SITZUNGSBERICHTE
LEIBNIZ-SOZIETÄT DER WISSENSCHAFTEN

Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft

Gedenkveranstaltung für Peter H. Feist

8. Dezember 2016

Herausgegeben von Peter Arlt

BAND 132

JAHRGANG 2017

Inhalt

ERÖFFNUNG

Peter Arlt (MLS) und Autoren 9
Einführung

Hans-Otto Dill (MLS) 11
Laudatio zur Eröffnung

Vorstellung der Porträtplastik Peter H. Feist 15
Von **Emerita Pansowová**

VORTRÄGE

Fritz Jacobi 19
Inhalt und Form. Zu Peter H. Feists Publikation „Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft" von 1966

Jens Semrau 27
Der Kunsthistoriker P. H. Feist, die Plastik in der DDR und die bildnerischen Erfindungen des 20. Jahrhunderts

Ulrike Krenzlin 35
Vom Bürger, der sich im Sozialismus verlief. Betrachtungen zur „Rückschau eines Kunsthistorikers"

Gerd-Helge Vogel 47
Chinoise Architekturen, das antiklassische Element im Landschafts-Garten: Zu Funktion, Form und Farbe ostasiatischer Bauformen im Kontext von William Chambers „A Dissertation on Oriental Gardening"

Peter Arlt (MLS) 73
Ein Hafen vereint geschwisterliche Städte. Zur Schrift „Der Hallmarkt als Hafen" von Peter H. Feist über „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen" von Caspar David Friedrich – Korrektur und ikonographisch-ikonologische Deutung des Gemäldes

Michael Feist 129
Dankesworte nach dem Kolloquium der Leibniz-Sozietät

ERINNERUNGEN AN PETER H. FEIST

Harald Metzkes: Zur Gedenk-Veranstaltung der Leibniz-Sozietät für Peter H. Feist 135

Claude Keisch: Erinnerung an Peter H. Feist 137

Peter Michel: Lebendiges Erbe. Nekrolog für den Kunsthistoriker Peter H. Feist 143

Ronald Paris: Ich denke dankbar an ihn 151

Diana Al-Jumaili: Über meine Begegnungen mit Professor Feist 153

ANHANG

Professor Dr. Peter H. Feist im Interview mit Diana Al-Jumaili 157

Curriculum Vitae Peter H. Feist 161

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 9–10*

Peter Arlt (MLS) und Autoren

Einführung

In einer weitgefächerten Veranstaltung wurden die Leistungen von Professor Dr. phil. Peter H. Feist zur kunsttheoretischen Methodologie und kunstgeschichtlichen Forschung, insbesondere zur Skulptur, zur Gartenkunst, zur Romantik und zum Realismus gewürdigt. Die Teilnehmer erörtern neue Standpunkte zur Wissenschaftsgeschichte und neue kunsthistorische Forschungsleistungen.

Zur **Eröffnung** würdigte *Professor Dr. Hans-Otto Dill*, Sekretar der Klasse für Sozial- und Geisteswissenschaften der Leibniz-Sozietät die Lebensleistung und Bedeutung Professor Dr. phil. habil. Peter H. Feists, dem vormaligen Mitglied der Leibniz-Sozietät und dem Kunsthistoriker.

Ein besonderes Ereignis war die **Präsentation** der Porträtplastik Peter H. Feist, Gips, 2015/16, von und mit *Emerita Pansowová*, geborene *Molnárová* (* 1946 in Vrakúň, Tschechoslowakei), eine deutsch-slowakische Bildhauerin, die seit 1967 in Berlin lebt und zahlreiche Skulpturen für den öffentlichen Raum geschaffen hat. Bis zum 21. Lebensjahr wuchs sie in der Tschechoslowakei, bei ihren Eltern in Bratislava auf. 1962–1966 studierte sie an der Kunstgewerbeschule in Bratislava Holzbildhauerei. Ihre künstlerische Ausbildung setzte sie an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee bei Karl-Heinz Schamal und Arnd Wittig fort. Danach wurde Pansowová Meisterschülerin von Ludwig Engelhardt an der Akademie der Künste der DDR. Seit 1990 ist sie freischaffende Künstlerin, arbeitet in Stein, mit Bronze und experimentiert auch mit anderen Materialien. Sie ist mit dem Bildhauer Wieland Schmiedel und der Malerin Heidrun Hegewald befreundet. 1980 begegnete Emerita Pansowová Gabriele und Susanne Mucchi und deren Freundeskreis. Sie bedankte sich in ihrer Erinnerung an die kunstkritischen Hinweise von Peter H. Feist über lange Jahre, welche ihr sehr hilfreich gewesen waren.

Der Moderator *Professor Dr. Peter Betthausen* gab den Referenten das Wort zu ihren **Vorträgen.**

Statements und Diskussionsbeiträge zu Peter H. Feist brachte der Karikaturist *Harald Kretzschmar* ein, der an einen Vortrag Feists für die Karika-

turisten und an die selbstkritische Haltung des Wissenschaftlers erinnerte, an welche auch der Maler *Harald Metzkes* mit freundlicher Ironie in einem Brief für den 8. Dezember 2016 hinwies, der von *Peter Arlt* vorgelesen wurde.

Herzlich bedankte sich der Sohn vom Geehrten, *Dr. Michael Feist*, und lud zu einem **kleinem Büffet** ein.

Das **Schlusswort** sprach *Professor Dr. Hans-Otto Dill*, der Sekretar der Klasse für Sozial- und Geisteswissenschaften der Leibniz-Sozietät, und schätzte die Konferenz so ein:

> „Es war ja eine ungeheuer interessante, gedanklich wie sprachlich gepflegte Veranstaltung mit einem Rekordbesuch für Klassensitzungen mit 61 Anwesenden."

Abb. 1: Wieland Förster, Porträt Peter H. Feist (1972)

Bleistift auf grauem Schweizer Bütten, 650 x 501 mm, Bezeichnung: ohne.
Archiv Wieland Förster. Foto: Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Werkfotosammlung Förster Z 117, KS-Foto-280

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 11–14*

Hans-Otto Dill (MLS)

Laudatio zur Eröffnung

Würdigung der Lebensleistung und Bedeutung Professor Dr. phil. habil. Peter H. Feists, dem vormaligen Mitglied der Leibniz-Sozietät und dem Kunsthistoriker

Meine Damen und Herren, sehr geehrter Herr Feist jr.,

unsere heutige Zusammenkunft gilt Peter H. Feist, der kurz vor seinem 87. Geburtstag in Berlin verstarb. Wir sind dem langjährigen Mitglied der Leibniz-Sozietät ein Gedenken schuldig, das wir heute mit dieser Veranstaltung erbringen wollen.

Er war 1974 zum Korrespondierenden Mitglied der Akademie der Wissenschaften gewählt worden und gehörte nach deren Abwicklung 1993 zu den Gründungsmitgliedern unserer Sozietät, die aus der Leibnizschen Akademie hervorging. Er hat in der sozial- und geisteswissenschaftlichen Klasse und im Plenum der Sozietät die Kunstwissenschaften durch eine Reihe von Vorträgen und Diskussionsbeiträgen zu Kunsttendenzen der Gegenwart mit Würde und Sachkenntnis und in einer für ihn charakteristischen Ruhe und Gelassenheit vertreten, die er übrigens auch als Leiter der für meine Habilitation bestellten Kommission der Humboldt-Universität an den Tag legte. Ich erinnere an seine weit über eine Guernica-Interpretation hinausgehenden Ausführungen zu Pablo Picasso und dessen von Bertolt Brecht ins *Berliner Ensemble* gehängte Bild von Picassos Friedenstaube, deren lebende Originale man „bildlich“ gesprochen in des Meisters Geburtsstadt Málaga besichtigen kann. Guernica und Friedenstaube mögen auch Bezug zu Peter Feists Biographie haben, die von Krieg und Faschismus geprägt war, insofern er noch als Jugendlicher vom NS-Regime zum Einsatz als Flakhelfer gepresst wurde und das niederdrückende Erlebnis der Umsiedlung aus den Sudeten in das kriegszerstörte Nachkriegs-Ostdeutschland durchmachen musste. Ich möchte an dieser passenden Stelle auch vermerken, dass er trotz seiner ungeheuren Produktivität, die sich in vielen sachkundigen Publikationen in renommierten Verlagshäusern äußerte, kaum eine unserer Klassen- und Plenarsitzungen

versäumte, und erst im hohen Alter aus gesundheitlichen Gründen seltener zu erblicken war. Doch ließ er es sich nicht nehmen, noch wenig vor seinem Tode die Laudatio einer Ausstellung des Oeuvres von Konrad Knebel zu halten, und nicht viel später sah ich ihn als Besucher der Vernissage von Werken des Bildhauers Wieland Förster in der Galerie Karger, bei der er vom Laudator Altbundestagspräsident Thierse herzlich begrüßte wurde.

Er wurde im Nachkrieg in das anhaltinische Wittenberg verschlagen, und das an Skulpturen und romanischer Architektur reiche Land der Anhaltiner hat ihn wohl in seiner Erfahrung mit Kunstwerken und damit in seinem Beruf oder besser gesagt Berufung als Kunstwissenschaftler mitgeprägt. Er studierte Kunstgeschichte, Geschichte sowie klassische und orientalische Archäologie an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und war anschließend dortselbst Assistent und Oberassistent am Kunstgeschichtlichen Institut, wo er 1958 mit der Arbeit *Die Stilstruktur von der altorientalischen bis zur romanischen Kunst* promoviert wurde. Der Romanik und speziell der Skulptur galten auch seine Hallenser Inauguraldissertation und einige Publikationen, so „Plastiken der deutschen Romanik“ (1960) und „Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert“ (1996). Später allerdings widmete er sich überwiegend dem französischen Impressionismus, den auch seine meisten Publikationen untersuchten, und als einer von dessen besten Interpreten im deutschen Sprachraum er galt. Nach der Promotion ging er als Oberassistent an das Institut für Kunstgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, wo er sich 1966 zum Thema *Bereicherung und Begrenzung der Malerei durch den französischen Impressionismus* habilitierte, was auch seine zukünftige wissenschaftliche Hauptorientierung signalisierte. 1967 wurde er zum Dozenten und 1968 zum Professor an der Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften der HU Berlin berufen.

Er war Mitglied der Akademie der Künste und des Zentralvorstandes des Verbandes Bildender Künstler der DDR und leitete von 1982 bis zu seinem erzwungenen Vorruhestand 1990 das Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften der DDR. Diese große Zahl von Funktionen und Aktivitäten zeugt von seiner Bemühung, möglichst viele Menschen zum Kunstgenuss zu befähigen und dafür qualifizierte Pädagogen auszubilden. Diesem Ziel galten auch seine zahlreichen Publikationen, so „Auguste Renoir“ (Leipzig 1961), „Renoir. Ein Traum von Harmonie“ (Köln 1987), *„Impressionistische Malerei in Frankreich“* (Dresden 1972), *„Impressionismus. Die Erfindung der Freizeit“* (Leipzig 1993), *„Französischer Impressionismus. Malerei des Impressionismus 1860–1920“* (Köln 2000).

Zudem veröffentlichte er kunsthistorisch und kunsttheoretisch ambitionierte Schriften wie: *Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissen-*

schaft: Versuch eines Abrisses (Leipzig 1966); *Die National Gallery London* (Leipzig 1976): *Geschichte der deutschen Kunst* (Leipzig 1986/87); Information der Galerie Deutsche Guggenheim zur Ausstellung „Abstraktion und Einfühlung", und verfasste Metzlers Kunsthistoriker-Lexikon *„Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten"* zusammen mit Peter Betthausen und Christiane Fork (2. Aufl. Stuttgart 2007).

Ich finde, dass er mit der Liebe zur Skulptur und zum Impressionismus, dem französischen natürlich, eine vielleicht welteinmalige Allianz zwischen zwei scheinbar wenig miteinander zu vereinbarenden Bereichen zustande brachte und diese schwierige Balance beibehielt. Ich muss dabei fast zwanghaft an den Urahn aller modernen Kunst, Charles Baudelaire, den Verfasser der kunstrevolutionierenden *Fleurs du mal*, denken, der regelmäßig seine berühmten Kritiken zu den alljährlichen Pariser Salons, sogar oder gerade zu den *refusés*, also sozusagen den französischen Sezessionisten, schrieb, aber die Bildhauerei stets mit schnöden Bemerkungen als Beinahe Unkunst abtat. Aber da kannte er Rodin noch nicht, der erst 1876 debütierte, und vielleicht fehlte ihm, dem Busenfreund von Delacroix, an den Skulpturen die Farbe, die auch bei den Gemälden erst der Impressionismus Monets, den Peter Feist ins Zentrum seines imaginären Malereimuseums stellte, in aller *Sattheit* 1872 hervorbrachte.

Ich will hier zum Schluss einen kurzen Text von Peter H. Feist aus der von mir edierten Festschrift für Rita Schober aus dem Jahre 2000, von vor 16 Jahren, zitieren, in dem er schrieb:

> „Vor fast sechzig Jahren erwartete meine strenge Lateinlehrerin Rita Schober von mir genaues Wissen. Noch heute bin ich ihr dafür ebenso dankbar (...) wie für ihr wissenschaftliches Werk: Ihre auf genau eruierte Tatsachen gestützten Interpretationen der Werke Emile Zolas gaben meinen Bemühungen, die Malerei der französischen Impressionisten und Paul Cézannes zu verstehen, wesentliche Impulse, und aus ihren sorgfältig begründeten, systematischen und logisch stringenten Arbeiten (...) hoffe ich, möglichst viel gelernt zu haben",

was ich als ehemaliger Assistent von Schober nur voll bestätigen kann. Ich meine sogar, sie hat erst von Peter Feists Cézanne-Analyse richtig Zola verstehen gelernt. Die konfliktreiche Freundschaft der Künstler Zola und Cézanne wird dieser Tage übrigens rein zufällig in einem sehr schönen Film aus Frankreich ausgerechnet mit dem Titel *Meine Zeit mit Cézanne* aus Zolas Perspektive gezeigt. Schade, dass die theoretische Chance eines gemeinsamen Werkes von Feist und Schober über den Impressionisten des Wortes Zola und den Impressionisten der Farbe Cézanne nie zustande kam.

Ich danke Herrn *Professor Peter Arlt* herzlich für sein beharrliches Bemühen um das Zustandekommen dieser Konferenz, die daran erinnert, dass auch die Künste zu unseren Wissenschaftsgegenständen gehören, und zwar zu ihren schönsten.

Vorstellung der Porträtplastik Peter H. Feist
von Emerita Pansowová

Abb. 2: Emerita Pansowová mit ihrer Büste von Peter H. Feist zum Kolloquium am 08.12.2016

Foto: Peter Arlt

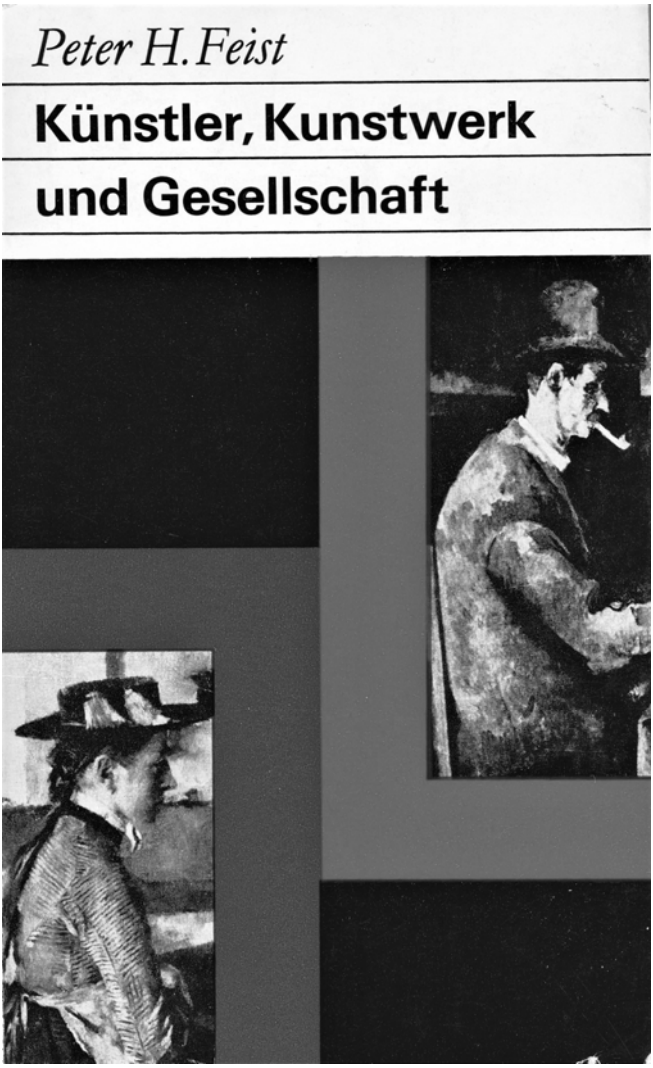


Abb. 3: Peter H. Feist, Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft
Fundus-Buch 51/52. Dresden 1978: Verlag der Kunst, Titelseite (Archiv Peter Arlt)

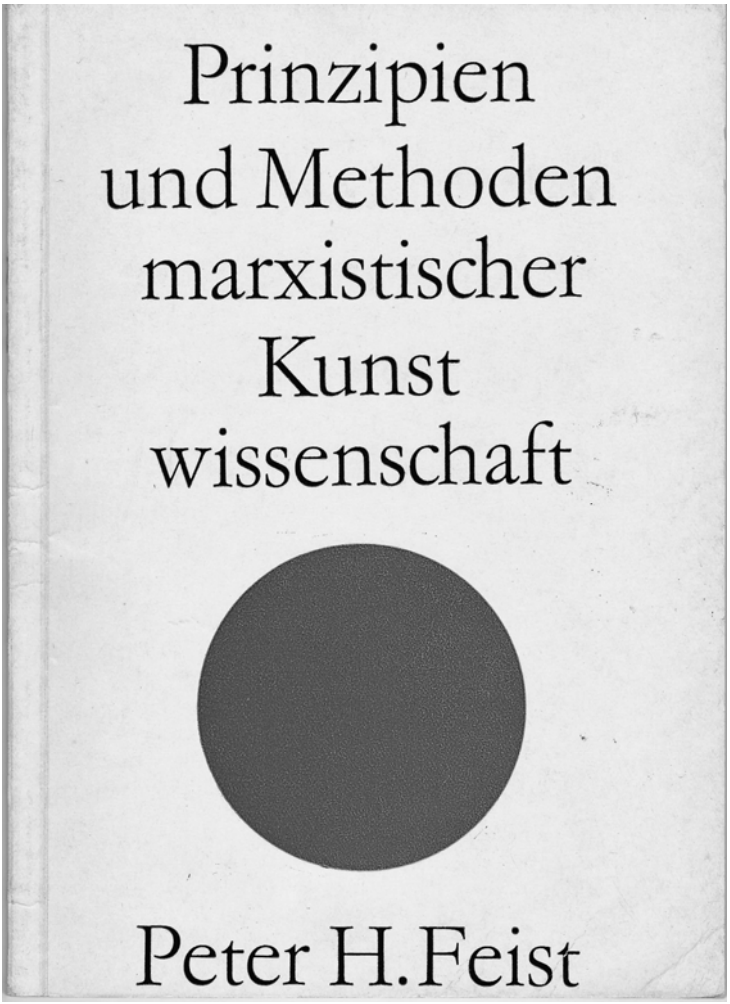


Abb. 4: Peter H. Feist, Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft. Versuch eines Abrisses

Leipzig 1966: VEB E. A. Seemann Verlag, Titelseite (Archiv Peter Arlt)

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 19–25*

Fritz Jacobi

Inhalt und Form

Zu Peter H. Feists Publikation „Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft“ von 1966

Eine blaue Kreisfläche auf weißem Grund mit schwarzer Schrift in klassischer Antiqua, alles symmetrisch auf eine Mittelachse ausgerichtet, so erschien 1966, also vor genau fünfzig Jahren, die kleine Publikation „Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft“[1] meines damaligen Lehrers an der Humboldt-Universität zu Berlin, Peter H. Feist. Sie war mit dem sympathischen Untertitel „Versuch eines Abrisses“ versehen und basierte auf einem 1964 in München gehaltenen Vortrag. Ich habe sie als 22jähriger Student der Kunstgeschichte mit regem Interesse und prüfender Distanz gelesen – eine Haltung, die vielen von uns seinerzeit eigen war, sondierend nach allen Richtungen hin.

Ich bin im Vorfeld dieser Ehrung für Peter H. Feist gefragt worden, warum ich mich als langjähriger Museumsmann und Kunsthistoriker, der vor allem die Skulptur des 20. Jahrhunderts betreut hat, dieser theoretischen Schrift zuwende. Es gibt dafür drei Gründe:

Erstens bleibt es für mich wichtig, ab und an einzutauchen in die eigene Biographie und damit auch in die Zeitumstände, die uns damals bestimmt und entsprechende Standpunkte erfordert haben. Denn der Marxismus-Leninismus begegnete uns ja nicht nur als eine philosophische Weltsicht, sondern er war mit Macht verbunden, in der durchaus etwas Bedrohliches enthalten war. Das galt gerade, wenn man wie ich aus einem christlichen Elternhaus kam, von daher mit bürgerlichen Kunstanschauungen vertraut war und bewusst parteilos blieb, aber dennoch mit Grundmomenten des Marxismus sympathisierte und letztlich von der urchristlichen Vision eines Sozialismus mit menschlichem Antlitz erfüllt war – was viele von uns, über Parteigrenzen hinweg, lange Zeit verband.

1 Peter H. Feist, Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft. Versuch eines Abrisses, Leipzig 1966.

Zweitens erinnere ich mich, dass ich damals Feists Traktat trotz alledem – die Begründung für diese Wortwahl wird folgen – als eine Stärkung eigener Haltung begriff. Ich hatte seinerzeit bei Peter H. Feist gerade eine Semesterarbeit über die „Gestaltqualitäten der Linie“ geschrieben, was zum dritten Grund überleitet, der mich dieses Thema wählen ließ: Mein Interesse an der Kunsttheorie, speziell an der Strukturanalyse, bestand schon sehr früh und begleitet mich bis heute. Und sie wurde in diesem kleinen Büchlein von Feist punktuell ausdrücklich erwähnt.

Diese Beschäftigung hier mit seinen Ausführungen bedeutet vor allem eine persönliche Betrachtung, keine im strengen Sinne wissenschaftliche Erörterung. Sie gibt mehr oder minder eigene Eindrücke von einst und heute wieder, die sich, wie ich festgestellt habe, nicht sehr voneinander unterscheiden, auch wenn sich die gesellschaftlichen Vorzeichen gerade umgekehrt haben, was wiederum die Dinge glücklicherweise etwas entspannter sehen lässt. Ich werde nur wenige Problempunkte herausgreifen und so dieses dicht geballte Konzentrat von Thesen in seinen verschiedenen Verzweigungen nicht annähernd behandeln können.

Die Schrift gliedert sich – nach einer Vorbemerkung – in sechs Kapitel, die da lauten: „Kunstwissenschaft und Gesellschaft“, „Grundprinzipien der marxistischen Kunstwissenschaft“, „Die Existenz von Gesetzmäßigkeiten“, „Die marxistische Kunst- und Geschichtsauffassung“, „Die Dialektik in der Kunstgeschichte“ und „Zur Methodik der marxistischen Kunstwissenschaft“. Ein umfangreicher Anmerkungsteil beendet diesen sechsunddreißig Seiten umfassenden „Abriss“, in dessen Einleitung der Autor schreibt:

> „Die größte Gefahr dieser Skizze dürfte sein, daß die Kürze manche Fragestellung übereilt, zu apodiktisch, undifferenziert und kurzschlüssig wirken läßt [...]. Die zweitgrößte Gefahr ist, daß sie in ihrer theoretisch verallgemeinernden Knappheit zu abstrakt wirkt. Des Fleisches und Blutes der geschichtlichen Vielfalt und der lebendigen Beispiele notwendigerweise entkleidet, mag sie zunächst erschrecken wie jedes Gerippe. Aber wenn der Anatom die Knochen, das Grundgerüst des Leibes zeigen will, dann demonstriert er eben am nackten Gerippe. Der größte Nutzen dieser Skizze könnte sein, daß die Vielfalt und die Attraktion der noch offenen, der noch zu lösenden Probleme, und die verlockende Möglichkeit, sie mit Hilfe des Marxismus zu lösen, sichtbar werden.“[2]

Es gibt in dieser Schrift – das sei schon an dieser Stelle vermerkt – praktisch zwei Betrachtungs- und damit auch zwei Sprachebenen: Zum einen begegnen wir der plastisch-anschaulichen Form, die Peter H. Feist so auszeichnete und die in dem Gehörten auch noch anklingt – wer spricht in einem

2 Peter H. Feist, a.a.O., S. 7.

solchen Kontext schon von „verlockender Möglichkeit“? – und zum anderen kommt uns die fast lehrbuchhafte, hier weitgehend dominierende Form entgegen, welche die Grundthesen des Marxismus beinahe in den Raum rammt, häufig durch Zitate von Marx, Engels und Lenin gestützt, dabei sicherlich so ausgewählt, dass sie dem Gewillten Anregung geben können. So schreibt Feist im Zusammenhang mit der marxistischen Kunst- und Geschichtsauffassung:

> „Ein entscheidendes Kernstück des Marxismus ist der *philosophische Materialismus*. Er ist für die Kunstwissenschaft vor allem in zweierlei Hinsicht belangvoll. Erstens bildet er eine Grundlage der Ästhetik und der speziellen Kunsttheorie und klärt das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit [...]. Zweitens stellt der philosophische Materialismus die effektivsten Instrumente zur Erklärung des kunsthistorischen Prozesses, der Bedingungen und Ursachen für Entstehen und Wandlung künstlerischer Erscheinungen bereit.“[3]

An dieser Stelle habe ich schon vor fünfzig Jahren ein dickes Fragezeichen gesetzt. Schon damals schienen mir das mehr Glaubenssätze und Behauptungen zu sein, die – gerade wenn man die Gesamtheit eines künstlerischen Phänomens im Blick hat – zu wenig überzeugende Belege anführen konnten. Selbst wenn man Feists eingangs zitierte Befürchtung heranzieht, so kommt hier doch ein Anspruch zum Tragen, der Skepsis aufkommen lässt. So erweist sich denn auch diese komprimierte Darlegung des Mitte Dreißigjährigen, der verständlicherweise für seine Ansichten mit aller Intensität ficht, in weiten Teilen als eine Art Streitschrift – nach außen, aber auch nach innen gerichtet. Letzteres war für uns alle mit Gewinn verbunden, gerade wenn ein so auch mit offiziellem Renommé ausgestatteter Kunsthistoriker wie Peter H. Feist solche Ansichten formulierte. So begrüßte er die einsetzenden Diskussionen marxistischer Kunsttheoretiker „seit die jahrelange Hemmung und Verödung durch den Dogmatismus aufgebrochen ist“.[4] Oder er äußert sich sehr kritisch zu

> „Vulgärmaterialisten und marxistisch sein wollende(n) Sektierer [...], die ein Werk des sozialistischen Realismus für schlechthin besser halten, als alles Ältere.“[5]

Eine ganze Reihe weiterer Passagen in dieser Programmschrift erwiesen sich vornehmlich gegenüber dem Umfeld im eigenen Land als sinnvolle Differenzierungen. So beispielsweise, wenn er davon spricht,

---

3 Peter H. Feist, a.a.O., S. 14f.
4 Peter H. Feist, a.a.O., S. 15.
5 Peter H. Feist, a.a.O., S. 27.

„daß es eine relative Eigengesetzlichkeit der Kunst als ‚Eigenbewegung des Stoffes' unserer Wissenschaft gibt und sich künstlerische Fragestellungen und Lösungen in bestimmter Hinsicht vornehmlich oder ausschließlich aus vorangegangenen künstlerischen Leistungen ergeben. Was Friedrich Engels mit Bezug auf die Philosophie schrieb, gilt entsprechend auch für die Kunst: ‚Als bestimmtes Gebiet der Arbeitsteilung hat die Philosophie jeder Epoche ein bestimmtes Gedankenmaterial zur Voraussetzung, das ihr von den Vorgängern überliefert worden und wovon sie ausgeht. Die Ökonomie schafft hier nichts a novo, sie bestimmt aber die Art der Abänderung und Fortbildung des Gedankenstoffs, und auch das meist indirekt, indem es die politischen, juristischen, moralischen Reflexe sind, die die größte Wirkung auf die Philosophie haben.'"[6]

Auch Peter H. Feists Ausführungen zum Verhältnis von Inhalt und Form können als durchaus erweiternde Sicht gegenüber dieser zentralen Problematik verstanden werden. In einem etwas längeren Zitat, das auch den Formulierungsduktus des Autors ein wenig verdeutlicht, finden wir einige der nicht zahlreichen Stellen, wo sich konkrete Beispiele anschließen:

„Eine weitere Folge des Materialismus für die Kunstwissenschaft gilt es noch zu bestimmen: die Überzeugung vom Primat des *Inhalts* auch bei der Kunstentwicklung und die Berücksichtigung des Inhalts bei der Bewertung der Qualitätsbestimmung des Kunstwerks. Natürlich ist diese Frage nicht voll zu behandeln, ohne die komplizierten Probleme der Dialektik von Inhalt und Form einzubeziehen. Mit der hier notwendigen Kürze sei nur Folgendes gesagt. Der Inhalt des Kunstwerkes ist selbstverständlich nicht gleichbedeutend mit seinem Thema oder Sujet, so wichtig diese gegenständliche Seite des Kunstwerks ist. Der Inhalt ist vielmehr der Sinn, den der Künstler seinem Thema vermittels der Gestaltung gibt, es ist die Aussage, die der Künstler zur Sache machen will und die beim Betrachter nur in Gestalt der sinnlich wahrnehmbaren Form ankommen kann. Diese Intention zur Weltdeutung [...] läßt ihn nach adäquaten neuen Formen suchen. Sie sollen sein spezifisches Weltverhältnis verwirklichen, das von der Position des Künstlers in einer historisch konkreten gesellschaftlichen Situation und seiner Einstellung zu ihr abhängt. Der Renaissancekünstler studierte die antiken Kunstwerke, weil sie ihm helfen konnten, seiner neuen Vorstellung Form zu verleihen. Der Impressionist lebte in einer Welt, die veränderlich, vielfältig determiniert, individualisiert, atomisiert und ganz neuen Bedingungen von Tempo, Technik, Großstadtleben und Massengesellschaft unterworfen war. So wurde er genötigt, zu ihrer Widerspiegelung eine beweglichere, lockerere, persönlichere und von der wechselnden Naturerscheinung bestimmte Malweise zu entwickeln."[7]

6 Peter H. Feist, a.a.O., S. 12 unter Einbeziehung eines Zitates von Friedrich Engels aus einem Brief an Conrad Schmidt vom 27.10.1890.

7 Peter H. Feist, vgl. Anm. (1), S. 24f.

Den Höhepunkt in der Schrift des marxistischen Gelehrten – Feist selbst verwendet diese Bezeichnung des Gelehrten wiederholt in achtungsvoller Form – bildet für mich das Schlusskapitel „Zur Methodik der marxistischen Kunstwissenschaft“, in dem er nicht nur zur Zusammenarbeit mit benachbarten Wissenschaftsdisziplinen, darunter der Soziologie und der Psychologie, aufruft, sondern die Tore weit öffnet für die gesamte bisherige Kunstwissenschaft und ihre prägnanten Vertreter. Es ist der Lichtblick dieses Traktates, wenn er schreibt:

> „Grundsätzlich sind wir daran interessiert – was bisher nicht ausreichend praktiziert wurde – , den ganzen Reichtum des Erbes der nichtmarxistischen Kunstwissenschaft an Erkenntnissen wie an Methoden auszuschöpfen. Unser Verhältnis zur Dialektik verlangt von uns maximale Komplexität der Erkenntnis. Wir müssen und wollen auf sehr viele ‚Warum?’ antworten, auch wenn das nicht bei jeder einzelnen Untersuchung in vollem Umfang zu bewältigen ist. [...] Alle bisherigen wesentlichen kunstwissenschaftlichen Methoden haben zur Erkenntnis der Kunst beigetragen, besitzen einen rationellen Kern, der bewahrt werden muß. Sie haben bestimmte Seiten der unendlichen Totalität des Kunstwerkes bzw. des vielschichtigen Schaffensprozesses erhellt und abgeleitet. Wir kritisieren nur, daß sie unter Umständen diese Seiten verabsolutiert oder fälschlich zum Bestimmenden erhoben haben.“[8]

Dem folgt – eine ganze Seite füllend – die Riege großer Namen, von denen ich nur einige herausgreife, um die ganze Spannweite aufzuzeigen, die Peter H. Feist hier gleichsam wie ein Wissenschaftsuniversum ausbreitet:

Alois Riegl – August Schmarsow – Heinrich Wölfflin – Max J. Friedländer – Ludwig Justi – Wilhelm Worringer – Willy Kurth – Max Dvorak – Richard Hamann – Arnold Hauser – Nikolaus Pevsner – Aby Warburg – Erwin Panofsky – Werner Hofmann – Willi Drost – Hans Sedlmayr – Ernst Fischer – Michail W. Alpatow.[9]

Mag diese nicht ganz einfach zu lesende Schrift auch ihre Widersprüche und Einseitigkeiten haben, sie dient in jedem Falle als Anregung zur Auseinandersetzung und als auch heute noch sinnvoller Wegeplan in die verschiedenen Richtungen unseres Fachgebietes, der Kunstgeschichte.

Schließen möchte ich mit dem bekannten Zitat von Karl Marx, das auch Peter H. Feist hier eingebunden hat und das in vernünftiger Auslegung für mich über die Jahre hinweg immer wieder Anstoß und Sinn ergab:

---

8 Peter H. Feist, a.a.O., S. 28f.
9 Peter H. Feist, a.a.O., S. 29.

„Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt.“[10]

Abb. 5: Von links: Peter H. Feist mit dem Bildhauer Jo Jastram und dem Regisseur Manfred Wekwerth bei der Barlach-Ehrung in Güstrow, 23.10.1988

Foto: Christian Kraushaar, Akademie der Künste

10 Karl Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie. Vorwort, 1859, zitiert nach: Peter H. Feist, a.a.O., S. 16.

Fritz Jacobi (1944), Dr. phil., studierte von 1963 bis 1968 Kunstgeschichte, Kunsterziehung und Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin, seit 1970 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Ost), verantwortlich für die Skulptur nach 1945. Zusammen mit Roland März und Claude Keisch 1972 Mitbegründer der „Studio-Reihe“ der Nationalgalerie. Wesentliche Ausstellungsbetreuungen u.a.: Fritz Cremer (1976), Werner Stötzer (1977), Gustav Seitz (1986) und „Konturen. Werke seit 1949 geborener Künstler der DDR“ (1989). 1988 Ernennung zum Kustos. 1990 bis 2009 Kustos der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin/Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Arbeitsbereiche in der Neuen Nationalgalerie: Skulptur des 20. Jahrhunderts, Kunst in der DDR und die Sammlung „Schenkung Otto van de Loo“, Ausstellungsbetreuungen und Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts, besonders zur Skulptur und zur Kunst in der DDR, u.a.: Sabine Grzimek (1992), „Figur und Gegenstand. Malerei und Plastik in der Kunst der DDR aus der Sammlung der Nationalgalerie“ (1995), „Geometrie als Gestalt – Strukturen der modernen Kunst. Von Albers bis Paik. Werke der Sammlung Daimler Chrysler“ (1999), „Nationalgalerie Berlin. Kunst in der DDR. Katalog der Gemälde und Skulpturen“ (Hg., 2003), „Weltsprache Abstraktion. Gestalt-Magie-Zeichen“ (2006), „Dani Karavan-Retrospektive“ (mit Mordechai Omer und Jule Reuter, 2008) und Rupprecht Geiger (2008). Lebt und arbeitet in Berlin.

Dr. Fritz Jacobi, Zionskirchstr. 23, 10119 Berlin

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 27–34*

Jens Semrau

Der Kunsthistoriker P. H. Feist, die Plastik in der DDR und die bildnerischen Erfindungen des 20. Jahrhunderts

Einen erheblichen Anteil seiner Arbeitskraft hat Peter H. Feist in den 40 DDR-Jahren der aktuellen Kunst und der Kunstpolitik gewidmet. Er hat den Zusammenhang von Kunstgeschichte und Gegenwartskunst mehrfach betont und am Beispiel der DDR-Kollwitzrezeption und ihrer Probleme verallgemeinert: „Wie alle Fragen, die eine Einschätzung vergangener Kunst betreffen, wurzelten sie in erster Linie im Streit um aktuelles Kunstschaffen.“[1] Dieses Verständnis haben Kunsthistoriker nicht immer, aber häufig vertreten, es hat sich den Studierenden wie mir in den 70er Jahren mitgeteilt, als Feist der Lehrstuhlinhaber an der Humboldt-Universität war.

Wer zu meiner Generation gehört und in der DDR Kunstgeschichte studierte, hatte im allgemeinen mit dem Dilemma zu leben, durch die bekannten Reiseschwierigkeiten nur über eine begrenzte Erfahrung der kunstgeschichtlichen Artefakte im Original zu verfügen.[2] Für mich und andere meines Alters war die Konsequenz eine Selbstbeschränkung auf erreichbare Themen und die Beschäftigung mit der Gegenwartskunst im eigenen Umfeld – für mich war es die Plastik oder Bildhauerei. Feist hatte die notwendige Erfahrung der Weltkunst und ein rationales Wissenschaftsverständnis, aber er hatte

1 Peter H. Feist: Die Kollwitz-Rezeption in der DDR. In: Käthe Kollwitz und Russland – eine Wahlverwandtschaft. Hrsg. Gudrun Fritsch, Leipzig 2012, S. 63. An anderer Stelle schrieb Feist: „Kunstgeschichtliche Arbeit wird fast niemals ohne einen gegenwärtigen Grund betrieben. (...) In der DDR wurden nicht alle erkannten Gründe offen benannt. Der ganze Zusammenhang tritt in der Regel sowieso erst nachträglich zutage.“ In: Alte Kunst für neue Absichten. Erbeaneignung in der DDR seit den 1970er Jahren. In: Peter H. Feist: Nachlese. Aufsätze zu bildender Kunst und Kunstwissenschaft. Berlin 2016, S. 52.

2 Feist berichtete 1993, der von ihm mitverantwortete „Perspektivplan für die Kunstwissenschaft“ von 1967/68 beklagte auch einen „Rückgang an Möglichkeiten, Kunstwerke außerhalb der DDR im Original zu sehen“. Unter anderem deshalb wurde der Planentwurf vom Hochschulministerium eingezogen. „Alle Exemplare mussten zur Vernichtung abgeliefert werden, damit die politische Naivität des Hochschullehrernachwuchses nicht ruchbar würde.“ Feist in: Methodensuche und Erbefragen in der Kunstwissenschaft der DDR vom Ende der 1950er bis zum Beginn der 1970er Jahre. In: Peter H. Feist: Nachlese (wie Anm. 1), S. 48.

durchaus Interesse für die kunstästhetischen Spekulationen, durch die ich mein Manko auszugleichen versucht habe. Mit solchen Umständen hat wohl auch der in der DDR übliche Begriff „Kunstwissenschaft“ zu tun. Er erschien mir sowohl als eine Einengung wie Ausweitung im Verständnis des Faches auch durch interdisziplinäre Anknüpfungen.

Dass Feist über die Kunsthistorik hinaus eine Nähe zur Bildhauerei hatte, ersieht man aus seinen Publikationen.[3] Was ich vortrage, möchte ich verstanden wissen als Wahrnehmung in Hinsicht auf seine publizistischen Bemühungen und Gesichtspunkte zur Bildhauerei, Beobachtungen aus dem Abstand einer Generation. Es geht mir um das Verhältnis des Kunsthistorikers zu dieser Kunstsprache und zu bestimmten Künstlern, um Veränderungen und wechselnde Kontexte des bildnerischen Selbstverständnisses, mit dem wir es zu tun hatten, und dann auch um den Umgang mit den veränderten Kunstverhältnissen der jüngsten Zeit. Feists persönliche Nähe zur Bildhauerei verstehe ich als ein unmittelbares, unbedingtes Verhältnis und sinnliches Verständnis, was ich in unserem Fach als wichtig ansehe. Ein Kriterium dafür ist die Sprache der Texte Feists, ein anderes sein publizistisches und kulturpolitisches Engagement. Im Vordergrund standen die eher distanzierte Perspektive des Kunsthistorikers und die marxistische Konzeption gesellschaftlich bedingter Kunstverhältnisse. Es ging dabei nicht einfach um die Brechtschen „Fragen eines lesenden Arbeiters“, sondern um einen auf die reale Komplexität zielenden Ansatz. Feist hat dabei auch Vokabeln übernommen, die in meiner Generation (manchmal kurzsichtig) als schwierig und im Grunde verbraucht erschienen, etwa die Begriffe des „Menschenbildes“ und des „sozialistischen Realismus“, bei dem er für ein offenes, dialektisch-dialogisches Verständnis plädierte. Darauf und auf den Umgang mit dem Begriff „Tradition“ will ich im Zusammenhang mit Feists Position zur Bildhauerei hier eingehen.

