

# Adolf von Hildebrand

1847 - 1921



(Stand: 23. 04. 2008)

## Einführung

Adolf Hildebrand galt seit 1880 bis zum Ende des 1. Weltkriegs als der bedeutendste Bildhauer Deutschlands, als der deutsche Gegenspieler zu dem 7 Jahre älteren Rodin, den er bewunderte, aber zugleich mit Argumenten kritisierte, die an die Wurzeln jeglicher Kunstauffassung rührten. Beide vertraten die Abschaffung des Zuviel an Gegenständlichem, auch an Psychologischem in der plastischen Auftragskunst; beide zielten, als sie mühelose Meisterschaft erlangt hatten, auf Form- und Gegenstandsreduktion, freilich auf sehr verschiedene Art. Denn Hildebrand kämpfte für die klare, klassische und vollendete Formung eines Werkes, vor allem der menschlichen Gestalt, die ihm - wie Goethe - das vornehmste Thema der Kunst war; eine Formung, in der das, was dargestellt werden soll, ohne jedes überflüssige Detail voll anschaulich wird. Wo irgend möglich, versuchte er die Einbindung eines plastischen Werks in eine grössere Ganzheit, was ihn schliesslich zur künstlerisch und städtebaulich vollendeten Platzgestaltung führte. Rodins Reduktion dagegen zielte, bei Absage an thematische Direktheit und Genauigkeit, auf den Torso, das Nonfinito, das Suggestieren anstelle von eindeutiger Aussage, schliesslich zu Montagen von Körperfragmenten. Gegen Rodins nur die Einzelwirkung bedenkenden subjektiven Expressionismus stand Hildebrands objektiv durchdachte Gestaltung einer Ganzheit. In Deutschland wurde Hildebrands Wirken stilbildend, nicht nur, aber vor allem für die Münchner Skulptur und die Platzgestaltungen der Stadt. Das änderte sich, als die Wirren der Nachkriegszeit und die grossen Umbrüche des 20. Jahrhunderts Rodins innovative künstlerische Versuche in den Vordergrund treten liessen, Hildebrands Werk dagegen und sein Wille zum Schaffen zeitloser Kunst in den Hintergrund rückten. Heute sieht man Anlass, sich auf seine Prinzipien neu zu besinnen.

## Leben und Arbeit

Geboren wurde Hildebrand in Marburg als fünftes von acht Kindern des Nationalökonomen Bruno Hildebrand. Dieser hatte mit 14 Jahren seine Ausbildung selbst in die Hand genommen, war nach dem Studium von Philosophie, Geschichte und Philologie mit 27 Jahren Professor für alte Geschichte an der Universität Breslau geworden, wurde zwei Jahre später als Ordinarius für Staatswissenschaften an die Universität Marburg berufen, war als Führer der Liberalen Partei, dort von einem Hochverratsprozess bedroht, in die Schweiz geflohen, wurde Professor an der T.U. Zürich, wo er ausser einer Leih- und Sparkasse auch das erste schweizerische Eisenbahnunternehmen gründete und leitete, ebenso wie er es später von der Universität Jena aus in Thüringen ins Werk setzte. In diesem Elternhaus wurde dem Sohn das Nachdenken und das Diskutieren über Philosophie und die Grundprobleme jeder Tätigkeit zur Selbstverständlichkeit.

Der Vater ließ seinen Sohn ebenso selbständig sich entwickeln, wie er es getan hatte. Adolf hat das Wanderleben seiner Eltern von Marburg nach Bern, dann Zürich und zurück nach Deutschland - Jena - in seinen **Jugenderinnerungen** geschildert. Sechzehnjährig begann er eine anderthalbjährige Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, die er jedoch gelangweilt verliess, um sich in München selbständig weiterzubilden. Dort hatte er Ende 1866 ein Vierteljahr lang einen Arbeitsplatz im Atelier des Münchner Bildhauers Caspar von Zumbusch, der später Hofbildhauer in Wien wurde. Zumbusch - damals 36 Jahre alt - nahm ihn 1867 mit auf eine Studienreise nach Italien.

### ***In Italien***

**In Rom** lernte Hildebrand den zehn Jahre älteren Maler Hans von Marées kennen und durch ihn den sechs Jahre älteren Juristen und Philosophen Konrad Fiedler, mit dem ihn später eine enge Freundschaft verband. Das Zusammentreffen dieser drei Männer war eine Sternstunde für die Kunst. Der intensive Gedankenaustausch zwischen Ihnen führte den noch von keinem Vorurteil belasteten Hildebrand zu jener wohlbegründeten Kunstauffassung, mit der er den formal ausufernden Tendenzen seiner Zeit entgegentrat. Fortan bezeichnete er sich selbst als den Schüler von Marées, "dem allein er seine künstlerischen Anschauungen verdanke". Die Darstellungsregeln von Marées, die sich so genau wohl erst in diesem Dreiergespräch formten, wurden zum Teil auch die von Hildebrand. Angeleitet von Marées war er überzeugt, von den alten Meistern der Antike und der Renaissance mehr lernen zu können als von Zumbusch. So blieb er nach dessen Abreise allein für anderhalb Jahre in Rom und bildete sich von nun an weitgehend autodidaktisch in seinem Handwerk, vor allem dem Steinhauen, aus. Es folgte ein von langer Krankheit unterbrochener, fast dreijähriger Aufenthalt in Berlin. In dieser Zeit war er gelegentlich mit kleinen Aufträgen im Atelier von Siemering beschäftigt.

Fiedler, der Hildebrand anfangs unterstützte, und durch ihn zum lebenslangen Mäzen von Marées wurde, gab ihm 1870 den ersten Auftrag: ein Porträt und eine Figur nach eigener Wahl, die heute als **"Der trinkende Knabe"** in der Nationalgalerie in Berlin steht. Der Bronzeguss dieser Figur führte Hildebrand wieder nach Italien: Venedig, Florenz und schliesslich Neapel zurück. Dort fertigte er im Auftrag des ihm befreundeten Zoologen Anton Dohrn, der soeben - 1873 - die Zoologische Station in Neapel ins Leben gerufen hatte, den zeichnerischen Entwurf für die Fassaden des neuen Instituts, später auch für den Erweiterungsbau.

Damals veranlasste Hildebrand die Ausmalung des Bibliotheksraumes der Station durch Marées. Als Gehilfe und Mitarbeiter wirkte Hildebrand mit an diesen bedeutendsten deutschen Fresken des 19. Jahrhunderts. Von Hildebrand wurden ausser der gemalten, die Fresken rahmenden architektonischen Gliederung des Raumes und dem Figurenfries (Grisaille) unter der Decke auch die vor den gemalten Exedren aufgestellten überlebensgrossen Gipsbüsten der berühmten Antagonisten der menschlichen Entwicklungslehre Charles Darwin und Ernst von Baer sowie der heute verlorene steinerne Fries der Kaminumrahmung gearbeitet.



An diesem Werk hat Hildebrand nicht nur die Freskentechnik gelernt sondern auch die Lust am Malen. Sie blieb ihm neben der Bildhauerei und dem Interesse an den künstlerischen Problemen des Städtebaus und liess ihn nicht nur die eigenen Häuser sondern auch die von Freunden mit teilweise noch erhaltenen Fresken versehen.

Noch im Jahre 1873 glückte Hildebrand mit Hilfe des Vaters der Kauf und die Einrichtung des aufgelassenen Klosters San Francesco di Paola nahe der Porta Romana **in Florenz**. Hier wollten er und Hans von Marées gemeinsam wirken. Zunächst lebte auch Conrad Fiedler mit ihnen zusammen. Nach der Trennung von Marées und der Heirat mit Irene Schäubfelen blieb Hildebrand für zwanzig Jahre in San Francesco. Er lebte zunächst von Porträt- und kleineren Architektur- und Denkmalaufträgen und arbeitete ständig, meist ohne Auftrag, an frei erdachten Aufgaben und Möglichkeiten bildhauerischer Gestaltung. Es entstanden dort 16 seiner schönsten, nicht durchweg erhaltenen Einzelfiguren, 15 Reliefs, 84 Porträts, 3 Grabmale und einige kleinere architektonische Arbeiten für Florentiner Freunde. An diesen Werken bildete sich Hildebrand zur meisterlichen Beherrschung der Bildhauerei und ihrer künstlerischen Probleme aus.

