

Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen.

Besorgt von Bernhard Sattler, herausgegeben von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: Callwey 1962, 809 S.

In einem umfangreichen Band hat Bernhard Sattler Briefe von und an Adolf von Hildebrand, Tagebuchaufzeichnungen von ihm und Konrad Fiedler sowie Äußerungen verschiedener anderer Zeitgenossen über den Künstler zusammengestellt. Der weitaus größte Teil der Dokumente war bisher nicht veröffentlicht. Den 1927 von Günther Jachmann publizierten Briefwechsel mit Konrad Fiedler, die wichtigste Quelle für die Kunsttheorien Hildebrands neben dem „Problem der Form“ und den Aufsätzen, hat Sattler durch 29 Briefe Hildebrands und 49 Briefe Fiedlers ergänzt. Nur wenige von Jachmann publizierte Briefe hat Sattler nochmals abgedruckt. Auch zwei Briefe von Marées an Hildebrand, die in dem Werk Meier-Graefes nicht enthalten sind, und vier Briefe von Hildebrand an Marées werden erstmalig bekannt gemacht.

Von besonderem Interesse, auch für die Beurteilung der bei Meier-Graefe nicht ganz objektiv dargestellten Geschichte des Verhältnisses von Hildebrand, Fiedler und Marées sind Tagebuchstellen von Fiedler, dessen geistige und charakterliche Größe darin ganz zum Ausdruck kommt.

Hildebrands Beurteilung von Marées' Leistung läßt sich an vielen Äußerungen erkennen. Auf das begeisterte Lob in der Zeit vom ersten Kennenlernen (1867) bis zum Bruch der Freundschaft (1875) folgt eine skeptischere Sicht, bei der Hildebrand zwar Marées' Zielsetzung bejaht, aber seine Bemühungen angesichts der immer wieder übermalten Werke letztlich für gescheitert hält. In einem Brieffragment vom Februar 1888 urteilt er gegenüber Fiedler mit seinen im „Problem der Form“ entwickelten Begriffen, Marées habe zwar das Fernbild gestaltet, das

sei sein eigentliches Verdienst, die Erscheinung aus der Nähe aber sei mangelhaft. Die körperliche Wirkung der Marées'schen Figuren, die sich aus dem gradezu reliefartigen Aufbau aus vielen Schichten ergibt, stand für Hildebrand damals noch außerhalb seines rein optischen Erlebens. Als Hildebrand später neue Fähigkeiten für die plastische Anschauung in sich entwickelt und ein Körpergefühl als Mittler künstlerischer Erfahrung anerkennt (s. Brief an Hermann Levi vom 26. 6. 1899 und an die Contessa Angelica Rasponi um 1904 über die Nacktheit in der Kunst), mögen ihm auch die expressiven Qualitäten der Marées'schen Figurenmalerei zugänglicher geworden sein. So wird auch das erst spät erworbene Verständnis für Rodin (Brief an Heinrich Wölfflin vom 16. 9. 1917) begreiflich. Die Maréesausstellung von 1908/09 in München macht auf ihn „einen ganz wunderbaren Eindruck“.

Verschiedene Briefe ergänzen Hildebrands theoretische Schriften. Gegenüber Friedrich Ritschl formuliert er bereits 1874 die Eigenständigkeit und Gleichwertigkeit des Vorstellungsvermögens und seiner Logik gegenüber dem Begriffsvermögen. Ein Brief an seinen damals 16jährigen Stiefsohn Alfred vom 21. 10. 1886 erläutert in anschaulicher Darstellung, worin Hildebrand den Kern des Kunstwerkes erblickt: „Die Formen sind nur Guckfenster für einen lebendigen Prozeß.“ Andere Briefe erläutern die Theorie des künstlerischen Sehens (An Rudolf Seitz vom 15. 12. 1893 und an Erich von den Beucken vom 10. 1. und vom 13. 5. 1909). Die Kritik einer Schrift des Archäologen Emanuel Löwy „Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst“ in einem Brief an Walter Riezler vom Sommer 1901 gibt Hildebrand Anlaß, eine These von der Entwicklung der griechischen Skulptur gemäß seiner Relieftheorie zu skizzieren.

Für die Entstehungsgeschichte der Werke Hildebrands sind die Briefe wichtige Dokumente. Die Chronologie in Heilmeyers Werkverzeichnis von 1921 kann in vielen Fällen korrigiert werden. Die Anerkennung als Porträtist in den führenden Kreisen der Gesellschaft war es vor allem, die seit den achtziger Jahren den Bekanntenkreis Hildebrands erweiterte. Namen wie Bismarck, Bode, Helmholtz, Clara Schumann, Cosima Wagner, Carl Alexander Großherzog von Weimar, Georg Herzog von Sachsen und Rupprecht von Bayern finden sich unter den Korrespondenten. Viele bedeutende Zeitgenossen aus der Musikwelt hatten zu Hildebrand dauerhaftere oder flüchtigere Beziehungen: Brahms, Bruckner, Liszt und Wagner, den Hildebrand übrigens wenig schätzte, Wilhelm Furtwängler wurde durch ihn beeinflusst, Walter

Braunfels wurde sein Schwiegersohn. Der Zusammenhalt eines großen Teiles der geistigen Elite Deutschlands in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg wird hier noch einmal deutlich.

