

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.“<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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<sup>4</sup>, 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.<sup>5</sup> „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*<sup>6</sup> 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 fortzuführen 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 weiterzuführen 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.<sup>7</sup> 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 zugehörige 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 (...)“<sup>8</sup>

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 zeitweise – 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<sup>9</sup>) 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.<sup>10</sup> 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<sup>11</sup>)

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.“<sup>12</sup>

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<sup>13</sup>). 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-Denkmal von Fritz Cremer mit den kaum bekannten näheren Umständen in einem Vortrag 1995 dargestellt.<sup>14</sup> Mit Fritz Cremer hat sich Feist immer wieder beschäftigt.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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*<sup>17</sup> 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*