Die aus der Praxis gewonnenen Erfahrungen, die nach einer Wiederbegegnung mit Marées (1885) bewusst einsetzende Auseinandersetzung mit dessen Gestaltungsregeln und die Diskussion mit Fiedler führten zur Entstehung von Hildebrands heute wieder beachteter Schrift **"Das Problem der Form in der bildenden Kunst"**. Fiedler, einer der bedeutendsten Analytiker von Kunstwerken und Künstlertätigkeit, hat die wechselnden Bewusstseinsbildungen und -formen und die recht verschiedenen Weltaneignungen durchdacht, zu der unterschiedliche Tätigkeiten die Menschen führen können. Er hat so als gleichberechtigt neben der wissenschaftlichen Welterkenntnis die Leistung des bildenden Künstlers Schritt für Schritt dargelegt, wie sie - auf Grund der besonderen, visuell erkennen wollenden Begabung aus unbestimmten Wahrnehmungen der uns umdrängenden Wirklichkeit nach Klärung verlangend - zu "Gesichtsvorstellungen" und schliesslich zu der körperlichen Aktion der Hand führt, welche diese noch immer ungenauen Vorstellungsbilder zu sichtbarer Klarheit und - in immer entwickelteren Ausdrucksmitteln - zum Reichtum der vielen Möglichkeiten künstlerischer Formung führt. Fiedler veranlasste Hildebrand, die für das plastische Gestalten maßgeblichen speziellen Stufen der Bewusstseinsbildung des Bildhauers darzulegen. Und Hildebrand zeigte in seiner Schrift - aus Selbstbeobachtung - wie es von der Stufe der Gesichts- und Formvorstellungen zur künstlerischen Form der Realisierung kommt und welche praktisch-künstlerischen Folgerungen aus den wahrnehmungsphysiologischen und wahrnehmungspsychologischen Vorgängen für sein

Kunstmeter zu ziehen sind. Die Entstehung der Schrift wurde ständig begleitet von der Erprobung der Erkenntnisse in der Praxis. Sie hat die Formung der von da an entstehenden Skulpturen nochmals einigen Veränderungen unterworfen ([Einzelfiguren](#) und [Reliefs](#)).

### ***In Deutschland***

Den Anlass, aus der langjährigen Florentiner Isolierung herauszutreten, gab nicht nur die erste Dalmatien- und Griechenlandreise sondern vor allem der grosse **Wettbewerb für ein Denkmal des Kaisers Wilhelm I in Berlin**. Dieses sollte zugleich das Nationaldenkmal des seit 1871 geeinten deutschen Volkes werden. Hildebrand entwarf dafür in einjähriger Arbeit und unter Beteiligung des jungen Architekten Emanuel la Roche ein Modell, das jedoch vom Kaiser abgelehnt wurde. Es war sein erstes grösseres architektonisches Projekt und wie ein vorweggenommenes Programm seines eigentlichen Arbeitsziels. Das Werk sollte ebenso Hildebrands Ideal: einen den Besucher ganz umschliessenden, kuppelüberwölbten Zentralraum verwirklichen, wie auch einen Bau schaffen, in dem Architektur und Skulptur eine Einheit bilden. Die Skulptur sollte nicht nur als Schmuck figurieren, sondern der Architektur eine Sinnschicht hinzufügen, die wiederum von der Architektur Rahmen und Bedeutungssteigerung erfährt. Hildebrand hatte den Standort für das Denkmal nach stadtkünstlerischen Gesichtspunkten festgelegt.

Von dieser Zeit an spielte bei allen seinen Planungen dies "künstlerische Weiterbilden einer gegebenen Situation", wie er es nannte, eine wichtige Rolle. Immer hatte er, selbst bei der Aufstellung von Einzelfiguren, ein grösseres, womöglich raumübergreifendes Ganzes im Blick. Das unterschied ihn schon damals von den meisten Zeitgenossen und führte auch zu dauerhaft anerkannten Lösungen.

Den ersten öffentlichen Beweis dieser besonderen Begabung konnte Hildebrand 1889 bei der Mitwirkung an dem von der Stadt München ausgeschriebenen **Wettbewerb für den später "Wittelsbacher" genannten Brunnen** erbringen.



Anlass dazu war der Abschluss der Arbeiten an der Erneuerung der städtischen Wasserleitung. Seine Skizze wurde zur Ausführung bestimmt. Als Bedingung war an den Auftrag geknüpft, dass Hildebrand mit zweitem Wohnsitz nach München übersiedelte. Nun begann für den Vierzigjährigen der zweite grosse Lebensabschnitt mit zahlreichen, jedoch nicht internationalen, Aufträgen und Ehrungen, darunter die Verleihung des erblichen Adels. Das Werk des unermüdetlich Tätigen war umfangreich. Neben vielen nicht zur Ausführung gekommenen Projekten entstanden nach dem Wittelsbacher Brunnen noch 4 monumentale Stadtbrunnen, 2 einfache Marktbrunnen, 6 Parkbrunnen für private Auftraggeber, auch einige kleine Denkmalbrunnen; ferner 15 Denkmale sehr unterschiedlicher Ausmaße, davon 2 Reiterdenkmale; 38 Grabmale und zu den schon in der Florentiner Zeit gefertigten 84 plastischen Porträts noch 166 (bisher bekannte) weitere. 1901 wurde Hildebrand zum Mitglied der von Prinzregent Luitpold ins Leben gerufenen Monumentalbaukommission in München gewählt und als oft maßgeblicher Ratgeber bei zahlreichen Bauvorhaben des Staates und der Stadt herangezogen. Vor allem der kunstsinnige Kronprinz Rupprecht konsultierte ihn stets.

Er wurde nach Fiedlers frühem Tod der bevorzugte Freund und Briefpartner Hildebrands. 1906 wurde Hildebrand gebeten, die **Leitung der Bildhauerklasse der Münchner Kunstakademie** zu übernehmen. Er nahm die Aufgabe an, um Schüler in der in Kapitel V seiner Schrift dargelegten "meisterlichsten und wahrhaft künstlerischen Form" der Steinarbeit auszubilden. Hildebrand erbat und erhielt eine Sonderregelung: er verzichtete auf das Gehalt, bekam jedoch eine Summe für Steinmaterial, und die Akademie stellte ihm ein Steinatelier im Akademiegebäude zur Verfügung. Er durfte sich seine Schüler aussuchen und hatte keine

festgelegte Anwesenheitspflicht. Nach einem leichten Schlaganfall, den er 1910 erlitt und in dessen Folge er nicht mehr in Stein arbeiten konnte, gab er diesen Posten auf.

Die letzten Jahre seines Schaffens waren durch den ersten Weltkrieg vielfach beeinträchtigt. Zwar musste der 67-jährige nicht mehr aktiv daran teilnehmen, doch verhinderte der Krieg die Ausführung zahlreicher Entwürfe und steigerte die Arbeitskosten. Den grossen Umbrüchen der Nachkriegszeit, den Kunstanschauungen der neuen Avantgarden, die die Kunst des ganzen 20. Jahrhunderts auf neue Wege führten, konnte er sich nicht mehr stellen. So verlor sein Werk das Interesse der nächsten Generationen. Am Ende sagte der 70-jährige, bescheiden, als er eine der frühesten der berühmten mittelalterlichen Christus-Johannesgruppen aus der Zeit um 1290 sah: wenn er diese Art von Kunst gekannt und etwas in dieser Art gemacht hätte, wäre er ein grosser Bildhauer geworden.

### **"Das Problem der Form in der bildenden Kunst".**

Auf Hildebrands gedankendichte Schrift "Das Problem der Form in der bildenden Kunst" wurde schon im Kapitel über sein Leben hingewiesen. Dem Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, der die Schrift genau las und der sie als "erfrischenden Regen auf dürres Erdreich", bezeichnete, genügte ein einziger, lapidarer Satz, um ihren Inhalt zusammenzufassen: **"Das Kunstwerk muss augengerecht sein"**. Nach diesem Buch - so Wölfflin - seien viele seiner Hörer überzeugt, dass sie für ihr Kunstverständnis eine neue Basis suchen müssten. Auch viele Bildhauer stimmten zu. Die wichtigsten Gedanken daraus seien hier zur Schärfung des Blicks auf Hildebrands künstlerische Ziele und entsprechend geformte Werke dargelegt. Hildebrand hat nach der damals neuesten Wahrnehmungstheorie diejenigen Wahrnehmungsvorgänge, die für Bildhauer und ihre besondere Aufgabe, das Werk augengerecht zu machen, von Belang sind, ausführlich analysiert, unterstützt durch das ständige Gespräch mit Fiedler. Er wies u.a. hin auf den Unterschied zwischen zwei Arten des optischen Erfassens eines Gegenstandes: das aus der Nähe und das aus der Ferne. Die Dreidimensionalität eines Objektes wird nur durch das Umschreiten und/oder durch das Abtasten der plastischen Einzelheiten aus grosser Nähe erfasst. Auch unser Auge ist dann mit seinen Tasteigenschaften tätig. Der Bildhauer, der die so ertasteten Einzelformen zu einer Gesamtformvorstellung verarbeiten muss, hat noch anderes zu leisten als der Maler. Für diesen ist der Umriss entscheidend, wenn er seinen dreidimensionalen Gegenstand augengerecht, wie für Fernsicht, machen will. Für den Betrachter von Skulpturen, vor allem im öffentlichen Raum - wo sie nicht zum Umschreiten und Bewundern als ästhetische Objekte aufgestellt sind - ist die Fernsicht die übliche. Hier arbeitet das Auge anders: es sieht einen oder mehrere Gegenstände nicht völlig dreidimensional sondern reliefhaft. In diesem reliefhaften Fernbild sind nur die für das Erkennen wesentlichen Züge einer Figur, unter Wegfall von mancherlei nicht unbedingt notwendigen Details, wie zu einem Bild zusammengeschlossen. Dieser Eigenart hat der Bildhauer gerecht zu werden. Er muss statt der in der Nahsicht erfaßbaren, detailreichen, ja oft unübersichtlichen **Daseinsform** einer Figur die plastische **Wirkungsform** von Denkmalen oder Reliefs auf Plätzen, in Parks, auch im privaten Bereich und in Museen, finden und herstellen. Er muss alles vermeiden, was das Werk dem Fernblick verunklärt. Er muss vermeiden, dass eine Vielfalt von Bewegungen, ausladenden Gesten, verunklarenden Überschneidungen, auch unnötig Schatten werfenden Vor- oder Rücksprüngen den Eindruck verwirrt. Kurz: **die Umwandlung einer Daseinsform in eine Wirkungsform ist die Aufgabe des Künstlers.**