In dem jetzt erschienenen Aufsatzband *Nachlese* fand ich im Rückblick auf die DDR-Zeit vieles formuliert, was auch vorher als Reflexion sicherlich da war, aber nun als Rückblick des Historikers deutlich und bestimmt gesagt wird, vor allem rational und nachvollziehbar geklärt wird, soweit möglich. Ich denke, der aus der Sowjetunion überkommene Begriff des sozialistischen Realismus war nicht rational zu klären. Wenn er weiter verwendet wurde, dann bekenntnishaft im politischen Sinn. Die politische Setzung des Begriffs und seine quasi romantische Bestimmung waren schwierig zu handhaben, in den 50er Jahren verstand man den sozialistischen Rea-

3 Vgl. das chronologische Schriftenverzeichnis in: Peter H. Feist: Nachlese (wie Anm. 1), S. 136–198.

lismus etwa durch den Bezug auf Max Lingner oder die Kollwitz, wiewohl die Formalismus-Kampagne auch vor diesen Künstlern nicht Halt machte. Feist sagte einmal, Lingner interessierte ihn seinerzeit wenig, für eine Kunst im Sozialismus hoffte er auf Künstler seiner Generation wie den befreundeten Willi Sitte. Für den Realismusbegriff einer Stil-Charakterisierung machte Feist 1991 die Beispiele Schadow und Rauch geltend[4], um daran zu erinnern, dass der Begriff für den Kunsthistoriker unverzichtbar ist. In Hinsicht auf figürliche/figurative Plastik erscheint mir der Begriff des „Menschenbildes" heute auch schwer verzichtbar. Abgesehen von der Nähe zum anthropologischen Ansatz verbindet das „Menschenbild" Kunsterwartung und Künstleridentität, Ideologie und Politik und Zeitstimmung. Die einstige Bedeutung des Begriffs war wohl auch Ausdruck einer wirklichen und tiefgehenden Verunsicherung im Nachkriegsdeutschland, in Ost und West, wie das seit 1950 veranstaltete und über Jahre fortgesetzte „Darmstädter Gespräch" unter dem Motto „Das Menschenbild in unserer Zeit" belegt, an dem 1968 Peter H. Feist als DDR-Vertreter beteiligt war. Ihm fiel damals schon eine Art Sprecher-Rolle in der Kunstpolitik nach außen wie nach innen zu und er nahm auf seine Weise Einfluss an einigen entscheidenden Punkten. Die Situation der Bildhauerei in der DDR wurde charakterisiert durch die in unterschiedlichen Bedeutungen verwendeten Begriffe des Erbes und der Tradition.[5] „Traditionsverbundenheit" war im Kreis der Künstler, besonders der Bildhauer ein Argument, um die Tatsache einer regionalen Abschottung und traditionellen Konformität der Plastik in der DDR zu rechtfertigen und zu begründen, was von den Betroffenen sehr verschieden und von einigen zunehmend zwiespältig wahrgenommen wurde. Feists 1975 erschienener Artikel mit dem Titel *Die Plastik in der DDR und die bildnerischen Erfindungen des 20. Jahrhunderts*[6] würdigte den selbstbewussten Tra-

4 Peter H. Feist: Stilbezeichnungen für deutsche Plastik des 19.Jahrhunderts. In: Peter H. Feist: Nachlese (wie Anm. 1).

5 Feist 2002: „In der DDR diskutierten außer den Kunst- und Literaturwissenschaftlern vornehmlich die Historiker darüber, was mit Stolz fortzuführende und was abzuschaffende Traditionen seien, welches „Erbe" aus der Vergangenheit einen Wert und welches eine verhängnisvolle Last ausmache, ob man ein belastendes Erbe ausschlagen oder ob man ihm schlichtweg nicht entrinnen könne. Einer der terminologischen Lösungsversuche bestand darin, alles Gewesene als Erbe und nur das lebendig weiterzuführende als Tradition zu bezeichnen. Die Begriffe wurden aber auch genau umgekehrt benutzt." In: Peter H. Feist: Festhalten und Fortbilden. Zum Begriff der Tradition in der ostdeutschen Plastik seit 1945. In: Nachlese (wie Anm. 1), S. 118; vgl. auch ebenda S. 52ff.

6 In: Bildende Kunst 23 (1975), H. 8, S. 366–370. Peter H. Feist hat schon früh Texte zur Bildhauerei veröffentlicht (Plastik in der DDR, Dresden 1965), er gehörte zum Redaktionsbeirat der Zeitschrift „Bildende Kunst" und war sicherlich auch konzeptionell an diesem der Bildhauerei gewidmeten Themenheft beteiligt.

ditionalismus in der DDR-Plastik als Ausdruckskultur, stellte ihn aber zugleich auch deutlich in Frage. Für das eine wie das andere gab es gute Gründe. Als Kunsthistoriker sah Feist, dass es ein gestörtes Verhältnis zur Moderne zu überwinden galt, ohne die Eigenheiten jener Bildhauerpositionen aufzugeben, denen er sich verbunden fühlte.[7] Die DDR-Kulturpolitik der 70er Jahre war in Bewegung geraten, wovon meine Generation von Anfang an profitierte. Allerdings hatte die traditionsbezogene Kontinuität in der DDR-Bildhauerei damit zu tun, dass es in Deutschland eine mit der Kunstmoderne zusammenhängende bildnerische Hochkultur gegeben hatte, die immer noch nachwirkte. Ein Kriterium der Kunstmoderne ist ihre emanzipative Kraft. Emanzipation ist beinahe als Grundmotiv der statuarischen Bildhauerei zu verstehen. Die Bezugnahme auf diese der Moderne zugehörende Kunstgesinnung entsprach auch einer Gegenhaltung zum sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung. Peter H. Feist wusste und sah das genau:

> „Von der zeitgenössischen sowjetischen Plastik, die so erschreckende Übereinstimmungen mit der NS-Plastik aufwies, wollten sich alle nennenswerten Bildhauer unterscheiden (...)“[8]

Dem entsprechend orientierten sich die Bildhauer dieser Generation gegen den monumentalen und naturalistischen Akademismus der Sowjetkunst an der formbewussten deutschen Plastiktradition, an der Frühklassik und Klassik der Antike. Der Anspruch war gleichzeitig aber auch getragen und überhöht durch die überzogene und im Grunde genommen kunstfremde Bedeutung, die Denkmälern und Statuen im dritten Reich und ähnlich in der Sowjetunion zugemessen worden ist und wozu von Seitz, Grzimek und andern eigentlich eine Gegenhaltung im selben Medium ausgedrückt wurde. Grzimeks Heine und das Kollwitz-Denkmal von Seitz halte ich für Epochenwerke und die Moderne wurde damit im nüchtern lakonischen Geist der 50er Jahre fortgesetzt, auch verbunden mit einem eigenen zeittypischen Menschenbild.

Die nachfolgende Bildhauergeneration schloss dort an. Vom emanzipatorischen Charakter der Moderne-Kultur hat die DDR-Kunstentwicklung sich – zumindest zeitenweise – aber wohl doch entfernt, was nicht nur mit den Kunstverhältnissen in der DDR zu tun hat, auch mit den quasi in sich

---

7 Feist drückte diese doppelte Orientierung aus durch die Formel „Festhalten und Fortbilden“, so überschrieb er 2002 einen Vortrag im Bremer Gerhard-Marcks-Haus. In: Peter H. Feist: Nachlese (wie Anm. 1), S. 118ff.

8 In: Peter H. Feist: Nachlese (wie Anm. 1), S. 119.

kreisenden innerkünstlerischen Prozessen. Neue Ansätze und Impulse mussten gegen die kunstpolitische Enge der späten Ulbricht-Ära und gegen einen traditionalistischen „Stilkonformismus“ (Lothar Lang[9]) durchgesetzt werden. Das der Plastik gewidmete Heft 8/1975 der Zeitschrift „Bildende Kunst“ mit Feists Verweisen auf die „bildnerischen Erfindungen des 20. Jahrhunderts“ war eine wichtige Zäsur dabei. Die Generation der Förster, Stötzer, Henkel konnte sich in ihrer künstlerischen Eigenständigkeit bestärkt sehen. Das Motto des sozialistischen Realismus wurde nicht aufgegeben, aber erweitert durch das Motto „Weite und Vielfalt“. Der Kunstwissenschaftlerkollege Diether Schmidt war ein Mann unverblümter Wahrheiten, er formulierte 1976 das Problem der Bildhauer mit der drastischen Metapher, der See sei am Verlanden, wenn er keinen Zu- und Abfluss findet.[10] Feist sah die Lebendigkeit der bildhauerischen Ausdruckskultur als einen positiven Wert, dem er in seinem an sich pluralistischen Kunstverständnis eine grundsätzliche Berechtigung neben und mit anderen künstlerischen Positionen zusprach:

> „Wir haben es (...) immer mit einer Pluralität künstlerischer Einstellungen und Verhaltensweisen zu tun, die jeweils unterschiedlich auf eine für sie gemeinsam existierende Situation reagieren.“ (Feist[11])

Eine besondere Beziehung zur Plastik hat Peter H. Feist schon in den Jugendjahren gefunden, so kann man annehmen. In einem jetzt publizierten Vortrag heißt es 2002:

> „Die Eva (1947) von Gustav Seitz verkörperte so eindringlich eine wiedergewonnene Lebenszuversicht und eine anti-brekersche Auffassung von Figur, dass sie im Rückblick immer stärker zu einer ‚Ikone’ des Neubeginns wurde.“[12]

Dies ist das Urteil des Kunsthistorikers mit dem deutlichen Tenor persönlicher Beteiligung. Die Hinwendung zur Bildhauerkunst führte zu einer Viel-

---

9 Lothar Lang schrieb dem Berliner Bildhauer Friedrich B. Henkel „eine Negation des eigenen Frühwerks“ zu, „die den Kontrast zum Gros der Berliner Plastik zur Folge hat. Mit den Figurensäulen entfernt sich Henkel endgültig aus dem Stilkonformismus, der für viele Berliner Bildhauer charakteristisch geworden war.“ In: Lothar Lang: Berliner Monmartre. Künstler vom Prenzlauer Berg. Berlin 1991, S. 154.

10 Diether Schmidt (1930–2012) in seinem Vortrag beim 1. Magdeburger Bildhauerkolloquium 1976, mir als Zuhörer erinnerlich, aber getilgt im publizierten Protokoll: Plastik Kolloquium 76, gekürztes Protokoll, Hrsg. Ministerium für Kultur, Verband Bildender Künstler der DDR, Museen, Gedenkstätten, Sammlungen Magdeburg, 1977.

11 Peter H. Feist: Plastik im 20. Jahrhundert – Probleme der Darstellung ihrer Geschichte. In: Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät, Bd. 23, Jg. 1998, H. 4, S. 68.

12 Peter H. Feist: Nachlese. (wie Anm. 1), S. 120.

zahl von Texten und Vorträgen, zu dem frühen, gut aufgenommenem Buch über DDR-Plastik von 1965 (gewürdigt z.B. von Lothar Lang[13]). Dazu gehört die eindrucksvolle Publikation *Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert* (1996). In seinen späten Vorträgen hat er behandelt, was ihm quasi zu erledigen wichtig war, manchmal als Korrektur, als neu oder erneut vorgenommene Aufgabe. So hat er die Entstehungsgeschichte des Buchenwald-Denkmals von Fritz Cremer mit den kaum bekannten näheren Umständen in einem Vortrag 1995 dargestellt.[14] Mit Fritz Cremer hat sich Feist immer wieder beschäftigt.[15] Cremer war eine widerspruchs- und verdienstvolle Gestalt, zweifellos auch jemand mit einem gestörten Verhältnis zur Moderne. In der Kurella-Ära war vor allem er es, der für die jüngeren Künstler und für künstlerische Lebendigkeit eintrat.[16] Diese Rolle entsprach der künstlerischen wie der politischen Position Cremers nicht, aber er übernahm sie, wie es sonst niemandem möglich gewesen wäre, und wohl niemand hat mehr für die Besserung der kulturpolitischen Verhältnisse der 60er Jahre in der DDR geleistet. Auf die späte Werkposition Cremers bezog sich Peter H. Feist im Bemühen um einen offeneren und vielschichtigeren Realismusbegriff in der DDR Mitte der 70er Jahre. Mit Hinweis auf die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik argumentierte er für einen Realismus mit prozesshaft offenen, „dialogisch" angelegten Werkformen. In seinem Artikel *Das Kunstwerk als Gesprächspartner*[17] bezog er sich auf das Kollwitz-Denkmal von Seitz (1958 entstanden) und Cremers Galilei-Standbild von 1972 als den Beispielen der einander gegenüber gestellten Werkformen. Ich habe in meiner Dissertation 1984 dagegen polemisiert, was mir Feist als Gutachter positiv angerechnet hat. Ich meinte, dieser Ansatz kann zumindest

13 Lothar Lang: Begegnung und Reflexion. Kunstkritik in der Weltbühne. Hrsg. Elke Lang, Berlin 2016, S. 160.

14 Peter H. Feist: Verordneter Realismus? Das Denkmal beim ehemaligen KZ Buchenwald. In: Nachlese (wie Anm. 1), S. 79ff.

15 So hat Feist 1989 seine ideologie- und selbstkritischen Überlegungen zum 40. Jahrestag der DDR-Gründung mit einer Betrachtung zu Fritz Cremers Plastik „Aufsteigender" verknüpft. Vgl. Peter H. Feist in: Weimarer Beiträge 9/1989, S. 1415–1417 mit Bezugnahme auf seinen Beitrag in der Zeitschrift Einheit 12/1967. In einer Dokumentation zur DDR-Kunst hat der Namensvetter Günter Feist (1929–2014) den Text Peter H. Feists in einer ausführlichen Passage wiedergegeben und als Selbstkritik und Widerruf charakterisiert. Vgl. Günter Feist: Kunstkombinat DDR. Berlin 1990, S. 206f.

16 Gemeint ist vor allem Cremers Rolle an der Deutschen Akademie der Künste (der DDR) 1961 im Zusammenhang mit der Akademieausstellung „Junge Künstler" und danach. Vgl. dazu: Katalog Bittere Früchte. Lithographien von Meisterschülern der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin 1955–1965, Hrsg. Akademie der Künste zu Berlin 1991, S. 22ff.

17 Peter H. Feist: Das Kunstwerk als Gesprächspartner. In: Bildende Kunst, 1974, H. 3, S. 122ff.

durch Cremers Spätwerk nicht getragen werden, wogegen die Kollwitz- und die Villon-Darstellungen von Seitz eine durchaus von Widersprüchen aufgeladene Vorbildlichkeit-Idealität haben. Heute denke ich, dass ich damit den klassizistischen Standpunkt vertrat und Feists auch kulturpolitische Intention weitsichtig war. Es lag wohl auch in der Gegenüberstellung von Seitz und Cremer begründet, dass ich der Position von Seitz den Vorrang gab. Ich erinnere mich gern an eine längere gemeinsame Bahnfahrt 1995 mit Feist, bei der wir über solche Positionierungen gesprochen haben.

In seinem Buch *Figur und Objekt* (1996) hat Feist die Plastik im 20. Jahrhundert als Kunsthistoriker retrospektiv beschrieben und sich dabei streckenweise einer subjektiv wertenden Sprache bedient, deren bestechende Nähe zum Gegenstand an Kunstkritik denken lässt. Die kräftige, entschiedene, lustvolle Charakterisierung wirkt dort, als wenn aufgestaute Energie freigesetzt wäre, sie ist Ausweis eines beweglichen Denkens.

Zweifellos hat Feist mit seiner Darstellung des bis zum Ende der Kunstmoderne für selbstverständlich gehaltenen Bildhauereiverständnisses auch eine Art Gegenstandssicherung beabsichtigt, um dem schwindenden Verständnis für diese Art Ausdruckskultur aufzuhelfen. Er hat sich immer auch als Kunstvermittler verstanden. Beim Lesen und Wiederlesen der Feist'schen Texte zur Plastik ist mir nicht klar geworden, ob Feist sich am Ende zur Selbstbeschränkung einer auf die Vergangenheit orientierten Historikerperspektive verstanden hat, was in der heutigen Situation der Bildhauerei nahe liegt. Ich nehme an, dass für ihn das Selbstverständnis des Kunsthistorikers, sein kunstpolitisches Engagement und der Kunst- und Künstlerfreund immer und bis zuletzt zusammengehört haben, wie das wohl auch seinem Verständnis des Faches „Kunstwissenschaft" entsprochen haben wird.

Jens Semrau (1951), Dr. phil., Studium der Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin 1972–76, Promotion 1985 ebendort. 1976–78 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Magdeburger Museen, 1978–86 mit Unterbrechungen freiberufliche Arbeit in Berlin, Publizistik, Ausstellungsprojekte. 1986–91 wiss. Mitarbeiter an der Akademie der Wissenschaften Berlin. Danach Projektförderung, 1992–96 durch das Wissenschafts-Integrations-Programm. 1993–99 Lehraufträge an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, 1998–2007 an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin zur Kunsttheorie, Kulturgeschichte, Sozialwissenschaft. 1998/99 Projekt zur Geschichte der Kunsthochschule Berlin-Weißensee – Publizierung 2004.

Veröffentlichungen u.a.: – Durchs dunkle Deutschland: Gerhard Marcks – Briefwechsel 1933 bis 1980, (Herausgeber) Leipzig 1995, – Keine ASSO! Fritz Duda und die „Arbeitsgemeinschaft der in der SED organisierten Künstler“, in: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990, Hrsg. von G. Feist, E. Gillen, B. Vierneisel, Köln 1996 – Die abgebogene Moderne, in: Zwei Aufbrüche, Symposion der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, hrsg. S. D. Sauerbier, Berlin 1997 – Was ist dann Kunst? Die Kunsthochschule Weißensee 1946–1989 in Zeitzeugengesprächen, (Hrsg. in Zusammenarbeit mit Hildtrud Ebert) Berlin 2004 – Beiträge in: Max Lingner, Das Spätwerk 1949–1959 (Hg. Thomas Flierl). Berlin 2013.

Dr. Jens Semrau, Seefelder Str. 50, 13053 Berlin

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 35–45*

Ulrike Krenzlin

Vom Bürger, der sich im Sozialismus verlief

Betrachtungen zur „Rückschau eines Kunsthistorikers“[1]

Persönlichkeit

Lebenslang trug er einen Siegelring mit goldgefasstem Karneol, in den das Monogramm PF eingeschnitten war. Diesem Taufgeschenk seines Onkels wohnt ein Geheimnis inne. „Denn nichts ist verborgen, außer damit es offenbart werden soll.“[2] Das Verborgene liegt in der Familiengeschichte. In nuce birgt es Facetten der Persönlichkeitsstruktur von Peter Feist. Auch Gründe dafür, weshalb der Neunzehnjährige an einer Wegscheide angelangt und dort vom familiär vorgezeichneten Weg abgebogen ist. Die böhmischen Verwandten waren als Umsiedler in den Westen gegangen. Der Vater mit seiner Familie zunächst in Wittenberg als Arzt sesshaft geworden, folgte 1949 dorthin wegen „der Ideologie und Herrschaftspraxis in der sowjetischen Zone.“[3] Peter Feist entschied sich, im Osten allein zurückzubleiben. Mit dieser folgenreichen, der bürgerlichen Familie gänzlich unverständlichen Entscheidung vollzog sich in ihm nach und nach eine Wandlung. Wolfgang Hütt berichtet: „Sein Weg als Kunsthistoriker führte Peter Feist steil nach oben.“[4] Feist wird ein Star, doch nicht der Kunstgeschichte, sondern der Kunstwissenschaft der DDR. Der Diplom-Kunsthistoriker nennt sich bis zur Wende Kunstwissenschaftler. 1990, als abgewickelter Direktor des Instituts für Ästhetik und Kunstwissenschaften an der ADW der DDR in den Stand eines „Privatgelehrten“[5] versetzt, wird er sich wieder Kunsthistoriker nennen. Was

1 „Hauptstraßen und eigene Wege – Rückschau eines Kunsthistorikers“. Mit einem Nachruf von Horst Bredekamp. Berlin 2016, 227 S.
2 Jerusalemer Bibel. Leipzig 1973, Markus 4/22.
3 „Hauptstraßen“ S. 41.
4 Wolfgang Hütt: Kommilitone, Kollege und Freund Peter H. Feist. In: Wegbegleiter. Wegelagerer. Weggefährten. Halle 2012, S. 342.
5 „Hauptstraßen“ S. 200.

aber hieß in diesem Zusammenhang Kunstwissenschaft? Kunstgeschichte – in seinem Hallenser Studium – war ein aus Teildisziplinen zusammengewachsenes Fach: Geschichte der Kunst, Stilanalyse, Ikonografie, Kennerschaft und eine dezidierte Fachsprache. Von diesem bürgerlichen Lehrfach versprach sich der sozialistische Arbeiter-und-Bauern-Staat keine Aufbauhilfen. Feist fasste den Plan, über das für den Klassenkampf unnütze Fach ein Netzwerk auszuspannen, in das der Marxismus-Leninismus, eine materialistische Epochen- und Gesellschaftskritik sowie die Methode des Sozialistischen Realismus hineingeflochten werden konnten. Diese Verknüpfungen des historisch orientierten Fachs mit Politik führten zu dessen Ideologisierung und bei der Wende zur Auflösung. Früh weckte Feist bei Staatsträgern die Aussicht darauf, mit ihm sei die bürgerliche Kunstgeschichte zu bezwingen. Diese Politisierung der Kunstgeschichte ist gemeint, wenn von Feists Aufstieg zum Star der DDR-Kunstwissenschaft die Rede ist. Wolfgang Hütt führt diesen Begriff zuerst ein am Beispiel von Hermann Raum: „So war also Hermann Raum ein Star unter den Inoffiziellen Mitarbeitern des Ministeriums für Staatssicherheit...“.[6] Mit einer Episode aus den achtziger Jahren belege ich Einlösung und Resultate dieser Politisierung bei Feist. Der Deutsche Kunstverlag München hatte eine Übernahme der „Deutschen Kunst von 1760–1848“ erwogen. Lektor Dr. Michael Meier brachte dagegen Bedenken vor: Feist erscheine seinen Fachkollegen „als undurchsichtiger Ideologe (...) Fachkollegen in der Bundesrepublik (...) würden (...) aus mir nicht klug.“[7] Feist kommentiert diese Bemerkung so:

> „man habe dort offenbar grundsätzlich nicht begriffen, weshalb ich fachlich akzeptable Texte mit politischer Polemik gegen den Imperialismus und Bekenntnisse zur DDR verband. Ich bemühte mich aber auch ‚eifrig’, mich ‚linientreu’ zu verhalten, weil ich meine, dass das meinem Fach insgesamt zugute käme.“[8]

Erscheinung

Als Mann machte er immer eine gute Figur. Dennoch, er war kein Frauentyp, aber eine attraktive Erscheinung. Als der bestgekleidete Universitätslehrer trug er maßgeschneiderte Anzüge mit Accessoires. So wie Rita Schober, seine hoch verehrte Kollegin und frühere Französischlehrerin aus Böhmen. Indessen, niemand erwartete an DDR-Universitäten Mode. Für Peter Feist bedeuteten Kleidung wie auch sein Namenzug Reverenzen an die Her-

6 Hütt, Ein Schwarm von Stasi-Mitarbeitern im beruflichen Umfeld. In: „Wegbegleiter“, S. 201.
7 „Hauptstraßen“, S. 184.
8 Dass.

kunft. Der Name: Peter – kurzes Einhalten – H. – Pause und weiter – Feist: Peter H. Feist. Als Kind schon ging er fein gekleidet mit Schlips, hatte teure Spielsachen, lernte Reiten, wuchs auf mit Kindermädchen, im großväterlichen Haushalt mit Telefon und Speisenaufzug. Eleganz vereinte Feist mit Bescheidenheit, Zurückhaltung, gelegentlich mit anscheinender Dienstbarkeit. Die schönste Bekleidung verlieh ihm jedoch seine Sprache. Sie krönte dessen geschmeidiges Wesen. Wie ein Schauspieler führte er bei Vorlesungen und Vorträgen seine Stimme – einen hohen Bariton – selbstverliebt in Sphären hinauf, in denen er Lichter entfachte, wie sie das „Mädchen mit den Schwefelhölzchen“ im Märchen von Hans Christian Andersen angezündet hatte. Danach verlosch der Glanz. So war es in seiner Lieblings-Vorlesungsreihe „Knotenpunkte der Kunstgeschichte“. Sie überlebte jede Reformvariante aus dem Hochschulwesen. In diesbezüglichen Sitzungen sagte er gleich zu Anfang: Aber die Knotenpunkte müssen bleiben. Redekünste hatte Feist bei seinem Onkel, dem Burgschauspieler Wilhelm Heim, in Wien kennen- und bewundern gelernt. Und immer wieder zog es ihn dahin. Denn der Jude Schusnig aus Galizien, der sich erst in Wien Wilhelm Heim nannte, war so begabt, dass er seinen Schwiegervater noch aus einem Transportzug nach Auschwitz herausrettete mit dem Redegeschick gegenüber Nazibegleitern. Was waren Quellen dieser Sprachkunst? Sie drängt aus den Tiefen der K&K-Monarchie, der Prager Intelligenz, den Kreisen um Kafka, Musil, Öden von Horvath und den anderen Großen hervor. Ebenso steht sie der Wiener Diplomatie nahe, die Jahrhunderte lang die Reichsgeschicke gelenkt hat. Denn schon am preußischen Hof König Friedrich Wilhelm I., der 1735 die Wilhelmstrasse für Diplomaten zur Bebauung frei gab, werden Wiener Gesandte als Verräter und Schlangen wahrgenommen. Gegensätzlicher zur eigenen Familientradition konnte Feist 1946 die für ihn neuen preußischen Orte Wittenberg und Halle an der Saale nicht erleben. Denn nach den Kriegsverlusten gab es für ihn nie wieder eine Heimat. Zwei Erinnerungen an sein Deutschtum, das doch aus Österreich und der Tschechoslowakei kam, bleiben mir lebendig. Das glanzvolle Wien seiner Familie und der Satz: „Das Mittelgebirge (gemeint ist das Riesengebirge) ist mir doch die liebste Landschaft geblieben.“[9] Eine Formulierung wie von Thomas Bernhard.

Wie Feist das Ideal des Universalgelehrten ansteuert

Es ist das Jahr 1947. Der 19jährige Peter Heinz Feist beginnt an der Hallenser Martin-Luther-Universität ein Studium. Es soll Kunstgeschichte sein,

9 „Hauptstraßen“, S. 200.

Obwohl sie in Halle anfangs nur im Nebenfach gelehrt wird, so dass Feist zunächst auf Geschichte Archäologie ausweichen muss. Seine Lehrer sind bürgerliche Gelehrte aus der Vorkriegszeit, zumeist Koryphäen und Forscher, die von der Ideengeschichte herkommen. Zwischen 1880 und 1910 geboren, gehören sie zur Expressionistengeneration. Die nachfolgende Generation fiel in seiner Ausbildung aus. Wilhelm Waetzoldt und Paul Frankl waren bereits 1933 entlassen worden, andere, der Naziideologie verfallene, auch. Neuberufungen also gab es in Halle, bis auf eine Ausnahme, noch nicht, sondern eben die alten Lehrer, die die Nazizeit unangefochten überstanden und in der sowjetischen Besatzungszone eine strenge Entnazifizierung durchgemacht haben. Diese Abrechnung mit der Vergangenheit ist in den westlichen Besatzungszonen und nachfolgend der BRD im gesellschaftlichen Überbau folgenreich ausgeblieben. Stellvertretend dafür erwähne ich hier Hans Robert Jauß, der die Literaturwissenschaft im Westen in eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte umbaute. Gerade mit dieser erfolgreichen Methode gelang es Jauß seine unfassbare Nazivergangenheit zu verbergen, die seit den 1980er Jahren, also noch zu dessen Lebzeiten, bis heute von seinen Schülern enthüllt wird.[10] Diese Schüler teilen sich seitdem in Dauerverehrer und aufgewühlte Kritiker. Eine Spaltung der Schülerschaft bzw. in der Fachschaft – aus ganz anderen Gründen – können wir auch bei Peter Heinz Feist in Rechnung stellen. Jedoch steht diese Untersuchung noch aus. So zeigt sich die Bundesrepublik Deutschland an der Autobiografie eines jahrzehntelangen Starpublizisten vorläufig nicht interessiert. Die Süddeutsche Zeitung hält den Gegenstand für ihr Feuilleton gar für ungeeignet, ebenso die FAZ. Dasselbe trifft für das „Neue Deutschland“ zu.

Zurück zu den Lehrern. Auch der 1947 als 65jähriger von der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung neuberufene Wilhelm Worringer, Flüchtling aus Königsberg, hatte den Zenit seiner beruflichen Hochschullaufbahn längst überschritten, neigte daher zu keinerlei Experimenten, sondern achtete in der Studentenausbildung auf Qualität. Viele lehnten es jedoch alsbald ab, sich noch einmal einer Ideologie anzudienen, manche scheiterten auch an dem Versuch, dem Marxismus, der Weltanschauung des aufkommenden Sozialismus, zu dienen. Was sollten also diese Gelehrten, die den Ersten Weltkrieg, das NS Regime, den Zweiten Weltkrieg und die Sowjetische Besatzungszone überstanden haben, in politischer Hinsicht noch leisten wollen? Bis 1961 und über den Mauerbau 1961 hinaus wanderten erfahrene

10 Ottmar Ette. Der Fall Jauss. Wege des Verstehens in eine Zukunft der Philologie. Berlin 2016.

Lehrkräfte in die BRD ab. Feist vermerkt deren Abgänge zeitgenau, Beispiel „in Wien erhielt ich 1950 „die Information, dass Worringer Halle verlassen hatte und (...) nach München gezogen war.“[11] Unkommentiert, ja geradezu ohne die geringste innere Bewegung wird dieser Verlust des vielgeschätzten Lehrers hingenommen. Erst nach 1989 kann er sich erinnern an seinen Lehrer, der „Vorbild für mein eigenes Verhalten als lehrender Kunsthistoriker geworden war.“[12]

So blutet auch noch – im Rückblick ein atemberaubender Prozess – die Generation der Pensionäre aus.

Noch in meiner Leipziger Studienzeit schwebte Heinz Ladendorf (1909–92), berühmt geworden durch die erste Schlütermonografie, noch wie eine Glanzgestalt über dem Kunsthistorischen Institut, obwohl er Leipzig bereits 1958 verlassen hatte. Folgenreicher noch war der Weggang von Hans Mayer, der sich in Leipzig mit der Schrift „Karl Marx und das Elend des Geistes“ zunächst als Marxist hervortat, bald aber als Revisionist von den Leitlinienmachern bekämpft wird. Er sagte deutlicher, was der Kunst im Osten fehlte: ausbleibende Opulenz, die simple Illustration der neuen Produktionsgesellschaft im „Gartenlaubenstil“ in veralteter Formensprache, die Ablehnung neuer künstlerischen Ausdrucksweisen.

Die alten Hörsaalfüller waren gegangen. Im Sturmschritt erkämpften sich nunmehr Newcomer die in den Fachschaften freigewordenen Positionen. Bei Feist finden diese hochdramatischen Kämpfe nur beiläufige Erwähnung.

> „Einige Lehrer prägten mich dauerhaft.“[13]
>
> „Damals (...) formte sich fast alles Spätere: Die Prinzipien meiner beruflichen Arbeit, die Verknüpfung mit einer grundsätzlichen Weltsicht und mit politischer Parteinahme.“[14]

Unter dem Eindruck jedenfalls dieser alten Lehrer formten sich Anfänge und Ideale des jungen Peter H. Feist. Dreierlei verwob sich zu seinem materialistischen, im Kern atheistischen Weltbild. Erstens: seine Arbeitsweise im alten kunsthistorischen Handwerkstil. Zweitens: der Marxismus als neue Weltanschauung. Drittens: politische Parteinahme. Parteilichkeit wird fortan der Motor seines Handelns. Einflussreich waren die marxistischen Historiker Walter Markov (1909), der mit Vorlesungen zur Französischen Revolution aus Leipzig nach Halle kam. Von Leo Kofler (1907), seit 1947 in Halle.

---

11 „Hauptstraßen“ S. 46.
12 Das., S. 204.
13 Das., S. 33.
14 Das.

Er erforschte die „Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft aus Sicht des historischen Materialismus“. Nach Kontroversen mit der SED ging dieser überaus konstruktive Historiker 1950 jedoch auch nach dem Westen, bei Feist nur zu lesen, „der Halle bald verließ“.[15] Für die Geschichte wirklich begeistert habe Feist seit 1949 der sogenannte „rote“ Heinz Mode. Der Archäologe habe Kunst und Leben erstmals so fesselnd zueinander gebracht. Dem jüdischen Marxisten ist in Halle einer der ersten Lehrstühle eingerichtet worden. Noch in meiner Leipziger Studienzeit hielt Mode seine Studenten in Atem mit der Lehrveranstaltung zum Kamasutra und seiner Praxis in Kunst und Leben. Mode war ein Jongleur zwischen den Wissenschaften. Er arbeitete zugleich jahrelang im Dienst der Staatssicherheit.

Vom Saulus zum Paulus

Feist näherte sich dem Profil seines Lehrmeisters Wilhelm Worringer bis zur Dissertation „Tierbezwinger mit antithetischen Tierdarstellungen von der altorientalischen Kunst bis zu den Quedlinburger Würfelblockkapitellen“, weiters dem Riegl-Schüler Hans Junecke, Johannes Jahn als Nestor der DDR-Kunstgeschichte sowie Heinz Ladendorf. Dessen Geduld als Gutachter hatte Feist jedoch überfordert, weil er die antithetischen Tierbilder mit marxistischen Deutungen durchzogen hatte. Dreizehn Jahre befasste Feist sich mit frühchristlicher und mittelalterlicher Kunst. Die Auseinandersetzung mit dem Marxismus focht den Bürgersohn jahrelang an.

> „Doch ich spürte unterschwellig eine Verpflichtung, irgendwie gut zu machen, dass ich gewissermaßen meine Mutter verraten hatte, als ich begeistert in der Hitlerjugend mitmarschiert war.“[16]

> „Ich macht anfangs (...) voll Begeisterung im Jungvolk der Hitlerjugend mit (...) wurde später sogar ‚Hortenführer’ mit weiß-roter Führerschnur (...)“[17]

Feist stieß auf das richtige Thema, um seinem Problem fachlich auf den Grund zu gehen. Im Worringer Referat über „Die Paulusbekehrung“ nähert er sich dieser Problematik mit der Ikonografie. Saulus, auf dem Weg nach Damaskus, um alle Anhänger Christi gebunden nach Jerusalem zu führen, gerät unterwegs in die Lebenskrise, als ein Licht aus dem Himmel herunter brach und Jesus den Stürzenden anschrie: „Saul, Saul, warum verfolgst Du

15 „Hauptstraßen“, S. 36.
16 Das. S. 30.
17 Das. S. 22.

mich? Ich bin Jesus.“[18] Danach erblindet Saul. Was dieser durchmacht, erfahren wir nicht, nur das Ergebnis, seine Bekehrung. Diese Geschichte von Paulus beschäftigt Feist lebenslang. Er sammelt alle Werke zum Thema, wo sie ihm auch begegnen. Die evangelische Glaubenswelt der Familie väterlicherseits und das Judentum mütterlicherseits wirft Feist an der Weggabelung ab 1946 ab. Als Bekehrter wird er Glaubensmarxist. Vorgeführt hat er seine Einsichten an der Klassischen Moderne und alsbald auch an der sozialistischen Gegenwartskunst in Vorträgen für den Parteiapparat der Universität, später an der Humboldt-Universität und an der Akademie der Wissenschaften der DDR sowie in der Öffentlichkeit.

Familiengeschichte

Väterlicherseits stammt die Familie Feist aus Nordböhmen. 1803, mit Zerfall des HRDN fallen sächsische Gebiete der neugegründeten K&K-Monarchie zu. Das Luthertum erstarkt gegenüber dem altgläubigen katholischen Zweig. Ur- und Großvater Feist sind evangelische Christen. Sie stammen aus agrarischen Verhältnissen, steigen jedoch rasch in den Beamtenstand und in das Großbürgertum auf. Auch das Judentum erstarkt rasch. Es entwickelt in Nordböhmen eine florierende Geschäftswelt. Georg H. Feist, der Vater, betritt die Bühne der Intelligenz. Er studiert an der Deutschen Karlsuniversität in Prag Medizin, dient im Ersten Weltkrieg in der K&K-Armee. 1923 heiratet er die schöne Krankenschwester Isolde Sojka, eine Jüdin, die zuvor zum Luthertum konvertiert war. Ihr Vater ist ein wohlhabender Wein- und Spirituosenhändler aus Reichenberg. Georg verfehlt seine Pläne zur Universitätslaufbahn in Prag. Das Paar zieht 1926 in das nordböhmische Warnsdorf, wo Georg die Leitung des Städtischen Krankenhauses übernimmt. Sohn Peter wird 1928 geboren. Es entsteht eine außerordentlich innige Beziehung zwischen dem Kind und der „heißgeliebte(n) Mutter“.[19] Das Lebensdrama beginnt 1931. Als sich die Mutter von ihrem Mann scheiden lässt, um den Fabrikanten Paul Löwy zu heiraten. So kehrt sie zu den Wurzeln ihres Judentums zurück. Das vierjährige Kind darf die Mutter immer in ihrer neubarocken Villa besuchen. Täglich holt sie auch den Schuljungen ab. Beide gehen zusammen da- und dorthin. Es war eine große Liebe. 1938 spitzt sich die Lage zu. Sohn Peter muss die Beziehung zur Mutter abbrechen. „(...) mein Vater (hat) mich und auch sich schützen“[20] wollen, er

18 Jerusalemer Bibel „Apostelgeschichte 9.3-7.
19 „Hauptstraßen“, S. 16.
20 Das., S. 22.

verbot die Korrespondenz des Sohnes zur Mutter. Mit zehn Jahren sah Peter seine Mutter letztmals. Nach dem Münchner Abkommen, als das Sudetenland von den Nazis besetzt wird, müssen Juden in die Resttschechoslowakei fliehen. Familie Löwy zieht zunächst nach Podebrad und zuletzt in das Ghetto von Prag. 1944 ist die Mutter mit ihrer neuen Familie in Auschwitz-Birkenau getötet worden. Feist dazu:

> „Mein Verhalten in den Jahren nach 1938 mag schwer verständlich sein und belastet mein Gewissen (...)“[21]

> „Ich sprach mit niemandem über meine Mutter. Meine Gefühle und Gedanken verdrängte ich erschrocken.“[22]

> „Mir wurde wegen meiner Mutter eine höhere Stufe der Lebensmittelkarte zugebilligt. So profitierte ich auf beklemmende Weise von ihrem Schicksal. Später, in der DDR reichte ihr Tod nicht aus, um mich als Opfer des Faschismus einzustufen.“[23]

Gefühle und Reflexionen bleiben in der autobiografischen Rückschau an genau dieser Textstelle stehen. Es gibt sie im Buchfortlauf nicht mehr.

Wovon Kunsthistoriker träumen

Erst nach seinem Start in Berlin 1958 verändern sich Kunstgeschichte und ihre Forschungslandschaften sichtbar. Richard Hamann war längst entlassen. Gerhard Strauß hatte das Kunsthistorische Institut kommissarisch übernommen. Konrad Niemann, seit 1955 Fachreferent im Staatssekretariat für Hochschulwesen, stellt Weichen für die universitäre Kunstgeschichte der DDR. Gesucht wird Nachwuchs, ein Oberassistent an der Seite von Strauß. Niemann bietet diese Stelle zunächst Wolfgang Hütt an. Doch dieser macht seine Zustimmung abhängig vom künftigen Lehrstuhlinhaber. Mit Strauß will er aus politischen Gründen nicht zusammenarbeiten. Er lehnt ab. Niemann fragt danach Peter Feist. Dieser hingegen nimmt an. Bei einem Fachkolloquium im Institut für Gesellschaftswissenschaften drängt Niemann „mich, für die Habilitation Frühmittelalterliche oder Byzantinische Kunst (...) abzulegen“, da sie „unwichtig für aktuelle Kämpfe um den sozialistischen Realismus“[24] sei. „Einverstanden“[25], sagte Feist. Fortan war er bis zur Wende für Kunstwissenschaft im Referat für Hochschulwesen zuständig, fällte dort

21 Das.
22 Das.
23 Das., S. 27.
24 „Hauptstraßen“, S. 77.
25 Das.

Entscheidungen zu Teilnahmen an allen Fach-Tagungen, Kongressen und Vorträgen im Ausland. Naturgemäß hatte er als Genosse – und nicht die jeweiligen Spezialisten – den Vorsitz in den Komitees für Künstlerjubiläen inne. Das führte ihn, mit dem letzten Forschungsstand bekannt gemacht, auf Vortragsreisen in die ganze Welt. Privilegien, die sich für Feist in den Universitäts- und Akademiejahren erschlossen, versetzten ihn in Hochstimmung. Die Jahre flossen im Rausch dahin wie die Moldau von Bedrich Smetana. Bis die Wende kam.

Schluss

Fragen wir noch nach Resultaten seiner Arbeit.

