Weitere Informationen auf [www.kaiarteringer.de](http://www.kaiarteringer.de).

Brief- und Mailadresse: Dr. Kai Artinger, Ferdinandstr. 24, 12209 Berlin,  
[k.arteringer@gmx.de](mailto:k.arteringer@gmx.de) / [kai.arteringer@stadt-Chemnitz.de](mailto:kai.arteringer@stadt-Chemnitz.de).