Die Wirkungsform ist reliefhaft, bildhaft: wenn der Bildhauer dieser wahrnehmungsphysiologischen Tatsache unseres Sehapparats folgt, muss er manche plastischen Details seiner Figuren entsprechend flacher machen. Wie sieht aber dieses Flachmachen bei der Komposition einzelner Figuren aus? Manche zu sehr in den Raum vorstossende Rundung (Schulter, Gelenk) muss flacher, manche Bewegung weniger ausladend gestaltet werden als ihre Daseinsform ist. Auch wird das Flacherwerden dadurch erreicht, dass die Vorstellung während der Arbeit stets einen gedachten, unsichtbaren Raumblock beachtet, dem sich die Figur einordnet und über dessen Grenzen sie nirgends hinausragt. Dieser unsichtbare Raumblock kann vom Betrachter dann sogar als der zur Figur gehörige Raum erlebt werden.

Für Hildebrand lag die künstlerische Bedeutung und eindruckstarke Wirkung der von ihm genau studierten alten griechischen und Renaissancebildwerke darin, dass das durch den begrenzten Steinblock bedingte Verfahren - das von Michelangelo eindringlich in einem Sonett beschriebene schichtweise Heraushauen der Figur aus dem Stein, als tauche sie aus einem ganz langsam abgelassenen Wasser auf - durchweg eingehalten war. Er sah daher auch die Steinbildhauerei (ohne Punktieren) als das vornehmste Verfahren für einen Bildhauer an. Es setzt die genaueste Konzeption, die präzise Vorstellung von der Form des Werks, also die eigentliche künstlerische und das heisst geistige Leistung voraus. Erst danach kann der Künstler mit den Händen diese ständig visuell ihm vorschwebende Arbeit ausführen. Ein Kapitel von Hildebrands Schrift ist allein der Steinarbeit gewidmet. Dies alles lehren zu können, war der einzige Grund für die Annahme der Professur in München. Die Kunstkritik spottete über die "Reliefauffassung": eine flachgemachte Rundfigur sei soviel wie hölzernes Eisen. Spätere Voreingenommenheit wies bei manchem seiner Werke fast nur auf das reliefhaft Gestaltete, z.B. im Wittelsbacher und im Straßburger Brunnen. Man sah in ihnen nur eine Erfüllung von Hildebrands eigenen theoretischen Forderungen und übersah die plastische Wucht und Fülle der zwar in der Gesamtkomposition für Fernsicht angelegten, aus der Nähe aber kraftvoll und rundplastisch geformten Einzelgruppen, ebenso wie die stets in den Raum ausgreifende und ihn gestaltende Komposition seiner städtebaulich wohlüberlegten Brunnen-, Denkmal- und Platzanlagen.

### ***Die Bedeutung der Schrift "Das Problem der Form ..."***

Der heutige Leser kann, mehr als 100 Jahre nach Erscheinen der Schrift, die besondere Leistung Hildebrands erkennen. Sie besteht - ausser in dem schon Angedeuteten - darin, dass seine an Fiedler orientierte Analyse des künstlerischen Schaffensprozesses die geistliche Vielschichtigkeit jeglicher und also auch der künstlerischen Tätigkeit zeigt. Diese erweist sich als ein stufenweiser Aufbau aus organisch bedingten, psychologischen und geistigen Prozessen, die erst die Umsetzung und die vom Künstler zu leistende Neuformung optischer Eindrücke zum Kunstwerk ermöglicht. Er hat, freilich ohne es so genau zu formulieren wie wir es heute mit anders ausgerichtetem Denken können, erstmals **den festen Ort** und die differenzierte Verankerung **der "Kunst" in einer Seinsordnung** aufgewiesen, in der Naturgesetzmässigkeiten unsere seelische und geistige Tätigkeit steuern. Kunst und künstlerische Tätigkeit galt Hildebrand nie als Luxus sondern als ein dem Menschen eingeborenes Bedürfnis. Er hat gezeigt, dass ihr Ort in der menschlichen Natur fassbar ist.

Indem er mit Fiedler darauf wies, dass die seinsmässige Grundlage für alle Gattungen der Kunst die gleiche ist, war nun auf neuer Bewusstseinsstufe der jahrhundertelange, nicht nur theoretische **Streit um den Vorrang der Künste gegenstandslos** geworden. Sie alle erwachsen aus Formvorstellungen, die sich aus unseren Erfahrungen mit der Natur in und ausser uns bilden und vom Künstler zu einer neuen Ganzheit geeinigt werden, ehe er mit der jeweils seinem Metier entsprechenden Verwirklichung beginnt. In solcher Einordnung der Kunst in menschlich organische Lebensvorgänge bedeutete die Einbeziehung der Aufnahmefähigkeit des Betrachters in den Gestaltungsvorgang (zwecks "Augengerechtigkeit") gleichfalls Neuland. Sie führte damals in der Tat zu einer Kunst, die sich auf grössere Einfachheit und tektonisches Denken besann. Diese wahrnehmungspsychologische Seite seiner Theorie kann heute als der erste, nicht unwichtige Schritt gesehen werden, hin zu jenen Künstlergruppen, die mit der Interaktion zwischen Werk und Betrachter sogar ein monochromes Bild eines Künstlers als Vehikel einer gesteigerten Sensibilität für die Beziehung sieht, die es selbst mit Wand, Boden und Licht aufnimmt und von deren Beschaffenheit es beeinflusst ist; die andererseits den Betrachter je nach dessen Beschaffenheit oder Situation in sich verändernde Beziehung zum Werk eines Künstlers setzt. Auf eben dieser Beziehung zu ihrer Umgebung beruhte die Qualität und Einmaligkeit der Schöpfungen Hildebrands, was vielleicht heute ein sensibilisiertes Publikum neu zu sehen und zu verstehen lernt.

## Einzelfiguren

### *Florentiner Zeit*

Die 14 erhaltenen Einzelfiguren Hildebrands, die nicht - wie in der Reife- und Spätzeit - in grössere Zusammenhänge eingeplant, sondern als einzelne erdacht und ausgeführt wurden, stammen aus der Zeit des weitgehend autodidaktischen Lernens und Erprobens in Florenz. Bereits die ersten, der trinkende Knabe (Bronze) und der schlafende Hirtenknabe (Marmor), beide 1870-72, dann der selbstvergessen stehende junge Mann (Marmor, Berlin, Nationalgalerie 1881-84), wie auch die **Brunnenfigur des Wasser ausgiessenden Jünglings**, sind überlegt durchkomponiert und von grosser Perfektion. Beim Umschreiten dieser fein modellierten Knabenkörper zeigen sich von verschiedenen Seiten her überraschend sich wandelnde Ansichten bei stets völlig eindeutig klaren Umrissen und einer Vielfalt von teilweise ganz leisen Achsenverschiebungen. Sie entsprechen dem jahrhundertealten Ideal einer "von allen Seiten" gleich schönen Figur.



Die Formung dieser und aller späteren Figuren ging von drei Prämissen aus, von den Forderungen, die Hildebrand in den Diskussionen mit den Freunden Fiedler und Marées vor den Kunstwerken Roms als unabdingbare Voraussetzungen für die Vollkommenheit eines Kunstwerks erkannt hatte.

1.) galten die von Marées in diesen Gesprächen gefundenen Gestaltungsregeln für den Aufbau eines Bildes oder Reliefs auch für die allseits klare plastische Darstellung des ruhigen wie des bewegten Körpers und seiner Ponderationsprobleme. Letztere konnten die Freunde auch anhand von Leonardos Anweisungen und aufschlussreichen Skizzen in seinem Malereitragat studieren. Dieser wurde damals durch einen weiteren Freund, den Maler Ludwig in Rom, erstmals ins Deutsche übersetzt und mit ihnen besprochen.

2.) stellte Fiedler die Forderung auf, dass die Formung einer Figur bis ins Kleinste nur das anschaulich zu machen habe, was dargestellt werden soll, bei den beiden frühen Werken also der tiefe Schlaf des Hirtenknaben und das intensive, stille Schlürfen des Trinkenden, beim Stehenden die Selbstvergessenheit. Beim Betrachter dürfe weder ein Vorwissen der mythischen oder historischen Bedeutung des Dargestellten vorausgesetzt, noch dürfe ihm eine auf werkfremden Assoziationen oder auf allerhand kunstvollem Beiwerk beruhende emotionale Bewunderung entlockt werden. So zeichnen sich alle, auch die späteren Menschengestaltungen Hildebrands in weitgehender Unverhülltheit ohne schmückendes Beiwerk durch die stille Intensität aus, mit der sie - in selbstvergessenem, länger dauerndem Innehalten befangen - sich mit voller Konzentration ihrem Tun hingeben: dem Trinken, dem vorsichtigen Tragen oder Ausgiessen eines Gefässes.