Feist schreibt dazu:

> „Der Umfang dieser populärwissenschaftlichen und kunstkritischen Tätigkeit beschränkte meine Möglichkeiten zur wissenschaftlichen Forschung. Ich entdeckte nichts Unbekanntes und wurde nicht der weithin anerkannte Spezialist für irgendein Problem.“[26]

Zur Entwicklung des Fachs an der Universität. Es ist seinen Schülern, den Zukunftsträgern der Kunstgeschichte und unserem Fach insgesamt zum Verhängnis geworden, dass er die Nachfolge-Generationen nicht zur Kenntnis genommen und gefördert hat. Denn diese haben den Sozialismus zum Einsturz gebracht. Zu seiner Haltung gegenüber Studenten bei politischen Zuspitzungen notiert er:

> „Ich bedaure, dass ich in wenigen Fällen widerspruchslos vorgeschriebene disziplinarische Maßnahmen bis zur Exmatrikulation gegen Studenten mitmachte, denen ich falsches politisches Verhalten vorgeworfen habe.“[27]

Seine Haltung zu Kollegen sieht er im Nachhinein so:

> „Merkwürdigerweise billigte ich jungen Künstlern eher zu, eine andere Kunstauffassung zu haben, als ich es jungen Kunstwissenschaftlern zugestand, andere Wege einzuschlagen, als ich sie für richtig hielt. Es wäre besser gewesen, sorgfältig zu prüfen, worin sie vielleicht recht hatten.“[28]

Hingegen werden von ihm Kunsthistoriker des „Mittelbaus“, wie Martin Warnke, Jutta Held, Klaus Herding und Berthold Hinz, nahezu schwärmerisch

26 „Hauptstraßen“, S. 207.
27 Das.S. 206.
28 Das.

gelobt und hervorgehoben als Protagonisten der Erneuerung des Fachs in der BRD nach 1968 wegen ihrer „Reformen der Disziplin und des Studiums“.[29]

Bei Tagungen bevorzugt er Gespräche mit ihnen. Darunter waren auch diejenigen Kollegen, die 1990 die Evaluierung des Instituts für Ästhetik und Kunstwissenschaften an der ADW leiteten und Feists Entlassung bewirkten.

Unter geradezu widersinnigen Umständen musste unsere Kunsthistoriker-Generation in der DDR von der Bühne des Geschehens an den Universitäten abtreten, die dann von Kollegen aus der BRD, nicht alle Glanzgestalten, bespielt worden ist. Ich nenne von Feist-Schülern nur hier Anwesende, die nach der Wende zur Lehrtätigkeit geeignet waren. Peter Betthausen wäre in der Verbindung von Forschergeist, Theorie, Epochenüberblicken und Publizistik ein überzeugender Hochschullehrer gewesen. Er wurde es nicht. Claude Keisch, in dem Feist seinen begabtesten Schüler erkannte, war eine Weile dessen Assistent an der Universität, ging dann aber ins Museum und wurde Spezialist. Unter günstigeren Verhältnissen wäre er vielleicht ein neuer Wilhelm Worringer geworden.

Gerd-Helge Vogel, aus der jüngeren Schülerschaft, folgt Feist als ein glänzender, leidenschaftlicher Redner. Gänzlich unkonventionell betreibt er das Fach, so als hätte es nie eine Politisierung gegeben. Der Habilitierte musste die Greifswalder Universitätslaufbahn mit der Wende abbrechen. Statt aufzugeben, zog er jedoch – wie ein Wandersmann – durch die europäischen Universitätsstädte. In professoralen Diensten stand er in Estland, Polen, Japan, China und bis zur Emeritierung in der Schweiz.

Ulrike Krenzlin, Professorin Dr. phil., Studium der Kunstgeschichte und Germanistik in Leipzig. Laufbahn beginnt an den Staatlichen Museen zu Berlin. 1969 Promotion und Wechsel an die Humboldt-Universität Berlin, Institut für Kunstgeschichte. Dort zwölf Jahre Redakteurin am „Lexikon der Kunst“ für europäische Kunstgeschichte, Ikonographie und Ikonologie. Das achtbändige Lexikon ist ein Standardwerk der Kunstgeschichte. (Seemann-, Sauer-Verlag). 1979 Habilitation, danach Wechsel an die „Akademie der Wissenschaften der DDR“ für Neuere und Neueste Kunstgeschichte. Veröffentlichungen u.a. „Kunstgeschichte in Daten“, „Geschichte der deutschen Kunst“ von 1760 bis 1890 in zwei Bänden. Künstlermonographie zu J. G. Schadow, Aufsätze, Tagungsbeiträge, Rezensionen. Von Anfang an

29 Das., S. 107.

tätig als Journalistin. Herausgeberin der Fachzeitschrift „Kritische Berichte“. Nach Auflösung der AdW der DDR Förderung durch das Wissenschaftlerintegrationsprogramm (WIP). 1994 Ruf nach Halle/Saale an die Kunstuniversität „Burg Giebichenstein“ als Professorin für Kunstgeschichte. Schwerpunkte: Ältere Kunst, Barock und Gegenwartskunst. 2005 Emeritierung.

Prof. Dr. Ulrike Krenzlin, Linienstraße 147, 10115 Berlin

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 47–72*

Gerd-Helge Vogel

Chinoise Architekturen, das antiklassische Element im Landschaftsgarten

Zu Funktion, Form und Farbe ostasiatischer Bauformen im Kontext von William Chambers „A Dissertation on Oriental Gardening“

Überblickt man die zahlreichen Forschungsfelder von Peter H. Feist, dann tritt die Gartenkunst nicht als einer seiner Themenschwerpunkte hervor. Gleichwohl hat er sich auch mit diesem komplexen Phänomen der Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts intensiv auseinandergesetzt und seine klugen Erkenntnisse – außer in einigen richtungsweisenden Aufsätzen[1] – zumindest in die Lehre einfließen lassen. In diesem Zusammenhang erinnere ich mich an Peter H. Feist als einen faszinierenden Lehrer, der seine Zuhörer zu begeistern und zu inspirieren wusste. Besonders ist mir seine etwa 1975 gehaltene Vorlesung über den Landschaftsgarten als eine „Sternstunde“ seiner Lehrveranstaltungen in Erinnerung geblieben,[2] die ausschlaggebend dafür wurde, dass mich seither dieses Thema nicht mehr losließ.

Noch deutlich erinnere ich mich an den gedanklichen Einstieg in diese Problematik, den Feist mit Joseph Wright of Derbys (* 3.9.1734 Derby, † 24.8.

1 Vgl. Peter H. Feist: Neo-Classicism and Gothic Revival at Woerlitz. The Gothic House and its Gothic Room. In: Neoclasscismo. Londra settembre 1971. Atti del convegno internationale promosso dal Comité International d’Histoire de l’Art, a cura dell’Instituto di Storia dell’arte della Università degli Studi di Genova, 1973, S. 31–42 (auf Deutsch in: Derselbe: Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und Methodologie der Kunstwissenschaft. Dresden 1978, S. 64–77; derselbe: Wörlitz und die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. In: Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium (Hg.): Wörlitz 1987, S. 17–25.

2 Eine weitere „Sternstunde“ seiner Lehrtätigkeit ist mir im Zusammenhang mit einer ca. 1974 durchgeführten Harzexkursion in unauslöschlicher Erinnerung geblieben, als wir die Krypta der romanischen Basilika des ehemaligen Klosters Konradsburg bei Ermsleben besuchten. Peter H. Feist erklärte uns anhand einer der dort befindlichen Säulen (Abb. 24) in modellhafter Anschaulichkeit die ästhetische Formensprache der Romanik in einem wahrhaft fesselnden, mehr als eine Stunde andauernden Vortrag, die Vielfalt des Beziehungsgeflechts zwischen Kunst, Architektur, Gesellschaft und Kultur und hinterließ damit einen ungeheuren Eindruck bei allen Studentinnen und Studenten, dessen Wirkung als vorbildlicher Kunstgeschichtsunterricht lange in uns nachhallte.

1797 Derby) *Porträt des Poeten Brooke Boothby* (Abb. 1; siehe S. 58ff.)[3] – einem englischen Freund Jean Jacques Rousseaus (28.6.1712–2.7.1778) – bot. Mit diesem 1781 auf der Exhibition der Royal Academy gezeigten *Portrait of a Gentleman* lieferte er zugleich die wichtigsten Stichworte, die die Philosophie des Englischen Landschaftsgartens im frühen Typus des Garten anglo-chinois bestimmten: Rousseaus Postulat des *„Zurück zur Natur“* in erster Linie als kontemplative, emotionsgeladene Auseinandersetzung mit der Landschaft. Dabei spielte *„Melancholy as an attitute“*[4], die in Ergänzung zur vernunftgeleiteten Weltbetrachtung eine Hauptrolle für die Ausprägung des Sentimentalismus bzw. der Empfindsamkeit, wie der englische Begriff noch von den Zeitgenossen ins Deutsche übersetzt wurde, um damit dem Ausdruck des Gefühls dem sonst vorherrschenden Rationalismus der Aufklärungszeit ein notwendiges Korrektiv entgegenzuhalten. Im System der Künste avancierte daher der Englische Landschaftsgarten im Laufe des 18. Jahrhunderts als komplexes *„Übergesamtkunstwerk“*[5], in dem sich alle geistigen Strömungen der Zeit zu spiegeln vermochten, zur führenden Kunstaufgabe, in der die Dialektik von Rationalismus und Emotionalität in unterschiedlichsten Formen ihre ästhetische Ausprägung fand, denn die mit den Mitteln der Gartenkunst geschaffene ideale Natur begriff den Landschaftspark als Reflexion und Projektionsfläche der Welt im Kleinen. Ausgehend zunächst von neopalladianischen Mustern, die den akademischen Rationalismus der Architektur in der vitruvianischen Tradition mit ihrem Anspruch auf Wahrheit und Natur verkörpern[6], kam es im Landschaftsgarten durch die Anwendung des ästhetischen Postulats nach Abwechslung (variety) und Überraschung (surprise) bald zur Ausprägung eines Metastils, der letztlich alle denkbaren historischen und geographischen Stilformen in sich einschloss.[7] Diente zunächst die über die Palladio-Vitruv-Rezeption und dann über das Greek Revival erfolgte Rückbesinnung auf die Antike als gartenkünstlerische Ausdrucksmittel zur Gestaltung einer natürlichen Architektur dazu, die utopischen Ansprüche eines liberalen Weltentwurfs der aufgeklärten Gesellschaft Englands sichtbar zu machen, so entstand zugleich mit der Festlegung auf den mathematischen Rationalismus dieser harmonischen, organisch gewachsenen Architektursprache der Antikenrezeption der Wunsch

3 Vgl. Judy Egerton: Wright of Derby, London 1990, S. 116–118.
4 Egerton 1990 (Anm. 2), S. 117.
5 Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1953 (6. Aufl.), S. 20.
6 Vgl. Adrian von Buttlar: Der englische Landsitz 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs. Mittenwald 1982, S.40–42.
7 Buttlar 1982 (Anm. 5), S. 70–74.

nach einem ästhetischen Antipoden, der assoziationsästhetische Ausschweifungen erlaubte, die über die feste Ordnung der palladianisch-antiken Bautradition hinauszugreifen vermochten.

Neben dem Gothic Revival des Wiederaufgreifens malerischer Mittelaltertraditionen, wie dies beispielhaft Horace Walpole, 4th Earl of Orford (1717–1797) seit 1748 trendsetzend in seinem gothic castle Strawberry Hill in Twickenham an der Themse (Abb. 2) vorführte[8], übernahm im Landschaftsgarten vor allem der Exotismus in seiner chinoisen, o-tahitischen[9] oder maurischen[10] Ausprägung diese Aufgabe, dem Verlangen nach einer frei sich entfaltenden Phantasie einen architektonischen Rahmen zu bieten. In derart assoziationsästhetischen Wunschwelten, in denen sich rauschhafte Träume in einem Land der Glückseligkeit Geltung verschafften, besaß die Befriedigung lustvoller Sinnenfreuden einen hohen Stellenwert. Hier vermochte das emotionale Element des Dionysischen mit den Kategorien des Bizarren, Fremden, Extrovertierten und farbig Auffälligen einen ästhetischen Gegenpol zum rationalen Prinzip des Apollinischen zu schaffen, das Form und Ordnung im harmonischen Gleichklang ausgewogener Proportionen und zurückhaltender Farbgebung einfordert.

Vor allem der chinaerfahrene William Chambers (1722/23–1796) lieferte dafür in seinen 1757 erschienenen *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensiles* (Abb. 3) sowie der 1772 publizierten *A Dissertation on Oriental Gardening*[11] sowohl praktisch als auch theoretisch die chinesischen Baumuster, die weitgehend den Regeln historisierender Präzision des archäologischen Klassizismus zu folgen versuchten.[12] So betont Chambers in seiner *Abhandlung über die orientalische Gartenkunst* den Akzent der Gemütserregung, die in den chinesischen Gärten unter

8 Vgl. Anna Chalcraft, Judith Viscardi: Straberry Hill. Horace Walpole's Gothic Castle. London 2007.

9 Vgl. Michael Lissok: Der Traum vom „Südsee-Elysium" – othahitische Bauten und Interieurs im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. In: Kevin Kandt, Michael Lissok (Hg.): Festgaben aus Floras Füllhorn, Pomonas Gärten und vom Helikon. Eine Blütenlese kultur- und kunsthistorischer Beiträge zum 65. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel, Kiel 2016, S. 60–70.

10 Vgl. Haydn Williams: Turquerie. Sehnsucht nach dem Orient. London 2014, bes. S. 115–137.

11 Die deutsche Übersetzung erschien bereits 1775: William Chambers: Ueber Orientalische Gartenkunst. Eine Abhandlung. Gotha 1775.

12 Diese Absicht wurde teilweise durch Fehlinterpretationen der Bauprinzipien der klassischen chinesischen Architektur gemindert, indem deren Symbolkraft und Ordnungsprinzipien des Feng Shui nicht erkannt wurden. Zum Beispiel berücksichtigte er nicht die Notwendigkeit, beim Bau von Pagoden stets nur ungerade Anzahl der Etagen einzuplanen.

den Kategorien des Angenehmen (beauty), des Schrecklichen (sublime) und des Überraschenden (surprise) eine große Rolle spielen[13]:

> „Die Kunst muß also die Unzugänglichkeit der Natur ersetzen und nicht allein angewendet werden, Manchfaltigkeit [sic!] hervorzubringen, sondern auch Neuheit und Rührung; denn einfache Anordnungen der Natur trifft man auf allen Feldern in einem gewissen Grad der Vollkommenheit an, und sind also zu bekannt, als daß sie starke Empfindungen in dem Gemüthe des Anschauers erregen oder einen ungewöhnlichen Grad des Vergnügens erzeugen könnten.“[14]

Entsprechend müssen die chinesischen

> „Gärtner Männer von Genie, Erfahrung und Beurthelungskrafft [sein]; sie müssen schnell im Empfinden, reich an Mitteln, fruchtbar an Einbildungskraft, und mit allen Bewegungen des menschlichen Herzens vollkommen bekannt seyn[15]“,

um gartenkünstlerische Wirkungen zu erzeugen, die auch dem englischen Landschaftsgarten die Hervorbringung neuer ästhetischer Erfahrungen ermöglichen. Chambers Konzept mit den Mitteln „der Kenntniß des menschlichen Herzens und der Künste, [...] die stärksten Empfindungen [zu] erregen“, fand im Typus des empfindsamen Gartens im „style anglo-chinois“ seinen augenscheinlichsten Niederschlag.

Es soll hier in wenigen markanten Beispielen chinoiser Bauten in ihrem gestalterischen und ikonologischen Kontrast zur „edlen Einfalt und stillen Größe“[16] klassizistischer Gartenstaffage vorgestellt und deren unterschiedliche Bedeutungsebenen herausgestellt werden. Diente innerhalb des „natürlichen Landschaftsgartens“ die Nutzung von Bauten und Statuen in der harmonischen Formensprache der griechisch-römischen Antike vornehmlich zur assoziativen Evokation ‚elysisch-arkadischer Gefilde’ im Sinne eines liberalen Weltentwurfs, so ergänzte die exotische Formensprache chinoiser Muster diesen Akzent nicht nur um den Bereich einer geographischen und ethnographischen Erweiterung ins Weltläufige, sondern zielte mehr noch auf das gesellschaftsutopische Wunschbild vom Wunderland Cathay[17] ab,

---

13 Vgl. Chambers 1775, (Anm. 10), S. 34–38.

14 Chambers 1775, (Anm. 10), S. 18.

15 Chambers 1775, (Anm. 10), S. 80.

16 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: Helmut Holtzhauer (Hg.): Winckelmanns Werke in einem Band, S. 1–47, hier S. 20.

17 Vgl. Gerd-Helge Vogel: Wunderland Cathay – Chinoise Architekturen in Europa – Teil 1–Teil 4. In: Die Gartenkunst. 16/2004/1, S. 125–169; – Teil 2 in: ebenda, 16/2004/2, S. 339–382; – Teil 3 in: ebenda, 17/2005/1, S. 168–216; – Teil 4 in: ebenda, 17/2005/2, S. 387–430; – Derselbe: The Pagoda: A Typical East-Asian Architectural Structure and

dessen ganz auf Freude, Vergnügen, Genuss gerichteter Hedonismus mehr den sinnlichen als den geistigen Bedürfnissen der Menschen Nahrung gibt. Die in diesem Modell zum Ausdruck gebrachte Fortsetzung der assoziationsästhetischen Vorstellung von einem Wunsch- und Sehnsuchtsort, an dem das menschliche Individuum befreit von gesellschaftlichen Konventionen seine Wünsche und Träume – auch sexueller Natur[18] – zumindest gedanklich ausleben kann, prägte das Wesen dieses Idealbilds. Entsprechend gegensätzlich zeigt sich dessen ästhetische Ausrichtung.

Demgegenüber präferierte das klassizistische Modell neben seinem ausgewogenen Gefühl für tektonische Harmonie und Ordnung in der Architektursprache eine reduzierte Farbgebung, die sich aufgrund der damals noch unzureichenden archäologischen Kenntnisse[19] grundsätzlich zur Betonung der rational durchdachten Gestaltungsweise auf die konzeptionelle Verwendung der Nichtfarben Weiß für Marmor und Schwarz für Tuff bzw. Eisen beschränkte. Beispiele für diese noblen Formen klassischer Formen in der Baukunst und Skulptur englischer Landschaftsgärten finden sich zahlreich in den Nachbildungen bzw. Adaptionen antiker Bauwerke und Standbilder. So bringen etwa die Figur der *Venus* samt umgebendem *Venustempel im Wörlitzer Park* (Abb. 4) die edle Wirkung des weißen Marmors zur Geltung, ohne zwangsläufig selbst aus diesem Material gefertigt sein zu müssen. Die assoziative Vorstellung dieses Materials ist völlig ausreichend. Auf der anderen Seite suggerieren vornehmes Schwarz als Grundfarbe des *Badehauses im Park Greenfield zu Waldenburg* (Abb. 5)[20] und das samtschwarze Standbild des *Apollo vom Belvedere* (Abb. 6) in Eisenkunstguss im Wolkenburger Schlosspark die Verwendung der dunklen Nichtfarbe als ästhetisches Mittel, rational stringent die Formen ausgewogener Harmonie – ohne jede Ablenkung – rein in Erscheinung treten zu lassen.

Its Adapation within European Garden Structures in 18th and 19th Century. In: Gao Jianping, Wang Keping (eds.): Aesthetics and Culture. East and West. Bejing 2006, p. 162–207, bes. p. 180–184.

18 Vgl. Chambers 1775, (Anm. 10), S. 27–31.

19 Vgl. M. A. Tiverios, D. S. Tsiafakis (Hg.): Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture 700-31 B.C., Thessaloniki 2002; – Vinzenz Brinkmann, Andreas Scholl (Hg.): Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. München 2010.

20 Es ist strittig, ob die schwarze Farbgebung des Badehauses im Grünefelder Park tatsächlich dem originalen Befund entspricht, nach dem die letzte restauratorische Neufassung nach gefunden Farbrückständen erfolgte oder ob das Gebäude immer weiß gefasst war, wie es sowohl historische Ansichten eines Gemäldes von Johann Christian Klengel (Kunstsammlungen Schloss Hinterglauchau) als auch Postkarten aus der Zeit um 1900 zeigen?

Beim chinoisen Modell als ästhetischem Gegenpol fallen hingegen die Verwendung meist bizarrer, pittoresker Formen in Zusammenhang mit oft bunter bis schriller Farbgebung als Ausdruck vornehmlich emotionaler Werte auf, um ausgelassene Freude, Lebenslust, sinnliches Vergnügen zu signalisieren. Damit erfährt im Landschaftsgarten die ästhetische Kategorie der apollinischen Rationalität ihre notwendigen emotionalen Ergänzungen in den phantastisch-irrational anmutenden rauschhaften Farbübertreibungen und in der vielfach eigenwilligen exotischen Formensprache deren skurriles Vokabular sich mit dem Ausdruckswollen dionysischer Genusssucht verbindet.

Schon eins der frühesten chinoisen Gebäude in England (Abb. 7), das bereits um 1738 als Staffagebau in Stowe, Buckinghamshire, seinen Standort in unmittelbarer Nähe der *Elysischen Felder* fand, präsentiert sich betont antiklassisch in schmuckfreudiger Farbgebung mit reicher szenischer Malerei in chinoiser Manier, die in diversen Sektionen mit stilllebenhaften Blumenarrangements und höfischen Genreszenen, aufwartet, die von einem gewissen Mr. Sclater gefertigt wurden.[21] Doch schon früh wurde dieser kleine Bau – gleich nach dem Tod von dessen Bauherrn Lord Cobham (†1749) – von dessen Erben Richard Grenville niedergelegt, weil es nicht dessen „purely classical taste“[22] entsprach. Zuvor, ehe es um 1750 nach Wotton zum weiteren Gebrauch transferiert wurde[23], diente es als philosophischer Ruhesitz an heißen Tagen zum kontemplativen Naturgenuss am kühlen Bachlauf, denn es war „situated on Piles in the Middle of a River“.[24]

Bizarre Formen und kontrastreich-schrille Farbgebung erfüllen innerhalb der assoziativen Wunschwelt Cathay einen vornehmlichen Zweck: sie charakterisieren nicht nur ausschweifende Phantasie, sondern vor allem ungezwungene Lebensfreude, lustvollen Spaß und verheißungsvolle Vergnügungen beim Spiel außerhalb der höfischen Etikette, wie es sich z.B. beim

---

21 Vgl. Patrick Conner (a): Britain's First Chinese Pavilion? In: Country Life – January 25, 1979, S. 236–237; – Derselbe (b): Oriental Architecture in the West. London 1979, S. 46–47, Abb. 17 und 18; – Vogel 2004, Teil 1, S. 125–172, hier S. 139 mit Abb. 33; – Michael G. Cousins: Chinesische Architektur in England im 18. Jahrhundert und ihr Einfluss auf Deutschland. In: Dirk Welich (Hg.): China in Schloss und Garten. Chinoise Architekturen und Innenräume. Dresden 2010, S. 154–172, hier S. 154.

22 Conner 1979, (Anm. 20 b), S. 46.

23 Etwa 1750 hatte die verwitwete Schwester des Lord Cobham, Hester Grenville, den kleinen Bau auf ihren Landsitz Wotton transferieren lassen. Von dort gelangte er später nach Harristown House, Co. Kildare, in Irland, von wo er inzwischen wieder an seinen Ursprungsort in Stowe zurückgekehrt ist (vgl. Anm. 20 b).

24 George Bickham: The Beauties of Stowe or, a Description oft he Pleasant Seat, and Noble Gardens, oft he Right Honourable Lord Viscount Cobham, London 1750 (Reprint Los Angeles 1977), S. 35.

Chinese Pavilion (Abb. 8) – mutmaßlich auf W. Chambers zurückgehend – im Wrest Park, Bedfordshire, ablesen lässt. Die Vorbilder dafür lieferte der kaiserliche Hof zu Peking selbst, über dessen Gepflogenheiten der Nutzung der kaiserlichen Parkanlagen William Chambers ausführlich in seiner *Dissertation on Oriental Gardening* nach den Vorgaben Pater Attirets berichtet:

> „In eben diesem Garten ist auch eine befestigte Stadt, mit ihrem Hafen, Straßen, offenen viereckten Plätzen, Tempeln, Märkten, Kaufmannsgewölbern (Abb. 9) und Gerichtshöfen; kurz, mit allem, was man zu Pekin sieht, nur nach verkürztem Maßstab. In dieser Stadt belustigen sich die Kaiser von China, die zu sehr Sclaven ihrer Hoheit sind, um sich öffentlich sehen zu lassen, mit ihren Weibern [...und sie genießen das Vergnügen sich durch Verkleidung theatralisch in das Alltagsleben der außerhöfischen Gesellschaft hineinzuversetzen, denn] einige stellen Kaufleute, andere Künstler, Werkmeister, Beamte, Soldaten, Krämer, Sänftenträger, und sogar Diebe und Beutelschneider vor.“[25]

Einen europäischen Widerhall fand diese Idee des höfischen Rollentauschs in das Alltagsleben unterer Stände unter anderem in der Anlage einer *Chinesischen Stadt* in Zarskoje Selo[26], aber auch im *Chinesischen Dorf* (Abb. 10) im selben Park sowie in den zahlreichen Hameaus’, die im ausgehenden 18. Jahrhundert überall in Europa – so auch im chinesischen Dörfchen *Mulang* (Abb. 11) in Kassel angelegt wurden, um der höfischen Gesellschaft eine abwechslungsreiche, freudvolle Unterhaltung zu bieten.[27]

Derartige spielerische Vergnügungen gab es in den kaiserlichen Gärten Chinas viele und sie wurden in ähnlicher Manier zahlreich von ihren abendländischen Nachahmern als Formen lustvollen Zeitvertreibs übernommen. Dazu gehört auch das Befahren von Kanälen mit

> „großen prächtigen Sampans oder Barken,[... samt] ein[em] ansehnliche[n] Gefolge kleinerer Fahrzeuge von allerhand Bauart, mit Drachen, Flaggen, Leuchten von gemalter Seide und andern Zierrathen ausgeschmückt, [die sie begleiten] und das Ganze [...] zu einem sehr glänzenden und unterhaltenden Schauspiel [vereinigen].“[28]

---

25 Chambers 1775, (siehe Anm. 10), S. 32.

26 Vgl. Dimitri Shvidkovsky: Die Chinamode in der russischen Architektur des 18. Jahrhunderts. In: Thomas Weiss (Hg.): Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa. Stuttgart 1997, S. 154–161.

27 Vgl. Elisabeth Szymczyk-Eggert: Die Dörfle-Mode in den Gärten des ausgehenden 18. Jahrhunderts. In: Die Gartenkunst. 8/1996/1, S. 59–74.

28 Chambers 1775, (siehe Anm. 10), S. 51.

Derartige lustvolle Prozessionen wurden nicht nur am kaiserlichen Hof in Laxenburg (Abb. 12, 13)[29] nachgespielt, sondern ebenso vom Herzog von Cumberland auf dem künstlichen See von Virginia Water im Windsor Park in Surrey[30] bis hin zum Grafen Pjotr Borissowitsch Scheremetew auf dem „Holländischen Teich" seines vor den Toren Moskaus gelegenen Landguts Kuskowo.[31]

Eng verbunden mit den Bootsfahrten war auch das Gaudium nachgestellter Seeschlachten und diverser Wasserspiele wie

> „Rudern, Segeln, Schwimmen, Fischen, Jagen und Fechten [, die] eine unerschöpfliche Quelle des Zeitvertreibs sind [... zumal] die Bewohner des Wassers, an Vögeln und Fischen, eine edle Unterhaltung, besonders für den Naturforscher, abgeben."[32]

Für die Nachahmungen der „Vorstellungen von Seegefechten, Processionen und Schiffwettrennen; auch Feuerwerken und Illuminationen, bey welchen letztern [die Chinesen] mehr Pracht und Erfahrung zeigen, als die Europäer" finden sich Beispiele u.a. in der Errichtung miniaturhafter Hafenanlagen in den Parks von West Wycombe (Abb. 14)[33] oder Moritzburg (Abb. 15), wo sich in den dortigen Vergnügungsparks u.a. die Mitglieder der Hell-Fire Friars um Sir Francis Dashwood (1708–1781)[34] bzw. die Höflinge um Camillo Graf Marcolini (1739–1814) zu Veranstaltungen von diversen Seegefechten und Seeräuberspielen trafen, die den kriegerischen Aktivitäten in den kaiserlichen Parks von China nachempfunden waren.[35]

Die Kette, der über William Chambers vermittelten Vorbilder kaiserlicher chinesischer Parkanlagen und deren Nutzung für gesellige Amüsements, ließe sich noch unendlich fortsetzen. Hier soll nur noch auf das Halten von Vögeln und Tieren in Volieren und Menagerien[36] hingewiesen werden, mit denen meist ernsthafte naturwissenschaftliche Interessen oder die Freude am Jagen und Fischen als aristokratischer Zeitvertreib einhergingen. Volie-

29 Vgl. Géza Hajós (Hg.): Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien. Wien, Köln, Weimar 2006, bes. S. 175–177.
30 Vgl. Connor 1979, (Anm. 20 b), S. 71.
31 Vgl. Olga Baranowa: Kuskowo. Landsitz des 18. Jahrhunderts. Museum für Keramik. Leningrad 1983, S. 94; – Shvidkovsky 1997, (Anm. 25), S. 160.
32 Chambers 1775, (Anm. 10), S. 57.
33 Vgl. May Woods: Visions of Arcadia. European Gardens from Renaissance to Rococo. London 1996, S. 187.
34 Vgl. Gerald Suster: The Hell-Fire Friars. Sex, Politics, Religion. London 2000, bes. S. 130.
35 Vgl. Hans-Günther Hartmann: Moritzburg. Schloß und Umgebung in Geschichte und Gegenwart. Weimar 1990, S. 208–212; – Vogel 2004, (Anm. 16), Teil 1, S. 164–165.
36 Vgl. Chambers 1775, (Anm. 10), S. 75, 78.

ren, Garnhäuser (Abb. 16), Fasanerien und Schwanenhäuser (Abb. 17) im chinesischen Geschmack waren die entsprechenden architektonischen Requisiten, die im Gefolge dieser Vergnügungen entstanden.[37]

Aber auch die in den chinesischen Gärten so prominent vorhandenen Brücken[38] wurden in ihren ungezählten Adaptionen in ungeheurem Formenreichtum und großer Farbvielfalt als Elemente freudvollen Augenschmauses in die europäischen Parkanlagen integriert (Abb. 18, 19).[39] Desgleichen die vielen großen und kleineren Pagoden in vielen Landschaftsgärten des Abendlandes, die nach dem Vorbild der Pagode zu Kew (Abb. 20) als Aussichtspunkt, Pont de Vue oder gar Beobachtungsstationen für Hobbyastronomen die Basis der Entdeckungsfreuden bieten.[40] In Hamburg-Altona hatte z.B. der Konferenzrat und Kaufmann Georg Friedrich Baur (1768–1865) eine vierstöckige Pagode (Abb. 21) mit einer sie krönenden phantastischen Drachenfigur als Wetterfahne errichten lassen, die als Belvedere zur Beobachtung des Schiffsverkehrs auf der Unterelbe diente. Dieser auch als Chinesischer Kiosk bezeichnete Bau zeichnete sich durch eine auffällige Farbgebung aus. Justin Friedrich Bertuch schrieb 1807 über ihn im *Allgemeinen Teutschen Garten-Magazin*:

> „Gewöhnlich wählt man dazu die pittoreske Form eines indischen oder chinesischen Türmchens von mehreren Etagen, oder eines sogenannten Kiosks, [...] weil dieser durch seine schnabelförmigen Dächer, durchbrochene Galerien, hohe Fenster und Thüren, und sehr lebhafte Farben, viele Verzierungen erlaubt, eine ungewöhnliche exotische Form hat, und das Auge schon in der Ferne auf sich zieht. [...] Ein solcher Kiosk [...] wird gewöhnlich von Holz gebaut, mit Brettern beschlagen, mit Blech gedeckt, und mit bunter Oelfarbe angestrichen. Das Par-

37 Zum Beispiel: Vgl. Gerd-Helge Vogel: Chinoise Architekturen in deutschen Gärten. Ein kleines Lexikon. Weimar 2014, S. 22, Abb. 15 (Chinesisches Schwanenhäuschen aus Grohmanns „Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, ..., Leipzig 1796, Heft 2, No 4); 43–44 (zwei exotische Vogelhäuser, Bayreuth, Eremitage; Chineser-Häuser als Behausung für Schwäne, Bayreuth, Hofgarten), 57–58 (Chinesenhäuser, Entenhäuser, Calden, OT Wilhelmsthal, Schlosspark); 67 (Chinoises Schwanenhäuschen, Dresden, Großer Garten); 76 (Fischerhäuschen, Eckersdorf, OT Donndorf, Garten Fantaisie); 81 (Chinesisches Schwanenhäuschen, Großenhain, OT Zabeltitz, Englischer Park); 89 (Chinesisches Wasserhaus oder Schwanenhäuschen, Kabelsketal, OT Dieskau); 90 (Fasanenschlösschen mit Feldhühnerhäuschen, Karlsruhe, Fasanengarten); 100–101 (Orientalisches Enten- und Taubenhäuschen, Leipzig, Lützschena); 107–110 (Fasanenschlösschen, Voliére oder Garnhaus, Moritzburg, Fasanerie); 124 (Voliére, Ottendorf-Okrilla, OT Hermsdorf, Schlosspark); 137–138 (Chinesische Vogelhäuser, Chinesisches Fischer- oder Anglerhaus, Rheinsberg, Garten des Prinzen Heinrich); 140 (Fishing Temple, Rödental, OT Rosenau).

38 Vgl. Chambers 1775, (Anm. 10), S. 48–50.

39 Vgl. Vogel 2005, (Anm. 16), Teil 3, S. 187–193.

40 Vgl. Chambers 1775, (Anm. 10), S. 59; – Vogel 2006 (Anm. 16).

terre [...] kann zu einem kleinen Gartenzimmer dienen, und im chinesischen Geschmacke dekoriert und meublirt, und der Platz umher mit schönen ausländischen Pflanzen, und Blumen von lebhaften Farben besetzt werden: welches eine solche Anlage überaus schön und fröhlich macht."

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich die chinoisen Architekturen im Landschaftsgarten nicht nur ästhetisch und ikonologisch von ihren klassischen Nachbarbauten in Farbe, Formen und Nutzung grundsätzlich unterscheiden. In ihrer auf Lustbetonung gerichteten Zweckbestimmung übernehmen sie ihm Rahmen des empfindsamen Gartenprogramms vor allem die Funktion des auf extrovertierte Aktionen gerichteten aktiven Gegenpols, der mittels aktiver Betätigung den physiologischen und psychologischen Ausgleich zum Konzept des passiven Naturgenusses durch introvertierte Kontemplation sucht. Dafür spricht nicht allein die Tatsache, dass gymnastische Sportübungen und unterhaltsame Spiele in erster Linie die chinoise Ausschmückung suchen, um im Park als Sehnsuchtsort zur genussvollen Betätigung des Körpers wahrgenommen zu werden. Dies lässt sich bei der Errichtung zahlreicher chinoiser Ringelspiele (Abb. 22)[41] ebenso beobachten wie bei den Gymnastik- und Spielgeräten (Abb. 23), die in den Musterbüchern der damaligen Zeit zu Hauf für die Ausgestaltung des Gartens angeboten wurden.[42] Doch mehr noch als im privaten Gebrauch schlug sich dieses Konzept fernöstlicher Exotik in den öffentlichen Vergnügungsparks nieder, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre Pforten für die übervölkerten Metropolen von Paris, London oder Wien öffneten. Die geheimnis- und lustvolle Freuden versprechende Exotik des Fernen Ostens bestimmten deshalb als Projektionsfläche für Genussbefriedigung wesentlich auch die künstlerischen Gestaltungen der großen Vergnügungsparks von Monceau[43], Vauxhall[44], Ranelagh[45], Prater[46], Bagno in Steinfurt[47] u.v.a.m.

41 Vgl. Vogel 2005, (Anm. 16), Teil 3, S. 186–187.
42 Vgl. Balançoire de la Redoute Chinoise à la Foire. Aus: Georges Louis Le Rouge: Jardins anglo-chinois, Cahier XI, pl. 16, Paris 1784.
43 Vgl. Eleanor P. DeLorme: Garden Pavilions and the 18th Century French Court. Woodbridge, Suffolk 1996, S. 191–197.
44 Vgl. Conner 1979, (Anm. 20 b), S. 54–55; – David Coke, Alan Borg: Vauxhall Gardens. A History. New Haven, London 2011, bes. S. 69–72.
45 Vgl. Conner 1979, (Anm. 20 b), S. 54–56.
46 Hans Pemmer: Der Wiener Prater einst und jetzt. Leipzig, Wien 1935, S. 129, 176–177.
47 Vgl. Bagno à Steinforten Westphalie. In: Le Rouge 1787 (Anm. 41), Cahier XVIII et XIX.

Gerd-Helge Vogel (1951), PD Dr. phil., Studium der Kunstgeschichte und Ästhetik an der Humboldt-Universität Berlin. Promotion (1982) und Habilitation (1989) an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Graduiertenstipendium an der Vrije Universiteit Amsterdam (1987) und Forschungsstipendium der Kajima-Stiftung in Japan (1995). Gastdozenturen des DAAD an der Estnischen Kunstakademie Tallinn (1999, 2002). Organisator der VI. bis XII. Greifswalder Romantikkonferenz (1989–2007), des 1. bis 3. Zürcher Symposiums zur Wissenschaftlichen Illustration (2007–2016) sowie des I. und II. Internationalen Wolkenburger Symposiums zur Kunst (2011–2014). Seit 2005 Dozent am Department Design der Zürcher Hochschule der Künste im Bereich Scientific Visualization. Kurator zahlreicher Ausstellungen in den Museen von Barth, Biel, Cottbus, Greifswald, Güstrow, Poznan, Zweibrücken, Zwickau. Zahlreiche Publikationen zur Kunst des Klassizismus, der Romantik und des Biedermeier, zur Gartenkunst, zur Plakatkunst sowie zur regionalen Kunstgeschichte Sachsens, Pommerns und Estlands.