Der Einfluß Hildebrands auf die Kunstwissenschaft — trotz gelegentlich geäußerter Abneigung gegen diese Disziplin — hauptsächlich über Heinrich Wölfflin ist bekannt. In seinem Kondolenzbrief an die Witwe Hildebrands erinnert Wölfflin daran, was er dem Bildhauer verdankt: „Ich betrachte es als einen der großen Glücksfälle meines Lebens, daß ich Adolf Hildebrand kennenlernen durfte. Ich spreche nicht davon, was ich ihm an Erkenntnissen verdanke (es sind grundlegende, entscheidende Erkenntnisse für mich geworden), das wertvollste ist mir, durch ihn das ideale Bild der großen schöpferischen Persönlichkeit, des bedeutenden Menschen überhaupt empfangen zu haben. Jedesmal empfand ich die Klarheit der geistigen Atmosphäre, in der er lebte, als eine unvergängliche Wohltat, und die bloße Erinnerung muß dauernd als Trost und Ansporn weiter wirken.“ Auf eine kunstwissenschaftliche Methode, die Kunstwerke in erster Linie durch den Gesichtssinn erkennen will, wirkt Hildebrand noch immer fördernd.

Der Wert, der einer solchen Dokumentensammlung beizumessen ist, hängt allerdings letztlich davon ab, welche Bedeutung man Hildebrand zuschreibt. Es ist üblich geworden, in ihm einen der Ahnherren der modernen Skulptur zu sehen. Dennoch wird man ihm nicht gerecht, wenn man sein Werk zu sehr unter dem Gesichtspunkt seiner entwicklungsgeschichtlichen Funktion betrachtet. Da Hildebrand nicht revolutionär ist wie etwa Cézanne in der Malerei, wird sein Werk bisweilen nur als ein erwünschtes Niemandsland zur Abgrenzung der modernen Skulptur von der verachteten Kunst der Gründerzeit angesehen, und in der Tat trennt den Künstler beinahe ebenso vieles von der einen wie von der anderen Epoche. Von den erregenden künstlerischen Ereignissen der ersten beiden Jahrzehnte unseres Jahrhunderts nimmt er, obgleich vielseitig interessiert, kaum Notiz; dabei lebte er in München, einem Hauptort der neuen Kunstbewegung. Der einzige Künstler der jungen Generation, den Hildebrand in den Briefen erwähnt, ist Albert Weisgerber, dessen frühen Tod er bedauert („weitaus das Beste, was sich seit Marées durchzuringen suchte“). Der Mangel an Modernität wird gern in Urteilen wie dem Eduard Triers formuliert, es fehle Hildebrand „an Temperament und Ausdruckskraft“.

Eine eingehendere Beschäftigung mit Hildebrand kann zeigen, wie wenig er in der Rolle aufgeht, die ihm der nach großen Zusammen-

hängen suchende Historiker zuweist. In dem Brief an seinen Stiefsohn Alfred vom 21. 10. 1886 vergleicht Hildebrand selbst die Entwicklung eines Künstlers unter dem Einfluß seiner Zeit (ob er ihr nun zustimmt oder opponiert) mit dem Wachstum eines Strauches unter einer Glasglocke, deren Form er annehmen muß. Der Historiker betrachte nur die übergestülpte Form, „die gestaltende Kraft der Sträucher“; ihre „innere Gesetzmäßigkeit“ aber bleibe ihm verborgen. „Innere Gesetzmäßigkeit“, ein Wort das rasch und oft verwendet wird, ist bei Hildebrand mehr als nur eine Phrase.

Die Gesetze seines Schaffens sind in seinen Werken erkennbar und überdies größtenteils in theoretischen Schriften ausgesprochen. Am wichtigsten ist seine Relieftheorie für die Skulptur. Sie betrifft ein inneres Gesetz, nicht nur ein erdachtes praktisches System zur Vereinfachung der Dreidimensionalität; ist sie doch aus der Tätigkeit des Sehens abgeleitet, durch das der Künstler nach Hildebrand an der Welt Anteil nimmt und sich ihr verbunden fühlt. Der Skeptizismus eines Manet beispielsweise liegt ihm fern. So wird der Begriff der Form, der immer wieder zur Charakterisierung von Hildebrands Kunst im Gegensatz zu den von literarischen Inhalten abhängigen Schöpfungen seiner Zeitgenossen benutzt wird, allein seinem Werk nicht gerecht. Die Form bleibt Attribut und Auszeichnung des dargestellten Gegenstandes, dem die intensive Anteilnahme des Künstlers gilt.

Dieser Gegenstand ist in erster Linie der Mensch, als einzelner im Porträt und als anonymer Repräsentant der Gattung in Idealbildern. Man kann diese humane Einstellung Hildebrands nicht leugnen oder übersehen. Seine Gedanken über Städtebau oder Verkehrsplanung, über die Gestaltung von Friedhöfen oder sogar über soziale Probleme wie das Verhältnis des Arbeiters zur Arbeit bleiben unerklärlich, wenn diese Geisteshaltung nicht berücksichtigt wird.

Die Lektüre des Bandes hilft die Qualität der Kunst Hildebrands erkennen; die weite geistige Bereiche verknüpfende Logik seiner Werke wird leichter verständlich. Damit wird auch die Frage nach der Aktualität Hildebrands positiv beantwortet, da Qualität wegen ihrer Vorbildlichkeit immer aktuell ist.

Bernhard Sattler, als Enkel Hildebrands mit seiner Aufgabe besonders vertraut, hat die Ausgabe mit mustergültiger Akribie besorgt. Anmerkungen und ein Korrespondentenverzeichnis kommentieren den Text. Auf den meisten der 24 Tafeln sind bisher unveröffentlichte Werke Hildebrands abgebildet.

Helmut Börsch-Supan