In den späteren, Seelisches stärker veranschaulichenden Darstellungen Musizierender, ist es das Aufsteigen der Töne aus dem Inneren und ihr Erklingenlassen im Instrument. Beispiele sind der Genius Hohenlohe, die Gitarristin des Joachim-Denkmals, der **Marsyas**, die Cellospielerin auf dem Grab eines Freundes. Zu Recht wurde Hildebrand von dem Enkel Wolfgang Braunfels als Künstler der Stille bezeichnet.



3.) kamen nach den ersten sprachlichen Formulierungen seiner Gedanken zum "Problem der Form" bei Hildebrand für die Fertigung seiner Figuren die Folgerungen hinzu, die er aus der Reliefauffassung eines Fernbildes und der "Steinarbeit" zog. Damals (1885) schuf er, noch in Florenz, drei Figuren, die diese Konsequenzen deutlich veranschaulichen sollten: **Merkur**, Kugelspieler und Philoktet.

Oft haben diese Einzelfiguren nur etwa 3/4 Lebensgrösse. Hier zeigt sich bereits **der antimonumentale Zug** des Bildhauers im Gegensatz zu der damals schon aufkommenden Tendenz zu national auftrumpfender Monumentalität der Darstellungen und Denkmale des neuen Kaiserreichs.

Es erging ihm wie Dürer, der nach Abschluss seiner "13 Bücher der menschlichen Proportion" schrieb: "Aber so Du wol messen hast gelernt ... als dann ist nit allweg not ein jeglich Ding allweg zu messen... als dann ist die geübt Hand gehorsam." Die späten Figuren Hildebrands, vor allem die für Musiker-Male geschaffenen, wie der Leier spielende Genius für den Fürsten Hohenlohe, aber auch die letzten, die lebensvollen Figuren für die Aussennischen des Hubertusbrunnens (**Alter Jäger**), zeigen die selbstverständliche, jedoch nie zur Manier gewordene Meisterschaft des grossen Bildhauers, der bis zuletzt für jeden neuen Auftrag, jeden neuen Standort, die diesem allein angemessene Form suchte und fand.



## Reliefs

Aus der Florentiner Zeit Hildebrands sind 25 weitgehend unbekannte mehrfigurige Reliefs erhalten. Sie befinden sich zum Teil noch im Florentiner Haus. Aus der Münchner Zeit, in der er zu seinem Bedauern nie einen grösseren Reliefauftrag erhielt, haben sich 12 erhalten. Sie sind in architektonische Denkmal- oder Grabmaltaufträge eingebunden. Auch die frühen Reliefs bezeugen, wie seine frühesten Einzelfiguren, eine vollkommene Beherrschung dieser Kunstgattung. Auch in ihnen ist sichtbar befolgt, was Hildebrand aus dem Studium alter Kunst und aus den von Marées durchdachten und von seinem Schüler Pidoll überlieferten Regeln lernte. Diese Regeln sind bei Esche-Braunfels nachzulesen.

Hildebrand hat von Anfang an auf sehr eigenständige Weise Marées' Lehren ins Plastische umgesetzt und im Relief vollkommener gearbeitet, als die meisten Zeitgenossen. Vor allem hat er auch die Regel eingehalten, dass die Rahmenebene von keiner Figur nach vorn hin durchstossen werden darf, dass vielmehr der Raum und alle Bewegung in ihm sich von vorn nach dem Hintergrund hin entwickeln muss. Sehr schnell beherrschte Hildebrand auch alle Arten und Feinheiten der Reliefausarbeitung, vom Hoch- bis zum Basrelief. Dabei boten ihm seine zahlreich ausgeführten Porträtreliefs - von der angelehnten Büste über die Dreiviertelseitenansicht wiederum bis zum Basrelief - ein lehrreiches Übungsfeld ([Porträts](#)).

Wie Marées' Bilder aus der gemeinsamen Zeit zeigen die Florentiner Reliefs oft und gerne Paarbeziehungen, gelegentlich sogar zwischen Tier und Mensch (Ledare Relief; Marmor, Dresden). Im Gegensatz zu der viel strengeren Tektonik Marées'scher Kompositionen zeichnen sie sich durch die Musikalität der kompositionellen Linienführung aus. Einen Höhepunkt seiner Reliefkunst und der durchdachten Komposition bildet das **Amazonentriptychon** (1887/88 München, Neue Pinakothek und Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Es entstand nach einer Griechenlandreise Hildebrands, die in ihm den Wunsch nach "bewegteren mehrfigurigen Sachen mit Pferden" erweckte.



Es gibt kein anderes figürliches Werk Hildebrands, für das so viele **Entwurfsskizzen** entstanden. Sie weisen ihn auch als souveränen Zeichner aus. Von der Brüggem (Seite 153) nennt 19 Blatt, beidseitig mit Versuchen versehen. In ihnen versucht Hildebrand diejenige Lösung zu finden, die erstens die Komposition der Bogenschützen mit jener der im Höhepunkt der Jagdlust dahineilenden Amazonen zu einem harmonischen Ganzen vereinigt und die zweitens die Bewegungen und Überschneidungen der Figuren sucht, die Rauntiefe suggerieren und doch möglichst wenige Tiefenschichten des Reliefblocks beanspruchen.



Diesem Werk vorangegangen ist wohl das humorvolle kleine Gipsrelief (Privatbesitz) mit dem **Panischen Schrecken**, das ein damals vor allem im Umkreis von Böcklin und Franz von Stuck beliebtes Thema parodierte.



Eines der schönsten Beispiele der in Denkmale eingebundenen Reliefs ist das Marmorrelief des, wie in Inspiration vom Schreibtisch aufblickenden Schiller im **Schillerdenkmal** (Nürnberger Stadtpark). Eingelassen in eine mächtige, rundgiebelgekrönte Steinstele bildet es den Mittelpunkt der breit ausladenden, mit Bänken und geschmückten Eckpfosten versehenen Exedra-Anlage des auf Fernblick hin gestalteten Schillerdenkmals auf einem weiten Platz am Ende einer Allee im Nürnberger Stadtpark. Hildebrand sah durch das "Relief statt einer Undfigur" die Möglichkeit einer "viel intensiveren und unmittelbareren Darstellung des Dichters", der nach den Worten des Bildhauers Dannecker "etwas Adlerrmäßiges" hatte und "desse Bewegungen immer stark" waren.



## Porträts

Hildebrand zählte zu den besten Porträtisten seiner Zeit. Von ihm stammen 250 eigenhändige Porträts, 84 davon sind Porträtreliefs. Bedeutende Forscher (Helmholtz, Pettenkofer, Boveri), Erfinder (Siemens), Industrielle (Duisberg), Fürsten (Kaiser Wilhelm II, Bismarck, Angehörige des Hauses Wittelsbach), Künstler und Musiker (Brahms, Clara Schumann, Cosima Wagner, Joseph Joachim) und viele andere liessen sich von Hildebrand porträtieren. Sein Schüler und Mitarbeiter Erwin Kurz schilderte die Reliefkunst Hildebrands anhand von zwei Porträtreliefs: "Unglaublich ist Hildebrands Vollendung im Relief... Am Bronzerelief des Prinzregenten ist das Unbegreifliche, wie in dem Profil das ganze Face drinliegt. Man liest alle Modellierung vom Ohr ab bis zur Nase, die ganz im Hintergrund verschwindet, während das Nasenloch tiefer als der Hintergrund liegt. Beim Siemens ist es gerade umgekehrt, hier liegt die Nase so hoch wie das Ohr und alles ist durch die Silhouette gegeben. Bei jedem neuen Relief findet Hildebrand eine neue Behandlungsart, entsprechend dem Vorwurf." Charakteristisch ist auch, dass Hildebrand das Reliefporträt zwar konventionell, nach klassizistischem Vorbild, meist mit kurzem Halsabschnitt abschloss, diesen aber nie wie mit der Guillotine geschnitten, sondern einfühlsam, dem Gesamtcharakter des jeweiligen Porträts entsprechend, formte. Alle diese, auch an den Porträtbüsten zu entdeckenden Feinheiten der Erfindung und Modellierung sind nur vor dem Original wahrzunehmen; das Foto kann sie nicht wiedergeben.



Keines seiner Bildnisse zielt auf die Erfassung eines nur vorübergehenden, wenn auch noch so reizvollen Ausdrucks, wie es damals modisch wurde. Keines verrät eine ganz persönliche Handschrift oder Manier. Schärfe und Objektivität der Persönlichkeitserfassung kennzeichnen selbst die Darstellungen ihm sehr nahestehender Menschen. Allen impressionistischen oder gesteigert expressionistischen Tendenzen setzte er seine ruhigen Seinsformen entgegen, die Darstellung des existenziellen Ernstes des jeweils Porträtierten (**Julia Brewster** 1880, Köln, Wallraf Richartz Museum). Er gab ihre Bildnisse als Fakten, als Dokumente ihres Daseins, durch dessen Individualität hindurch auch ein Allgemeines sichtbar bleiben sollte.