PD Dr. Gerd-Helge Vogel, Sangeallee 8, 10318 Berlin

Abbildungen

Abb. 1: Joseph Wright of Derby: Porträt des Poeten Brooke Boothby (1781)

Öl/Lw., 148,6 x 207,6 cm, Tate Gallery National Gallery London, aus: Egerton 1990, S. 116 (Anm. 2)

Abb. 2: Die Ostfassade von Strawberry Hill, kolorierter Kupferstich nach einem Aquarell von Paul Sandby

Aus: Chalcraft/Viscardi 2007, S. 13 (Anm. 7)

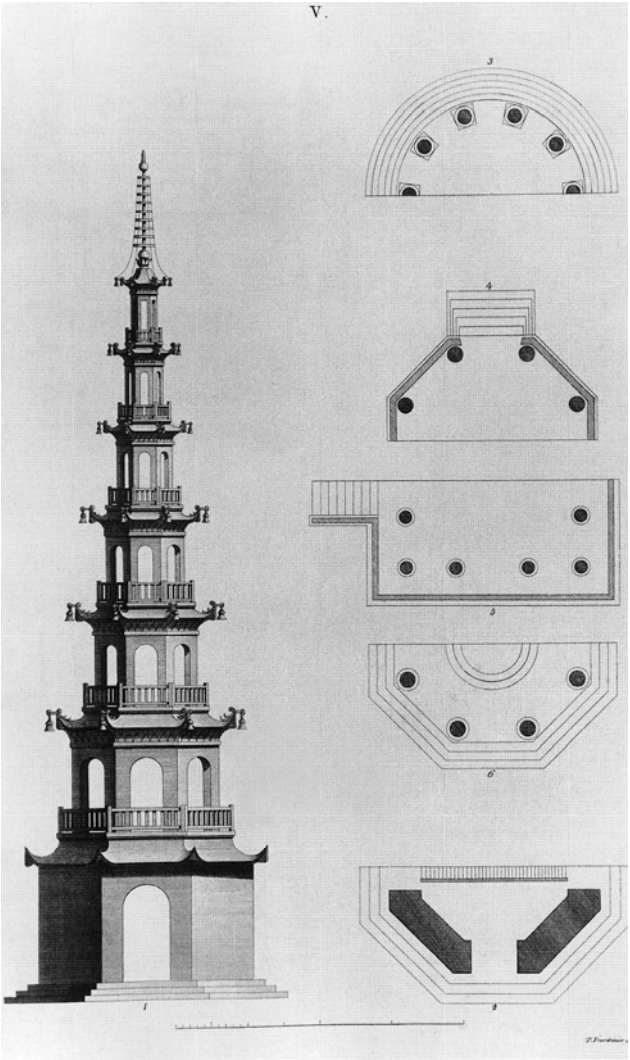


Abb. 3: William Chambers: Pagode (Taa) bei Kanton

Taf. V, aus: William Chambers: Designs of Chinese Buildings, ... London 1757

Abb. 4: Tempel der Venus im Wörlitzer Park, der 1794 nach dem Vorbild des Sibyllen-Tempels in Tivoli gestaltet wurde

Aus: John Dixon Hunt: The Picturesque Garden in Europe. London 2004, S. 161

Abb. 5: Badehaus im Park Greenfield zu Waldenburg

(Foto: GHV)

Abb. 6: Apollo von Belvedere, nach der römischen Kopie eines griechischen Bronzewerkes, das in spätklassischer Zeit vermutlich von Leochares (ca. 390 v. Chr. bis 325 v. Chr.) geschaffen wurde (um 1800)

Eisenkunstguss Lauchhammer, Schlosspark Wolkenburg (Foto: GHV)

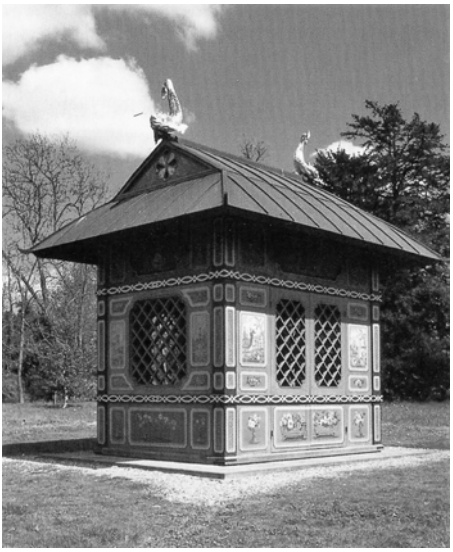


Abb. 7: Das chinesische Haus im Park zu Stowe nach dessen Wiederaufstellung

(Foto: GHV)

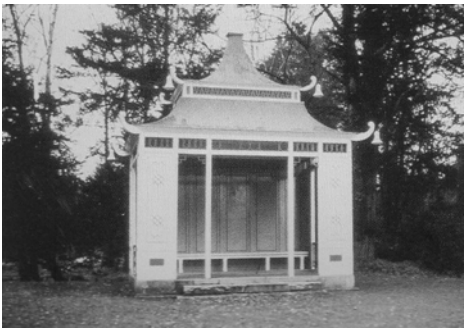


Abb. 8: William Chambers: The Chinese Pavillion im Wrest Park, Bedfordshire

(Foto: GHV)

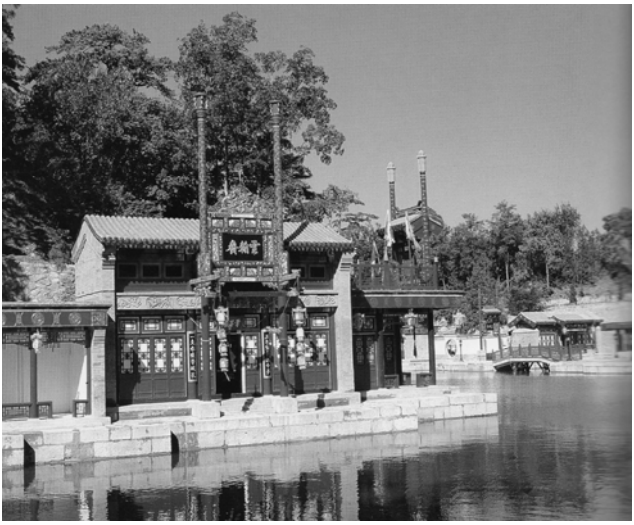


Abb. 9: Die Suzhou-Straße mit Kaufmannsläden im kaiserlichen Park des Sommerpalastes in Peking

(Foto: GHV)

Abb. 10: Das „Hameau chinois“ in Zarskoje Selo

Aus: Gartenkunst 1/1996, S. 66

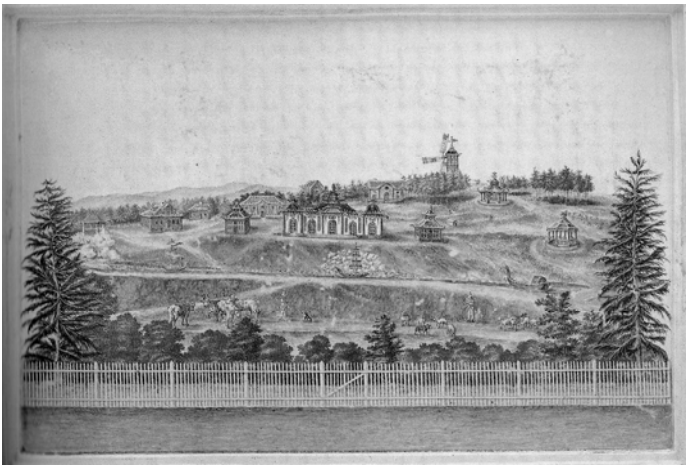


Abb. 11: J. H. Eisenträger: Tablett mit einer Ansicht des chinesischen Dorfes Mulang im Schlosspark (Kassel-)Wilhelmshöhe (1785)

Porzellan aus der Porzellanmanufaktur Kassel, Staatliche Museen Kassel, Abt. Kunsthandwerk und Plastik, Inv.-Nr. B IX/CLXI (Foto: Ulrich Schmidt (Hg.): Der Schloßpark Wilhelmshöhe in Ansichten der Romantik, Kassel 1993, S. 59)

Abb. 12: Lorenz Janscha: Chinesischer Pavillon in Laxenburg (Aquarell, um 1800)

Albertina Wien, Inv.-Nr. 6907, Ö. XVIII, Jh. Bd. 16/1, aus: Hajós 2006, Abb. 133 (Anm. 28)

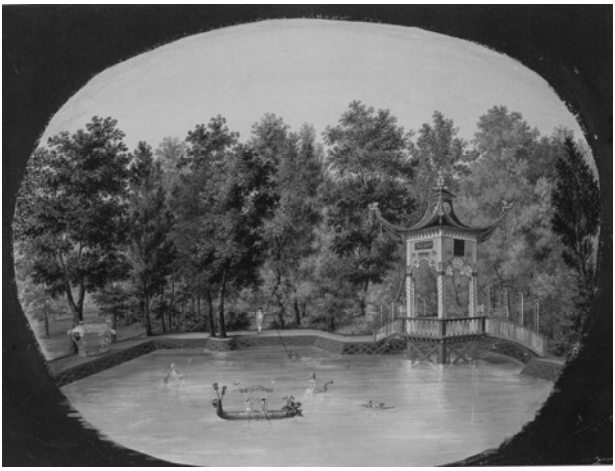


Abb. 13: Fantasieszene mit der Chinesischen Brücke in Laxenburg (Aquarell, spätes 18. Jh.)

Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, FKB Vues Laxenburg 10/a, aus: Hajós 2006, Abb. 87 (Anm. 28)

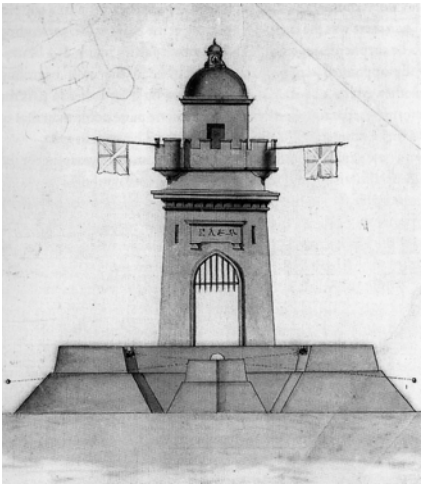


Abb. 14: Chinesischer Leuchtturm oder Zitadelle, die Sir Francis Dashwood im Park zu West Wycomb errichten ließ

Aquarellierte Zeichnung, Standort unbekannt (Foto: Courtauld Institute London)

Abb. 15: Johann Christoph Malcke: Die Fasanerie beim Jagdschloss Moritzburg (ca. 1791)

Öl/Lw., 78 x 106 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. 1990/67, aus: Christoph Stölzl (Hg.): Deutsche Geschichte in Bildern, München, Berlin 1995, S. 155

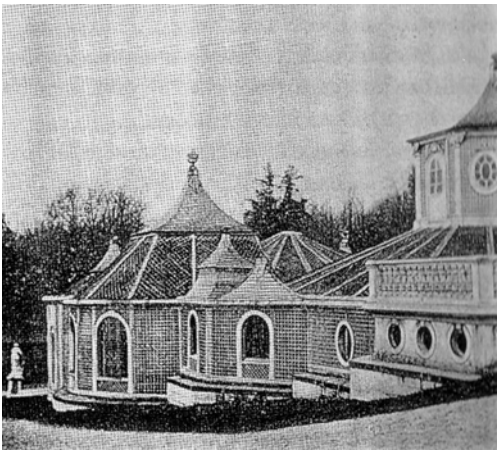


Abb. 16: Voliere und Garnhaus an der Fasanerie in Moritzburg

(Foto von vor 1900)

Abb. 17: Chinesisches Schwanenhäuschen im Teich vor dem Palais im Großen Garten zu Dresden

(Postkarte 1912)

Abb. 18: Die von Andreas J. Kirkerup errichtete Brücke über den Kanal am Kinesiske Lysthus in Frederiksberg Have in Kopenhagen

(Foto GHV oder Glahn 1967)

Abb. 19: Chinesische Brücke im Park zu Aluksne (Marienburg/Lettland)

Foto vor 1900, aus: Elita Grosmane (Hg.): Romantisms un neoromantisms latvieas maksla, Riga 1994, S. 30

Abb. 20: William Marlow: A View oft he Wilderness, with the Alhambra, the Pagoda, and the Mosque in Kew Gardens (ca. 1763–65)

Öl/Kupfer, 23 x 53 cm (Spink & Son Ltd.), aus: John Harris, Michael Snodin (ed.): Sir William Chambers. Architect to George III, Ne Haven, London 1997, S. 65

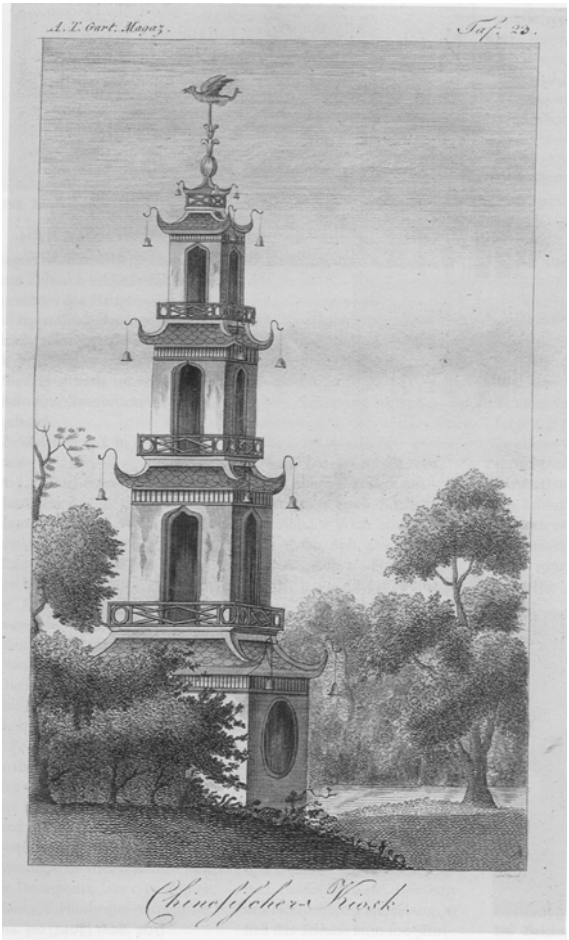


Abb. 21: J. W. (?) Schleuen jun.: Chinesischer Kiosk (in Baurs Garten zu Altona)

Kolorierter Kupferstich, in: F(riedrich) J(ustin) B(ertuch) (Hg.): Allgemeines Teutsches Garten-Magazin. 4. Jg. IX. Stück, September 1807, Weimar 1807, Taf. 23

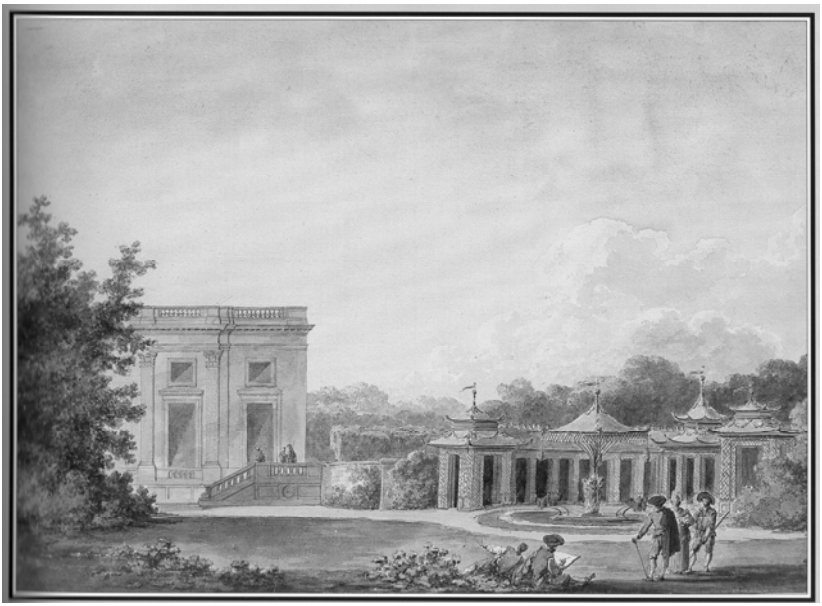


Abb. 22: Ansicht des Jeu de Bague vor der Galerie und der Fassade des Schlosses Petit Trianon in Versailles

Aquarell, 29,4 x 43,2 cm, Tafel 9 aus dem Album Petit Trianon der Biblioteca Estense, Modena, Italien

Abb. 23: Gesundheitspferd

Aus: Grohmanns „Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, ..., Leipzig 1796–1806, Heft 16, No. 10

Abb. 24: Säulen in der Krypta der Konradsburg des ehemaligen Benediktinerklosters Ermsleben

Foto: http://www.konradsburg.com/verzeichnis/objekt.php?mandat=39422

Farbige Abbildungen zum Beitrag von Gerd-Helge Vogel

Abb. 1: Joseph Wright of Derby: Porträt des Poeten Brooke Boothby (1781)

Öl/Lw., 148,6 x 207,6 cm, Tate Gallery National Gallery London, aus: Egerton 1990, S. 116 (Anm. 2)

Abb. 2: Die Ostfassade von Strawberry Hill, kolorierter Kupferstich nach einem Aquarell von Paul Sandby

Aus: Chalcraft/Viscardi 2007, S. 13 (Anm. 7)

Abb. 4: Tempel der Venus im Wörlitzer Park, der 1794 nach dem Vorbild des Sibyllen-Tempels in Tivoli gestaltet wurde

Aus: John Dixon Hunt: The Picturesque Garden in Europe. London 2004, S. 161

Abb . 5: Badehaus im Park Greenfield zu Waldenburg

(Foto: GHV)

Abb. 7: Das chinesische Haus im Park zu Stowe nach dessen Wiederaufstellung

(Foto: GHV)

Abb. 8: William Chambers: The Chinese Pavillion im Wrest Park, Bedfordshire

(Foto: GHV)

Abb. 9: Die Suzhou-Straße mit Kaufmannsläden im kaiserlichen Park des Sommerpalastes in Peking

(Foto: GHV)

Abb . 10: Das „Hameau chinois“ in Zarskoje Selo

Aus: Gartenkunst 1/1996, S. 66

Abb. 11: J. H. Eisenträger: Tablett mit einer Ansicht des chinesischen Dorfes Mulang im Schlosspark (Kassel-)Wilhelmshöhe (1785)

Porzellan aus der Porzellanmanufaktur Kassel, Staatliche Museen Kassel, Abt. Kunsthandwerk und Plastik, Inv.-Nr. B IX/CLXI (Foto: Ulrich Schmidt (Hg.): Der Schloßpark Wilhelmshöhe in Ansichten der Romantik, Kassel 1993, S. 59)

Abb. 12: Lorenz Janscha: Chinesischer Pavillon in Laxenburg
(Aquarell, um 1800)

Albertina Wien, Inv.-Nr. 6907, Ö. XVIII, Jh. Bd. 16/1, aus: Hajós 2006, Abb. 133 (Anm. 28)

Abb. 13: Fantasieszene mit der Chinesischen Brücke in Laxenburg
(Aquarell, spätes 18. Jh.)

Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, FKB Vues Laxenburg 10/a,
aus: Hajós 2006, Abb. 87 (Anm. 28)

Abb. 15: Johann Christoph Malcke: Die Fasanerie beim Jagdschloss Moritzburg (ca. 1791)

Öl/Lw., 78 x 106 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. 1990/67, aus: Christoph Stölzl (Hg.): Deutsche Geschichte in Bildern, München, Berlin 1995, S. 155

Abb. 17: Chinesisches Schwanenhäuschen im Teich vor dem Palais im Großen Garten zu Dresden

(Postkarte 1912)

Abb. 18: Die von Andreas J. Kirkerup errichtete Brücke über den Kanal am Kinesiske Lysthus in Frederiksberg Have in Kopenhagen

(Foto GHV oder Glahn 1967)

Abb. 20: William Marlow: A View of the Wilderness, with the Alhambra, the Pagoda, and the Mosque in Kew Gardens (ca. 1763‑65)

Öl/Kupfer, 23 x 53 cm (Spink & Son Ltd.), aus: John Harris, Michael Snodin (ed.): Sir William Chambers. Architect to George III, Ne Haven, London 1997, S. 65

Abb. 21: J. W. (?) Schleuen jun.: Chinesischer Kiosk (in Baurs Garten zu Altona)

Kolorierter Kupferstich, in: F(riedrich) J(ustin) B(ertuch) (Hg.):
Allgemeines Teutsches Garten-Magazin. 4. Jg. IX. Stück,
September 1807, Weimar 1807, Taf. 23

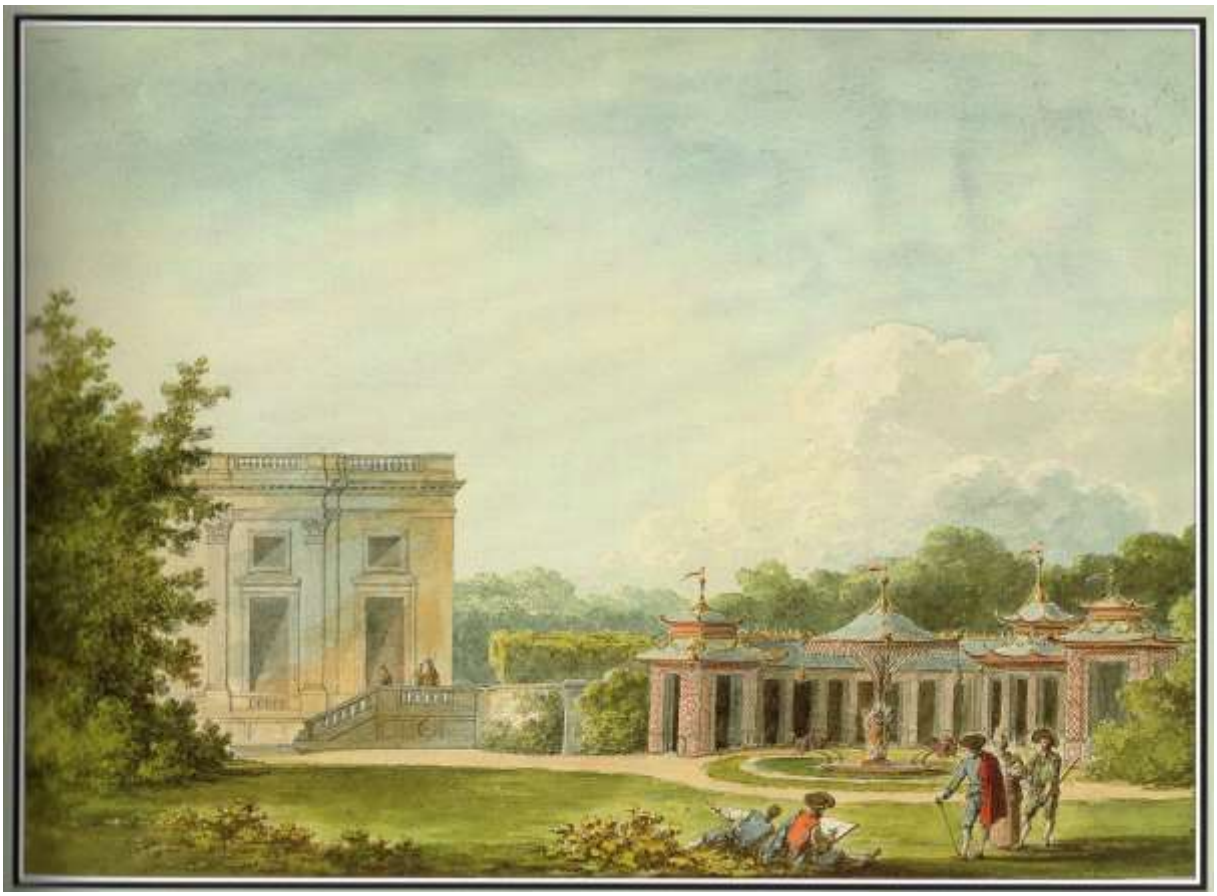


Abb. 22: Ansicht des Jeu de Bague vor der Galerie und der Fassade des Schlosses Petit Trianon in Versailles

Aquarell, 29,4 x 43,2 cm, Tafel 9 aus dem Album Petit Trianon der Biblioteca Estense,
Modena, Italien

Abb. 23: Gesundheitspferd

Aus: Grohmanns „Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, ..., Leipzig 1796-1806, Heft 16, No. 10

Abb. 24: Säulen in der Krypta der Konradsburg des ehemaligen Benediktinerklosters Ermsleben

Foto: http://www.konradsburg.com/verzeichnis/objekt.php?mandat=39422

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 73–127*

Peter Arlt (MLS)

Ein Hafen vereint geschwisterliche Städte

Zur Schrift „Der Hallmarkt als Hafen“ von Peter H. Feist über „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen“ von Caspar David Friedrich – Korrektur und ikonographisch-ikonologische Deutung des Gemäldes

1. Erweiterter Realismus-Begriff

Peter H. Feists Aufsatz „Der Hallmarkt als Hafen“[1] präzisiert die erstmalige Vorstellung des Gemäldes „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen“ (Abb. 1; siehe S. 103ff.), kurz: Schwestern-Bild, Öl auf Leinwand, 74 x 52 cm, von Caspar David Friedrich – CDF – (1774–1840), Neue Eremitage in Sankt Petersburg (Inv.-Nr. GE 9774), von Antonia Isergina: Im Bild seien die Fünf Türme der Stadt Halle auszumachen; diese seien vom Hallmarkt gesehen, der aber im Bild ein Hafen ist.[2] Zur Bildentstehung vermutet er zu Recht, dass Friedrich nach der Harzreise im Jahr 1811[3] Anfang Juli Halle besucht haben wird.[4]

Neben der Zustimmung, dass CDF „das Verdienst der Entdeckung und der Eroberung neuer Möglichkeiten der realistischen Darstellung in der Kunst (zukommt)“[5], wollte er Iserginas Aussage zur „Wahrheitstreue“, CDF

1 Feist entschied sich, den Text, den er bereits 1956 in den Halleschen Monatsheften für Heimat und Kultur veröffentlicht hatte, in dem 1978 erschienenen Fundus-Buch „Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft“ neu aufzunehmen und ihm damit Relevanz zu verleihen. Die Bilddeutung schrieb er kurz nach der Besprechung unbekannter Bilder CDFs von Antonia Isergina in der Zeitschrift „Bildenden Kunst“, 1956, Heft 5, wo erstmalig das „Nächtlicher Hafen“ genannte Bild in einer Schwarz-Weiß-Abbildung vorgelegt und interpretiert wurde.

2 Feist 1978, S. 126.

3 Die Wanderung bestritt CDF mit dem befreundeten Bildhauer Gottlob Christian Kühn (1780–1828); sie ging mit dem Besuch der Schwestern Bardua in Ballenstädt Ende Juni zu Ende (Börsch-Supan 1990, S. 66).

4 Feist vermutete, dass CDF in Halle den aus befreundeter Familie stammenden neunjährigen Wilhelm von Kügelgen mit dem späteren Maler Adolf Senff getroffen haben könnte. Auf der weiteren Rückreise nach Dresden besuchte CDF am 9./10. Juli 1811 in Jena Goethe (Wegmann 1993, S. 72).

5 Isergina 1956, S. 276.

habe die Motive „mit einer nie dagewesenen Wirklichkeitsnähe gestaltet“[6], deutlich widersprechen. Damit erfasste er die Intention CDFs, welchem im Gegensatz zum „bürgerlichen Realismus der Düsseldorfer Schule“ eine „bloße Geschicklichkeit im Abschildern der Natur nicht genug (war)“, denn der Künstler forderte „die sinnbildhafte Darstellung“.[7]

Mit der These, Friedrich habe den Hallmarkt zum Hafen verwandelt, wollte Feist verdeutlichen, der Realismus der romantischen Bilder CDFs setzt nicht, wie er sagt, „eine topographisch einwandfreie Ansicht Halles“[8], die unmittelbare Wiedergabe der Wirklichkeit voraus. Peter H. Feist wollte mit seinem Aufsatz auf die Realismus-Diskussion der DDR einwirken, dem damals propagierten unmittelbaren Realismus den erweiterten Realismus entgegensetzen und damit den Formalismus-Gedanken zurückweisen und die Realismus-Vorstellungen aus der Enge führen. Das unterstreicht sein gleichzeitiger Artikel „Experiment als geschichtliche Pflicht“[9] in der Kunstdiskussion dieser Zeit über Picasso, also über die erweiterte Realismus-Auffassung, der zugestimmt werden muss.[10] Das entspricht in gewisser Weise den zwei Merkmalen der romantischen Malerei CDFs, die Werner Sumowski nach Klaus Lankheit bestimmt hat: „Ablehnung der von außen diktierten Gegenständlichkeit“ und „schöpferischer Subjektivismus“.[11] Mit welch schöner Metapher, in der sprachlichen Form der Alliteration, erfasst die Überschrift „Hallmarkt als Hafen“ den die Dinge verändernden symbolischen Realismus von CDF. Diesem Grundgedanken von Peter H. Feist stimmt diese Untersuchung zwar zu, soll aber auch zeigen, dass Feist zu dieser These gelangt ist, trotz teilweise fehlerhafter Argumente, die es zu berichtigen und die es zu ergänzen gilt.

2. Die zusammentragende Methode von CDF

Die Bildanalyse führt zur Bewunderung, wie einzigartig CDF sein Schwestern-Bild mit seiner zusammentragenden, umwandelnden Methode in einer reichen Fülle der Motive kombiniert hat. Am Original erkennt man Bauwerke verschiedener Städte, ein Figurenpaar auf einer Plattform hinter einem Geländer und vor einem Mastenwald und dem gotischen Rathaus Stral-

6 Ebd.
7 Hinz 1974, S. 243.
8 Feist 1978, S. 126.
9 Feist 1956b, S. 336.
10 „Medium des Denkens ist nicht die sinnliche Präsenz, sondern die Repräsentanz, es vollzieht sich nicht an Gegenstandbedeutungen, sondern an Symbolbedeutungen, also im Bereich des `Sprachlichen´ i.w.S.“ (Holzkamp 1974, S. 33f.).
11 Sumowski 1970, S. 10.

sunds, ein Kreuz-Denkmal mit zwei Figuren, die Blumen am Boden und die Sterne am Himmel. Motive, die das ikonographisch-ikonologische Umfeld erweitern und unsere spätere Deutung vertiefen.

Der Feststellung Peter H. Feists, dass auf dem Gemälde von CDF Halles Fünf Türme zu sehen seien und statt des Hafenbeckens sich in Wirklichkeit der Hallmarkt erstreckt, stimmten einige Kunsthistoriker zu; Feist erwähnt in einer Voranmerkung Gerhard Eimer (1963), Irma Emmrich (1964), Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig (1973). Auch Willi Geismeier nimmt dieses Bild als ein Beispiel, wie bei CDF „Naturmotive (...) aus den real gegebenen Zusammenhängen gelöst und in neue verpflanzt (werden)“.[12]

CDF verlieh mit „kompilatorischer Methode“ seiner „Architekturphantasie (...) symbolhaften Ausdruck“[13] und „(fügte) zeitlich und örtlich auseinanderliegende Seherlebnisse (...) zu Phantasiestädte“, fasste Ruth Menzel das allgemeine Urteil zusammen.[14] Bei den Hauptmotiven bestätigten alle die Auffassung Iserginas: „Der enge Hafen mit dem dichten Mastenwald der Schiffe erweckt untrüglich die Erinnerung an die Heimatstadt des Künstlers, an Greifswald.“[15] Bei den Masten auf dem Bild erkennt der Fachmann keine Einmaster, also Saale- bzw. Binnenschiffe, die eher Kähne waren, sondern größere Seeschiffe mit Takelage,[16] die CDF vor Greifswald auf der Wiecker Bucht gesehen haben wird, aber auch, wie die Zeichnung von 1815 (Hinz 664) es ausweist, im Hafen auf dem Flüßchen Ryck (Abb. 2).[17] Der Greifswalder Hafen war allerdings bescheiden. Carl Gustav Carus besuchte „den freilich nur engen Hafen“ und sah den Unterschied zwischen Realität und Kunst: „Der Hafen in der Ryck, nur ca. 40 Meter breit, wurde von Friedrich zum großen Handelshafen ausgeweitet“.[18] Ebenso der Hafen auf dem Schwestern-Bild. CDF beabsichtigte weder bei der topographischen Darstellung, noch beim Schiffsbestand in den Häfen hier wie dort die Situation real wiederzugeben: Eldena versetzte er ins Riesengebirge, Fregatten in den Saalehafen. Somit steigert CDF die Schiffe zum gravitätischen Anblick;

---

12 Geismeier 1973, S. 38.
13 Emmrich 1964, S. 119.
14 Menzel 1981, S. 477.
15 Isergina 1956, S. 126.
16 Claus Veltmann erkennt im Schwestern-Bild den Schiffstyp der Briggschiffe oder Fregatten, obwohl „die Schonerbrigg zu CDFs Zeiten gerade in der Ostseeschifffahrt ein gängiger Schiffstyp“ gewesen ist (Veltmann 2016).
17 Die Fregatten konnten die 4 km von der Dänischen Wiek bis zur Steinbecker Brücke auf der Ryckmündung fahren.
18 Zit. in: Aschenbeck 1993, S. 29 und 31.

ihre Masten werden von Rahen gekreuzt und deuten an, mit der Kreuzförmigkeit ihrer Takelage einen sinnbildhaften Schluss zu den Kirchenschiffen herstellen zu wollen. Mit diesen Schiffen kann man mit der Freiheit der Meere global, „in ein fernes Land (ein jenseitiges) reisen“.[19] Die metaphorische Bedeutung übersteigt den Realsinn der Saalekähne.

Neben dem Hafen, am rechten Bildrand, eine „niedrige, turmlose Kirche“, die Feist erwähnt, aber meinte: „Von ihr soll fernerhin nicht mehr die Rede sein“[20] (Abb. 3). Andere, wie Hans-Joachim Kunst, sehen darin einen Turm aus Neubrandenburg.[21] In ihr ist aber die gotische Marienkirche (14. Jahrhundert) von Greifswald zu erkennen, die in der Nähe des Greifswalder Hafens liegt. Ein Foto zeigt die weiterhin zutreffende Ansicht (Abb. 4). Bezieht sich der von CDF gemalte Hafen nun ausschließlich auf den von Greifswald oder, was alle ausschließen, auch auf einen der Stadt Halle? Feist meinte scherzhaft, CDFs Phantasie zeige, dass „die Hansestadt Halle einmal in ihrer Geschichte auch ein Seehafen gewesen“ sei.[22] Nach einem Hafen oder einer Anlegestelle zu forschen, hätte die schöne These (Hallmarkt als Hafen) gefährden können. Doch nicht nur gegenüber Peter H. Feist muss eine Gegenthese formuliert werden, sondern mehrfach auch in anderer Hinsicht gegenüber Helmut Börsch-Supan und anderen Autoren.

3. Gegenthese

Das kritische Interesse weckte Fragen, ob es vom Hallmarkt überhaupt die Sicht von CDF auf die Fünf Türme gibt und ob in historischer Zeit keine Schiffe vor dem imposanten Marktprospekt zu sehen sein konnten. Peter H. Feist vermutete, dass CDF eine verschollene Skizze „auf dem Gelände des späteren Hallmarkt stehend, gemacht hatte“.[23] Doch der von CDF ins Bild

19 Börsch-Supan 2017.
20 Feist 1978, S. 125.
21 Rautmann 1979, S. 86.
22 Feist 1978, S. 126. – Festgestellt sei, dass es den Hallmarkt zur Zeit CDFs noch nicht gegeben hat. Das wusste Peter H. Feist mit dem Blick in den Dehio und hielt in einer Anmerkung fest: „Der an der Stelle alter Salzsiedestätten im `Tal´ gelegene Hallmarkt wurde 1888 angelegt“ (Feist 1978, S. 127). Im Tal von Halle wurde seit keltischer Zeit bis 1869, also nach der Zeit von CDF, Salz gesiedet (Schultze-Galléra 1920, S. 12). Bis zwölf Jahre vor der Bildentstehung breitete sich „an der Stelle, wo in Wirklichkeit heute der Hallmarkt liegt“ (Feist 1978, S. 127) eine Gegend mit Saline-Hütten aus. Nachdem die Koten abgerissen wurden, war der spätere Hallmarkt zunächst ein wüstes Feld.
23 A.a.O., S. 127 – Wie Börsch-Supan (2017) vermute ich, dass es keine Zeichnung von CDF gegeben hat, sondern einen Rückgriff auf eine gestochene Halle-Ansicht (z.B. auf die von Abb. 22).

gemalte Hafen, befindet sich nicht auf dem Gebiet des Hallmarktes (Abb. 5), sondern liegt links von ihm, westnordwestlich im Winkel von etwa 25 Grad, und in größerem Abstand von den Fünf Türmen entfernt. Eine Sicht, die mit der von CDF fast übereinstimmt, ergibt sich heute aus dem Haus hinter der Klausbrücke von der Turmhöhe des Klaustores, das zwischen 1816–1843 abgerissen wurde[24] (Abb. 6). Es ist frohgemut, wenn Werner Busch behauptet:

> „Friedrich hat auf der über die Gerber-Saale führenden Klausbrücke am Ende der Mansfelder Straße gestanden. Nur von hier [sic!] hat man den Blickwinkel, aus dem Kirche und Turm gesehen sind (...)“[25]

Diese Annahme berücksichtigt nicht, dass Anfang des 19. Jahrhunderts der Blick aus dem „Thal“ zu den höher gelegenen Fünf Türmen von Stadtmauer und -tor, von Häusern und dem Gebäude der Residenz versperrt gewesen ist (Abb. 7 und 8) und dass CDF eine Schiffsanlegestelle vor Augen gehabt haben wird. Zu dieser gelangte man weiter südwestlich nach kurzer Strecke über eine Straße, die 1828 den Namen Ankerstraße erhielt[26] und die zur Schiff-Saale und zur Saline hinführte.[27] Vermutlich konnte CDF hier über die Saale hinweg die halleschen Fünf Türme zusammen mit Schiffen in einem Blick gesehen haben (Abb. 9 und 10). Er konnte sich an eine ähnliche Ansicht nordwestlich von der Steinbecker Brücke in Greifswald erinnern. Das wird ihn wohl inspiriert haben, im Gemälde mit einem gemeinsamen Hafen für Halle und Greifswald, der von den Marienkirchen umfasst ist, die beiden Hansestädte geschwisterlich zu vereinen. Die Zwillingsbeziehung verkörpern weiterhin die als Schwestern benannten Frauenfiguren, die doppelten Turmpaare der halleschen Marktkirche, die zwei frühere Kirchen vereint, und die politische Tatsache, dass Greifswald und Halle seit 1815 sich in einem Land befinden.

Meine These, von Helmut Börsch-Supan bezweifelt[28], nahm Peter H. Feist, als ich sie ihm 1994 im Gespräch vortrug, mit Interesse entgegen, wies auf eine „umfassende Interpretation“ hin, die noch zu leisten sei,[29] und

---

24 Vgl. Beyer 1944.
25 Busch 2003a, S. 24.
26 Schultze-Galléra 1920, S. 25.
27 Erst 1857 wurde in der Nähe der Sophienhafen eingerichtet, ebd.
28 Helmut Börsch-Supan wies mich 1994 telefonisch darauf, den Zusammenhang zum Gesamtwerk zu sehen. – Anfang 2017 bewertete er das ihm zugesandte Manuskript, das hier überarbeitet gedruckt vorliegt, als „Aufsatz von imponierendem Umfang und Inhalt“ (Börsch-Supan 2017).
29 Feist 1978, S. 126.

regte mich an, dafür einen Beitrag zu verfassen. Den möchte ich jetzt liefern,[30] zumal ich bemerkt habe, dass vieles am Schwestern-Bild bisher unerkannt geblieben ist. Der Grundgedanke von Peter H. Feists Aufsatz, wie Caspar David Friedrich Motive aus verschiedenen Orten zusammenfasst und den Realismus erweitert, wird – wie wir sehen werden – durch das Schwestern-Bild in komplexer Weise klar.

4. Fünf-Türme-Blick am Hafen in Halle

Mutmaßlich Anfang Juli 1811 wird CDF in Halle die unweite Strecke vom Markt weiter südwestlich durch die Klaustorvorstadt zum Salinen- Gelände gelaufen sein, Luftlinie zum Roten Turm ca. 500 m. Dem Stadtplan kann sein Weg etwa entnommen werden (Abb. 11). Zwei Stellen dürfte CDF aufgesucht haben, zuerst an der Pfännerschaftlichen Saline am südlichen und dann an der Königlichen Saline am nördlichen Westufer. Hier waren Anlege- und Ankerplätze der Schiffe zur Verfrachtung des halleschen Salzes zu finden;[31] ein Hauptzielort war Hamburg. Nach den Befreiungskriegen belebte sich die Schifffahrt, und die Schiffbarkeit wurde bis zur Unstrut erweitert.[32] Seit 1707 wurden in den Salinen die Koten mit Kohle geheizt.[33] Deshalb brachten die einen Schiffe Kohle und die anderen wurden mit Salz beladen.[34] Es waren Einmaster und natürlich nicht Fregatten, auf deren metaphorische Bedeutung im Bild wurde schon hingewiesen. Ein Kupferstich, um 1790, zeigt die seitliche Ansicht „über die kleine Wiese und Schiff-Saale [sic!] nach den königl. Salz-Koten bey Halle“.[35] Von der Seite zeigt

30 In einem Vortrag am 19. Mai 1994 während einer CDF-Exkursion des Bundes Deutscher Kunsterzieher erläuterte ich diese These an meinen 1988 und 1992 entstandenen Fotos.

31 Ähnlich Halle gibt es in Greifswald die Hafenstraße, ihr gegenüber die Salinenstraße; außerdem lebte CDF in Dresden am „Gondelhafen“ an der Elbe (Jensen 1985, S. 68; vgl. hier, Abb. 18).

32 Die Saale ist nach Einmündung der Elster und indem sie südlich Halles in der Tieflandebene ankam, seit „frühester Zeit als Transportweg benutzt“ worden; spätestens seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, da die Saale reguliert und mit Schleusenanlagen versehen wurde, war sie schiffbar (Piechocki 1979). Ein „Comité zur Beförderung der Halleschen Schiffahrt“ wurde 1826 gegründet (Piechocki, ebd.). Zu dem Anlage- und Ankerplatz führten Vorgängerwege, die CDF entlang gegangen sein wird. Später entstanden die Ankerstraße (seit 1828), die Hafenstraße (seit 1860) und ein Winterhafen (1857), der Sophienhafen (Schultze-G. 1921, S. 24f.).

33 Neuß 1968, S. 12.

34 Abbildung der vornehmsten Prospecten der Königl. Preussisch-Magdeb. Und des Saal-Craises Haupt-Stadt Halle, kolor. Kupferstich, um 1724. In: Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 15.

35 Abb. in: Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 104f.

ein kolorierter Kupferstich von 1789–92 genau die Stelle vor der Königlichen Saline, wo CDF gestanden hat, um in einem andauernden Blick die Segelschiffe auf der Saale vorn und die Fünf Türme dahinter in sich aufzunehmen (Abb. 12).

Dieser Blick auf die Fünf Türme von der Saale her, kann nicht als ungewöhnlich gelten, sondern als die, vom Handelsweg des Flusses ausgehende, repräsentative Sicht auf Halle, wie es ein Frontispiz von 1749 beweist (Abb. 13). Auch jener Kupferstich „Hall in Sachsen", den Jeremias Wolff nach der Zeichnung von Friedrich Bernhard Werner, um 1730 in Augsburg von zwei Platten gedruckt hatte, und die als Grundlage für die Briefmarke der DDR 1990 (Abb. 14) vom Chemnitzer Joachim Rieß gedient hat, zeigt aus hoher Perspektive den Blick auf Segelschiffe auf der Saale und dahinter die Fünf Türme im Stadtbild.[36] Manche Künstler sind in Halle auf das Motiv gestoßen, und so konnte sich CDF möglicherweise in seiner Arbeit auf existierende Stiche beziehen.