Seit seiner Nürnberger Lehrzeit gaben Porträts ihm Anlass zur Konfrontation seiner Formideale und Formgedanken mit der Natur. Von Anfang an bedachte er bei ihrer Gestaltung auch den Ort ihrer Aufstellung. Entsprechend formte er den Büstenabschnitt. Er erfand passende Sockel, die stets anders, aber immer schlicht und zuweilen mit feinen Verzierungen gebildet waren.

Bei Grab- und Denkmalaufträgen ergriff er stets die Gelegenheit, das Porträt zum Brennpunkt eines seine Wirkung steigernden architektonischen Rahmens zu machen. Auch hier wiederholte sich seine Erfindungsgabe nie. Bei der Aufstellung eines Porträts im Familienkreis oder der Einfügung in einen schmalen Wandpfosten sorgte er dafür, dass die Würde des Bildnisses als Dokument gelebten Lebens und gestaltender Kunst durch einen je eigenen Rahmen aus der ungeschützten und ungestalteten Umgebung herausgehoben wurde. (**Altersporträt Irene Hildebrand** 1911). Das geschah durch unterschiedliche Rahmen- oder Tondoform des Steins oder Tons, die dem Hochrelief oder der Dreiviertelansicht oder dem Profil eine eigene Sphäre schufen.



## **Brunnen**

Neben den frühen Einzelfiguren und dem "Problem der Form" hat nichts Hildebrand solchen Ruf eingetragen, wie seine 5 grossen Stadtbrunnen. Der [Wittelsbacher Brunnen](#) (1890-95) "der Festeingang zur Stadt München" (Wölfflin), "eine einzigartige Verbindung von Architektur, Landschaft, Wasserflut und Städtebau...eine Anlage, die nur in Rom ihresgleichen hat" (Hohoff) und der

**Hubertusbrunnentempel** (1895-1919) sind seine beiden Hauptwerke. Sie befinden sich in München. Die Straßburger Brunnenanlage (1897 - 1902) mit der Figur des Flussgotts über den Kaskaden und den reizvollen seitlichen Puttengruppen, ist nach ihrem Stifter Reinhard benannt und befindet sich heute auch in München. Für Worms entstand der Siegfriedbrunnen (1895 - 1914). Der Kölner Rheinbrunnen (1911- 1922) ist vom Krieg zerstört.

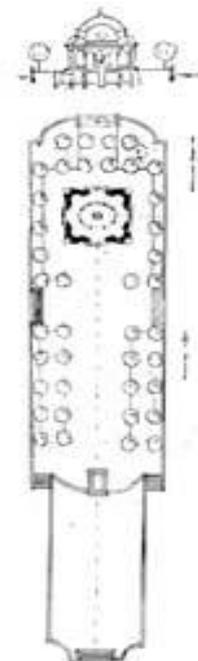




Hildebrands Bedeutung als Brunnenschöpfer erwuchs aus seiner Begabung, Form und Grösse der Figuren und das reiche Wasserspiel aus den Gegebenheiten des öfter selbstgewählten Standorts zu entwickeln. Dieser war ihm Ausgangspunkt oder mitwirkender Hintergrund, der einbezogen und zu gesteigerter Wirkung gebracht werden konnte. So geschah es beim zweigeschossigen Wittelsbacher Brunnen am Ende des alten Stadtwalls vor einem eben erst entstehenden Platz. So war es auch bei dem gleichfalls zweigeschossigen Straßburger Brunnen auf dem leeren grossen Platz vor dem Theater und

beim Wormser Brunnen, der mitten in der Stadt zwischen dem romanischen Dom und einem neoromanischen Stadthaus steht. Sein Wasser fliesst aus dem vom Drachentöter gekrönten Brunnenhäuschen (in romanisierendem Stil) in einen ersten Ring, dann über sieben schmale Kaskadenstufen in einen zweiten, grösseren Ring und von ihm in ein tieferliegendes Becken, in das man über sieben mal drei Stufen hinabsteigen konnte.

Der Hubertusbrunnentempel war einbezogen in die grosse **Platz- und Terrassenanlage** mit dem Reiterstandbild des Prinzregenten Luitpold vor dem eben erbauten Bayerischen Nationalmuseum. Der Kölner Brunnen schliesslich erwuchs aus dem Gedanken, ihn vor die alte Stadtmauer zu setzen unter Einbeziehung des Stadtgrabens. Auch hier wieder hatte Hildebrand aufmerksam und bewusst aus all den Formen und Wasserspielen alter Brunnenanlagen gelernt und doch jedesmal ein neuartiges Werk geschaffen. Im Unterschied zu den üblichen Arbeitsgemeinschaften zwischen Bildhauern und Architekten, in denen der Bildhauer meist nur die Plastik, der Architekt Basis, Schale, Unterbau, Figurensockel und architektonische Details schuf, hat Hildebrand stets selbst das Ganze einschliesslich jeder Einzelform der architektonischen Partien entworfen und in schliesslich oft originalgrossen Modellen eigenhändig modelliert und festgelegt. Für den Hubertusbrunnen ist dies schriftlich belegt. Er zog zwar Architekten als beratende Mitarbeiter für Statik oder Installation und für die technisch genauen Eingabebezeichnungen heran, liess es sich aber nicht nehmen, kritisch bis zuletzt in die Herstellung einzugreifen.



Von den 5 Monumentalbrunnen stehen nur der Wittelsbacher und der Wormser noch am alten Ort. Letzterer ist durch ein nicht geplantes, einengendes Gitter und moderne Nachkriegsarchitektur beeinträchtigt, ersterer durch die teilweise Zerstörung und Ergänzung der grossen männlichen Figur auf dem Wasserpferd. Der Straßburger Brunnen wurde nach dem ersten Weltkrieg von den Franzosen abgetragen, konnte aber - allerdings ohne die schöne Balustrade des grossen Beckens und ohne den monumentalen architektonischen Hintergrund, der die Überlebensgrösse der Flussgottfigur erforderte - auf einer Münchner Isarinsel wieder aufgebaut werden. Den Hubertusbrunnen liess Hitler von seinem Platz entfernen. Er steht heute, dem Nymphenburger Schloss gegenüber, am Ende des Nymphenburger Kanals, weitab von seinem ursprünglichen Standort (an der Kulturmeile Münchens). Mancherlei nicht zur Ausführung gelangte Entwürfe für Brunnen sind erhalten. Von den 6 teilweise sehr originellen Parkbrunnen für private Auftraggeber, existieren nur noch Reste. 2 einfache Marktbrunnen (in Jena und Bergisch-Gladbach) zeigen, wie Hildebrand auch für die Bedürfnisse kleiner Städte, in denen die Bürger ihr Wasser noch am Marktbrunnen holten, die rechte Form, die rechte Grösse und die rechte Stelle zu finden wusste. (Alle Brunnen genau behandelt von Tamara Hufschmidt).

### **Denkmale und Grabmale**

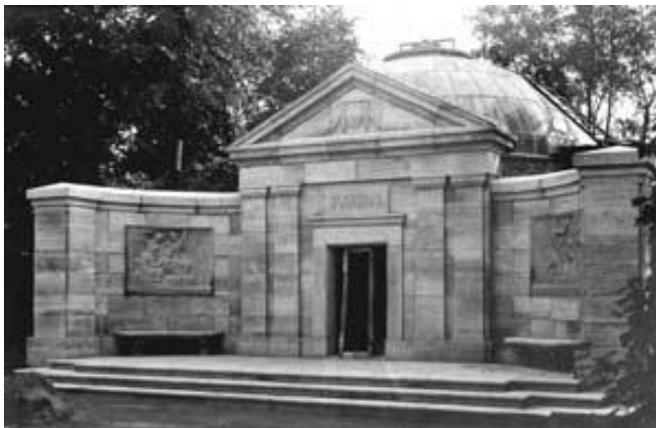
Hildebrand hat 15 Denkmale entworfen, darunter 2 Reiterdenkmale. Mit Ausnahme von dreien, die durch den Ausbruch des ersten Weltkriegs nicht mehr zustande kamen, wurden alle unter seiner Aufsicht ausgeführt. Von seinen 38 nachweisbaren Grabmalen sind nur 8 nicht erhalten, doch kennen wir 4 von diesen durch Abbildung, Modell oder Zeichnungen. Hildebrands Denkmale ebenso wie seine Grabmale mit ihrer verwandten Absicht, einen Ort der Erinnerung zu schaffen, sind bestimmt durch seine Vorliebe für eine mit der landschaftlichen Umgebung verbundene oder in sie eingegliederte Gestaltung.

Das Reiterstandbild des Prinzregenten Luitpold (1903-1909) mit dem Regenten im Mantel der Hubertusritter auf einem ruhig schreitenden Passgänger war ursprünglich wohlüberlegt verbunden mit der grossen Anlage des Hubertusbrunnentempels vor dem weitläufigen Bau des Münchener Nationalmuseums. Es war zwischen zwei Treppen des Terrassenaufgangs in der Achse des hinter ihm liegenden Tempels placiert. In der heutigen Aufstellung ist dieser Zusammenhang verloren. Das **Reiterstandbild Bismarcks** steht noch heute auf seinem hohen, an den Maßen des Bremer Doms orientierten Sockel an der von Hildebrand gewählten Stelle. Es ist am Beginn des Domhofs, neben der Domfassade, zwischen Dom und einem angrenzenden, reichgeschmückten Bau des 19. Jahrhunderts, eindrucksvoll postiert.



Da Hildebrand monumentale Denkmalstatuen inmitten von verkehrsumbrausten Plätzen widersinnig erschienen, trat er oftmals für sinnvollere Stellen an Platzrändern und ruhigen Orten ein. Er fertigte dafür und auch für Wanddenkmale Entwürfe. Während des 1. Weltkriegs dazu aufgefordert, machte er bemerkenswerte Vorschläge für Gefallenenmale an Orten der mörderischen Schlachten des ersten Weltkriegs.

Vor allem die Grabaufträge zwangen ihn zur Auseinandersetzung mit den vielen verschiedenen Grab- und Denkmalformen, die er in Städten und auf Friedhöfen vorfand. Schliesslich gestaltete und variierte er die von ihm bevorzugten Formen immer einfacher und freier: die lebens- und überlebensgrosse Porträtherme, die Stele, das Wandgrab, dann die an die Wand gelehnte kleine Säulenhalle, das gewölbte, auch mit Kuppel versehene Mausoleum. Er verband endlich alle diese Formen mit der **platzgestaltenden Exedraanlage mit Bänken**, ja sogar mit kleinen Brunnenbecken, die auch inmitten andersartiger Umgebung einen eigenen kleinen Bezirk zu sinnendem Gedenken und Gesprächen ausgrenzt. Sein Oeuvre zählt 12 solcher Exedraanlagen, darunter als erste das Otto Ludwig-Denkmal, dann das Brahmsdenkmal im Park des Herzogs von Meiningen, das feine Schillerdenkmal im Nürnberger Stadtpark, das Siemensdenkmal.



Zu diesem Typ gehören auch die Grabmale für den Dirigenten Bülow in Hamburg und das **Mausoleum für den Philosophen Martius** in Kiel, das in einer Nische des Innern eine ebenfalls von Hildebrand stammende Pieta als Denkmal für zwei gefallene Söhne des Philosophen birgt und an den Exedraflügeln, die den kleinen Kuppelbau rahmen, zwei Reliefs, links die Parzen, die den Lebensfaden abschneiden, rechts Charon, der in seinem Kahn die toten Söhne in den Hades schifft.

Nicht allein die Vielfalt der sorgfältig erdachten Formen der Grabmale beeindruckt. So einfach sie sind, heben sie sich auf Friedhöfen doch aus den umgebenden Malen durch ihre maßvolle Grösse und Proportionierung ab, auch durch eine stille Noblesse. Einige, zum Beispiel das Grabmal des Forschers Abbé in Jena, zeigen, dass Hildebrand nicht nur die Kunst des Figurenreliefs beherrschte, sondern auch die des architektonischen: die ästhetisch wirksame differenzierte Schichtung einer Wandfläche. Die Grabkapelle für den berühmten Augenarzt Herzog Carl Theodor in Bayern besteht in einem Anbau an den Chor der Tegernseer Kloster-, damals Schlosskirche. Sie ist, bei allen dem Auftrag auferlegten Schwierigkeiten und trotz der kompromissreichen Lösung, mit der würdigen Grabtumba für die Liegefigur des Herzogs ein Beispiel für die stets bereitwillige Anpassung des Bildhauers an komplizierte Situationen. Auch hier ging seine Sorgfalt bis zum zeichnerischen Entwerfen kleiner Ausstattungstücke wie Altar und Hostienkelch. Stets entwarf er für Grabmale auch die vorgesehenen Gitter.

## Architektur

"Gewisse architektonische Neigungen von mir basieren auf den Eindrücken meiner Jugendzeit in der Stadt Bern mit ihrer grossen architektonischen Schönheit und ihrem Situationsreiz." (Hildebrands Jugenderinnerungen). "Ich gebe mich jetzt am meisten noch mit den ganzen Bauten ab. Ein Palast, wie er gebaut, dekoriert, das Arrangement im Ganzen ... Ich sehe recht ein, dass nur ein Maler oder Bildhauer Architekt sein kann ..." (Brieftagebuch der ersten Italienfahrt 5.1.1867).

"Ein ganz elementarer Trieb muss Hildebrand früh zur Baukunst hingetrieben haben. Ihre Probleme ... liessen ihn nicht mehr los bis in die letzten Jahre... er musste sich mit ihnen beschäftigen, weil es der Formtrieb seiner Natur so verlangte. Wo er von irgendeiner fruchtbaren (architektonischen) Aufgabe hörte, beschäftigte er sich damit und als sein Einfluss wuchs, versuchte er häufig ihn geltend zu machen und irgendeine Lösung durchzusetzen, in den meisten Fällen vergebens." (W.Riezler im Nachruf auf Hildebrand 1921).

Julius Meier Graefe, berühmter Kunstschriftsteller, Veröffentlicher und Herausgeber der Werke und Briefe von Marées, der Hildebrand in vielem kritisch gegenüberstand, formulierte lapidar: "Hildebrands Besitz ist der eines Baumeisters ..., eines bewundernswerten Baumeisters ... Der Münchner Hubertustempel ist ein Juwel der Architektur ... Als man im Jahr 1898 Hildebrands Entwurf für das Kaiserdenkmal ([Leben](#)) ablehnte, brachte man die Hauptstadt um die vielleicht einzige Gelegenheit, eine würdige Monumentalarchitektur zu erhalten, die womöglich das Schicksal Berlins in glücklichere Bahnen gelenkt hätte. Man sieht mit Recht einen Anschluss an die alte Schinkeltradition. Der Anschluss wäre glücklicher gewesen als alle Versuche Messels, der das Notwendige und Zündende in der Verbindung der Fläche mit der Plastik nur ahnte und die Plastik indifferent behandelte."

Zwischen diesem Modell für das Kaiser Wilhelm-Denkmal und dem Hubertustempel liegt der ganze Weg von Hildebrands Enttäuschungen auf einem Gebiet, für das er, bei aller natürlichen Begabung, nicht fachmännisch ausgebildet war und auf dem man ihm darum keinen öffentlichen Auftrag geben wollte. Zwar hatte ihm der Zoologe Dohrn, selbst ein kreativer Dilettant auf architektonischem Gebiet, die Fassadengestaltung seiner zoologischen Station in Neapel anvertraut, hatten einige Florentiner Bekannte kleine architektonische Aufträge erteilt. Aber auch nach den so gut beurteilten Kaiserdenkmal-Entwürfen konnte Hildebrand nur noch seine zwei eigenen Häuser und das des Dirigenten Levi in Partenkirchen und später kleinere Mausoleumsprojekte nach seinen eigenen Vorstellungen ausführen. Hierher gehören die Mausoleen für den Dirigenten Levi in Partenkirchen, für Wilding in Heidelberg, für Schnitzler in Klink/Mecklenburg (zerstört), für Martius in Kiel und für den Herzog Carl Theodor in Bayern (alle genauesten untersucht von Peter Pinnau). In dem "Juwel" des Hubertusbrunnens schliesslich konnte Hildebrand einen seiner Lieblingsgedanken: die vollkommene Vereinigung von Architektur, Plastik, Stadtraum und Natur verwirklichen.

Aus der Zeit zwischen dem Kaiserdenkmal-Entwurf und dem Hubertusbrunnen sind zahlreiche Zeichnungen und Pläne erhalten, die meist auf Grund von Wettbewerben entstanden waren. Es sind u.a. Planungen für Berlin, darunter ein architektonisches Mozartdenkmal, für den Bismarckturm auf der Rottmannshöhe bei Starnberg, für eine Kunsthalle an der Alster in Hamburg, für einen Bibliotheksbau hinter seinem Wormses Siegfriedbrunnen und eine Reihe von schönen Vorschlägen für einen Abschluss des Münchner Hofgarten-Tiefparterres nach Süden, für die Schackgalerie und Erweiterungen für die Pinakotheken in München, Theaterpläne für Stuttgart und München, für ein Wiener Theater und der Entwurf für ein Münchener Marées-Museum, sogar ein wohldurchdachter Entwurf für ein Weltausstellungsgebäude und für zweigeschossige Strassenanlagen von erstaunlich modernem Sinn für neue Entwicklungen.

Freilich spielte **Hildebrands Rat in der Monumentalbaukommission in München** eine wichtige Rolle. Öfter auch hat er sich, teils aufgefordert, teils unaufgefordert in Zeitungen und Zeitschriften zu aktuellen städtebaulichen Massnahmen geäussert. Diese Artikel sind mit anderen wichtigen Aufsätzen in den von Bock 1969 und 1988 herausgegebenen **Gesammelten Schriften** Hildebrands veröffentlicht. Seine ca. **13 Aufsätze zu architektonischen Fragen** sind heute noch lesens- und beherzigenswert. Auch im 21. Jahrhundert nicht veraltet sind zum Beispiel "Über

moderne Städte und die künstlerische Frage", "Vier Fragmente über Architektur", "Einiges über die Bedeutung von Grössenverhältnissen in der Architektur", "Zum Fall Hildebrand", der eine Kritik des Konkurrenzwesens ist, und schliesslich "Die Besteuerung von Kunstwerken".