5. Fünf Türme in Halle

Im Schwestern-Bild erheben sich dominant die Fünf Türme, der spätgotische Rote Turm mit spitzem und fialenbesetztem Turmdach und die zwei Turmpaare der chorlosen Markt- bzw. Marienkirche.[37] Einmal das Paar der hinteren kleineren Hausmannstürme von der früheren romanischen Marienkirche im Osten, die Mitte des 16. Jahrhunderts erhöht und bei CDF noch höher gezogen wurden. Zum anderen das vordere Paar der hohen Blauen Türme von der ehemaligen gotischen Gertrudenkirche im Westen. Die Hausmannstürme sind oben mit einer flachbogigen Brücke verbunden, seit 1839 aus Holz[38], während CDF sie noch als Steinbrücke sah. Beide Kirchenschiffe wurden nach 1529 abgerissen und zwischen ihren Turmpaaren von Caspar Kraft (bis 1539) und von Nickel Hofmann (bis 1554) ein sie verbindendes neues Kirchenschiff errichtet. Der Stil war angeglichen spätgotisch bzw. manieristisch. CDF einte stilistisch noch mehr alle Teile der Kirche, beseitigte – wie schon Peter H. Feist festgestellt hat – an den Hausmannstürmen die romanischen Formen, gab ihnen Turmstümpfe und entfernte die Renaissancehauben wie ebenso an den gotischen Blauen Türmen den Kranz von Zwerchgiebeln[39], außerdem die romanische Horizontalglie-

36 Vgl. Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 12/13.
37 Hier und in der folgenden Architekturbeschreibung: Harksen 1965.
38 Schultze-Galléra 1920, S. 270
39 A.a.O., S. 126f.

derung. CDF betonte die gotische Vertikale, wendete den Roten Turm zur „wunderbar schlank(en)“ Seite.[40] Nach Feist ist die „Steigerung des gotischen Vertikalismus“ zu einem gotischen Ideal zu erleben.[41] Während auf der rechten Seite neben und hinter den Schiffsmasten der Turm der gotischen Greifswalder Marienkirche, ebenfalls ohne Chor, erscheint und ebenso im Blick nach Osten gesehen ist.

In der Phantasiestadt des Bildes sind die Kirchen mit Bauten des Bürgertums vereint. Ein Machtsymbol ist der sich kraftvoll erhebende Rote Turm[42], der in sich, einem Campanile gleich, das Geläute der Marienkirche barg und im Knopf eine Urkunde von 1506, in der es heißt: „(...) zum Lobe (...) der ganz unbefleckten Jungfrau Maria“[43]. Er ist „thorm Unser Lieben Frauen“[44] und ein Denkmal „städtischer Unabhängigkeit“, „zur Zierde der hochberühmten Stadt Halle“ errichtet und nach dem Zweiten Weltkrieg 1975/76 wiederhergestellt worden.[45] Das Bürgerliche bekräftigen die vor den Fünf Türmen gelegenen Bürgerhäuser, an welche die Architekturstruktur erinnert, und das repräsentative gotische Rathaus Stralsunds vor den Köpfen der Schwestern, von dem CDF 1815 eine Teilstudie gezeichnet hat (Hinz 644) und die wohl für das Schwestern-Bild gedacht war[46] (Abb. 15 und 16).

Halle, Greifswald und Stralsund „gehörten dem wichtigsten mittelalterlichen Städtebund, der Hanse, an“, sind als Städte „das bürgerliche Moment dieser Epoche“.[47] Die Wahrzeichen gotischer Städte zeigen als „Sammelpunkt nationalgesinnter Bürger“[48] Friedrichs demokratische Gesinnung und als Kirchen seine religiöse Überzeugung. Für den Künstler kann Halle als zentraler Ort der pietistischen Bewegung „als geistige Heimat gelten“.[49] Der Pietismus führte CDF schon in früher Jugendzeit (Gottlieb Schlegel) und später (in Kopenhagen und Halle) zum zentralen Anliegen der Reformation, sich auf die Persönlichkeit des Einzelnen zu besinnen und damit der individuellen Künstlerpersönlichkeit, dem „Tempel der Eigentümlichkeit“, wie CDF betonte[50], einen hohen eigenständigen Stellenwert zu geben und

40 A.a.O., S. 273.
41 Feist 1978, S. 128.
42 Lexikon der Kunst, Bd. III, S. 96.
43 Schultze-Galléra, Siegmar 1920, S. 273.
44 Ebd.
45 W. O. L. 1977.
46 Feist sagt fälschlich, CDF habe einen „reichen gotischen Chor (...) der halleschen Marktkirche“ beigefügt (Feist 1978, S. 126).
47 Rautmann 1979, S. 86. Für Rautmann ist das mitteldeutsche Halle eine norddeutsche Stadt.
48 Menzel 1981, S. 482.
49 Börsch-Supan 2017, S. 1.
50 CDF in: Sigrid Hinz 1974, S. 84/93.

das Kunstwerk in einen frommen Erweckungssinn einzubinden, der nicht dem alten Glauben anhängt, sondern offen ist für die Gefühls- und Gedankenwelt des Betrachters. Ebenso besitzt für CDF die vermittelte Glaubenslehre von Friedrich Schleiermacher, der in Halle lehrte, einen besonderen Rang: Durch den Künstler und sein Kunstwerk gelangt man „zur anschauenden Erkenntnis des Unendlichen“.[51]

6. Die schauenden Schwestern

Kirchen und Masten sind „antithetische Sinnbilder“.[52] Die Marienkirchen aus zwei Städten verband CDF mit Schiffen und lässt sie von zwei Bürgerfrauen in einer Daniel Friedrich Schleiermacher (1768–1834) folgenden Naturanschauung erblicken. Die Schwestern, „in ähnlich geschnittene, langfließende grüne (eher schwarz-grüne, PA) Gewänder gekleidete schlanke Frauen“[53], stehen auf einer festen und erhabenen städtischen Architekturform, einem Söller. Sie sind nicht nur ähnlich wie Schwestern, auch der Bildtitel bezeichnet sie so. Denn auf der Dresdener Akademieausstellung von 1820 trug das Bild, Nummer 547, den Originaltitel „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen, Nacht, Sternenbeleuchtung“.[54] Selbst wenn die Modelle familiär sind, so bleiben sie im Bild nicht nur seine Frau Caroline, die er zärtlich Lina nannte[55] und die vermutlich mit einer ihrer Schwägerinnen gezeigt wird.[56] Oder wenn die Modelle eventuell die Schwestern Bardua (Caroline war Malerin) seien, die CDF auf der Harzreise in Ballenstedt besucht hatte, so würde ihre Bedeutung darüber hinaus reichen. Sie sind metaphorische Schwestern, nach Feist „der Schlüssel zu dem Bild“.[57] Dem Beisammenstehen entspricht sinnbildhaft die „Gleichheit ihrer Gesinnung“.[58] Die beiden nachdenklich blickenden Frauen der Zeichnung „Blick aus einer Laube auf die Nikolaikirche in Greifswald“ (Hinz 702), die auf der Reise Friedrichs mit seiner Frau im Sommer 1818 nach Greifswald entstanden ist, entsprechen dem Motiv im Schwestern-Bild. Dessen Frauen hat CDF nach der Zeichnung „Zwei Frauen auf einem Altan“, vor 1820[59], in altdeutscher

51 Busch 2003b, S. 164.
52 Börsch-Supan 1990, S. 166.
53 Feist 1978, S. 125.
54 Hofmann 1974, S. 228 und Eimer 1963, S. 17.
55 CDF, Brief vom 13. Mai 1820. In: Hinz 1974, S. 43.
56 CDF, Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818, Berlin 1994, Beiheft, S. 20.
57 Feist 1978, S. 126.
58 Rautmann 1979, S. 88.
59 Hinz 1974, S. 42.

Tracht gemalt (Abb. 17). Ähnlich wie sie stellte sich Friedrich in der „Tracht des national gesinnten Bürgertums, Radmantel und Barett“[60] selbst mehrfach dar. Im Zuge der nationalen Erneuerung hatte 1814 Ernst Moritz Arndt mit Aufforderung an die deutschen Zeitgenossen, sich auch äußerlich zu den Vorfahren zu bekennen, die altdeutsche Tracht, langer dunkler Rock, Samtbarett auf langem Haupthaar, erfunden.[61] Das Tragen der Tracht wurde „Gesinnungsmode“[62] und war ein politisches Bekenntnis zur revolutionären Durchsetzung national-staatlicher Einheit und der Bürgerrechte. Weil in der Metternichschen Verfolgung diese Tracht „seit der Ermordung Kotzebues als Kleidung wegen der Anti-Reaktionäre verdächtigt und schließlich verboten wurde“[63], kommentierte Friedrich seine Figuren in altdeutscher Tracht ironisch: „Die machen wohl demagogische Umtriebe“.[64]

CDFs bürgerliche Gesinnung kommt zum Ausdruck in seiner stolzen Weigerung, eine Adlige mit Freifrau anzusprechen, doch vor allem in seinem Brief an Ernst Moritz Arndt:

> „Solange wir Fürstenknechte bleiben, wird auch nie etwas Großes der Art geschehen. Wo das Volk keine Stimme hat, wird dem Volk auch nicht erlaubt, sich zu fühlen und zu ehren.“[65]

7. „Frau am Fenster“ An der Elbe 27 und der Schüler August Heinrich (Exkurs)

In den Bildern CDFs, so sagte Sigrid Hinz, „vermählt sich Transzendentes mit Irdischem“.[66] Aber die Vermählung kommt verschieden zustande. Bei den Rückenfiguren, welche für den Bildbetrachter den „Kontemplationswert“ des Betrachteten steigern,[67] obsiegt beim Schwestern-Bild das Transzendente, dagegen bei „Frau am Fenster“, 1822, das Irdische, ohne ins Genrebild zurückzufallen[68] (Abb. 18). Die Rückenfigur, in ihr wird Caroline gesehen, blickt auf Schiffe hinter ihrem Haus. Der Blick Carolines wird von der Sepia-Zeichnung „Blick aus dem rechten Atelierfenster“, 1805, vorweg

60 Emmrich 1964, S. 89.
61 Unverfehrt 1984, S. 66.
62 Ebd.
63 E. Gradmann, zit. in: Hofmann 1974, S. 295.
64 Zit. in: Eimer, a.a.O.
65 Zit. in: Hinz 1974, S. 24.
66 Hinz 1974, S. 7.
67 Hofmann 1974, S. 40.
68 In der Rückenfigur ist CDFs Frau Caroline zu erkennen, die aus dem Fenster seines Ateliers auf die Elbe blickt.

genommen, die zeigt, wie Schiffe flussauf- und flussabwärts ziehen und am anderen Ufer der Elbe eine Pappelreihe.[69] Beim Gemälde fasziniert eine meditative Sicht, denn Kurt Walter, der 1818 CDF besuchte, erblickte durch das rechte Fenster „das wahrhaft paradiesische Elbpanorama".[70] Durch das obere Fenster lädt ein „blauer Himmel" ein, „sinnend die lichten leichten Wölkchen" zu betrachten.[71] Dieser ist für Ulrike Krenzlin ein „assoziativ gestaltbarer Freiraum für Zukünftiges".[72]

Die Pendants der beiden berühmten Sepia-Zeichnungen schuf CDF 1805/06 im damaligen Wohnhaus in der Pirnaischen Vorstadt, An der Elbe 27.[73] Nach dem Umzug der Familie Friedrich 1820 in eine größere „schöne neue Wohnung", „das Haus wird eben erst gebaut ..."[74], malte er wohl 1822 auf der Grundlage der Sepia-Zeichnung „Blick aus dem rechten Atelierfenster", das Gemälde „Frau am Fenster". Allerdings vermuten Börsch-Supan und Busch, das Motiv zeige das Atelier An der Elbe 33[75], ohne zu bedenken, dass sich dieser Ausblick dort von der 2. Etage nicht geboten hätte, das Atelier eine andere Raumform und -höhe besaß und der Abstand zur Elbe weiter war. Und als hätte CDF nicht oft neue Bilder auf der Grundlage früherer Vorarbeiten gemalt. Das frühere Wohnhaus lag „nur einige Häuser weiter"[76], näher an der Terrassenmauer und direkt an dem Gondelhafen, der rechtwinklig von der Elbe dicht an das Haus herangeführt und später verfüllt wurde[77] (vgl. Abb. 20). Wenn man sich von den Sepia-Zeichnungen der Fensterwand des Ateliers, An der Elbe 27, also von der Innenansicht des Raumes die Außenansicht des Hauses transponiert, ist es sehr wahrscheinlich, dass August Heinrich das Haus mit Gondelhafen auf einer Zeichnung von Dresden zwischen 1818 und 1820 festgehalten haben wird.[78] Dieser

69 Dahinter befand sich ein militärisches Gebiet (Wieland Förster im Gespräch am 28.01.17).
70 Zit. in: Hofstätter, S. 810.
71 Zit. in: Feist 1986, S. 203.
72 Zit. in: Feist, ebd., S. 203–204.
73 CDF schrieb: „Meine Wohnung ist: Vor dem Pirnaischen Thor an der Elbe N. 27", Brief vom 25.August 1805 an Goethe. Regestnr. 5/190, wo auch die Titel der Zeichnungen aufgeführt sind (vgl. Anm. 84), Information des Goethe- u. Schiller-Archivs Weimar, und in: Scheidig 1958, S. 455 – Auch bei Förster 1999, S. 146. – Dagegen fehlerhaft bei Busch 2003b, S. 11: „An der Elbe 26". – Die meisten Autoren nennen keine Adresse und sprechen von „seinem Atelier" oder von der „ersten Wohnung".
74 CDF im Brief vom Juni 1820. In: Hinz 1974, S. 44.
75 Börsch-Supan 1990, S. 134; Busch 2003b, S. 31.
76 CDF wie Anm. 74.
77 Hirsch 2016.
78 1820 wanderte August Heinrich nach Salzburg und starb 1822 in Innsbruck. Die Zeichnung wurde mir indirekt bekannt durch einen Stahlstich des englischen Stahlstecher Albert Henry Payne, ab 1839 in Leipzig tätig, der ihn, von den Motiven des 1. Opernhauses

Zeichnung dürfte ein Stahlstich folgen, der, wie wir sehen werden, einiges wiedergegeben und manches teilweise verändert haben wird[79] (Abb. 19). August Heinrich, der seit 1818 als Schüler mit CDF befreundet war, gestaltete die topographische Ansicht des südlichen Prachtufers am Flusse zwar realistisch, aber gleichsam als Hommage für CDF mit seinem vorn liegenden Haus, das ein Sammelpunkt fortschrittlicher Menschen war, das auch Goethe betreten hat[80], darüber hinaus für das Werk des Künstlers, denn Segelschiffe sind ehrenvoll versammelt und dominant strahlt über der Augustusbrücke als eine Bewunderung für seine Lichtgestaltung die untergehende Sonne und um sie herum hat Heinrich die Wolken nach dem Vorbild CDFs in symmetrischer bogenförmiger Anordnung gruppiert.[81] Wo jetzt das strahlende Belvedere IV zu sehen ist, könnte der Dresdener August Heinrich, vielleicht in seiner Zeit von 1810 bis 1812 an der Dresdener Akademie, ein romantisches Motiv in die Zeichnung mit aufgenommen haben: die über dem Haus Friedrich auf der Brühlschen Terrasse gelegene Ruine des 1759 beschädigten und verfallenen Belverdere II, das Johann Christian Knöffel 1749–51 erbaut hat, nach Fritz Löffler „durch Jahrzehnte ein Wahrzeichen des zerstörten Dresdens“ (1962, S. 118).

Das Interesse der „Frau am Fenster“ ist auf das gerichtet, was passiert. Die Neigung in ihrer Körperhaltung zeigt, wie aufmerksam sie das Geschehen verfolgt. Vor ihren Augen liegt der „Gondelhafen“ am Hause An der Elbe 27. Im Bild streben die Masten der Schiffe ein wenig auseinander, das nahe liegende Schiff, dessen Mast groß vor dem Fenster steht, scheint gerade angekommen zu sein, während das dahinter liegende wohl abfahren will. Die Schiffe sollen ihre Ziele, hinab und hinauf auf der Elbe, die sich im Bild als schmaler graublauer Streifen zeigt, ansteuern; sie überqueren nicht den Fluss zum anderen Ufer. Deshalb kann man nicht der von Börsch-Supan vorge-

---

Sempers und des Gondelhafens zu urteilen, zwischen 1843 und 1851 gedruckt haben muss (Hirsch, 2016). Genauer: 1845/46, denn aufgedruckt ist als Ausgabeort „London, Brain & Payne“, ein nur in dieser Zeit so benannter existierender Verlag. Der Stahlstich wurde in dem Mappenwerk „Payne's Universum und Buch der Kunst“ des Londoner Verlages herausgebracht und mit „A. Henry pinx.“ unterschrieben, was als Übertragung in einen englischen Namen nachvollziehbar ist und somit August Heinrich als Zeichner ausweist.

79 Vom Stahlstecher (Anm. 75) stammen sicher das Dampfschiff, die wuchtige Fassung des Belvedere IV, 1843 erbaut, und das Gewimmel der Leute (Zustimmung von Hirsch 2016).

80 Börsch-Supan 1990, S. 66.

81 Abendankunft, denn die Sonne steht im Westen. – Eine gleiche Ehrerweisung für CDF schuf etwa hundertfünfzig Jahre später, Wieland Förster, dessen Zeichnungen zur Rügenlandschaft, wie „Die Bucht“, 1973, an CDFs „Atmosphäre“ des Himmels erinnert (Förster 1974, S. 16 und Abb. XVI), und die Peter H. Feist auch in der „Physiognomie der Wolken“ als „große, spannungsvoll harmonische und gesetzhafte Einheit des Wirklichen“ gewürdigt hat (Feist 1974, S. 68).

schlagenen symbolischen Deutung zustimmen, dass die Elbe „das antike Motiv des Flusses der Unterwelt, den Charon auf seinem Nachen überquert“.[82] Ein anderer Grund, diese Deutung abzuweisen, liegt darin, dass sich bei CDF keine antiken Bildgedanken finden, außer einmal mit abweisendem Spott[83] und in der künstlerischen Ausbildung mit der kopierenden Zeichnung Herakles (Hinz 26)[84], doch nicht einmal bei den Zeichnungen für Goethes Preisaufgaben 1805.[85] Die Auffassung, das gegenüberliegende Ufer sei als Jenseits und die sonnendurchschienenen Pappeln als Zypressen zu verstehen, zwängt auch hier den Bildsinn mit der vorgefassten Todessehnsuchts-Deutung nicht nur ein, sondern verkehrt ihn ganz. Denn für mich weckt der schöne sommerliche Tag mit hellblauem Himmel und spielerischen Wölkchen die Stimmung und die Sehnsucht, aus der Ruhe und Dämmerung ins Helle und Bewegte aufzubrechen, den Fluss als Verbindung zwischen den Orten, zwischen Nah und Fern zu erleben, aus der eigenen Enge ins Weite aufzubrechen. Erik Forssmann sieht „die unstillbare Sehnsucht überhaupt“.[86] Die Schiffe vor dem Fenster überqueren nicht als Fähre den Fluss, sondern haben weitere Ziele den Fluss entlang, fahren ins Leben. Im Fenster schlägt ein schmales Kreuz den Wunsch: Ihre Fahrt sei wie die Lebensfahrt gottbefohlen. Die Frau ist nahe der wiesenden Schönen vom Bild „Kreidefelsen auf Rügen“, um 1818, doch ruhiger und ernsthafter; sie steht stellvertretend für den Künstler, der sonst aus dem Fenster blickt. In den Motiven lebt hier wie im Schwestern-Bild das dem Irdischen stark verbundene Transzendente, das der Einsicht des Künstlers folgt: „Der Maler soll nicht blos malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht“; denn „seine Seele, seine Empfindung soll sich darin widerspiegeln“[87] und enthält „das irrationale Moment“.[88] Hans Hofstätter erklärt, wie CDF beim Bildbetrachten mit den Klängen der Harfe und Glasharmonika synästhetische Erlebnisse anstrebt[89], die Phantasie anregt und mit wissenschaftlichen Erkenntnissen bereichert[90] und mit emotional Geahntem ins Unbewusste eindringt.[91]

82 Börsch-Supan 1990, S. 134.
83 Äußerung CDFs. In: Hinz 1974, S. 124 – Arlt 2008, S. 28.
84 Hofstätter 1978, S. 22.
85 „Wallfahrt bei Sonnenuntergang“ – „Prozession“, „Herbstabend am See“ – „Fischer am See“, Quelle: siehe Anm. 73.
86 Zit. in: Hofmann 1974, S. 250.
87 Zit. in: Emmrich 1964, S. 18, 19.
88 A.a.O., S. 13.
89 Hofstätter 1978, S. 797.
90 Emmrich 1964, S. 25.
91 A.a.O., S. 12, 7.

8. Rückenfiguren in Betrachtung von Mond und aufgehender Sonne

Neben dem Schwestern-Bild präsentiert der Künstler Rückenfiguren in alter Tracht im Bild „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“, 1819/20, in denen mehrheitlich CDF und sein Lieblingsschüler August Heinrich gesehen wird (Abb. 21). Wie die Freunde blicken die Schwestern ebenso kontemplativ auf Stadt und Hafen, allerdings ist ihr Gesichtsfeld komplexer. Auch die Berührungen sind verschieden. Der kleinere Jüngling stützt sich auf den stärkeren Freund. Anders als im Schwestern-Bild, wo die linke Frau ihre rechte Hand vertraulich und weniger sich stützend als sanft weisend auf die Schulter der anderen legt, welche beidarmig das Geländer fasst.

In der Diskussion mit Helga Möbius-Sciurie und Friedrich Möbius kamen wir darauf, die Frauen als allegorische Figuren der Vita activa und Vita contemplativa zu deuten. Irma Emmrichs Auffassung, dass „die beiden Frauengestalten auf dem Söller, (...) ihr Urbild in der jungen, gleich bekleideten Frau des *Morgenlichtes* haben“[92], könnte für richtig gelten, denn analog „akzentuieren (sie) die Bildmitte“ und schaffen eine „ausgleichende Vertikale“.[93] Deshalb vermutet Irma Emmrich die vorherige Entstehung zwischen 1806 und 1808, eine Bleistiftskizze der Landschaft geht auch auf 1806 zurück.[94] Dagegen schlägt Börsch-Supan die Entstehung um 1818 vor, die Zeit der Eheschließung.[95]

Zugleich benennt Helmut Börsch-Supan das Bild „Frau in der Morgensonne“ um in „Frau vor der untergehenden Sonne“[96] (Abb. 22). Wenn wir andere Beispiele heranziehen, wie der „Gedanke an den Tod“ im Bild „Frau am Fenster“[97] oder die „Jenseitsvision“ des Schwestern-Bildes[98], bezieht sich Börsch-Supan auf die Intention von CDF, der „das Ziel des irdischen Lebens im jenseitigen (sah).“[99] Börsch-Supan verweist mich auf den Aphorismus von CDF:

> „Warum, die Frag´ ist oft zu mir ergangen,/Wählst du zum Gegenstand der Malerei/So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab?/Um ewig einst zu leben,/Muß man sich oft dem Tod ergeben.“[100]

92 A.a.O., S. 121.
93 A.a.O., S. 88.
94 Hoch 1987, S. 95.
95 Börsch-Supan 1990, S. 114.
96 Ebd.
97 A.a.O., S. 134.
98 Börsch-Supan u. Jähnig, zit. in: Hofmann 1974, S. 228.
99 Börsch-Supan 2017.
100 CDF in: Hinz 1974, S. 82.

Doch CDF sagt „oft“ und nicht „immer“; und meint mit dem mehrmaligen Tod nicht den endgültigen Tod, sondern einen philosophisch aufgefassten Tod, im Sinne eines mehrfachen Abschieds, der an den Metamorphosen-Gedanken erinnert. So könnte die Trauung als ein Tod im nicht festzuhaltenden Anfang verstanden werden und als ein Auferstehen.[101]

Da die Meinungen entgegengesetzt sind, könnte mancher auf die „tendenzielle Sinnoffenheit seiner Werke“[102] verweisen. Gegen die „Deutungsoffenheit“ schrieb Reinhard Zimmermann ein Buch, in dem er zwar verdienstvoll alle Meinungen zum Bild zusammengetragen hat und auch feststellt, dass es zum Bild keine Äußerung des Künstlers gibt.[103] Doch sein Ziel ist es, letztlich eine überzeugende Bildinterpretation liefern zu wollen, die mit Sachargumentation, alle Bilddetails prüfend, hergeleitet ist und Börsch-Supans Bildtitel beweist.[104] Seine Argumente können mich allerdings nicht überzeugen.

Wenn man von einer Auffassung überzeugt ist, wirkt dies nach Friedrich Nietzsche oft als ein gefährlicher Feind der Wahrheit. Kriterium einer sachgerechten Bildinterpretation bleibt nicht nur die Betrachtung aller Motive, sondern die genaue Feststellung deren Eigenheiten wie die des künstlerischen Werkes insgesamt. Das ist die Basis, von der man ausgehen und zu der man immer wieder zurückkehren sollte, um die eigene Phantasie bei der Interpretation zu prüfen. Eine These zu entwickeln und, von ihr ausgehend, das Bild so zu sehen, dass diese stimmt, führt kaum zur Wahrheit.

In der Frage, ob im Gemälde die Frau im Morgenlicht steht oder vor der untergehenden Sonne, bringen die radialen Strahlen der Sonne nicht weiter, weil an ihnen nicht erkannt werden kann, ob das Bild einen Sonnenuntergang oder eine Morgenstimmung zeigt. Bedenkenswert ist Börsch-Supans Vermutung, die konsensuell geworden ist, dass die Frau an einem unvermittelt endenden Weg steht.[105] Doch wenn man diese Vormeinung, in die man verpuppt ist, abschüttelt, erkennt man: Die junge Frau steht auf einer Erhöhung und wird weiter gehen können. Denn der Weg strebt zwar nicht direkt der Sonne zu, sondern führt, dem geografischen Milieu folgend, in einer Rechtskurve, hinter dem rechten Felsbrocken am Feld entlang abwärts. Mit dieser Wegwendung endet nicht der Lebensweg der Frau, sondern die bis-

101 „Auferstehen! Auferstehen! Ewige Fortdauer unseres unsterblichen Geistes!“ (CDF, Brief am 29.12.1820. In: Hinz 1974, S. 46).
102 Busch 2003b, S. 7.
103 Zimmermann 2014, S. 9.
104 A.a.O., S. 58.
105 Börsch 1990, S. 114 und Zimmermann 2014, S. 24.

her zurückgelegte Lebenswegstrecke. Die nächste setzt sich fort mit einem noch nicht erkennbaren Weg, den die junge Frau frohgemut im Glauben mit der aufgehenden Sonne beschreiten wird.

Die Kirche und die Felsen am Wege deuten auf ihren Glauben hin.[106] Die Natur strahlt lebensvoll; und die am Boden sprießenden Blumen sind weniger Vanitas-Symbole, als es die junge Frau sein könnte. Ähnlich den Blumen auf dem Schwestern-Bild (vgl. Abb. 29) neigen sie nicht ihre Häupter, sondern strecken sie empor.

Auch der im Gemälde auftauchende böhmische Hohe Schneeberg (Decinský Snežnik) ist kein Vanitas-Motiv. Zwar besitzt der Berg auf einer Zeichnung eine sargähnliche Gestalt. Aber das Todesmotiv von „Sarg auf frischem Grab“ hatte CDF um 1836 gezeichnet.[107] Damit trägt es das Lebensgefühl der Zeit des Schlaganfalls von CDF, also ein gänzlich anderes als das aus der Jugendzeit, vielleicht aus der Zeit der Hochzeit, wenn das Gemälde um 1818 entstanden ist, wo sich der Caroline, die „als munter, herzlich und lebensfroh beschrieben“[108] wird, mit der Hochzeit der Beginn eines neuen Lebensabschnittes auftut. Die Idee, den Berg in Sargform zu zeigen, entstammt folglich erst späterer, düsterer Zeit. Das Gemälde zeigt jedenfalls den Berg in bewegten Rundungen.

Wenn Zimmermann den Sonnenuntergang konkret hinter den Hohen Schneeberg feststellt, müsste er in seiner Sachargumentation darauf eingehen, von welcher Himmelsrichtung der Berg gesehen wurde. Die vergleichbare Zeichnung „Landschaft im Elbsandsteingebirge“, 1806[109], zeigt, dass der westlich der Elbe liegende Hohe Schneeberg im Gemälde entweder vom Elbsandsteingebirge oder „vom Kamm des Osterzgebirges her“[110] gesehen wurde. Und wenn die Sicht auf den Hohen Schneeberg in östliche Richtung erfolgt[111], kommt nur der Sonnenaufgang in Frage. Diesen Realismus unterstelle ich hier wie beim Schwestern-Bild.

Viele Interpreten sind sich einig: Die Frau nimmt keine sich verabschiedende Haltung ein, sondern erhebt mit der feierlichen Gebärde einer Adorantin im Gebetsgestus bittend die Hände[112] und begrüßt die Sonne wie die kommende Zeit. Wie im Lied „Der Morgen“ von CDF: „Selig, wer vom

106 Zimmermann 2014, S. 38.
107 A.a.O., S. 37 mit Abb. und Hofmann 1974, S. 303.
108 Förster 1999, S. 150.
109 Hoch 1987, S. 93 mit Abb.
110 A.a.O., S. 91.
111 Hoch 1978, S. 98.
112 Sumowski 1970, S. 23.

Schlaf erquickt,/Wer mit frohem Auge blickt/Dankend zu dem Herrn."[113] Das Gemüt der jungen Frau gleicht dem der Kinder, die sich freuen „die kommende Sonne" begrüßen zu können, wie es im Tagebuch von CDF heißt, da „(atmet) Friede, Freude und Unschuld und Leben die ganze Natur"; doch erst wenn der „Himmel trübe und stürmisch (ist)" und vor einem „die ganze Natur (erblaßt liegt)", dann „ruft mir (...) die sonst so herrliche Gegend Vergänglichkeit und Tod zu."[114] Der Sonnenaufgang ist zur Figura Christi erhoben, der „Zeitpunkt, da der Erlöser von Osten auf die Erde kommt, zur Morgenstunde der Ewigkeit".[115] Damit wird von Friedrich Möbius der Beginn eines evangelischen Kirchenliedes aufgenommen, das Zimmermann freundlicherweise zitiert, „Morgenglanz der Ewigkeit"; und das mit den Versen endet „und erweck uns Herz und Mut/bei erstandner Morgenröte,/Daß wir, eh wir vergehn,/recht aufstehn."[116] Die Frau blickt nach Osten zur aufgehenden Sonne mit der Gebärde, allegorisch die Hoffnung auf den neuen Tag und die Zukunft auszudrücken, zugleich im Aufstehen das Vergehen zu bedenken. Somit wird der Titel „Frau in der Morgensonne"[117] richtig sein. In der feierlichen Begrüßung der Sonne besteht eine enge Beziehung zur Kontemplation der Figuren im Schwestern-Bild.

9. Die Gewänder der Frauen und das Kreuzmonument

Der Anblick der in Gewänder des Mittelalters gekleideten Frauen historisiert die Zeit, lässt große Vergangenheit aufscheinen. In historischer Hinsicht verband der Städtebund der Hanse in einer politischen Einigkeit die Orte Greifswald, seit 1278, Stralsund, seit 1293, und Halle, vor 1281 und bis spätestens 1518.[118] Immerhin sind diese Städte aktuell in CDFs Zeit seit 1815 in Preußen vereint, wenn auch die ersehnte übergreifende nationale Einheit fehlt. Dagegen hat die „europäische Restauration der ‚Heiligen Allianz'" zu eben dieser Zeit begonnen.[119]

Das ikonographisch-ikonologische Programm ist von CDFs dermaßen ausgearbeitet worden. Es bedurfte nicht, seine Bildphantasie zu beflügeln mit einem in Stichwerken recht verbreiteter Zeichnung von Johannis Mellinger aus dem 16. Jahrhundert, auf dem in gleicher Sicht die Fünf Türme

113 Hinz 1974, S. 77.
114 CDF in: Hinz 1974, S. 81.
115 Möbius 2008, S. 261.
116 Zimmermann 2014, S. 42.
117 Hofmann 1974, S. 222.
118 Puhle 2008, S. 40ff.
119 Hofmann 1974, S. 86.

erscheinen, davor die Saale und im Vordergrund auf einer breiten Straße, symbolisch zusammengeführt, frontal, zwei Frauen (Abb. 23). Dennoch kann nicht ganz ausgeschlossen werden, dass CDF, der an Werken der Topographia interessiert war[120], aus ihr die Tradition, in die Staffage des Bildvordergrundes als Repoussoirfiguren Augen-Zeugen zu setzen, übernommen hat und ihnen übertrug, in gewisser und vertiefter Weise die Städte und Landschaften meditativ zu betrachten.

Die symbolische Bedeutung der Schwestern erhöht sich bei ihm durch das Kreuz, das rechts neben ihren Figuren zwischen Söller und Hafen auf dem durch die Baluster erkennbaren Uferstreifen aufragt (Abb. 24). Es ist vermutbar auf einem den Glauben versinnbildlichenden Felsen errichtet oder aufgemauert worden. Die in dem Gemälde schwer erkennbaren Figuren neben dem Kreuz deutet Peter Rautmann mit genauem Blick auf die Zeichnung (Hinz 782), dass das Kreuzmonument von „zwei Assistenzfiguren in Trauerhaltung – zwei Pleurants – eingefaßt“ sei.[121] Das Motiv erinnert an Friedrichs Springbrunnen- und Denkmalentwürfe von 1817/18 (Hinz 847, 857, 858) und an das Gemälde „Das Kreuz an der Ostsee“, 1815, zu dem der Künstler selber geschrieben hat: „Am nackten steinigten Meeresstrande steht hochaufgerichtet das Kreutz, denen so es sehen, ein Trost, denen so es nicht sehen, ein Kreutz“[122], womit CDF das bloße Sehen vom erkennenden Sehen unterscheidet.

Symbolisch bedeutend werden die Schwestern, da sie sich in den beiden Pleurants vor ihnen spiegeln, welche als die Skulpturen der am Kreuze stehenden Maria und Maria Magdalena aufgefasst werden können, für welche die Schwestern als Nachfolgefiguren wiedergewonnen werden.

10. Der Söller

Erhoben wird die Bedeutung der Schwestern außerdem von der „gotischen Steinbalustrade“[123] und der würdevollen, Vermächtnis einfordernden Terrasse, auf der die Schwestern präsidieren. Gleichermaßen erhält auf einer späteren Zeichnung um 1830[124] die Musik der „Harfenspielerin“ (Abb. 25),

120 Börsch-Supan meint, CDF habe bei der Marktkirche Halles auf „einen Stich zurückgegriffen“ (2017).

121 Rautmann 1979, S. 86 – Herrmann Zschoche vermutet 1998, CDF könnte mit dem Grabkreuz ein Denkmal für die 1814 verstorbene Amalia, die Frau seines Bruders Heinrich, gesetzt haben (zit. Zimmermann 2014, S. 101).

122 Zit. in: Börsch-Supan 1990, S. 98.

123 Feist 1978, S. 125.

124 Nicht um 1816, so der Hinweis von Börsch-Supan 2017.

welche auf einer von einer Balustrade eingefassten Terrasse gegenüber einer Kirche das Instrument spielt, die motivische Form für einen bedeutenden und christlichen Klang. Die Zeichnung stellt für den Zyklus von Transparenten, welcher für den russischen Thronfolger gemalt wurde, die religiöse Musik dar.[125]

Als Bezeichnung ist im Bildtitel das Wort „Söller" enthalten. Feist ordnete den Söller im Bild einer Villa zu.[126] Im Gegensatz zu einem frei vorkragenden Balkon, dessen französischer Name CDF schon gestört hätte, entschied sich CDF für den Söller, den er in seinem „architektonischen Denken"[127] aus einer als eigen empfundenen Geschichte empfand. Das Bauteil kragt nicht aus, sondern gründet sich auf dem darunterliegenden Gebäude, ein bis zum Erdboden unterbauter, mit einer Brüstung versehener fester Architekturaustritt.[128] Der Künstler hat nicht zur Reißschiene gegriffen, denn die Querlinien sind leicht nach unten gebogen. Der Söller ist eine erhabene, vom Fundament getragene architektonische Form, auf der man sicher stehen und sich bewegen kann und die einen Überblick gewährt. Im schon mittelbaren Draußen befindliches Drinnen, das von der Brüstung umschlossen wird, eröffnet der Söller die Blicke aus dem menschlichen Raum die Blicke ins Draußen, auf die Stadt, den Hafen, das Weltall. Darüber hinaus bezeichnet das Wort „Söller" aus dem Lateinischen die Terrasse als einen Ort des Sonneneinfalls.[129] Damit verbindet der Söller die Nachtsituation mit dem Tag, mit dem Sonnenaufgang. Den Frauen oder Fräuleins auf dem Söller sind als romantisches Motiv mehrfach zu begegnen. In Carl Maria von Webers (1786–1826) Oper „Euryanthe" (1823) träumt das Fräulein, auf der Burg vom Söller blickend, von der Rückkehr ihres Ritters Adolar. Diese Geschichte, die Friedrich Schlegel in die „Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters" (1804) aufgenommen hatte, wird CDF bekannt gewesen sein.

Die Brüstung ist fiktiv und erinnert an das Geländer am Promenadenweg an der Elbe in Dresden.[130] In der durchgepausten Kreidezeichnung „Die Harfenspielerin", um 1830, begrenzt CDF gleichfalls mit einer Balustrade den Innenraum gegenüber dem Stadtraum.[131] Der Söller bietet die erhabene

125 Hinweis von Börsch-Supan 2017.
126 A.a.O., S. 126.
127 Jensen 1985, S. 90.
128 Koepf 1968, S. 342 und 8f.
129 Kluge 1999, S. 770.
130 Wie Gustav Carus CDFs Söller-Bild später verarbeitet haben könnte, zeigt sein „Blick von der Brühlschen Terrasse auf die Dresdener Hofkirche", um 1825 (Eimer 1963, S. 34. Abb. Tafel VII).
131 Eimer 1963, S. 34.

Position für eine Sicht innerhalb der Stadt auf diese[132] und den Hafen, der nicht in Meeresnähe, sondern an einem Flusse liegt.

11. Schiffe und Kirchen. CDF und Schinkel

Der Marine-Maler CDF malte und zeichnete viele Schiffe und Schiffsmasten in Küstennähe und in Häfen. Bei der Segelmasten-Darstellung des Schwestern-Bildes wird als Vorzeichnung der „Greifswalder Hafen“ vom 10. September 1815 (Hinz 644) beschworen (Feist, S. 129). Doch es wird nicht gesehen, dass weder diese noch eine andere Zeichnung von CDF mit der Masten-Darstellung des Schwestern-Bildes übereinstimmt. Zwar kommen manche ihr in der Struktur nahe und weist der Schiffsmastenwald der Osloer Zeichnung eine zweigeteilte Gruppierung wie diese auf, doch in den Abständen der Rahen und in deren Schräglagen entsprechen sie konkret nicht den gezeichneten Querstangen.

Die konstruktiven Hieroglyphen der vielen Schiffsmasten stehen als filigranes Analogon neben den gotischen sechs Türmen. Der Wald der Türme mit Fialen ist dem Wald der Schiffsmasten gegenübergestellt; es finden sich Schiffsmasten mit den schlanken gotischen Türmen strukturell zusammen, darin sieht Gerhard Eimer eine „wesensgleiche“, „ganz bewusst herausgearbeitete Kongruenz“.[133] Die hallesche Marktkirche entspricht in ihren zwei Turmpaaren CDFs Wunsch nach Symmetrie und Doppeltürmigkeit, wie er sie in den Gemälden „Hafen bei Mondenschein“, 1811, „Stadt bei Mondaufgang“, um 1817, und „Auf dem Segler“, 1820, feiert.

Die Schiffsmasten in ihren horizontalen und vertikalen Formen tragen als Bildgestalt einen weiten Sinn symbolischer Formen, denn sie sind ins Bild gesetzte würdevolle Kreuz-Hieroglyphen des zuversichtlichen Glaubens. Der Hafen ist das Monument der christlichen Seefahrt, ein Sinnbild hoffnungstragender Lebensfahrt und Ausdruck des profanen bürgerlichen Handelns im Interesse der nord- und mitteldeutschen Kaufleute und Städte.

Feist verweist auf eine Reihe von Bildern von abendlichen Häfen von CDF, die zwischen 1811 und 1817 bis spätestens 1820, dem Zeitpunkt der Ausstellung des Schwestern-Bildes, entstanden war.[134] Schon das Bild „Ha-

132 Als ein vergleichbares Bild ist „Die Augustusbrücke in Dresden“, um 1820–30, ehem. Hamburger Kunsthalle (verbrannt), anzusehen, denn ein Zaun grenzt den Promenadenweg von der dahinter liegenden Elbaue ab. Zwei befreundete oder verwandte Männer blicken über den Zaun hinweg zu mehreren Schiffen auf dem Fluss.

133 A.a.O., S. 18.

134 Feist 1978, S. 127 u. 129

fen bei Mondschein", das CDF Ende 1811 in Weimar und 1812 in Dresden ausgestellt hat, zeigt „die Vision einer idealen Stadt", erinnert sowohl an Greifswald[135] als auch an die doppelten Turmpaare der halleschen Marktkirche. Festgestellt wurde, dass Schinkel von Friedrich Bilder auf Berliner Ausstellungen von 1810 und 1812 gesehen haben wird.[136] Eine Anregung dürfte Karl Friedrich Schinkel von dem Bild CDFs „Hafen bei Mondschein" für sein erstes Bild der Kathedralenserie „Mittelalterliche Stadt am Wasser", um 1813 (München, Neue Pinakothek),[137] empfangen haben (Abb. 26). Die wechselseitige Verbindung von Karl Friedrich Schinkel und Caspar David Friedrich könnte sich fortgesetzt haben, dass dieses Bild „ein mögliches Vorbild Friedrichs" wurde.[138] Eimer vergleicht beide Gemälde und stellt bei Schinkel das sich von Friedrich unterscheidende Ausladende und Pompöse rheinisch-französischer Kathedralen fest.[139] Darüber hinaus können wir eine Analogie der Motive feststellen. Auf beiden Bildern befindet sich eine Kathedrale mit doppelten Turmpaaren, die Türme des hinteren Turmpaares sind oben durch eine Brücke verbunden und besitzen keine Spitze, während das vordere Turmpaar Turmspitzen haben. Auf dem Wasser davor liegen Schiffe. Bei Schinkel befindet sich im Vordergrund in gleicher Weise eine Terrasse mit Menschen, die allerdings nicht kontemplativ, sondern tätig sind.[140] Es ist eine ausgesprochene „phantastische Architekturlandschaft", eine „romantische Vision einer idyllischen Welt".[141] Wenn wir voraussetzen, dass die beiden Maler einige ihrer Werke kannten und auch CDF dieses Bild von Schinkel 1813 gesehen hat, dürfte, wie Hans Werner Grohn und Jens Ch. Jensen dachten[142], von Schinkels Bild eine Anregung ausgegangen sein. Einen Hinweis dafür geben die spitzenlosen Hausmannstürme, mit denen Friedrich in wohl nicht zufälliger Weise die reale Form in eine Form abänderte, die der von Schinkel nachfolgt.[143] Von Reiz könnte es für CDF gewesen sein,

135 Wegmann 1993, S. 74.
136 Eimer 1963, S. 21; vgl. Ohff 1997, S. 70.
137 Vgl. Pundt 1981, Abb. 48; vgl. Ohff 1997, S. 257.
138 H. Börsch-Supan, zit. in: Grohn 1974, S. 228.
139 Vgl. Eimer 1963, S. 21.
140 Das bekannte Gemälde Schinkel ist zwischen 1813 und 1815 in zwei Fassungen und einer Kopie entstanden und wird auch als „Dom über einer Stadt" oder „Dom am Strom" bezeichnet (vgl. Pundt 1981, S. 231).
141 Pundt, a.a.O., S. 113.
142 Vgl. Grohn 1974, S. 228 und Jensen 1985, S. 168.
143 Interessant ist der Hinweis Gerhard Eimers, dass der Besitzer des Schwestern-Bildes, der spätere Zar Nikolaus I., den im oberen Teil zerstörten Nikolaskija-Turm des Moskauer Kreml wiederherstellen und ihn dabei nach „Friedrichs zarter Kunst" erneuern ließ (1963, S. 33). Doch weniger nach dem Vorbild des Kirchturmes der Marienkirche zu Stargard in

Schinkels „gotischer Phantasie von romantischer Kühnheit“[144] eine reale gotische Kirche entgegen zu stellen, um zur pontifikalen, idealistischen Auffassung Schinkels ein wirklich existierendes Gegenstück zu malen und aus selbsterlebter Realität zur Sinnbildlichkeit zu gelangen.

12. Sterne und Blumen

Die kosmischen Naturerscheinungen mit Sonne, Mond und Sternen fasste CDF als würdige Gegenstände der Kunst: Sie waren ihm wie Friedrich Schleiermacher in ihrer kosmischen Ordnung der „Inbegriff dieser göttlichen Ordnung“.[145] CDF bemühte sich, „die Menschen durch eine neue, wenn auch mehr subjektive Interpretation der Natur einer kosmisch-weiten und dabei sittlich tiefgründenden Weltsicht zuzuführen“.[146] Er drang so in unerschlossene Weiten vor.[147] „Ferne Himmelskörper, das Unendliche des Raumes gelten ihm als Zeugen des Ewigen, Göttlichen.“[148] Das Interesse CDFs an der Astronomie verdeutlichen „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“, 1819/20, und „Mann und Frau den Mond betrachtend“, um 1830–35. Diese Mondbetrachtungsbilder erfüllen Friedrichs „Wunsch, den Mondschein so echt wiederzugeben, wie nur irgend möglich“.[149] Die Betrachter wenden sich freilich nicht allein dem Monde zu. Ihr kontemplatives Anschauen gilt der Konstellation von Mond und dem Planeten in seiner Nähe. Auf „den Mond und seinen Begleiter, den Abendstern“, verweist Irma Emmrich und erkennt genau, dass die „schmale Sichel des zunehmenden Mondes (...) die der Sonne zugewandten Seite“ ist.[150] Der Mond erscheint aber nicht nur als Sichel, sondern in vollständiger Scheibe, so dass Börsch-Supan glaubte, „die Betrachtung des Paares gilt dem Vollmond“.[151] Richtigerweise betrachten die beiden den Sichelmond im Erdschein. Das heißt: Die Sonnenstrahlen leuchten die Erde von seitlich vorn an und werden von ihr auf den Mond geworfen; damit lassen sie die Ansicht des Mondes – also in doppelter Reflek-

---

Pommern, wie Eimer meint (ebd.), sondern entsprechend den verschlankten Türme der Marktkirche zu Halle.

144 Pundt 1981, S. 114.

145 Busch 2003b, S. 183.

146 Hinz 1974, S. 7.

147 Emmrich 1964, S. 21.

148 Emmrich 1964, S. 25.

149 Hoffstätter 1978, S. 825. Hoffstätter erwähnt CDFs selbstspöttische Selbsterkenntnis, „wenn die Menschen nach ihrem Tod in eine andere Welt versetzt würden, so käme er sicherlich in den Mond“ (zit. in: Hoffstätter, ebd.).

150 Emmrich 1964, S. 91.

151 Börsch-Supan 1990, S. 168.

tion – hell erscheinen; die helle Mondsichel entsteht, vor und nach Neumond, wenn die Sonne den Mond von hinten und etwas seitlich bescheint.[152] Die Betrachter bewundern auf dem Mond das doppelt reflektierte Sonnenlicht und das Verhältnis zwischen Sonne, Erde, Mond und durchdenken deren symbolische Bedeutung für die Spannung und Identität[153] von Gott, Christus und Menschen.

Im Schwester-Bild kommt die „Mondbesessenheit" CDFs nicht zum Zuge. Der Original-Titel „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen, Nacht, Sternenbeleuchtung" erwähnt aber Sterne, die bei den Interpretationen kaum bedacht worden sind. Vermutlich, weil in den Abbildungen des Gemäldes der größere Stern schwer und der andere, kleinere gar nicht zu erkennen ist. Immerhin sprechen Peter H. Feist und Gerhard Eimer davon, dass vom „Nachthimmel (...) ein heller Stern herniederglänzt"[154] und dass „der Abendstern über dem Turmpaar von St. Marien nicht vergessen werden darf".[155]

Das Original zeigt (im Gegensatz zu den Reproduktionen), dass keine Stelle im Bild von einem Stern erhellt wird. Einer tritt aber bedeutend und zeichenhaft als Sechseck hervor (Abb. 27) und befindet sich, die fünf Türme als Richtungsmaßstab, in ost-südöstlicher Himmelsposition. Damit ist es im Sommer 1811 die Venus, der Morgenstern, jedoch in ost-nordöstlicher Richtung und tief über dem Horizont; nicht wie im Bild weit oben.[156] Die Venus ist der sechsstrahlige Marienstern und verbindet hier mit hoher Sternenposition symbolisch die Städte und die darunter stehenden Schwestern. Die Zukunft ist noch weit entfernt. Wer wie CDF die reale Sternenkonstellation mit symbolischen Überlegungen auf seinem Bild verändert, hat folglich keine astrologischen Bedeutungen im Sinn.

Dem Künstler, der von astronomischen Ereignissen angetan war, dürfte das Stadtwappen von Halle nicht entgangen sein, das zwei sechseckige Sterne über und unter der Mondsichel zeigt (Abb. 28). Die sinnbildliche Bedeutung des Stadtwappens ist unklar, wird aber zumeist mit der Marien-

---

152 Wieso der Mond so vollmondhaft erscheine, erklärte mir der Astronom Karl-Heinz Lotze (Jena); man spricht vom aschgrauen Mondlicht (2016). Doch CDF wählte einen goldgelben Ton. – Vielleicht wollte Caspar David Friedrich dieses Phänomen, dass der Mond im Erdschein liegt und die unbeleuchtete Flächen seiner Nachtseite, als eine Entdeckung darstellen, wie schon Leonardo da Vinci in seiner „Skizze einer Mondsichel mit Erdschein", 1506–1510, aus dem Codex Leicester, oder als ästhetische Sensation.

153 Vgl. Ernst Cassirer, in: Pochat 1983, S. 130.

154 Feist 1978, S. 125.

155 Eimer 1963, S. 18.

156 Lotze 2016 – Börsch-Supan deutet das Bild als „Jenseitsvision" und sieht die Venus als Abendstern, der als Morgenstern „den künftigen Tag ankündigt, Symbol der Auferstehungsverheißung" (zit. in: Hofmann 1974, S. 228).

verehrung verbunden. Im Gespräch verwies mich Helga Möbius-Sciurie auf Kirchenlieder an die himmlische Frau Königin (*Ave maris stella*) und machte mich darauf aufmerksam, dass offensichtlich nach der Reformation die Deutung des ehemaligen Mariensterns auf Jesus aufgekommen ist.[157] CDF hat dieses protestantische Empfinden ausgedrückt. Eine Strophe des volkstümlichen Marienliedes aus der Sammlung „Geistliche Volkslieder", 1830, bringt eine zusätzliche Beziehung zur Seefahrt, die metaphorisch gleichfalls die Lebensfahrt bedeutet:

„Meerstern, ich dich grüße, o Maria hilf!
Gottesmutter süße, o Maria hilf!
Maria, hilf uns allen aus dieser tiefen Not."
(Fassung von August von Haxthausens)[158]

So verbindet sich der Marienstern mit den Schiffsmasten und wird Maria Helferin der christlichen Seefahrt, in der neuen Bedeutung gleichsam mit Christus.

Auch ein zweiter Stern, astronomisch und ikonologisch kaum deutbar, ist am Originalbild als ein kleinerer Punkt, eine bewusste Farbsetzung, zu entdecken.[159] Am Boden hinter den beiden Schwestern blühen zwei Blumenbüschel, ähnlich wie im Bild „Frau in der Morgensonne", botanisch Weiße Lichtnelken oder Weiße Nachtnelken, ein mit Maria verbundenes Malandrium[160] (Abb. 29). Es könnte auch an „Vergänglichkeits- und zugleich Auferstehungssymbole" gedacht werden.[161] Mit der Bestimmung des Blumenmotives konnte das letzte Glied der ikonographischen Beweiskette geschlossen werden.

Das Schwestern-Bild trägt eine Fülle national und christlich überformter Doppelheiten: Das Zweiermotiv der Schwestern, stehend auf einem das Drinnen und Draußen verbindenden Söller, spiegelt sich in den beiden Pleurants, Maria und Maria Magdalena; die aus zwei Kirchen vereinte Kirche

157 Die Abschaffung des Marienkultes widerspiegeln die Lieder zu Epiphanias, Nr. 67: „Herr Christ, der einig Gotts Sohn (...) er ist der Morgensterne, sein Glänzen streckt er ferne vor andern Sternen klar (...)", Elisabeth Cruciger 1524, zit. aus: Gesangbuch, S. 140 (Möbius-Sciurie 2016) –Jesus als der glänzende Morgenstern (Offenbarung 22, 16).

158 Evangelium.net/lieder/lied_meerstern_ich_dich_gruesse_o_maria_hilf.html

159 Diesen Stern als Planet Merkur und Gegenstück zur Venus und als Vita activa zu deuten, wäre falsch, denn der selten zu sehende und sich an der Sonne aufhaltende Merkur kann es nicht sein (Lotze 2016). Vielleicht soll er auf den 2. Stern des Stadtwappens hinweisen?

160 Der Botaniker Wolfgang Klug (Gotha) bestimmt die Weiße Lichtnelke oder Weiße Nachtnelke (Silene latifolia subsp. alba), die an Wegrändern oder Ackerrainen häufig vorkommt und durch ihre weiße Farbe noch in der Dämmerung heraus leuchtet (Klug 2016).

161 Busch 2003, S. 25.

St. Maria in Halle mit zweifachem Doppelturm und die zweite Marienkirche in Greifswald, zwei Hanse-Städte im Römisch-Deutschen Reich, denen hier Stralsund hinzugesellt wurde, nunmehr wieder in einem Land, Preußen, mit Hoffnung auf nationale Einheit. Im Wechselspiel mit der Architektur und den Hafen steigert sich das Schwestern-Paar zu einer figurativen Allegorie der „geschwisterlich" vereinten Städte im Zeichen der Maria, also Christus, deren Stern über ihnen am Himmel steht. Die Marien sind nicht die des Testaments, sondern deren Nachfolgerinnen in reformatorischer Zeit als Vorbild für die aktuelle und künftige Zeit.

13. Zusammenfassung und ikonologischer Bildsinn

Die Bildentstehungsphasen könnten so abgelaufen sein:

1811 – Besuch Halles, Stadt der Pietisten und Ort von ein paar Wirkungsjahren Schleiermachers; Blick von der Schiffsanlegestelle der Saline auf die Marienkirche und den bürgerlichen Roten Turm und Erleben der Analogie zu Hafen und Marienkirche in Greifwald; eine Zeichnung, die Peter H. Feist vermutet[162], existiert nicht.

1813 – Gedanken an die Bildkonzeption in der nationalen Einigungsbestrebung, vermutbar mit der Information, dass Halles Marktkirche, in der ab Karfreitag 1541 evangelische Gottesdienste stattfanden, Luther dreimal gepredigt hatte und die in enger Verbindung mit der Reformation stand[163], am 28.04.1813 von den Franzosen beschossen wurde, nachdem 1806 gefangene Preußen in ihr eingeschlossen waren.[164] Damit wuchs der halleschen Marienkirche gleichsam mit der evangelischen Zueignung zugleich ein patriotisches Schicksal zu.

Um 1813 – Wechselbeziehung zur romantischen Malerei Schinkels.

1815 – ein politischer Impuls zum Gemäldebeginn sind die sich vertiefenden Beziehungen von Greifswald und Halle, indem das vorpommersche Greifswald und die Stadt Halle in der Provinz Sachsen preußisch werden; Skizze eines Teilstückes vom Stralsunder Rathaus (Hinz 644) als das bürgerliche Architektur-Element des Schwestern-Bildes. So wird die Städtekompilation eine „Landschaft zur politischen Metapher mit republikanischer Tendenz"[165].

---

162 Feist 1978, S. 127.
163 Harksen 1965, S. 18.
164 Schultze- Galléra 1920, S. 270.
165 Ulrike Krenzlin, in: Feist 1986, S. 198.

1818 – Feder- und Pinselzeichnung „Zwei Frauen am Fenster, von hinten gesehen“ (in historischer Tracht, mit zwei Trauerfiguren am Kreuz), um 1818 (Hinz 782).

Bis 1820 – Entstehung des Schwestern-Bildes, Öl auf Leinwand.

1820 – Ausstellung des Bildes auf der Dresdener Akademieausstellung, Nummer 547, mit Originaltitel „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen, Nacht, Sternenbeleuchtung“.[166] Besuch des Großfürsten Nikolaj Pawlowitsch, der spätere Zar Nikolaus I., im Atelier des Künstlers, mit Ankauf der Bilder „Auf dem Segler“ und „Schwestern auf dem Söller am Hafen“[167], in denen, wie nachher ausgeführt wird, Pendants zu vermuten sind.

Die Einsichten der Kunsthistoriker begründen sich zuweilen im Gegensatz zu den Meinungen anderer, doch oft auch in deren Übernahme, wodurch gleichzeitig Fehler aufgenommen, bestätigt und weitergeleitet werden. Schwierig ist beim Schwestern-Bild, dass die Motive am Original kaum zu erkennen sind, während die Abbildungen sie kontrastreicher zeigen und dort klarer und farbig „schöner“ als auf dem Originalbild erscheinen.[168] Doch nur das Original zeigt in authentischer Weise alle Motive und alle Farbnuancen.

In der Farbe der Gewänder erkannte Peter Rautmann Blau als „Farbe des Glaubens“[169], aber die Tracht ist dunkelgrün, die Farbe der Hoffnung, des Ausgleichs und der Mitte.[170] Bei der Bildfarbe des Schwestern-Bildes beziehen sich alle, aber nur Einer erwähnt es[171], auf Iserginas Aussage: „In dieser nächtlichen Landschaft fehlen alle schwarzen Töne; sie werden durch dunkle, aber reine violette Farben ersetzt“.[172] Auf Iserginas Text bezogen, spricht Peter H. Feist vom „violetten Nachthimmel“.[173] Irma Emmrich errät im Bild „die kühlen Töne des nächtlichen Blau und des Violett“.[174] Noch 2007 spricht Akane Sugiyama vom „violett-rosafarbigen Nebel“.[175]

166 Eimer 1963, S. 17.
167 Boris I. Aswarischtsch. In: Rewald 1991, S. 29 und 108; und Aussage CDFs in: Hinz 1974, S. 228 und 229.
168 Vgl. Farbabbildung in: Rewald 1991, S. 61.
169 Rautmann 1979, S. 88.
170 Sachs et al. 1973, S. 130.
171 Eimer 1963, S. 18.
172 Isergina 1956, S. 265 – Alle waren der Annahme, die Mitarbeiterin der Ermitage, vom „Rundgang durch die Sammlung der Ermitage“ (Isergina, S. 265) kommend, sollte das Bild im Original kennen.
173 Feist 1978, S. 125.
174 Emmrich 1964, S. 119.
175 Sugiyama 2007, S. 113.

Merkwürdigerweise kannte selbst Isergina die wirkliche Farbe des Bildes nicht, denn das Bild ist tief dunkelbraun.[176]

Die Dunkelheit des Bildes führt zum letzten Punkt.

Das Aquarell eines unbekannten Künstlers von ca. 1840, das einen Einblick in das Zimmer im Englischen Cottage, Alexandria Park im Peterhof, Eremitage, bei St. Petersburg, gewährt (Abb. 30), zeigt auf der rechten Seite das über dem Bogen aufgehängte Gemälde Friedrichs „Auf dem Segler", 1818–19 (Abb. 31). Im Sonnenglanz liegen viele künstlerisch zusammengefügte Türme gotischer Kirchen, „hier deutet die Stadtvision auf Geborgenheit in der Zukunft".[177] Auf der linken Wand lässt sich erahnen, dass auf der Gegenseite über der ebenso neugotisch geformten Wandnische ein kleines, gleichgroßes, dunkles Bild aufgehängt ist (Abb. 32). Einer genauen Betrachtung und Überlegung entzieht sich nicht das bisher noch nicht erkannte Gegenstück, unser Gemälde „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen". In der dominanten gegenüberliegenden und analogen Aufhängung beider Gemälde können sie als Pendants den tieferen Grund des gemeinsamen Ankaufs erhellen, und anschaulich mit dem Schwestern-Bild die vorbildliche Vergangenheit und mit dem Bild „Auf dem Segler" die erstrebenswerte Zukunft vereinen und ein ideales ikonologisches Programm verwirklichen.

Literatur

Arlt, Peter (2008): Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst – Eine europäische Bildtradition, ihre Aktualität in der DDR und heute. Gotha: Kunstverlag

Aschenbeck, Nils/Dehnel, Regine/Stock, Wolf-Dietmar (1993): Rügen, Greifswald, Stralsund, Neubrandenburg. Auf den Spuren von Caspar David Friedrich. Fischerhude: Verlag Atelier im Bauernhaus

Beyer, Heinz Hermann (1944): Man weiß jetzt, wie das Klaustor aussah. In: Hallische Nachrichten, Nr. 6, vom 8./9.01.1944, S. 5

Börsch-Supan, Helmut/Jähnig, Karl Wilhelm (1973): Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München

Börsch-Supan, Helmut (1990): Caspar David Friedrich (4. erw. u. überarb. Aufl.). München: Prestel-Verlag

176 War Isergina farbenblind oder wurde sie ein Opfer schlechten Farbdruckes? Ein Übersetzungsfehler dürfte nicht vorliegen, weil „violett" im Russischen „фиолетовый„ heißt und „braun" „коричневый„. Das Bild ist weitaus dunkelbrauner und monochromer als alle gleichfalls dunklen Gemälde Friedrichs. Mein Eindruck wurde geprüft von Teilnehmern der Winckelmann-Exkursion 2015 in St. Petersburg. Aus eigenem Augenschein hält Werner Busch einen „rötlich-braunen Nachthimmel" fest.

177 Wegmann 1993, S. 272.

Börsch-Supan, Helmut (2017): Brief an Peter Arlt, 18.01.2017

Busch, Werner (2003a): Das Zusammenbringen von Leib und Seele in der Landschaftsmalerei. In: Landschaft(en). Wildflecken und Gartenreich, Landeskunstausstellung 2003, Staatl. Gal. Moritzburg Halle

Busch, Werner (2003b): Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion. München: Verlag C. H. Beck

Busch, Werner (2006): Friedrichs Bildverständnis. In: Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. Hrsg. Museum Folkwang Essen u. Hamburger Kunsthalle. München: Hirmer Verlag

Eimer, Gerhard (1963): Caspar David Friedrich und die Gotik. Analysen und Deutungsversuche. Stockholmer Vorlesungen. Hamburg: Verlag Christoph von der Ropp

Emmrich, Irma (1964): Caspar David Friedrich. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger

Gesangbuch (o. J.). Hrsg. Evangel.—Luther. Kirche in Bayern. Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen. Weimar: Wartburg Verlag

Feist, Peter H. (1956a): Hallmarkt als Hafen. Hallesche Monatshefte für Heimat und Kultur. Jg. 3, Heft 11, S. 449–453

Feist, Peter H. (1956b): Experiment als geschichtliche Pflicht. In: Zs. Bildende Kunst, Heft 6

Feist, Peter H. (1974): Zu den Zeichnungen, in: Wieland Förster Rügenlandschaft. Hommage à Caspar David Friedrich. Berlin: Union Verlag

Feist, Peter H. (1978): Der Hallmarkt als Hafen. In: Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Fundus-Buch 51/52. Dresden: Verlag der Kunst, S. 125–129, Abb. 9 u. 10

Feist, Peter H. (1986) in Zusammenarbeit mit Häntzsche, Thomas/Krenzlin, Ulrike/Lammel, Gisold: Geschichte der deutschen Kunst, 1760–1848, Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag

Förster, Wieland (1974): Rügenlandschaft. Hommage à Caspar David Friedrich. Berlin: Union Verlag

Förster, Wieland (1999): Caspar David Friedrich. An der Elbe 33. In: Die großen Dresdner, hrsg. Katrin Nitzschke. Frankfurt/M., Leipzig: Insel Verlag

Fröhlich, Anke (2016): Heinrich, Johann August. In: Sächsische Biografie, hrsg. Vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., wiss. Ltg. Schattkowsky, Martina. Online-Ausgabe: http://www.isgv.de/saebi, Zugriff am 25.01.2016

Geismeier, Willi (1973): Caspar David Friedrich. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag

Grohn, Hans Werner (1974): Caspar David Friedrich. München: Prestel-Verlag

Grote, Ludwig (1994): Caspar David Friedrich. Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818, mit Beiheft. Berlin: Gebr. Mann Verlag

Harksen, Sibylle (1965): Die Marktkirche zu Halle. Das Christliche Denkmal, Heft 67. Berlin: Union Verlag

Hinz, Sigrid (1974): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. München: Verlag Rogner & Bernhard

Hirsch, Johannes (2016): Briefe an Peter Arlt, 01.02. u. 15.02.

Hoch, Karl-Ludwig (1987): Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge. Dresden: VEB Verlag der Kunst

Hoffstätter, Hans H. (1978): Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk. Berlin: Henschelverlag

Hofmann, Werner (Hg.) (1974): Caspar David Friedrich 1774–1840, München: Prestel-Verlag

Holzkamp, Klaus (1974): Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung. Athenäum Taschenbücher 4100. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag

Irmscher, Johannes (1982): Lexikon der Antike (5. Aufl.). Leipzig: VEB Bibliographisches Institut

Isergina, Antonia (1956): Unbekannte Bilder von Caspar David Friedrich. In: Zs. Bildende Kunst, Heft 5, S. 263–266; 275–276

Jensen, Jens Christian (1985): Caspar David Friedrich. Leben und Werk (Dumont Taschenbücher 14). Köln: DuMont Buchverlag

Klug, Wolfgang (2016): Brief an Peter Arlt, 13.10.2016

Kluge (1999): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, New York: Walter de Gruyter

Koepf, Hans (1968): Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag

Löffler, Fritz (1962): Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten. Dresden: Sachsenverlag

Lotze, Karl-Heinz (2016): Mail an Peter Arlt, 09.03.2016

Menzel, Ruth (1981): Die Stadt im Schaffen Caspar David Friedrichs. In: Wiss. Ztschr. Friedrich-Schiller-Univ. Jena. Ges.- u. Sprachwiss. R., 30. Jg. H. 3/4

Möbius, Friedrich (2008): Wohnung, Tempel, Gotteshaus. Beobachtungen zur Anthropologie religiösen Verhaltens. Regensburg: Verlag Schnell & Steiner

Möbius-Sciurie, Helga (2016): Mail an Peter Arlt, 01.02.

Müller-Bahlke, Thomas/Zaunstöck, Holger (Hg.) (2009): Das Ansehen der Stadt. Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle

Neuß, Erich (Hg.) (1968): Das alte Halle. Aus den Schriften von Siegmar von Schultze-Galléra. Leipzig: Verlag Koehler & Amelang zu Leipzig

Ohff, Heinz (1997): Karl Friedrich Schinkel oder Die Schönheit in Preußen. München: Piper

Olbrich, Harald/Dolgner, Dieter/Faensen, Hubert/Feist, Peter H. ... (Hg.) (1991) Lexikon der Kunst, Bd. III. Leipzig: E. A. Seemann Verlag

Piechocki, Werner (1979): An der Hulbe. In: Mitteldt. Neueste Nachr., Nr. 105, 5./6.5.

Pochat, Götz (1983): Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft (Dumont Taschenbücher 134). Köln: DuMont Verlag

Puhle, Matthias (2008): Hanse – 16 Städtebilder aus Sachsen-Anhalt. Dössel: Janos Stekovics

Pundt, Hermann G. (1981): Schinkels Berlin. Frankfurt/M. u.a.O.: Propyläen Verlag

Rautmann, Peter (1979): Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung. Kunstwiss. Studien, Bd. 7. Frankfurt/M. u.a.O.: Verlag Peter Lang

Rewald, Sabine (Hg) (1991): Mit Texten von Robert Rosenblum und Boris I. Aswarischtsch. CASPAR DAVID FRIEDRICH. Gemälde und Zeichnungen aus russischen Sammlungen. Frankfurt/M., Wien: Büchergilde Gutenberg

Sachs, Hannelore/Badstübner, Ernst/Neumann, Helga (1973): Christl. Ikonogr. in Stichworten. Leipzig: Koehler & Amelang

Scheidig, Walther (1958): Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger

Schlegel, Friedrich (1804): Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters.

Schultze-Galléra, Siegmar (1920): Topographie oder Häuser- und Strassen-Geschichte der Stadt Halle a. d. Saale, 1. Bd.. Halle 1920

Schultze-Galléra, Siegmar (1921): Topographie oder Häuser- und Strassen-Geschichte der Stadt Halle a. d. Saale, 2. Bd. Halle 1921

Spitzer, Gerd (1993): Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand von Rayski. In: Vom Klassizismus zum Jugendstil. Gemäldegalerie Neue Meister, Skulpturensammlung. Dresden: Staatl. Kunstsammlungen Dresden

Sugiyama, Akane (2007): Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs. Berlin: Freie Universität Berlin (Diss.)

Sumowski, Werner (1970): Caspar David Friedrich–Studien. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag

Unverfehrt, Gerd (1984): Caspar David Friedrich. München: Bruckmann

Veltmann, Claus (2016): Mails an Peter Arlt, 24.–26.02.2016

Wegmann, Peter (1993): Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler. Meisterwerke aus dem Museum Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Frankfurt/M., Leipzig: Insel Verlag

W. O. L. (1977): Denkmal des Wohlstandes und städtischer Unabhängigkeit. In: Neues Deutschland, 02./03.04.1977, S. 15

Ziehr, Wilhelm (1997): Das Kreuz. Symbol, Gestalt, Bedeutung. Stuttgart; Zürich: Belser

Zimmermann, Reinhard (2014): Caspar David Friedrich: Frau vor der untergehenden Sonne. Das Bild und seine Deutung. Trier: Edition Lioncel

Peter Arlt (1943), Professor Dr. phil. habil., 1966 bis 1973 Studium und Forschungsstudium an der Pädagogische Hochschule Erfurt; Promotion (1974) und Habilitation (1988) in Erfurt; 1974 bis 1993 Wiss. Mitarbeiter, Oberassistent, Dozent sowie 1993 bis 2000 Universitätsprofessor für das Fachgebiet Kunstgeschichte/ Kunsttheorie; in Erfurt (PH) sowie 2000 bis zur Emeritierung 2009 Universitätsprofessor in Erfurt (Univ.). 2000 Mitglied der Leibniz-Sozietät Berlin. Wichtigste Publikationen: Der Hirt und die drei schönen Göttinnen. Griechische Sagen im Spiegel der Kunst (1982/84/87), Das Urteil des Paris in der Kunst der DDR (1986), Antik-Wandel. Mythos und Antike in der DDR-Karikatur (1989), Wanderung in der Dreigleichenlandschaft mit Otto Knöpfer (1997/98/06), Mythos und Figur (2001), Der Maler Curt Ehrhardt (2002), Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst – Eine europäische Bildtradition, ihre Aktualität in der DDR und heute (2008); weitere Monographien über Ronald Paris, Fritz Keller, Dagmar Ranft-Schinke, Jorge Villalba, Heinz Scharr, Ulrich Barnickel; Aufsätze und Kritiken zur Kunst.

Prof. Dr. Peter Arlt, Otto-Geithner-Str. 25, 99867 Gotha

Abbildungen

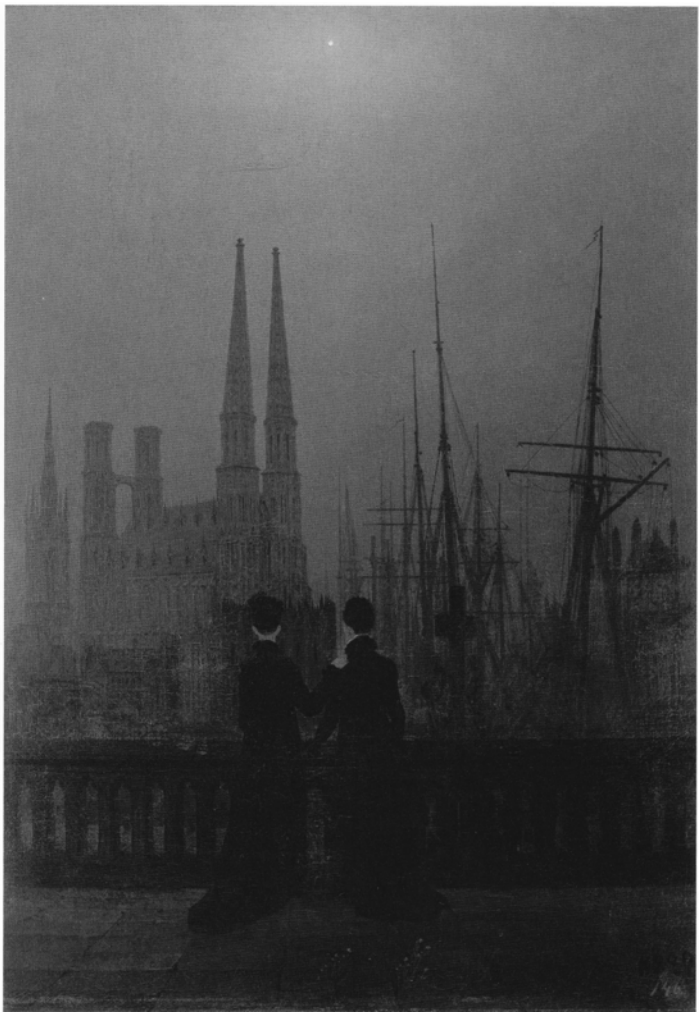


Abb. 1: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen

Öl auf Leinwand, 74 x 52 cm, Neue Eremitage in Sankt Petersburg , Inv. Nr. GE 9774. In: Antonia Isergina 1956, Zs. Bildende Kunst, Heft 5, S. 264 (mit Titel „Nächtlicher Hafen“), farbig in: Rewald 1991, S. 61

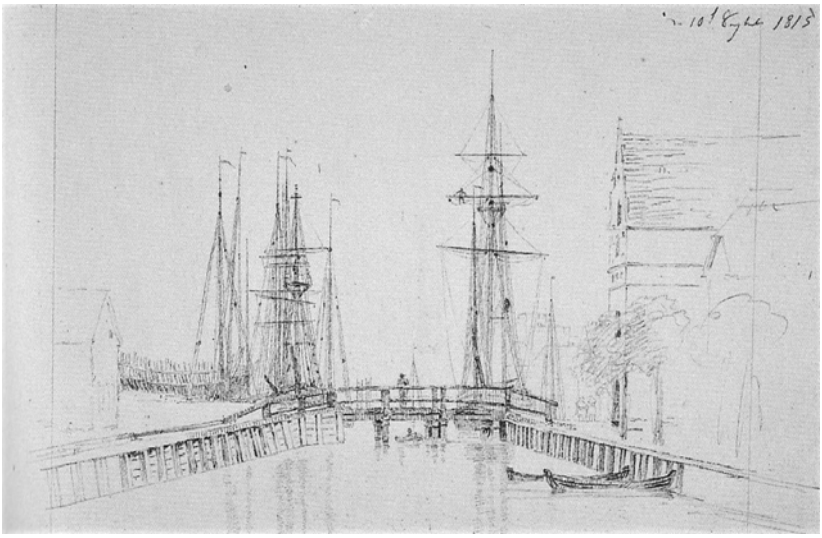


Abb. 2: Caspar David Friedrich, Der Greifswalder Hafen mit Steinbecker Brücke, Tor und Segelschiffen

10. Sept. 1815, Bleistift, 155 x 246 mm, Oslo, Nationalgalerie, Inv. Nr. B16025 (Hinz 664), in: Hoffstätter 1978, S. 632

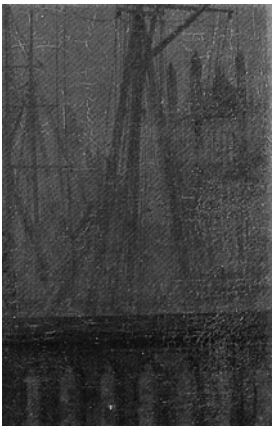


Abb. 3: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen
Siehe Abb. 1, Det. Marienkirche, Greifswald

Abb. 4: Greifswalder Hafen mit Marienkirche (1979)
(Foto Peter Arlt)

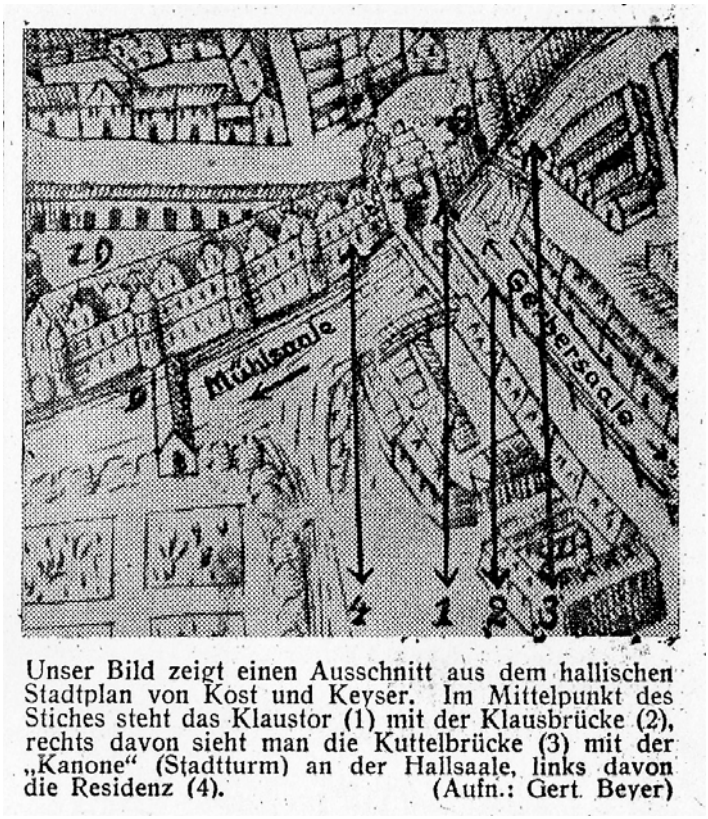
Abb. 5: Fünf Türme Halles, vom Hallmarkt (1988)
(Foto Peter Arlt)

Abb. 6: Fünf Türme Halles, Eckhaus Mansfelder Str. 66, hinter der Klausbrücke (1988)

(Foto Peter Arlt)

Abb. 7: Reste der Hallmauer mit Körberpforte und „Kaffeemühle“, im Hintergrund das Dach der Moritzkirche

Ölbild von Hermann Schenck, um 1850, in: Neuß 1968, S. 51



Unser Bild zeigt einen Ausschnitt aus dem hallischen Stadtplan von Kost und Keyser. Im Mittelpunkt des Stiches steht das Klaustor (1) mit der Klausbrücke (2), rechts davon sieht man die Kuttelbrücke (3) mit der „Kanone" (Stadtturm) an der Hallsaale, links davon die Residenz (4). (Aufn.: Gert. Beyer)

Abb. 8: Klaustor, Hallescher Stadtplan (Anfang 19. Jh.)