## **Literatur**

### **1.) Zum Gesamtwerk**

Heilmeyer Alexander: Adolf von Hildebrand (Werkverzeichnis mit 116 Tafeln und kurzem Vorwort von Günther Jachmann) München 1922

Bäumler Alfred: Adolf von Hildebrand, Handzeichnungen (Mappe mit 36 Faksimiles und Einführung) München 1923

Hildebrandt Hans in: Handbuch der Kunstwissenschaft, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Potsdam 1924.

Hausenstein Wilhelm: Adolf Hildebrand, München-Pasing 1947.

Hohoff Kurt: München. 3. Auflage 1979. Darin über A. v. Hildebrand S. 240-45.

Nuzzi Cristina in: Katalog der Ausstellung Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana (Marées, Hildebrand, Klinger, Stauffer Bern, Welti), Fiesole 1980.

Esche-Braunfels Sigrid: Adolf von Hildebrand (Monographie des Gesamtwerks, 671 S., 1074 Abb., 1176 Anm.) München 1993. Hier ist weitere Literatur und ihr Inhalt angegeben und charakterisiert, vor allem die wichtigen Monographien zu Einzelwerken Hildebrands und zu Werkgruppen. Diese Monographien enthalten ausführliche Literaturverzeichnisse mit weiterführenden Publikationen.

Esche-Braunfels Sigrid: Skulptur und Architektur des Wasserspiels; Die Brunnen Adolf von Hildebrands, Deutscher Kunstverlag, München 2005

### **2.) Zu Schriften Hildebrands**

Adolf von Hildebrand: Gesammelte Schriften zur Kunst, bearbeitet und mit Einführung versehen von Henning Bock. Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein Westfalen, Bd. 39, Köln und Opladen 1969, 2. Auflage 1988. Hier sind alle Vorstufen, Fassungen und Ausgaben von "Das Problem der Form in der bildenden Kunst", sowie nachträgliche Aufsätze Hildebrands und Konrad Fiedlers Bemerkungen dazu veröffentlicht, ferner Hildebrands Jugenderinnerungen, sein Nachruf auf Marées und seine zahlreichen Aufsätze, mit Ausnahme einiger früher Tagebuch- und Reisenotizen, die sich in Skizzenbüchern finden.

Dazu kritisch:

Bock Henning: Problematische Formtheorie. In Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Bd. 2. Frankfurt 1972.

Geissler Joachim: Die Kunsttheorien von Adolf Hildebrand, Wilhelm Trübner und Max Liebermann. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstliteratur in Deutschland. Dissertation Heidelberg 1963.

Neckenig Franz Josef: Das Problem der Form- und Inhaltsreduktion im künstlerischen Schaffen und theoretischen Denken deutscher Plastiker und der Marées-Nachfolge. (Adolf von Hildebrand und Artur Volkmann . Die historische Bedingtheit eines künstlerischen Phaenomens zwischen 1870 und 1910). Dissertation. Berlin 1982.

Ranfft Erich G.: Adolf von Hildebrands "Problem der Form" and his "Front" against Auguste Rodin. Thesis, Queens University, Kingston, Ontario, Canada 1990.

Kehr Wolfgang: Adolf von Hildebrands Problem der Form. Ein Impuls für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. In: "Zwischen Welten. Adolf von Hildebrand, Person, Haus und Wirkung", München 1998.

Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano: Il problema della Forma nell' arte figurativa, Kommentar zu und Übersetzung von "Das Problem der Form...", Aesthetica Edizioni, Palermo 2001.

### **3.) Briefwechsel**

Jachmann Günter (Herausgeber): Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Konrad Fiedler. Dresden o. J. (1927).

Sattler Bernhard (Herausgeber): Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. München 1962.

### **4.) Zur Persönlichkeit**

Kurz Isolde: Der Meister von San Francesco. Tübingen 1931 und andere Veröffentlichungen der Autorin.

Curtius Ludwig: Deutsche und antike Welt. Kapitel V. Stuttgart 1958. (Curtius war Hauslehrer bei Hildebrands Sohn).

Bauer Franz J.: Bürgerwege und Bürgerwelten. Schriften der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 43, Göttingen 1991. Familienbiographische Untersuchungen zum deutschen Bürgertum im 19. Jahrhundert. (Behandelt die Familien Dohrn - Hildebrand - Sattler. Über Adolf von Hildebrand S. 192-222.)

Kehr Wolfgang und Rebel Ernst: "Zwischen Welten. Adolf von Hildebrand, Person, Haus und Wirkung", München 1998, anlässlich einer Foto-Ausstellung im Hildebrandhaus in München, mit Beitrag von W. Rebel "Adolf von Hildebrand in München, Zeitgenössische Wahrnehmungen zu Person und Haus".

Roeck Bernd: Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien. München 2001. (In diesem Buch wird Hildebrands menschliche und künstlerische Umgebung während der ersten, der florentiner Schaffensperiode und seine Rolle in dieser Umwelt beschrieben.)

### **5.) Dissertationen zu Hildebrands Werken**

Brüggen-Rechberg Gabriele von der: Die Zeichnungen des Bildhauers Adolf von Hildebrand; eine Studie über die figürlichen Darstellungen unter Ausschluss der Architekturzeichnungen. München, Unikopie, 1980. Hochschulschrift: München, Univ.,Diss., 1980

Hass Angela: Adolf von Hildebrand: Das plastische Portrait. München, Prestel-Verlag, 1984

Pinnau Peter: Gruft, Mausoleum, Grabkapelle; Studien zur Sepulchrdalarchitektur des 19. und des 20. Jahrhunderts mit besonderer Hinsicht auf Adolf von Hildebrand, München, Mäander-Verlag, 1992, zugl.: Univ., Diss., 1987

Hufschmidt Tamara: Adolf von Hildebrand: Architektur und Plastik seiner Brunnen, München, UNI-Druck, 1995, Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 164, Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München. Univ.,Diss., Bonn 1988

### **6.) Neuere Studien:**

Kluxen Andrea M.: Plastisches Sehen, von Johann Gottfried Herder bis Adolf von Hildebrand. In: Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert / Andrea M. Kluxen (Hrsg.) - Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg; 9), p- 23-45, 2001

Getsy David J.: Encountering the male nude at the origins of modern sculpture: Rodin, Leighton, Hilodebrnad, and the negotiation of Physicality and temporality. In: The enduring instant: time and the spectator in the visual arts; a section of the XXXth International Congress for the History of Art, London / Antoinette Roesler-Friedenthal / Johannes Nathan (Ed./Hrsg.) - Berlin, 2003(2002), P. 297-313

Luchmann Roland: Lautenspielendes und lyraspielendes Mädchen: zur Restaurierung zweier Skulpturen von Adolf von Hildebrand. In: Jahrbuch der Berliner Museen / hrsg. von den Staatlichen Museen Berlin der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 2003, N.F. 44, 2002(2003) p.285-287.

Bonnefoit Régine: Der "Spaziergang des Auges" im Bilde: Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee. In: Geste II / Annelie Lüttgens (Hrsg.) - Kritische Berichte; 32.2004, 4, P. 6-18, 2004

**7.) Originaltext von "Das Problem der Form in der bildenden Kunst"**, dritte Auflage, Straßburg 1901, Heitz & Mündel, hier im **Anhang**. Dazu Vorbemerkung von S.B.

### **Nachlass**

Die umfangreiche **briefliche Korrespondenz** Hildebrands befindet sich in der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München, **Gipsoriginale**, auch einige **Abgüsse** von Werken werden in der Neuen Pinakothek und im Stadtmuseum in München verwahrt. Die 52 **Skizzenbücher**, zahlreiche **Zeichnungen** und **Pläne, Fotos und kleinere Schriften** zum Umkreis, sowie **Dokumentationen** aus dem Umkreis Hildebrands bewahrt das [Architekturmuseum der Technischen Universität München](#). Dieser Zeichnungsnachlass ist in EDV inventarisiert. Der grösste Teil von Hildebrands Zeichnungen befindet sich noch in Privatbesitz, vor allem seiner Nachkommen (siehe die Dissertation von G. Brügggen-Rechberg), sowie im Kunsthandel. Nur etwa 50 sind in öffentliche Sammlungen gelangt.

### **Suchruf**

Die Stiftung sammelt alle Nachrichten über Werke von Adolf von Hildebrand. Wie bitten unsere Leser daher, uns eine e-mail oder auf anderm Wege eine Nachricht zu schicken, wenn sie Hinweise auf Werke, insbesondere Figuren, Bozzetti, Zeichnungen, aber auch Briefe geben können.

## Summary

This website is dedicated to the sculptor Adolf von Hildebrand (1847-1921), who lived and worked in Italy and Germany. From the 1880s to the end of World War I, he was considered the most important German sculptor, a rival of Rodin, with whom he nevertheless shared an important aim: the reduction of psychological and not strictly necessary detail. In contrast with Rodin, his elder by seven years, whom he much admired, Hildebrand aspired towards the clear, classical and perfected form, especially that of the human body, whereas his elder tended to opt for the torso, the unfinished ("nonfinito"). Consequently, Hildebrand generally created not only the sculpture but also paid a lot of attention to its framing in a private or urban context.