In: Beyer 1944

Abb. 9: Sicht auf die Fünf Türme vom früheren Ankerplatz an der Hulde (1994)

(Foto Peter Arlt)

Abb. 10: Saale in Halle, früherer Ankerplatz an der Hulde (1994)

(Foto Peter Arlt)

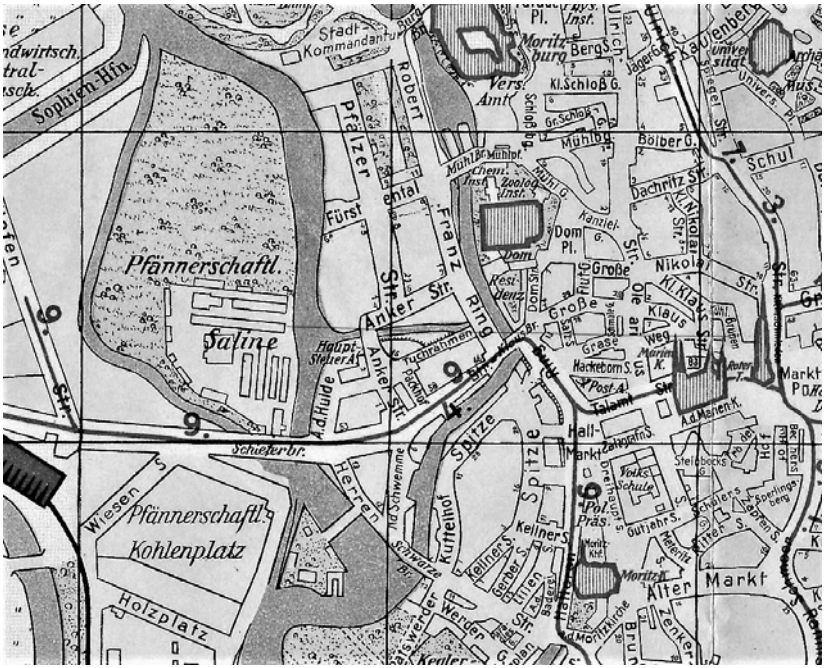


Abb. 11: Stadtplan Halle a. S. (ca. 1950)

Verlag Conrad Hirte&Sohn, Halle a. S. (Archiv Peter Arlt)

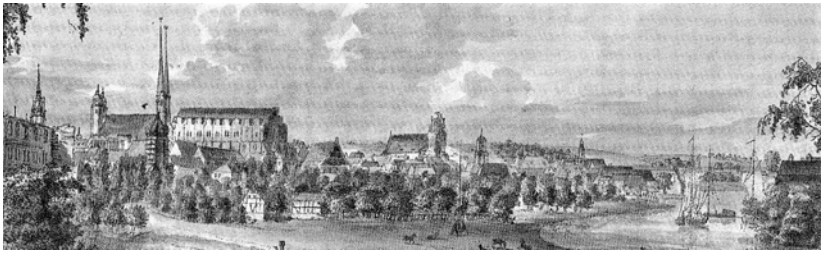


Abb. 12: Seconde Vue de Halle, altkolorierter Umrisskupferstich

Abb. in: Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 57 (Reproduktion Antje Langer)

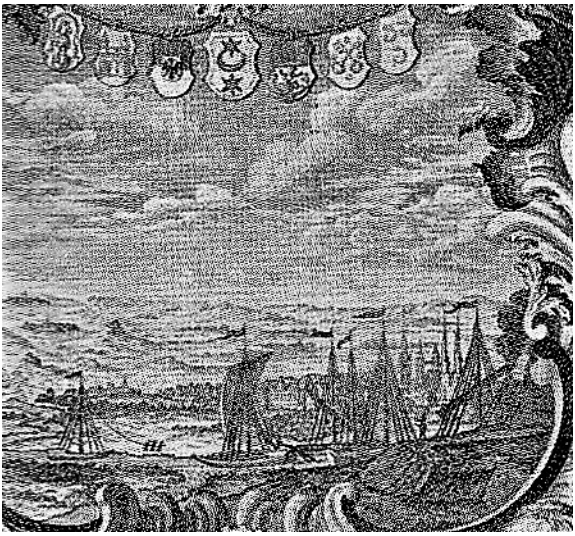


Abb. 13: Frontispiz aus Johann Christoph von Dreyhaupt, Pagus Neletici et Nudzici

In: Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 45 (Reproduktion Antje Langer)

Abb. 14: Halle-Briefmarke von Joachim Rieß, Chemnitz (1990)

Nach einem Kupferstich von 1730, vgl. Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 12/13

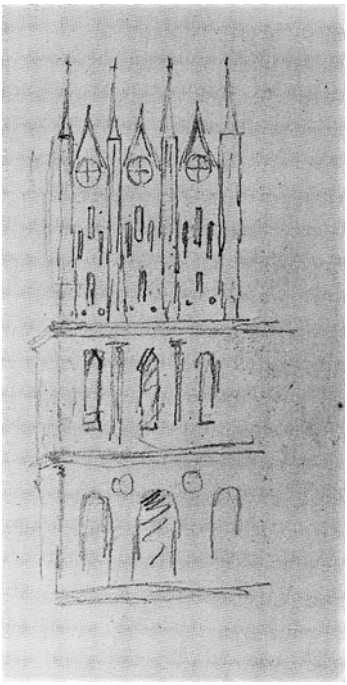


Abb. 15: Caspar David Friedrich, Teilstudie des Stralsunder Rathauses (1815)

(Hinz 644), in: Hoffstätter 1978, S. 607

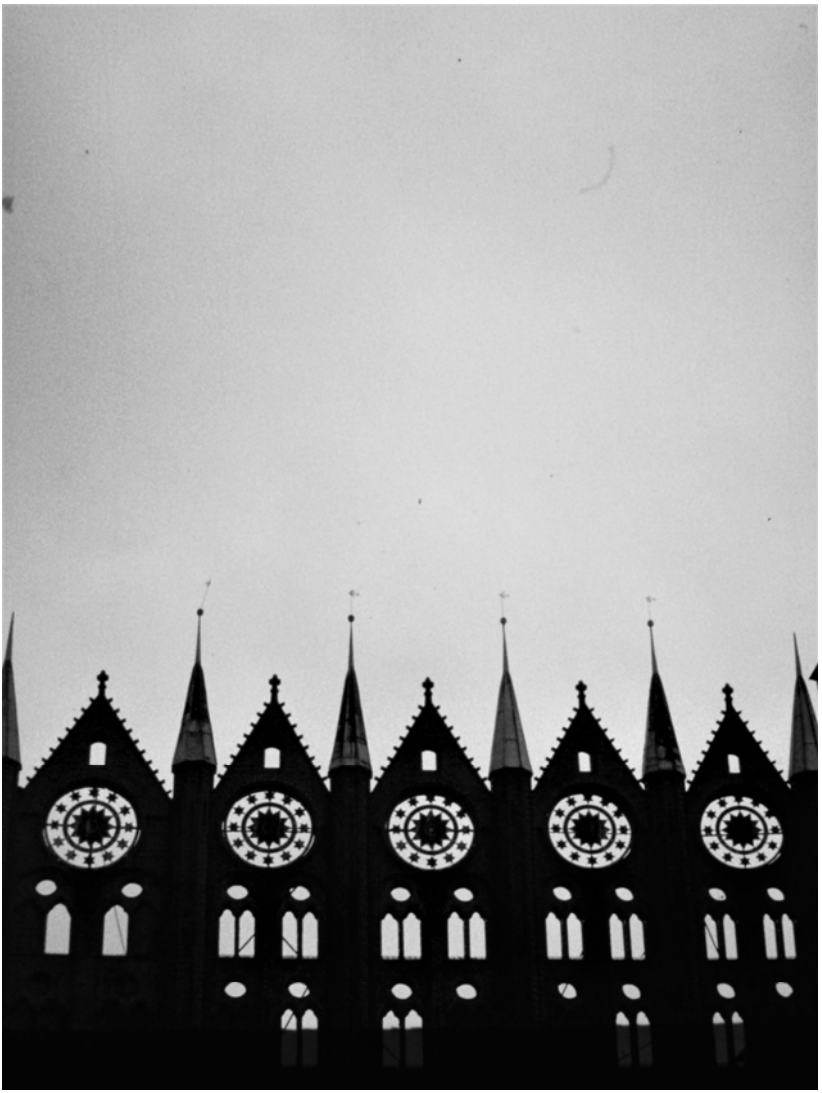


Abb. 16: Teilfassade des Stralsunder Rathauses
(Foto Peter Arlt)

Zwei Frauen auf einem Altan. Um 1820

Abb. 17: Caspar David Friedrich, Zwei Frauen auf einem Altan (vor 1820)
Feder und Pinsel (Hinz 782). In: Hinz 1974, S.42

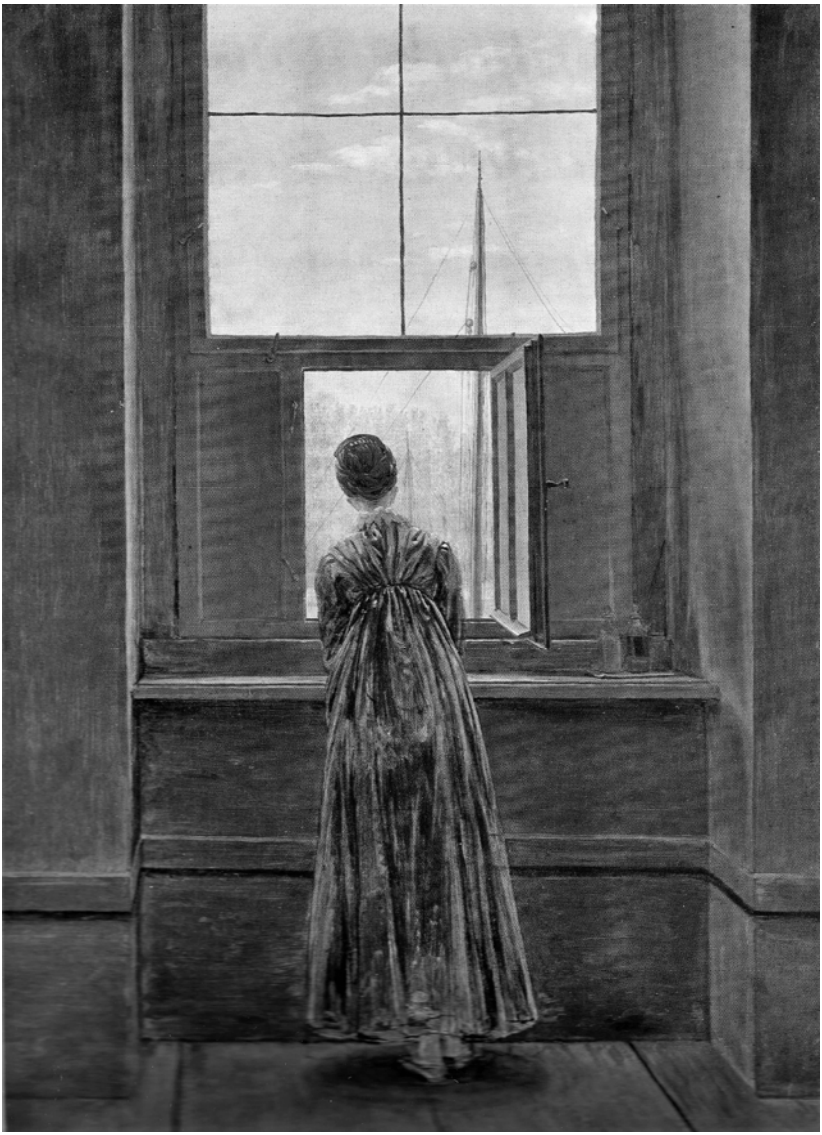


Abb. 18: Caspar David Friedrich, Frau am Fenster (1822)

Öl auf Leinwand, 44 x 37 cm, Berlin, Nationalgal. der Staatl. Museen Preuß. Kulturbes., Inv. Nr. AI 918, NG 906. In: Geismeier 1973, Abb. 68

Abb. 19: A. Henry pinx. (wohl August Heinrich) und Albert Henry Payne sc., Dresden (ca. 1845/46)

Stahlstich, 108 x 167 mm (Bildmaß), 204 x 270 mm (Blattmaß), aus dem Mappenwerk „Payne's Universum und Buch der Kunst" des Verlages London, Brain & Payne" (Archiv Peter Arlt)

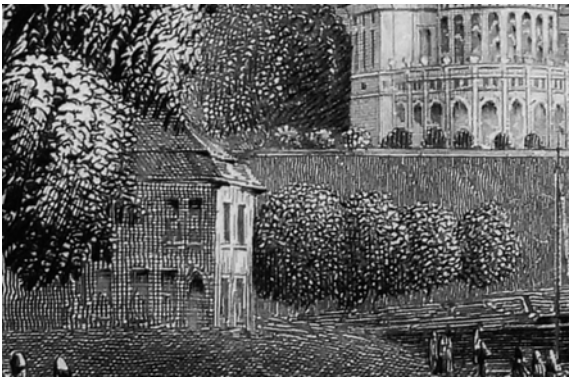


Abb. 20: Haus An der Elbe 27 (Bildausschnitt von Abb. 19)

(Archiv Peter Arlt)

Abb. 21: Caspar David Friedrich, Zwei Männer in Betrachtung des Mondes (1819/20)

Öl/Leinwand, 35 x 44 cm, Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Gemäldegal. Inv. Nr. 2194. In: Geismeier 1973, Abb. 49

Abb. 22: Caspar David Friedrich, Frau in der Morgensonne (Frau vor der untergehenden Sonne; um 1818)

Öl/Leinwand, 22 x 30 cm, Essen, Museum Folkwang, Inv. Nr. G 45. In: Hofmann 1974, S. 222f. und Hoch 1987, S. 97 (Farbabb.)

Abb. 23: Johannis Mellinger (um 1538–1603), Halle (vom Westen)

Kolorierter Stich, 17 x 50 cm, Det., Kunstpostkarte, 1478, VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig (Archiv Peter Arlt)

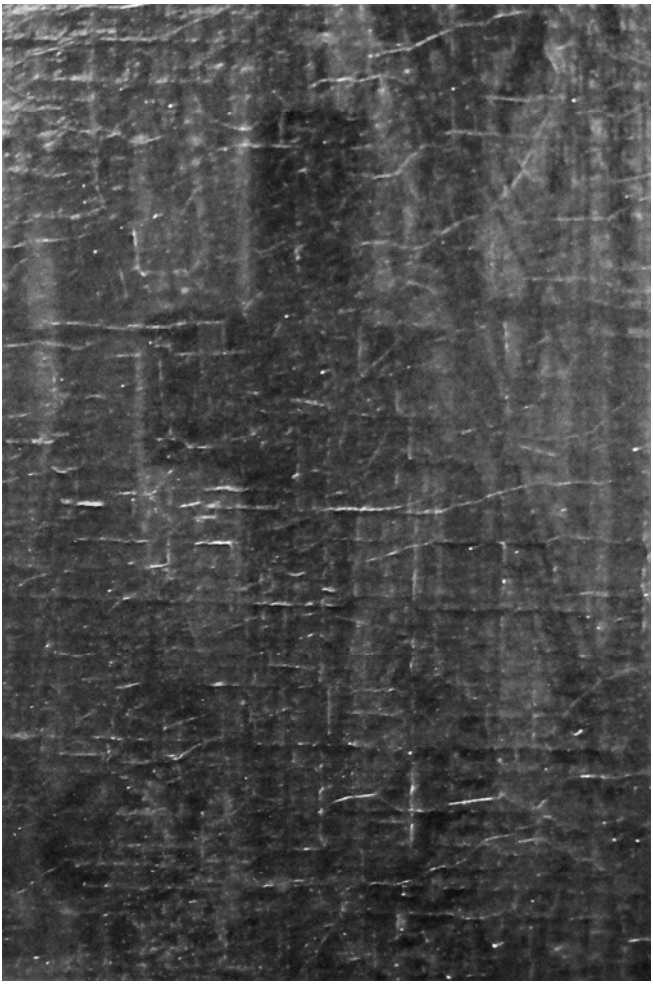


Abb. 24: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen
Siehe Abb. 1, Det. Kreuz

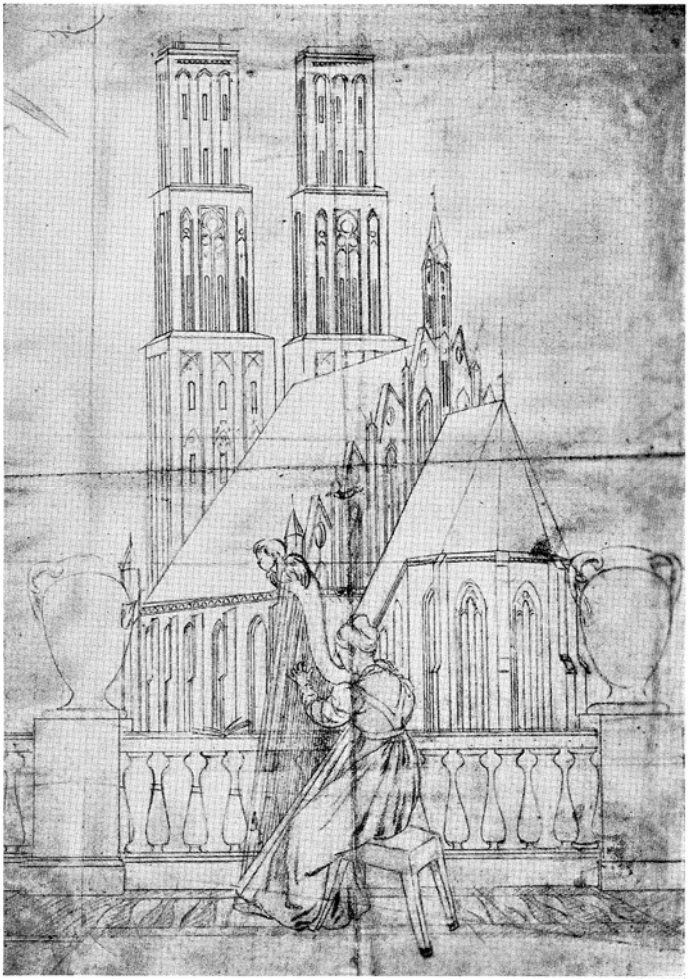


Abb. 25: Caspar David Friedrich, Die Harfenspielerin (um 1830)

Bleistift und Kreide, 720 x 510 mm (Hinz 797), in: Hoffstätter 1978, S. 700 und Börsch-Supan 2017

Abb. 26: Karl Friedrich Schinkel, Mittelalterliche Stadt am Wasser (um 1813)

Öl/Leinwand, 94 x 127 cm, München, Neue Pinakothek. In: Pundt 1981, Abb. 48

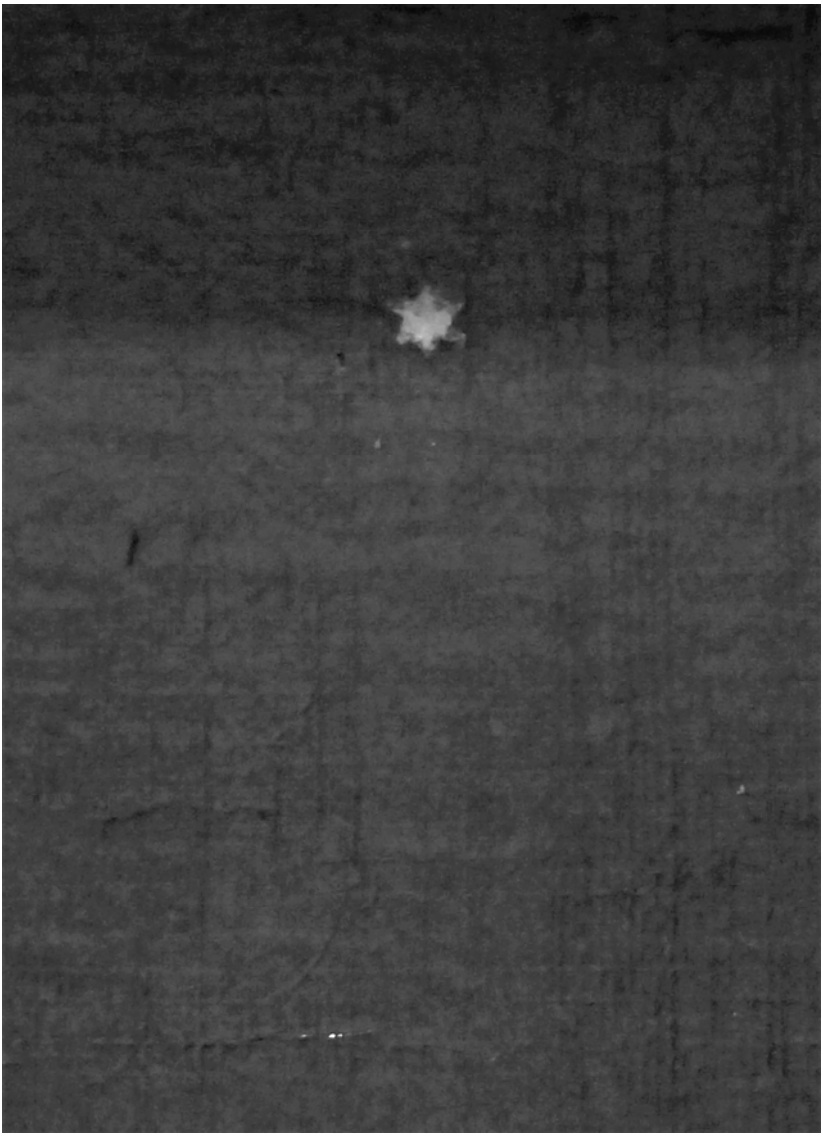


Abb. 27: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen
Siehe Abb. 1, Det. Marienstern (Reproduktion Peter Arlt)

Abb. 28: Wappen der Stadt Halle
https://de.wikipedia.org/wiki/Halle_%28Saale%29

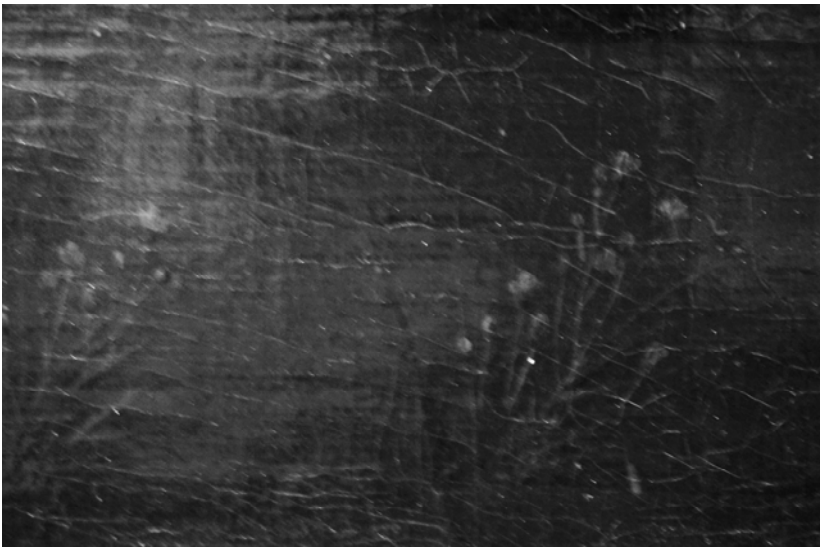


Abb. 29: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen
Siehe Abb. 1, Det. Weiße Licht- oder Nachtnelken (Reproduktion Peter Arlt)

Abb. 30: Unbekannter Künstler, Zimmer im Englischen Cottage, Alexandria Park in Peterhof bei St. Petersburg (ca. 1840)

Aquarell, Neue Eremitage, Sankt Petersburg, in: Rewald (1991), S. 28

Abb. 31: Caspar David Friedrich, Auf dem Segler (1818/19)

Öl/Leinwand, 71 x 56 cm, Neue Eremitage, Sankt Petersburg, Inv. Nr. 9773. In: Rewald (1991), S. 57

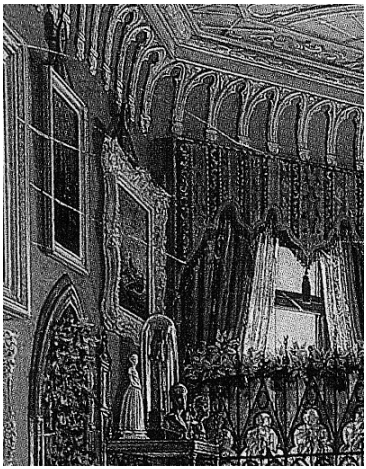


Abb. 32: Unbekannter Künstler, Zimmer im Englischen Cottage

Bildausschnitt von Abb. 30 mit Bild CDF, Die Schwestern... siehe Abb. 1

Farbige Abbildungen zum Beitrag von Peter Arlt

Abb. 1: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen

Öl auf Leinwand, 74 x 52 cm, Neue Eremitage in Sankt Petersburg , Inv. Nr. GE 9774. In: Antonia Isergina 1956, Zs. Bildende Kunst, Heft 5, S. 264 (mit Titel „Nächtlicher Hafen“), farbig
in: Rewald 1991, S. 61

Abb . 4: Greifswalder Hafen mit Marienkirche (1979)
(Foto Peter Arlt)

Abb. 5: Fünf Türme Halles, vom Hallmarkt (1988)
(Foto Peter Arlt)

Abb. 6: Fünf Türme Halles, Eckhaus Mansfelder Str. 66, hinter der Klausbrücke (1988)
(Foto Peter Arlt)

Abb. 9: Sicht auf die Fünf Türme vom früheren Ankerplatz an der Hulde (1994)

(Foto Peter Arlt)

Abb . 10: Saale in Halle, früherer Ankerplatz an der Hulde (1994)

(Foto Peter Arlt)

Abb . 12: Seconde Vue de Halle, altkolorierter Umrisskupferstich

Abb. in: Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 57 (Reproduktion Antje Langer)

Abb . 14: Halle-Briefmarke von Joachim Rieß, Chemnitz (1990)

Nach einem Kupferstich von 1730, vgl. Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 12/13

Abb. 16: Teilfassade des Stralsunder Rathauses

(Foto Peter Arlt)

Abb. 21: Caspar David Friedrich, Zwei Männer in Betrachtung des Mondes (1819/20)

Öl/Leinwand, 35 x 44 cm, Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Gemäldegal.
Inv. Nr. 2194. In: Geismeier 1973, Abb. 49

Abb. 22: Caspar David Friedrich, Frau in der Morgensonne
(Frau vor der untergehenden Sonne; um 1818)

Öl/Leinwand, 22 x 30 cm, Essen, Museum Folkwang, Inv. Nr. G 45.
In: Hofmann 1974, S. 222f. und Hoch 1987, S. 97 (Farbabb.)

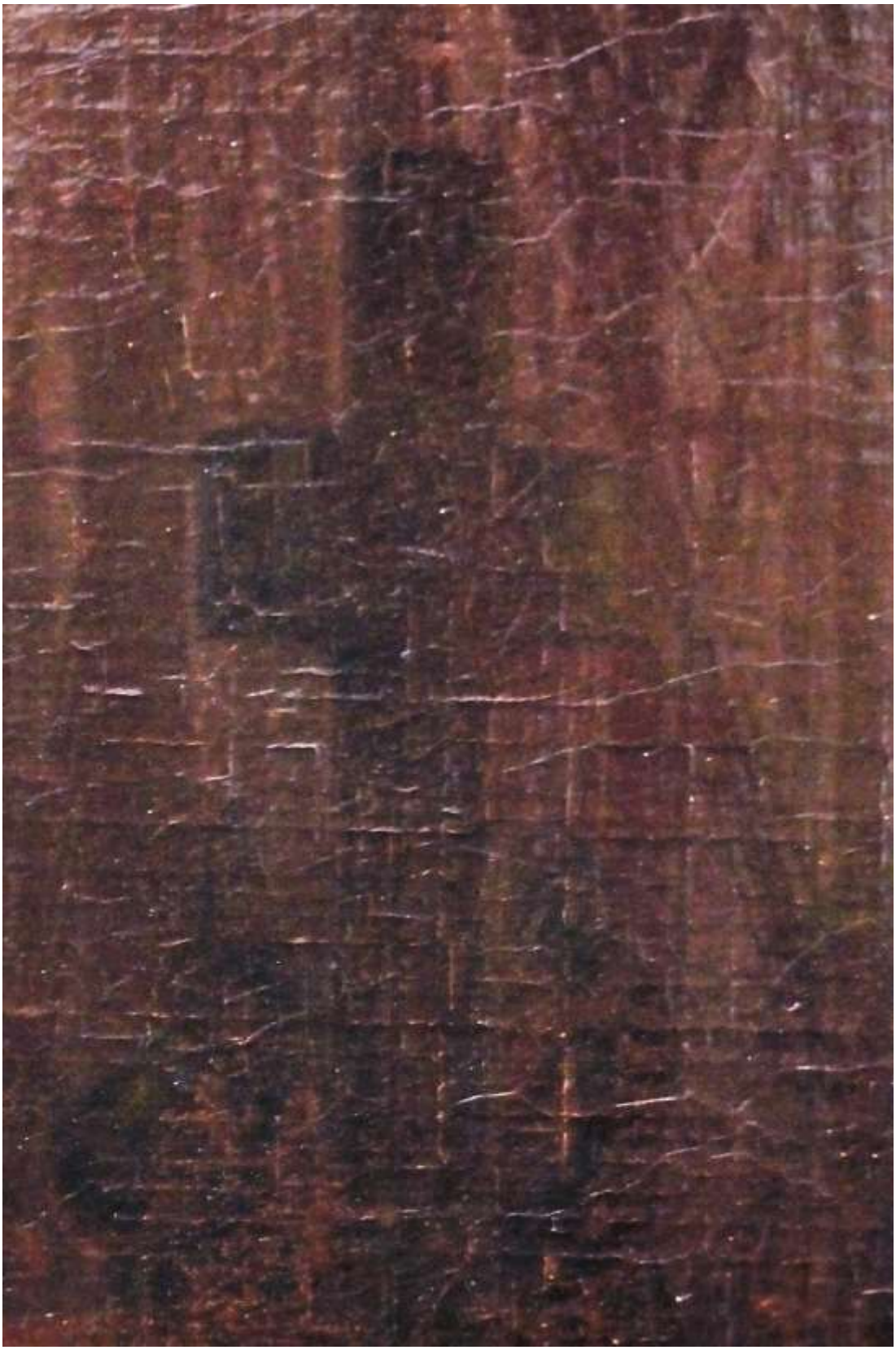


Abb. 24: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen

Siehe Abb. 1, Det. Kreuz

Abb. 27: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen

Siehe Abb. 1, Det. Marienstern (Reproduktion Peter Arlt)

Abb. 28: Wappen der Stadt Halle

https://de.wikipedia.org/wiki/Halle_%28Saale%29

Abb. 30: Unbekannter Künstler, Zimmer im Englischen Cottage, Alexandria Park in Peterhof bei St. Petersburg (ca. 1840)

Aquarell, Neue Eremitage, Sankt Petersburg, in: Rewald (1991), S. 28

Abb. 31: Caspar David Friedrich, Auf dem Segler (1818/19)

Öl/Leinwand, 71 x 56 cm, Neue Eremitage, Sankt Petersburg, Inv. Nr. 9773. In: Rewald (1991), S. 57

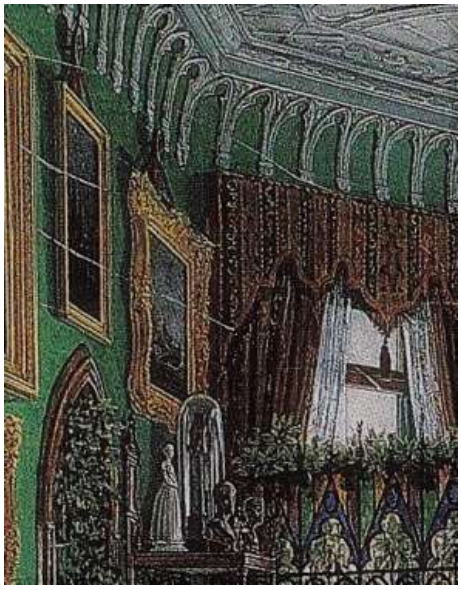


Abb. 32: Unbekannter Künstler, Zimmer im Englischen Cottage

Bildausschnitt von Abb. 30 mit Bild CDF, Die Schwestern... siehe Abb. 1

Erinnerungen
an
Peter H. Feist

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 135*

Harald Metzkes

Zur Gedenk-Veranstaltung der Leibniz-Sozietät für Peter H. Feist

Ich habe Peter H. Feist viele Jahre lang immer mal von Weitem gesehen, auch was von ihm gelesen.

Anfang der Achtziger traf mich mal eine Zeile, eine leichte Rüffelung. Ich trug es mit anderen Rüffeln, hatte aber 1984, am 15. März, eine Rede zu halten. Der Zentralvorstand des Künstlerverbandes hatte eingeladen.

Der Titel, den ich mir ausgedacht hatte, lautete: *Warum Realismus in der Malerei so selten ist, warum Realismus notwendig ist.*

Die Rede war lang, so gebe ich nur den Schluß.

> „Aus allen diesen Gründen ist der Realismus nach wie vor die exklusivste Form der Malerei. Daß er bei uns öfter auftritt als anderswo, sollte uns freuen. Die Wissenschaft hat es etwas schwer mit ihm. Da er aber nicht oft auftritt, stört er beim Verfolgen großer Linien nicht. Aber keine Nachruf-Atmosphäre! Der Realismus ist wie das Gras, das niedergetreten wieder aufsteht."

Ein schöner Schlußsatz. Aber noch eine Bemerkung. Wenn man dem Begriff Realismus seinen alten Inhalt wiedergeben will, dann müssen ähnlich dem Verfahren renommierter Autofirmen einige Jahrgänge Kunstwissenschaftler an die Universitäten zurückgerufen werden. Rückruf der Produktionsnummern von – bis wegen Fehlern an der Lenksäule. Peter Feist applaudierte.

Wir traten – sagen wir es akademisch – in Gruß-Komment, den vor der freundlichen Sorte – Tendenz zum Herzlichen.

(12.11.2016)

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 137–141*

Claude Keisch

Erinnerung an Peter H. Feist

Beitrag zum Gedenkcolloquium des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin am 3. Mai 2016 mit Hauptvortrag von Professorin Dr. Gabriele Dolff-Bonekämper (TU Berlin)

Ich fühle mich kaum berufen, hier zu der angemessenen „Würdigung“ auszuholen; meine Zeit als Assistent am Kunstgeschichtlichen Institut Peter Feists jüngerer Kollege liegt ein Halbjahrhundert zurück, zudem bin ich damals mangels eines Parteibuchs mancher Zusammenhänge unkundig geblieben; und so steigen aus dem trüben Gedächtnis weniger Fakten und Geschichten als Atmosphären und Silhouetten herauf. – Peter Feist: da ist zu allererst die **Kontrastmischung** aus intellektueller Würde, leisem Auftritt und wacher Aufmerksamkeit. Noch in späten Jahren sah ich ihn bei Vorträgen oder in Pressekonferenzen ausgiebig Notizen machen auf den postkartengroßen Zetteln, die ihn wohl lebenslang begleiten sollten (und dieses Format übernahmen wir Jüngeren von ihm gleich); und manchmal, angesichts der übergroßen Ehre, die er damit dem Redner erwies, drängte sich die Frage auf: Sind es noch Notizen oder schon eigener Text? – Das bedächtige Ansammeln der Notizen hatte einen Zug von Funktionalität, die keine Mühe an Imponiergesten verschwendet. Wie viele Kästen mögen sich Jahr für Jahr angefüllt haben!

Nach Berlin kam damals, im Herbst 58, anfangs als wissenschaftlicher Assistent, ein Mensch von erkennbar überlegener Kultur. Vor dem ersten Wort (und das heißt bei ihm: vor dem ersten Räuspern) fielen die schönen Schleifen und Krawatten auf, die zugleich ihren Träger, dessen Gegenüber und den Anlaß ehrten: eine Kulturfunktion durchaus. Einige Jahre zuvor war es Richard Hamanns unter den Jackenkragen geschobener Schal, den seine älteren Schüler ihm noch nachahmten, als ihn die Universitätsreform vertrieben hatte. Willy Kurth war noch gegenwärtig, hochbewundert, jede Vorlesung eine Jubelrede. Er trug noch weiße Gamaschen und hatte bei Max Liebermann und Eduard Arnhold auf dem Sofa gesessen. Solche welt-

haltigen und weltläufigen Gestalten lieben Studenten. Peter Feist war erst 30, aber er versprach die Höhe: schon dank der Herkunft – Universität Halle, also Burgen und Romanik, Wittenberg und Lutherhalle, Max Sauerlandt und Wilhelm Worringer, seine Lehrer; dazu das Raunen über eine ungedruckte, neunbändige Dissertation zur Ausbreitung des Motivs des Tierbezwingers, die man tief und breit verwurzelt wußte in übernationalen Zusammenhängen; sie verband mit dem herben Zauber des allerfernsten Mittelalters den kühnen Griff auf ein gefährlich ausgedehntes Material und eine benediktinerhafte Hingabe und Geduld – mit alledem erklomm der Verfasser auf Anhieb eine Hochebene der Forschung mit weitem, vielerlei überwölbendem Blick.

Lange vor seiner Ankunft in Berlin war ein großer Aufsatz erschienen, der, auf der Staatsexamensarbeit gründend und schon im Vorausblick auf die Dissertation, von nichts Geringerem handelte als „dem **Orientproblem**", also der Frage nach dem östlichen Ursprung von Motiven und Stilelementen in der nachantiken Kunst ganz Europas, und im langsamen Schreiten über Völkerwanderung, Merowinger, Karolinger bis zur Romanik ließ Feists Darstellung weder Rom noch die Kelten und Germanen aus; nicht ohne im Vorübergehen anzudeuten, das „Orientproblem" sei „aus verschiedenen Gründen aktueller denn je" (wie klingt das nach 60 Jahren...); er gewinnt aus seiner Untersuchung ausdrücklich auch Lehren zur **Methode** – dialektische Wechselwirkung contra polarisierende Vereinzelung – und unterstreicht, daß man auch in einem so weit entlegenen Stoff – „wie wenige glauben das!", schaltet der 25jährige frohlockend ein, mit Ausrufzeichen – „Gegenwart greift"; und hier wieder ein Ausrufzeichen.

Erst recht der Aufsatz über „**Motivkunde** als kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode" wurde studiert. Auch dieser Text nimmt teil an der vielstimmigen internationalen Methodendiskussion, während ein anderer mit Nachdruck in sie eingreifen will: ich meine „Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft" (1966), eine weit ausholende Argumentation, die er ursprünglich für einen Vortrag vor Münchner Studenten entwickelt hatte, und die gegenüber historischen Entwicklungsgesetzen auch der „relativen Eigengesetzlichkeit der Kunst", der „Eigenbewegung des Stoffes" ihre Rechte einräumt.

Bei solcher Intensität und auch mit dem menschlichen Anstand, mit dem er sich vor seine Studenten stellen konnte, stand er bei ihnen, ich glaube, konkurrenzlos hoch am Brett, unabhängig von Zustimmung oder Vorbehalten im Detail, hoch am Brett ohne Konkurrenz. Seine Respektabilität tat dem Berliner Institut nach den Verlusten der Universitätsreformen bitter not, nach innen und nach außen. Die **Breite seines Ansatzes** mußte auffallen,

mit Vorlesungen und Übungen zu Themen aus Mittelalter und Renaissance – hier durfte ich ihn mit einem Beitrag über Kunsttheorien unterstützen –, vor allem beeindruckte die **Intensität seines „Realisierens“** – um mit Cézanne zu sprechen, denn endlich muß auch das Licht der Impressionisten an unserem Horizont erscheinen. Die Impressionismus-Vorlesungen begleiteten die Entstehung seiner Habilschrift, aus der später mehrere große (systematische) und kleinere (monographische) Publikationen hervorgingen, sind seinen Schülern besonders in Erinnerung geblieben, und dabei die Wärme, die Einfühlungskraft seiner Darstellung. Seine Studenten erinnern sich an die **Exkursionen** in den Harz, nach Sachsen etwa, erinnern sich an eingehende Architekturbetrachtung, aber auch an Jux wie einen Stierkampf, bei dem Peter Feist als Torero gegen einen Studenten antrat, oder an eine überzeugende Imitation des Alec Guiness als Ladykiller – Peter Feists ganz anderes, heiteres Gesicht.

Parallel zu alledem hatte er längst begonnen, ***gegenwärtige* Entwicklungen** der bildenden Kunst – in einem immer weiter gedehntem Umkreis, Halle zuerst, später Berlin und darüber hinaus – als Kunstkritiker zu *kommentieren* und, auch als Mitglied von Gremien, Kommissionen, Komitees, unmittelbar zu *beeinflussen* und auf internationalen Kongressen und dergleichen gegen viel Kritik zu *vertreten*: „operative Kunstwissenschaft“ (so hat sie Feist genannt). In das Institut, also in seine Lehrtätigkeit, reichte diese so prägende Seite seines Tuns meiner Erinnerung nach kaum hinein, hier blieb die Kunst der Gegenwart in den Händen einiger Spezialisten, die ihm leider kellertief unterlegen blieben... Wahrgenommen wurden immerhin die Zeitschrift- und Zeitungsartikel, in denen es weniger um *Erkenntnis* als um *Vermittlung* ging: um Vermittlung zwischen

(1) den genuinen Erfordernissen der Kunst,
(2) den – auch wohlverstandenen – Interessen der Gesellschaft und
(3) den so schwer belehrbaren wie unumgehbaren Büros der Macht.

Unter verkrusteten Dogmen suchte er den beschädigten „wahren Kern“ zu retten; klug-verbindliche – oft aber allzu verbindliche – Formulierungen konnten Einsichten nach vorn bringen; so die berühmte, hintergründige Formel „Wir brauchen eine intelligenzintensive Kunst“; oder seine Ansätze, den hammerschweren Begriff des sozialistischen Realismus aufzusplittern in diverse Möglichkeiten eines unmittelbaren, eines expressiven, eines metaphorischen Realismus. Es war mehr gemeint als bloße Begriffskosmetik; aber ließ sich eine dirigistische Kunstpolitik nachhaltig bessern, ohne ihre „Grundtorheit“, den Dirigismus selbst, aufzugeben? Die öfter in der Biblio-

thek ausgelegten Zeitungsausschnitte dokumentierten Fortschritte und Rückschläge und betrübliche intellektuelle Kompromisse, über die man sich vielleicht weniger wundern muß, wenn man an vergleichbar mühselige kleine Schritte im katholischen Klerus erinnert: auch da verstricken sich aufrichtiger Glaube und Apparatinteressen ineinander und führen miteinander einen Kampf von Blinden.

Von Anfang an war ihm an **Synthese** gelegen, an weiträumigen Zusammenhängen, daher auch kamen ihm Neigung und Kraft zu großen Überblickswerken, und: er wollte jeden Schritt an der Elle einer **Methode** messen, die sich als ein auf die Geschichte angewandter Materialismus definierte. Ganz Lehrer, legte er seinen Stoff *verarbeitet* und systematisch geordnet vor. In ihm war ein natürlicher Hang zur Objektivierung im kühlen Licht systematischen Ordnens und ein Hang zur Gewissenhaftigkeit.

Auch darum wurde seine **Zusammenarbeit mit Museen** fruchtbar. Seinerzeit gab es auf der Museumsinsel eine Rodin-Ausstellung mit einer schönen internationalen Leihgaben-Ernte. Daß die Aufsätze im Katalog das Thema Rodin und Deutschland umkreisten, war Absicht, denn auch unter eingeengten Arbeitsbedingungen sollten neue Fakten erschlossen werden. Aber der Nahblick auf das Material allein hätte wieder in Provinzialität zurückgeführt ohne einen – ich sage mit Bedacht nicht „einführenden", sondern *orientierenden* Text, der den Giganten vor einen angemessen weiten Horizont stellte.

Das war Peter Feists Dimension, und sein Text ist lesenswert geblieben, nicht zuletzt weil er so ausdrücklich nach dem Menschenbild des Bildhauers fragt – „Menschenbild", ein heute vergessener Begriff – und ausdrücklich auch nach dessen Zusammenhängen mit gesellschaftlichen Konflikten. Zum plebejischen Typus der Bürger von Calais fällt ihm ein, daß im Jahr ihrer Ausstellung in Paris (1889) ebendort die proletarische II. Internationale gegründet wurde.[1] Und von der Unverbundenheit der einsamer Figuren, dem „psychologischen Charaktergemälde" ohne erkennbare Solidarität, zieht er die Linie weiter zu Fritz Cremers und Will Lammerts antifaschistischen Denkmälern, die

> „auf gewandelter sozialer und weltanschaulicher Grundlage eine neue Vorstellung von der Gemeinschaft und der Solidarität unter Menschen im Angesicht von Gewalt und Tod veranschaulichen."

1 „Kein Wunder", fügt er hinzu, „daß die *Bourgeois* von Calais sich ihre verehrungswürdigen Vorfahren anders vorstellten."

Das ist die Brücke zum – damals – gelebten Jetzt, dem eigenen und dem seiner Leser in der DDR, die, wie ein internationaler Rundblick schnell zeigt, in *diesem* Falle keineswegs im provinziellen Abseits steckt. Und dabei ist Feists Ausdruck nachdenklich, behutsam, der Vergleich läuft nicht auf „Überwindung“ hinaus, sondern markiert einen historischen Unterschied.

Nachdenklich auch, maßvoll und durchaus kritisch der Blick auf „Internationale Beziehungen in der Plastik der DDR“ in Anita Beloubeks Ausstellungskatalog „Mensch – Figur – Raum. Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts“ (1988). Drei Jahre zuvor die Ausstellung „Für Max Liebermann“, die das Kupferstichkabinett gemeinsam mit der Akademie verantwortete. Den Katalog, äußerlich so unansehnlich wie inhaltlich gewichtig und bis heute wohl unentbehrlich, eröffnete – ich sage lieber im Präsens: eröffnet – ein Essay von Peter Feist, dessen programmatischer Titel „Liebermanns *Entscheidungen*“ allein schon die Wandlungen der Kunst Liebermanns und seiner Haltung in ein deutlich modellierendes Seitenlicht rückt. – Und wie immer, wenn er sich von der Systematik weg dem Individuum zuwendet, vernimmt man das Hintergrundrauschen seines Lebenswerkes und Wirkens: „denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht“. Jeder kennt die Zeile, die Rilke folgen ließ. In hoffnungsvolleren frühen Jahren hätte Peter Feist sie abgewandelt: Du mußt ***das*** Leben ändern.

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 143–150*

Peter Michel

Lebendiges Erbe

Nekrolog für den Kunsthistoriker Peter H. Feist*

Der Verlag Kiepenheuer & Witsch gab 1990 ein collagehaftes Lesebuch mit Texten von 100 überwiegend in der noch existierenden DDR lebenden Autoren heraus. Diese Aufsätze waren nach dem 9.November 1989 geschrieben oder aktualisiert worden. Sie schienen sehr zeitgemäß, blieben jedoch als nicht vernetzte Einzelstücke ein zeitgeschichtliches Sammelsurium, das hier und dort zwar Anregungen für eine Geschichte der Kunst in der DDR geben konnte, aber selbst keine historische Abhandlung war. Manch einer nutzte die Gelegenheit, seine Anpassung an die sich anbahnenden neuen Machtverhältnisse eilig publik zu machen.

Bewahrenswert

Peter H. Feists dort veröffentlichte, auch in der Zeitschrift »Bildende Kunst« publizierte, systematisierende Überlegungen gehörten nicht dazu. Sie vermittelten bereits damals Wichtiges für eine künftige DDR-Kunstgeschichtsschreibung. Schon zu jener Zeit warnte er in seinem Text eindringlich davor, das kulturelle Erbe der DDR unbedacht preiszugeben, denn jeder Bilderstürmerei folge zwangsläufig nach einem gewissen Zeitraum erschrockenes Bedauern von Irrtümern und Verlusten. Es zeige sich, »dass eine ganze Menge von Kunst aus der DDR zumindest einigen der international (oder in der BRD) als gültig gehandhabten Kriterien und Messlatten standhielt«; zugleich sei die Frage nach bewahrenswert Eigenständigem wichtig, das sich gegen die »nivellierende Flut globaler Einheitsmoden« herausbildete. Zu untersuchen sei auch, »wie weit oder auch wie lange Künstlern, ihren Schaffensweisen und Werken eine DDR-Spezifik erhalten bleibt, wenn sie die Kunstverhältnisse der DDR verlassen haben«. Zu den Merkmalen der Kunst in der DDR gehöre ein »ausgeprägtes, feines Empfinden für Soziales, für alle Kon-

* In: „junge Welt“, 04.08.2015, Doppelseite 12/13

sequenzen aus der Tatsache, dass Menschen nicht anders denn als soziale Wesen existieren. In Folge ergab sich ein Kunstkonzept, das die Kunst nicht hermetisch vom ›Außerkünstlerischen‹ abgrenzt, sondern ihr Eingreifen und Wirken, mithin auch ihre Möglichkeit, erlebt und verstanden zu werden, deutlich favorisiert«. Äußerlich Plakativem habe immer auch eine engagierte Kunst gegenübergestanden, die nicht nur half, »die Realität in ihrer Widersprüchlichkeit tiefer eindringend zu erfassen«, sondern auch die Fähigkeit zu eingreifendem Handeln stärkte – auch »als Teil einer internationalen ›linken‹ Kultur, im Weiterarbeiten an einer Alternative zu Kapitalherrschaft und Imperialismus«. Die Kunstverhältnisse der DDR hätten, so schrieb er, dazu beigetragen, ein Geschichtsbewusstsein und ein Zukunftsbild zu fördern, »in dem Antifaschismus, internationalistische Solidarität, vor allem mit der Dritten Welt, Friedenserhaltung und – freilich sehr spät – die Aufmerksamkeit für Ökologie als hohe Werte galten«. »Künstler aus der DDR haben die figurative Kunst ... gekräftigt. Sie bereicherten diese vor allem um Varianten eines ... dialektischen Realismus, der nicht mehr in herkömmlicher Weise erscheinungsgetreu operiert, sondern phantasievoll die Inhalte ins Spiel bringt.« Diese Art zu schaffen »bildete zeitweise eine Ermutigung für Künstler, beispielsweise in der BRD, der allgegenwärtigen Dominanz nichtrealistischer Kunstkonzepte standzuhalten«. Peter H. Feist verwies damals auch darauf, dass wichtige Erfahrungen der klassischen Moderne – zum Beispiel aus Expressionismus und Verismus – aufgegriffen und revitalisiert wurden. Auf dem Gebiet des tief und differenziert in Physiognomie und Psyche eindringenden Porträts, das einige Theoretiker schon endgültig an die Fotografie abgetreten hatten, sei es zu international bemerkenswerten Leistungen gekommen. Das heißt in einer angeblich »kollektivistisch« ausgerichteten Gesellschaft habe sich die Kunst um Individualität bemüht und die Darstellung des dialektischen Widerspruchsverhältnisses von Typus und Einzelnem, Alltag und Epoche sei in Praxis und Kunsttheorie kein fruchtloses Unterfangen gewesen. Ebenso habe die Kunst in der DDR – beispielsweise durch Simultanbilder und andere Raum-Zeit-Montage-Verfahren – eigenständige Leistungen hervorgebracht, »um sozial-historische Zusammenhänge und Prozessverläufe auf neue Weise bildkünstlerisch zu erhellen«. Auch habe sie sich stilistisch fast immer entschiedener, als es zeitweise in anderen sozialistischen Ländern geschah, gegen die Übernahme des »Shdanow-Stils auf Repin-Basis« und Entsprechendes in der Plastik gesperrt. Es sei ihr engagierter, etwas bewirken wollender, geschichtsbewusster Realismus, den die Kunst der DDR als Wert und Herausforderung in eine größere gesamtdeutsche und gesamteuropäische Kunstszene einzubringen habe. Hinzu kämen »Elemente der

Kunstverhältnisse, der Art, wie die neuzeitliche ›Kulturpflicht‹ der Gesellschaft und ihrer staatlichen, kommunalen und kooperativen Organisationsformen wahrgenommen wird und wie sich demokratische Selbstorganisation des Kulturprozesses vollzieht«.[i]

Seit der Veröffentlichung dieser Gedanken ist ein Vierteljahrhundert vergangen. Was damals aber folgte, waren Ignoranz und Verdrängung – bis hin zu Vandalenakten gegen Kunstwerke – war die Symbiose von Borniertheit und Unverstand, wie sie sich am nacktesten in der Ausstellung »60 Jahre – 60 Werke« anlässlich des 60. Jahrestages des Beschlusses über das Grundgesetz der BRD zeigte. Dort fehlten in der DDR entstandene Werke völlig – mit der Begründung, in der DDR habe es keine Freiheit gegeben; Kunst könne nur in Freiheit gedeihen, also gab es in der DDR keine Kunst. Schirmherrin dieser Schau war Angela Merkel. Was Peter H. Feist vor 25 Jahren schrieb, gilt noch heute. Und wenn in der Gegenwart die ernsthafte Beschäftigung mit dieser Kunst immer weiter um sich greift, auch unter jungen, unvoreingenommenen Studenten und Wissenschaftlern, so hat er durch sein Wirken daran einen wichtigen Anteil.

Dialektischer Realismus

In seinem Text von 1990 taucht u.a. der Begriff »dialektischer Realismus« auf. Dieser Terminus, den bereits der Kunstkritiker der »Roten Fahne«, Alfred Durus, in den Endzwanziger- und beginnenden Dreißigerjahren genutzt hatte, war in der offiziellen Kulturpolitik der DDR suspekt, weil er angeblich der »Entpolitisierung« diente. Man hielt bis kurz vor ihrem Ende stets am Dogma vom »sozialistischen Realismus« fest. Doch Feist war einer der ersten, die aus der Analyse des tatsächlichen Verlaufs der Kunstprozesse ihre theoretischen Schlussfolgerungen zogen; er schlug bereits in der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre vor, mehrere Typen realistischer Gestaltung zu benennen: »Erstens den Gestaltungstyp des unmittelbaren Realismus, dessen stilistische Spannweite von der impressiven Darstellung bis zur veristischen reicht. Zweitens den Typ des expressiven Realismus, der mit verschiedenen Graden der Formintensivierung, auch dem Verfahren des Archaismus, operiert. Drittens den Typ des konstruktivistischen Realismus. (...) Viertens den Gestaltungstyp eines metaphorischen oder imaginativen Realismus, in dem auch ausgesprochen phantastische Züge auftreten können.« Er ließ außerdem die Möglichkeit offen anzuerkennen, »dass bestimmte (...) Aussagen (...) auch mit (den in angewandter und dekorativer Kunst bereits eingeführten Assoziationswirkungen) abstrakter Gestaltung zu erzielen sind.«[ii] Damit

war eine Tür geöffnet, um die tatsächliche Vielfalt und Weite der in der DDR entstehenden Kunst auch kulturpolitisch zu akzeptieren, denn es gab immer wieder Rückfälle in dogmatische Denkweisen. Natürlich wusste Peter H. Feist, dass von den meisten Künstlern theoretisches Schubladendenken nicht akzeptiert wurde, doch er stärkte mit diesem Systematisierungsversuch auch u.a. jüngeren, eigenwilligeren Künstlern den Rücken, die es nicht immer leicht hatten, sich durchzusetzen. Wenn er nach der politischen »Wende« nun eindeutig von »dialektischem Realismus« sprach, so war das nur die logische Fortsetzung solcher Überlegungen. Denn die Einheit und der Kampf der Gegensätze, der dialektische Zusammenhang von Inhalt und Form, von Wesen und Erscheinung, von Wirklichkeit und Möglichkeit ... – alles das begleitet auch heute ernsthafte künstlerische Schaffensprozesse, wenn auch in der kapitalistischen Gesellschaft andere, marktwirtschaftliche Bedingungen herrschen und hemmen.

Voller Selbstbewusstsein führte Peter H. Feist für das spezifische Erscheinungsbild weltweit anerkannter Werke der bildenden und angewandten Kunst der DDR die Bezeichnung »die andere Moderne« ein. Er besetzte diesen Terminus für uns und überließ ihn nicht jenen, die heute mit höchstem Aufwand Gleichgültigkeiten empormanipulieren. Die klassische Moderne war Vorbild und Anreger für viele Maler, Graphiker, Bildhauer, Grafikdesigner, Kunsthandwerker usw. in der DDR. Bis in die Gegenwart wird aber mit diesem Begriff Schindluder getrieben, auch mit der Bezeichnung »Avantgarde«, deren eigentlicher Inhalt verfälscht wird. Peter H. Feist schätzte Künstler, die nicht an dünkelhaftem Hochmut gegenüber dem Betrachter leiden, die ihn ernst nehmen und den Dialog mit ihm suchen, die sich nicht von ihm entfernen, sondern seine Erfahrungen nutzen und ihn fordern. »Die andere Moderne« ist als Bezeichnung für in der DDR entstandene Kunst heute zu einem gängigen Begriff geworden, ebenso wie die von Feist eingeführte Bezeichnung »Epochenbild« für Gemälde – vor allem Simultanbilder, z.B. von Willi Sitte oder Ronald Paris, die sich mit übergreifenden, viele Menschen bewegenden Fragen auseinandersetzen. Das wissenschaftliche Erbe, das uns Peter H. Feist hinterlassen hat, wird weiterwirken, vor allem bei seinen noch lebenden Weggefährten und in der Generation von Kunstwissenschaftlern, die er mitgeprägt hat.

Lebensweg

Wer war Peter H. Feist, der am 26. Juli 2015, drei Tage vor seinem 87. Geburtstag, in Berlin starb? Viele bezeichnen ihn als Nestor der Kunstwissen-

schaft in der DDR. Es fällt auf, dass eine ganze Reihe von Künstlern und Kunstwissenschaftlern, die in der DDR in vorderster Reihe standen, aus Böhmen stammen: u.a. die Maler Willi Sitte, Walter Womacka und Willi Neubert und die Kunstwissenschaftler Rudolf und Karl Max Kober. Auch Peter H. Feist gehört dazu. Geboren wurde er am 29. Juli 1928 in Warnsdorf (heute Varnsdorf in der Tschechischen Republik). Seine Eltern waren Ärzte. Als Jugendlicher wurde er in letzten Monaten des zweiten Weltkrieges als Flakhelfer eingesetzt. Nach der Umsiedlung seiner Familie holte er in Wittenberg 1947 sein Abitur nach und studierte anschließend bis 1952 Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie an der Martin-Luther-Universität Halle. Seine Diplomarbeit beschäftigte sich mit der Kunst des frühen Mittelalters. Bis 1958 blieb er an dieser Universität als Assistent und Oberassistent von Wilhelm Worringer am Kunsthistorischen Institut. Nach seiner Promotion zog er nach Berlin um, wurde an der Humboldt-Universität Oberassistent und habilitierte mit einer Schrift zum französischen Impressionismus. 1967 wurde er Dozent, 1968 Professor mit Lehrauftrag und 1969 Ordentlicher Professor an der Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften. Ab 1977 leitete er den dortigen Wissenschaftsbereich Kunstwissenschaft. Neben einer Ordentlichen Mitgliedschaft in der Akademie der Künste war Peter H. Feist ab 1968 auch Mitglied des Zentralvorstandes des Verbandes Bildender Künstler der DDR und ab 1974 Korrespondierendes Mitglied der Akademie der Wissenschaften der DDR. Von 1982 bis zu seinem Vorruhestand 1990 leitete er das Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften dieser Akademie. Er war aktives Mitglied der Leibniz-Sozietät. Außerdem wirkte er in der nationalen Sektion der AICA, der UNESCO-Organisation der Kunstkritiker, als Präsident. Seine Gastvorlesungen führten ihn nach Prag, Sofia, Moskau, München, Stockholm, Uppsala und Lund, auch nach Finnland, Indien und Burma.

Als ich 1974 die Chefredaktion der Zeitschrift »Bildende Kunst« übernahm, begegnete ich ihm zum ersten Mal. Er war bereits ein langjähriges Mitglied des Redaktionskollegiums und blieb es bis zum Ende. Was mir auffiel, waren seine ruhige Art und seine wohlüberlegten Ratschläge, die einen förderlichen Einfluss auf die Planung der monatlichen Hefte hatten und die auch halfen, manche kulturpolitische Klippe zu umschiffen. In seiner Person vereinigte sich ein enzyklopädisches Wissen mit einem unaufdringlichen, beinahe bescheidenen Auftreten. Er vermied beim Sprechen und Schreiben bombastische Formulierungen, erzeugte logische Klarheit durch eine ausgereifte Stilistik, deren Gedankenführung mit wenigen Fremdwörtern auskam. Insofern war er uns nicht nur als Kunsthistoriker, sondern auch als Verfasser

von Texten – als Sprachpfleger – ein Vorbild. In manchem Streit bewährte er sich als Ruhepol.

Seine besondere Neigung zur Kunst der Bildhauerei kam schon in einer seiner ersten Buchpublikationen, dem Band »Plastiken der Deutschen Romanik«, zum Ausdruck, der 1960 im Verlag der Kunst Dresden erschien. Es folgten im Seemann Verlag Leipzig die Bände »Auguste Renoir« (1961) und »Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft: Versuch eines Abrisses« (1966). Dem Impressionismus wandte er sich immer wieder zu, u.a. in seinen Büchern »Impressionistische Malerei in Frankreich« (1972), »Renoir. Ein Traum von Harmonie«, das 1987 im Taschen Verlag Köln erschien, »Impressionismus. Die Erfindung der Freizeit« (1993) und »Malerei des Impressionismus 1860–1920« (2000). Er veröffentlichte 1986/87 eine zweibändige »Geschichte der deutschen Kunst«, nahm 1996 das Thema der Bildhauerei in seinem Buch »Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert« wieder auf und arbeitete am »Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon« mit, das 2007 in Stuttgart herauskam und zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten vorstellte. Sein Essay »Die Formen der Kassandrarufe«, den er für die 2004 im Verlag ARTE MISIA PRESS Berlin erschienene exzellente Monografie über Heidrun Hegewald schrieb, gehört zum Besten, was über diese Malerin, Graphikerin und Schriftstellerin veröffentlicht wurde. Für das Lexikon »Künstler in der DDR«, das im Jahr 2010 als Projekt der Gesellschaft zum Schutz von Bürgerrecht und Menschenwürde (GBM) im Verlag Neues Leben erschien und etwa 7000 Künstler erfasst, formulierte er das Vorwort. Darin schrieb er: »Die Fülle und Vielgestaltigkeit der im Osten Deutschlands entstandenen und rezipierten Kunst kann ebenso wenig als ein weißer Fleck auf der Landkarte der Weltkunst im 20. Jahrhundert behandelt werden wie der soziale und politische Versuch, der hier unternommen wurde, zu einer bloßen Fußnote der Geschichte entwürdigt werden sollte.«[iii]

Nach»wende«jahre

Nach 1989/90 fühlte er sich mit zahlreichen, für realistische Kunst offenen Galerien und Vereinigungen eng verbunden. 2001 schrieb er einen engagierten »Epilog« gegen die Entscheidung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, eine lange geplante Willi-Sitte-Ausstellung zu verbieten; er gehörte zu den Begründern des Freundeskreises »Kunst aus der DDR«, der am 19. Mai 2004 innerhalb der GBM ins Leben gerufen wurde, und eröffnete 2003 und 2011 Ausstellungen mit Malerei und Graphik von Ronald Paris in

der GBM-Galerie. Mit diesem Maler verband ihn – wie u.a. auch mit Willi Neubert, Willi Sitte und Walter Womacka – eine besondere Freundschaft. Zur Vorbereitung der Ausstellung von 2011 holte ich ihn, dem das Laufen immer schwerer fiel, aus seinem Pankower Haus zu einem gemeinsamen Besuch im Rangsdorfer Atelier von Ronald Paris ab. Die Gespräche vor den Bildern und im sommerlichen Garten sind mir in guter Erinnerung. Je älter Peter H. Feist wurde, umso mehr rückten wir zusammen. Seine Eröffnungsreden waren Glanzpunkte der Tätigkeit der GBM-Galerie. Heute denke ich, dass ihm dieses Gebrauchtwerden trotz seiner gesundheitlichen Probleme gut tat. 2007 hielt er die Laudatio für den Karikaturisten Harald Kretzschmar, 2011 für den Berliner Künstler Hans Vent und 2014 für den sensiblen Städtemaler Konrad Knebel. 2012 hatte er dasselbe für die von ihm sehr verehrte Emerita Pansowová getan. Wie subtil er Kunst beurteilen konnte, hörte man auch in seinen Worten für diese Bildhauerin: »Seit dem 19. Jahrhundert verachten viele Künstler das Porträtieren, weil es angeblich die künstlerische Freiheit einschränke. (...) Emerita Pansowová bleibt hingegen beim Porträtieren, und sie findet den spannenden, fruchtbaren Ausgleich zwischen der notwendigen erkennbaren Ähnlichkeit mit der dargestellten Person und andererseits einer Formung, die erkennen lässt, dass es sich um ihre eigene, persönliche Ansicht handelt. Sie will nicht, dass man ihre Ansicht für die einzig richtige hält, was sehr oft das Bestreben von Künstlern oder auch von Auftraggebern ist. Sie gestaltet so, dass das Bildnis als eine noch unabgeschlossene Annäherung wirkt und auch unter wechselndem Lichteinfall lebendig zu pulsieren scheint.«[IV] Es war nicht nur eine Dankesgeste dieser Künstlerin für einen klugen Laudator, dass sie den Wunsch äußerte, Peter H. Feist zu porträtieren. Es war vielmehr die Achtung vor einer Lebensleistung. So stand also der Kunsthistoriker der Bildhauerin Modell. Sie wird sich auch nach seinem Tod mit dieser Arbeit weiter beschäftigen. Der Dargestellte wird das Endergebnis nicht mehr sehen können. Emerita Pansowová schrieb mir: »Was mir bleiben wird, ist sein Vertrauen; das wird mich auf meinem Weg immer begleiten. Er wird für viele von uns unvergessen bleiben – mit großer Achtung vor einem Leben und Wirken im Dienst der bildenden Kunst.«

i Alle Zitate aus: Peter H. Feist: DDR-Kunst: was bleibt? Prämissen für eine neue Kunstgeschichtsschreibung, in: Bildende Kunst, Heft 7/1990, S. 55–57

ii Peter H. Feist: Aktuelle Tendenzen in der sozialistisch-realistischen Kunst der DDR, in: Bildende Kunst, Hefte 7 und 8/1976

iii Lexikon Künstler in der DDR, herausgegeben von Dietmar Eisold, Verlag Neues Leben Berlin 2010, S. 8

IV Aus der Laudatio von Prof. Dr. Peter H. Feist zur Eröffnung der Ausstellung mit Werken von Emerita Pansowová in der GBM-Galerie, in: akzente, Monatszeitung der GBM, 167. Ausgabe, Januar/Februar 2013, S. 6

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 151*

Ronald Paris, Rangsdorf

Ich denke dankbar an ihn*

Die Nachricht vom Ableben von Professor Dr. Peter H. Feist erfüllt mich, als sein Freund, mit Trauer. Schon seit 1959 war Peter Feist ein aufmerksamer Beobachter meines künstlerischen Schaffens, und ich blicke dankbar zurück auf all die Texte und Ermutigungen, die er mir widmete.

Es gab über meine Arbeiten oft heftige öffentliche Debatten, bei denen meine Zweifel größer waren als meine Zuversicht. Sein Zuspruch jedoch half mir stets, bei meiner Haltung zu bleiben und beharrlich meinen Weg fortzusetzen. Souverän, hochgebildet und taktisch klug erschienen immer im richtigen Moment von ihm Texte, wo Dummheit zu triumphieren drohte und an die Kunst und Künstler überzogene Erwartungen gerichtet wurden. Die beispielgebenden kunsthistorischen Untersuchungen in seinen Publikationen über die »Moderne« und in seiner Lehrtätigkeit hatten Gewicht und behalten Gültigkeit.

Sein Bemühen war, die Schönheit jeder Kunst entdecken zu können, die mit Substanz auch auf das jeweilige Zeitgeschehen einzugehen vermag, einmal mit zu bewahrender Formsprache, sowie neue ästhetische Werte entwickelt. Diesbezüglich waren Peter Feists Anschauungen tolerant und gegen jedes Ausschließlichkeitsdenken gerichtet. Seine Verständnis fördernden Kritiken werden uns schmerzlichst fehlen.

---

* In: neues deutschland, 04.08.2015.

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 153–154*

Diana Al-Jumaili, Leipzig

Über meine Begegnungen mit Professor Feist

Zum Leserbrief »Ich denke dankbar an ihn« von Ronald Paris, neues deutschland, 4.8.2015, S. 18

Im Jahr 2013 hatte ich die Gelegenheit, für eine wissenschaftliche Untersuchung zur DDR-Geschichte Professor Peter H. Feist zweimal zu interviewen. Ich begegnete einem aufgeschlossenen und sehr gebildeten Mann. Die Gespräche mit ihm waren eine persönliche Bereicherung für mich, weshalb ich das Bedürfnis habe, mit diesen Zeilen nochmals an ihn zu erinnern.

Im Jahr 1948 wurde der internationale Kunstkritikerverband AICA in Paris gegründet. Die DDR bemühte sich spätestens seit Anfang 1958 um eine Mitgliedschaft. Anders als in anderen internationalen Organisationen waren die Bemühungen relativ bald erfolgreich. Die ersten zehn Kunstkritiker der DDR wurden im Herbst 1966 in die AICA aufgenommen. Peter H. Feist war der erste und letzte Präsident der 1965 gebildeten und 1990 aufgelösten AICA-Sektion der DDR, nur unterbrochen durch die Amtszeit von Professor Dr. sc. Ullrich Kuhirt (1972 bis 1983).

Die DDR war Gastgeberland für einige internationale AICA-Veranstaltungen. Besondere Bedeutung und Ausstrahlungskraft hatte die 26. Generalversammlung der AICA vom 2. bis 9. September 1974, zu der rund 250 Mitglieder aus 26 Ländern anreisten. Zahlreiche Exkursionen führten die Teilnehmer quer durch die DDR. Die DDR nutzte einerseits die Gelegenheit, sich mit ihrer aktuellen bildenden Kunst den ausländischen Gästen vorzustellen. Andererseits wurde den Teilnehmern eine faszinierende Reise in die kunsthistorische Vergangenheit geboten.

Innerhalb der DDR erlangte die AICA nie eine große Bedeutung. Die Kunstkritiker profitierten vor allem von ihrer Mitgliedschaft, wenn sie jenseits der DDR-Grenzen unterwegs waren. Der AICA-Ausweis öffnete manche Türen und bot Chancen, die sich ohne ihn nicht ergeben hätten. Doch nicht alle kunstkritisch Tätigen, die an einer Mitgliedschaft in der AICA-Sektion der DDR interessiert waren, wurden auch aufgenommen. Über die

Aufnahme entschied letztendlich wohl die Kulturabteilung beim ZK der SED. Die Gründe mögen vielfältig gewesen sein, die Nichtberücksichtigung wurde von Manchem aber auch Peter H. Feist persönlich angelastet. Als führender Kunstkritiker in der DDR und als »Chefideologe der DDR-Sektion« war er nicht unumstritten und musste nach 1989/90 erleben, dass man ihn (und andere) aus ideologischen, nicht fachlichen Gründen nicht in der nun gesamtdeutschen AICA-Sektion haben wollte. Deshalb entschied er sich für eine Mitgliedschaft in der sog. »Freien Sektion« der AICA. Dieser gehörte er bis zuletzt an, auch wenn er aufgrund altersbedingter gesundheitlicher Einschränkungen an den internationalen Veranstaltungen schon seit einiger Zeit nicht mehr teilnehmen konnte.

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 157–160*

Professor Dr. Peter H. Feist im Interview mit Diana Al-Jumaili

Zur Arbeit in der AICA und der CIHA

Auszüge aus den Interviews vom 8. Mai und 13. August 2013*
(gekürzt und bearbeitet)

AICA

Ich hatte das Glück, dass ich außer in die sozialistischen Länder auch viel in das westliche Ausland reisen konnte. Dies und meine Sprachkenntnisse haben wohl dazu beigetragen, dass ich 1965 vom Kulturministerium mit der Leitung der AICA-Sektion[1] der DDR beauftragt wurde. Vor ihrer diplomatischen Anerkennung als Staat durch die westliche Welt war die DDR ganz besonders daran interessiert, dort wenigstens auf kulturellem, kulturwissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet Ansehen zu gewinnen. Doch der Beitritt zu internationalen Organisationen wurde häufig durch die Politik der BRD behindert. Wir Kunstkritiker pflegten bereits gute Beziehungen zu italienischen Wissenschaftlern. Die Kollegen aus der Tschechoslowakei kannte ich durch Vorlesungen, die ich in Prag gehalten hatte.

Ich vermute, dass sowohl Italien wie auch die Tschechoslowakei geholfen haben, dass die DDR Mitglied in der seit 1949 bestehenden AICA werden konnte. Die westdeutsche Delegation hat damals selbstverständlich protestiert. Aber unsere international vernetzten Stellen bekamen die Nachricht: die DDR wird bei der nächsten Generalversammlung aufgenommen. Nun musste eine eigene AICA-Sektion gebildet werden. Die Situation war insofern günstig, als die Generalversammlung und Kongress der AICA 1966 in Prag, Tschechoslowakei, stattfand. Dorthin konnten wir mit einer größeren Zahl von Mitgliedern und Gästen reisen. Die ersten zehn Kunstkritiker der DDR wurden in die internationale AICA aufgenommen.

---

* Die Interviews wurden geführt im Rahmen der Recherchen zu: Diana Al-Jumaili: Die UNESCO-Arbeit der DDR. Chancen und Rückwirkungen, Leipzig, 2014, unveröffentlicht.

1 Association Internationale des Critiques d'Art (AICA, Internationale Vereinigung der Kunstkritiker).

Die Generalversammlungen und die sie begleitenden Kongresse fanden jedes Jahr an einem anderen Ort statt. Zu Veranstaltungen in westlichen Ländern konnten aus Devisengründen immer nur ganz wenige Mitglieder fahren.

Zu jeder nichtprivaten Auslandsreise erhielten wir Direktiven vom Ministerium für Kultur. Sie enthielten auch Verhaltensanweisungen gegenüber den Vertretern aus der BRD: Falls diese ein privates Gespräch suchen, sei es abzublocken. Man solle sich nicht in gemeinsame Unternehmungen verwickeln lassen. Private Einladungen seien abzulehnen. Allerdings haben wir diese Anweisungen immer wieder auch durchbrochen.

Die Direktiven verlangten außerdem gegen bestimmte Sachen zu protestieren, beispielsweise wenn die Schilder über die Staatsangehörigkeit nicht mit „DDR“ gekennzeichnet waren. Wenn die AICA-Versammlung mit einem Beschluss Maßnahmen in den sozialistischen Ländern kritisierte, musste man sich davon distanzieren und dagegen stimmen oder den Saal verlassen. Schwieriger war es, wenn die AICA gegen kulturpolitische oder denkmalpflegerische Maßnahmen in einem kapitalistischen oder anderen Land protestierte. Da musste man unter Umständen ad hoc entscheiden und die Abstimmung hinterher zu Hause begründen. Das ist allerdings selten gewesen, glaube ich.

Präsident und Generalsekretär der AICA besuchten später die DDR und informierten sich über das hiesige Kunstleben. Wir hatten 1972 der AICA angeboten, Generalversammlung und Kongress in der DDR durchzuführen. Das gelang 1974.

Ab 1990 gab es keine DDR-Sektion mehr. Die westdeutsche Sektion, die nun die einzige deutsche war, nahm nur drei oder vier aus der DDR auf, die entweder nicht in unseren Sektionen waren oder zu den Oppositionellen gehörten. Mich hätten sie nicht aufgenommen. Ich habe von mir aus aber auch keinen Kontakt gesucht. Die westdeutschen Kollegen wunderten sich, dass ich fachlich doch einiges vorweisen konnte und auch ganz umgänglich war – aber ich war eben ein Spitzenfunktionär. Ich musste bzw. konnte in die sogenannte Freie Sektion der AICA wechseln, in die *Section libre*. Diese Sektion gab es schon immer für Personen, die aus verschiedenen Gründen nicht in der nationalen Sektion des Landes, in dem sie wohnten, sein wollten oder konnten.

Für einige westdeutsche AICA-Leute waren wir zu sehr Funktionäre des DDR-Systems und unser Eintreten für eine sozialistische Kunst, für Realismus passte den meisten westdeutschen Kunstkritikern nicht. Zu einigen hatten wir ein gutes Verhältnis. Sie freuten sich, als sie 1974 ein bisschen in

der DDR herumreisen und etwas sehen konnten, sowohl an alter Kunst wie auch an Gegenwartskunst. Im Allgemeinen war es jedoch so, dass die westdeutschen an Kunst Interessierten und Künstler sich nicht sehr informierten über die Kunst der DDR. Zum Teil konnten sie es nicht. Manche wollten es auch nicht, denn sie erschien ihnen altmodisch und insofern uninteressant. Kunstinteressierte der DDR wussten hingegen über westdeutsche Kunst viel besser Bescheid – auch, wenn sie nicht hinfahren konnten.

CIHA

Das Internationale Komitee der Kunsthistoriker (CIHA)[2] war aus einem weiteren Grund für die DDR interessant: Wir bemühten uns, das Patronat des CIHA für das Thieme-Beckersche Künstlerlexikon, dessen Weiterführung und Neufassung unter dem Titel „Allgemeines Künstlerlexikon“, AKL, zu bekommen. Dann konnte man mitteilen und hineindrucken: „Unter dem Patronat des Comité international d’histoire de l’Art“. So wird es leichter, internationale Fachvertreter für die Mitarbeit den dem Künstlerlexikon zu gewinnen. Schließlich übernahm CIHA die Schirmherrschaft. Aber das war kurz vor der Vereinigung Deutschlands. Das war also ein interner Nutzen unserer CIHA-Mitgliedschaft.

Aus politischer Sicht bestand der Hauptzweck der CIHA-Mitgliedschaft der DDR in unserer Präsenz und dass wir in allen Listen mit der offiziellen Staatenbezeichnung aufgeführt wurden. Andererseits profitierten die DDR-Wissenschaftler und ihre Forschung von der Teilnahme an den Tagungen im Ausland. Die Veranstaltungen boten Gelegenheit, Dinge zu sehen und Kollegen kennenzulernen, was sonst nicht oder nur schwer möglich gewesen wäre. Studienaufenthalte längerer Art waren das aber nicht. Erst in der letzten Phase der DDR konnten einzelne DDR-Wissenschaftler aufgrund von Vereinbarungen zu Studienaufenthalten nach Italien, in die USA oder nach England reisen.

Bei diesen CIHA-Veranstaltungen lernte man unter Umständen Kollegen kennen und konnte Verbindungen knüpfen und Interesse signalisieren. Das war auch in meinem Fall so. Ich war interessiert an einem kurzen Studienaufenthalt, Fellowship, an der National Gallery in Washington. Ich erfuhr, dass sie ein eigenes Programm für Osteuropa hatten, weil sie die Leute aus Polen, der Sowjetunion, der Tschechoslowakei, der DDR usw. von den

2 Comité international d’histoire de l’Art (International Committee of the History of the Art).

Vorzügen amerikanischer Kultur und Wissenschaft zu überzeugen wollten. Genommen wurden immer nur wenige, einzelne Kollegen. Meiner Bewerbung haben Hochschulministerium und Kulturministerium und Außenministerium zugestimmt. Ich glaube es war 1985, als ich dann für einen dreimonatigen Studienaufenthalt nach Washington reiste. Drei Monate. Das war die längste ruhige Studienzeit, in der ich mich ganz dem Wissenserwerb und dem Ausarbeiten einer kleinen Studie widmen konnte.

Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 161–164*

Curriculum Vitae

Professor Dr. Peter H. Feist

Peter H. Feist (* 29.7.1928 in Varnsdorf [ČSR] – † 26.7.2015 in Berlin)

1944–45	Luftwaffenhelfer, Arbeitsdienst
1945–47	als Aussiedler Beendigung der Oberschule, anschließend Praktikant am Reformationsgeschichtlichen Museum Lutherhalle in Wittenberg
1947–58	Studium, u.a. bei Wilhelm Worringer, Diplom 1952, Assistenz, Lehrtätigkeit an der Universität Halle, Promotion 1958 mit *Der Tierbezwinger: Geschichte eines Motivs und Probleme der Stilstruktur von der altorientalischen bis zur romanischen Kunst bei Heinz Ladendorf und Heinz Mode* (Orientarchäologe)
1958–81	Berlin, Humboldt-Universität. Assistent mit Lehrauftrag, Wahrn.-Dozent
1966	Habilitation mit *Bereicherung und Begrenzung der Malerei durch den französischen Impressionismus* (Gutachter Gerhard Strauss, Karl-Heinz Clasen, Rita Schober [Romanistin]), Institutsdirektor, zunächst kommissarisch, Dozent
1968	Professor, danach zeitweise stellvertretender Direktor der neu gebildeten Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften, bzw. Leiter des Wissenschaftsbereichs Kunstwissenschaft
1966–68 u. 1972–81	Leiter der Arbeitsgruppe Kunstwissenschaft im Beirat für Kultur-, Kunst- und Sprachwissenschaften des Ministeriums für Hoch- und Fachschulwesen
1982 bis 30.6.1990	Direktor des Instituts für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften der DDR in Berlin

Seit 1948 kunstkritisch und populärwissenschaftlich tätig.

Abb. 7: Atelier der Bildhauerin Emerita Pansowová mit Peter H. Feist und ihrer Büste von ihm (2015)

Foto: Dr. Michael Feist

Seit 1950 kurze Studienreisen und Tagungsbesuche, auch Vorträge und Gastvorlesungen in den meisten europäischen Ländern, sowie Burma, Indien und USA (1985 Visiting Fellow am Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery Washington).

1952–90	im Verband Bildender Künstler der DDR, Sektion Kunstwissenschaft, seit 1968 im Zentralvorstand des Verbandes.
Seit 1965	Mitglied der AICA (Internat. Assoziation der Kunstkritiker), zeitweise Leiter der DDR-Sektion.
1969–91	Mitglied der Akademie der Künste der DDR, 9.12.1991 abgewählt.
1974–91	Korresp. Mitglied der Akademie der Wissenschaften der DDR, vom Berliner Senat Mitgliedschaft beendet.

1969–2010 Mitglied im Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA), bis 1990 als einer der Repräsentanten der DDR, danach ehrenhalber.

1993–2015 Mitglied der Leibniz-Sozietät e.V., Berlin (gegründet 15.4.93).

Archiv von Peter H. Feist 2015 in die Akademie der Künste übernommen (W. Heegewaldt).

Ausgewählte Veröffentlichungen

Lexikon der Kunst, Leipzig 1968–78, 1987–94 (Mithrsg.);

Geschichte der deutschen Kunst, 1760–1848 und 1848–1890, Leipzig 1986–87 (Coautor);

Malerei des Impressionismus (Hrsg. Ingo F. Walther, 2 Bde.), Köln 1992;

Metzler Kunsthistoriker Lexikon, Stuttgart/Weimar 1999, erweit. Ausg. 2007 (mit P. Betthausen und Ch. Fork);

Untersuchungen zur Bedeutung orientalischer Einflüsse für die Kunst des frühen Mittelalters (in: Wiss. Zeitschr. d. M.-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, 2, 1952/53, H. 2, Gesellsch.- u. sprachwiss. Reihe, H. 1) = Diplomarbeit;

Meisterwerke deutscher Buchmalerei um das Jahr 1000 (Das kleine Kunstheft, 13), Dresden 1955;

Auguste Renoir, Leipzig 1961, Köln 1987;

Paul Cézanne, Leipzig 1963;

Plastik in der DDR, Dresden 1965;

Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft, Leipzig 1966;

Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft (Gesammelte Aufsätze), Dresden 1978;

Neue Überlegungen zum Forschungsgegenstand ‚Kunstverhältnisse' (in: Kunstverhältnisse. Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung, Wiss. Kolloquium, Inst. f. Ästhetik u. Kunstwissenschaften d. Akad. d. Wiss. d. DDR, 1988);

Malerei des Impressionismus 1860–1920, 2 Bde, (Hrsg. Ingo F. Walther, Köln 1992 (Coautor);

Wunschbilder, Irrwege, Drohworte. Schicksale der Realismustheorie in der DDR (in: I. Realismus-Triennale, Künstlersonderbund in Deutschland), Berlin 1993;

Impressionismus. Die Entdeckung der Freizeit, Leipzig 1993, 2. überarb. Aufl. als: *Impressionismus. Die Erfindung der Freizeit. Mit Texten von Baudelaire bis Zola*, Leipzig 2007;

Geschichtsträume, Störbilder. Die Wandbilder im Berliner Palast der Republik (in: Städtebau und Staatsbau im 20. Jh.), München 1995;

Französischer Impressionismus, Köln 1995;

Figur und Objekt: Plastik im 20. Jahrhundert, Leipzig 1996;

„...Das bittere Kraut 'Muss'. Menzel und die Kunstverhältnisse seiner Zeit (in: Jahrbuch der Berliner Museen, 41, 1999, Beiheft, Berlin 2002);

Die Kunstwissenschaft in der DDR (in: Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, hrsg. v. Jutta Held, Bd. 8: Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit), Göttingen 2006;

Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin seit 1945: Bewährtes und Neues (in: Wolfgang Girnus, Klaus Meier, hsg.: Die Humboldt-Universität Unter den Linden 1945 bis 1990. Zeitzeugen – Einblicke – Analysen, Leipzig 2010);

Der Bilderstreit vor 1990. DDR-Erfahrungen aus persönlicher Sicht (in: Karl-Siegbert Rehberg, Paul Kaiser, hsg.: Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin/Kassel 2013).
Zahlreiche weitere Aufsätze in Zeitschriften, Zeitungen, Tagungsberichten, Ausstellungskatalogen. Rezensionen in Journal für Kunstgeschichte, Regensburg.

Haupstraßen und eigene Wege. Rückschau eines Kunsthistorikers, Autobiographie, Lukas Verlag Berlin, 2016.

Nachlese. Ansichten von Bildender Kunst und Kunstgeschichte, Textsammlung hrsg. von Peter Betthausen und Michael Feist, Lukas Verlag Berlin, 2016.