In 1867, Hildebrand went to Rome. There he met and befriended the painter Hans von Marées and the art theorist Konrad Fiedler. The latter, stimulated by the company of his friends and numerous discussions, searched for and found elements to substantiate the theoretical cognition of the artist's creative power which he expounded in significant essays. He stimulated Hildebrand to do the same, especially with regard to his own sculptural work. The result was Hildebrand's still much discussed and valued book: "[Das Problem der Form in der bildenden Kunst](#)" (The problem of Form in Painting and Sculpture). It primarily considers the physiological and psychological genesis of the three-dimensional work of art according to the laws of the human eye. On the other hand, the book represents a form of initiation for young sculptors and is founded on Hildebrand's own experience of the creative process. "Das Kunstwerk muss augengerecht sein" (The work of art has to do justice to the eye) was how the art historian Heinrich Wölfflin expressed the essence of the book.

Fiedler was the first client to commission something from Hildebrand in 1870: his portrait and the 'Trinkender Knabe' (boy drinking, now in the [Nationalgalerie Berlin](#)). Three years later, Hildebrand and Marées worked together on the "Zoologische Station" in Naples. In 1873, Hildebrand settled in Florence, where he lived and worked for the next twenty years. He married there and produced portraits (mainly commissioned), statues, reliefs and tombstones. He worked as an autodidact, learning from the old masters.

In 1889, Hildebrand won the competition for a monumental fountain which was to be built in the centre of Munich (Wittelsbacher Brunnen). He was commissioned to execute the work, provided that he settled in Munich, which he did, without giving up his Florentine house. Seven years later he was asked to take over the direction of the sculpture class at the Münchner Kunstakademie. In his contract he stipulated that he would teach advanced students how to carve stone, which was a skill he superbly mastered. He refused any form of salary except for the money to buy the stones. A slight stroke put an end to his activity at the academy in 1910.

During his time in Florence, Hildebrand created a number of statues ([Einzelfiguren](#)) often in 3/4 life size. Later, in Munich, he made statues and reliefs only on commission, namely the ones for fountains, but also for tombs in architectural settings. About 25 reliefs ([Reliefs](#)) from the Florentine period remain, some of them in his Florentine house. They often represent couples, sometimes human and animal groups (e.g. Leda).

Hildebrand was one of the best portraitists of his time. We owe him about 250 portraits ([Porträts](#)), including 84 reliefs. The personalities who sat for him were great scientists or inventors, princes, artists and musicians.

Except for early statues and the "Das Problem der Form..." treatise, his five monumental urban fountains ([Brunnen](#)) were the achievements that sealed his fame. Moreover, he designed 15 monuments, which he always tried to harmoniously insert within the surrounding town or landscape. The same can be said for the numerous tombs and mausoleums ([Denkmale und Grabmale](#)) he conceived. Hildebrand's lifelong interest and gift for architecture and urban ensembles determined many of his works, particularly the fountains and other monuments ([Architektur](#)). He produced a considerable number of architectural projects, most of which however, were never executed.

A small bibliography ([Literatur](#)) and a list of both the places where some of Hildebrand's sculptures can be viewed as well as the museums which house his works ([Standorte](#)) are some of the other features of this website.

## **Riassunto italiano**

Questo sito è dedicato allo scultore Adolf von Hildebrand (1847-1921), che ha vissuto e lavorato sia in Italia che in Germania. Fra il 1880 e la fine della prima guerra mondiale, Hildebrand era considerato il più importante scultore tedesco del suo tempo. Ammiratore dell' opera di Auguste Rodin, nato 7 anni prima di lui, Hildebrand si capì come un suo antagonista, sebbene i due ebbero un obiettivo comune nel loro lavoro: la massima riduzione e l' eliminazione del superfluo sia figurativo che psicologico. In differenza a Rodin, che tendeva verso il torso, il 'non finito', Hildebrand cercava sempre la forma chiara, netta e classica, specialmente nelle figurazione del corpo umano. Hildebrand dedicò la sua attenzione non sola alla scultura ma anche ai dintorni ed al contesto privato ed urbano dell' opera.

Nel 1867, Hildebrand viaggiò a Roma e fece conoscenza del pittore Hans von Marées e del Konrad Fiedler, uomo giuridico e filosofo. Innumerevoli discussioni tra di loro furono molto fertili per Hildebrand. Stimolato dal Fiedler, iniziò ad occuparsi della teoria dell' arte, specialmente in riguardo al suo lavoro di scultore. In questo proposito scrive il suo libro "[Das Problem der Form in der bildenden Kunst](#)" (Il problema della forma nell' arte figurativa), un testo molto discusso ed apprezzato ancora oggi. Il libro tratta ampiamente della genesi fisiologica e psicologica dell' opera tridimensionale considerandone specialmente le leggi dell' occhio umano. "Das Problem...." è una sorte di guida per giovani scultori che si fonde sulla propria esperienza nel processo creativo. "Das Kunstwerk muss augengerecht sein" ('L'opera deve dare giustizia all'occhio'), caratterizza l' essenza del libro lo storico d' arte Heinrich Woelfflin.

Il primo a commissionare un'opera di Hildebrand fu lo stesso Fiedler nel 1870, che lo incaricò di creare un ritratto e la statuetta "Trinkender Knabe" ('ragazzo che beve'), che oggi si trova alla [Nationalgalerie Berlin](#) . Tre anni dopo, Hildebrand e Marées lavorarono assieme alla stazione zoologica di Napoli. Nel 1873, Hildebrand si stabilì a Firenze, qui si sposò. Rimase e lavorò a Firenze per i venti anni successivi e si dedicò soprattutto a ritratti, statue, rilievi ed a monumenti sepolcrali, usualmente in commissione. L' autodidatta Hildebrand si fece ispirare dai maestri del passato.

Nel 1889, Hildebrand vinse il concorso per una fontana monumentale nel centro di Monaco di Baviera e fu incaricato di eseguire l'opera. Condizione dell' incarico era di trasferire la propria residenza nella capitale bavarese. Hildebrand accettò, mantenne però la sua casa fiorentina. Sette anni dopo, Hildebrand fu offerta la direzione della classe di scultura dell' accademia di Monaco. Nel suo contratto, Hildebrand scrive di voler formare studenti esperti nella lavorazione della pietra, arte da lui stesso eseguita alla perfezione. Hildebrand rifiutò ogni salario e accettò solo il rimborso dei costi per la pietra. L' impegno accademico terminò nel 1910, dopo un leggero colpo apoplettico.

Durante il soggiorno a Firenze, Hildebrand creò innumerevoli statue ([Einzelfiguren](#)), proporzionate molto spesso 3/4 della grandezza naturale. A Monaco di Baviera poi si dedicò unicamente a statue e rilievi su commissione, specialmente per fontane, ma anche per tombe e sepolcri nel contesto architettonico. Oggi rimangono ca. 25 rilievi ([Reliefs](#)) del periodo fiorentino che si trovano in diverse case della capitale toscana. Spesso rappresentano coppie, raramente anche gruppi umani o animali (p.e. la leda).

Hildebrand era uno dei migliori ritrattista del suo tempo ([Porträts](#)). Ci ha lasciato ca. 250 ritratti, 85 rilievi inclusi. Le personalità ritrattate sono perlopiù famosi scienziati, inventori, nobili, artisti e musicisti contemporanei.

Oltre alle statue del primo periodo e al suo libro "Das Problem der Form..." sono soprattutto le sue cinque fontane monumentali ([Brunnen](#)) che fondano la fama dello scultore. Hildebrand ha progettato 15 monumenti, cercando di inserirli in armonia con i dintorni urbani o paesaggistici. Lo stesso vale per le numerose da lui concepite tombe e per i mausolei ([Denkmale und Grabmale](#)). L'interesse dell'artista per l'architettura e per luoghi urbani determina molte sue opere, soprattutto le fontane ([Architektur](#)). Hildebrand ci ha lasciato considerevoli progetti architettonici, quasi mai realizzati.

Il sito è completato da una piccola bibliografia ([Literatur](#)) e da un elenco dei luoghi, dove è possibile visitare opere di Hildebrand e dei musei che ospitano le sue sculture ([Standorte](#)).

### **Impressum**

Verantwortlich für die Homepage: Hildebrand Stiftung  
Herausgeber: Dagmar von Erffa  
Text: Sigrid Esche-Braunfels

Die Stiftung fördert die Kenntnis von Leben und Werk des Bildhauers Adolf von Hildebrand. Der Stiftungszweck ist als gemeinnützig (Förderung von Kunst und Kultur) anerkannt. Die Stiftung kann daher Spendenquittungen ausstellen, die deren steuerliche Abzugsfähigkeit ermöglichen.

### **Kontakt**

Ansprechpartner: **Hildebrand Stiftung**  
**LETTER Stiftung**  
**Wieselweg 4**  
**D – 50996 Köln**  
E-mail: [vorstand@letter-stiftung.de](mailto:vorstand@letter-stiftung.de)

Für Fragen und Anregungen stehen wir Ihnen gerne zur Verfügung.