

Hugo Lederer.de

Quellensammlung

Zeitschriftenartikel:

Die beiden Professoren vor der „Aula“
Fichte und Savigny von Hugo Lederer

Autor:

Hildebrandt, Edmund.

Erschienen in:

Der Kunstwanderer, Halbmonatsschrift für Alte und Neue Kunst für Kunstmarkt und Sammelwesen, 1./2. Novemberheft, Berlin, 1928, S. 101-104.

Herausgegeben von:

Donath, Adolph.

Quelle:

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1928_1929/0107

Urheberrecht:

Die Nutzung der innerhalb des Internetangebots abrufbaren Digitalisate ist gemäß den Bedingungen der Creative Commons-Lizenz CC-BY-SA 3.0 DE erlaubt. Im Rahmen dieser Lizenz können Sie die Seiten kostenfrei herunterladen, bearbeiten und unter gleichen Bedingungen wieder veröffentlichen.

Der Bildnachweis muss folgendermaßen gestaltet sein: Universitätsbibliothek Heidelberg, "Signatur oder Titel", Seitenangabe - CC-BY-SA-3.0.

Details zur Lizenz: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/>

Zitiervorschlag:

Hildebrandt, Edmund: Die beiden Professoren vor der „Aula“, Fichte und Savigny von Hugo Lederer, in: Donath, Adolph (Hrsg.): Der Kunstwanderer, Halbmonatsschrift für Alte und Neue Kunst für Kunstmarkt und Sammelwesen, 1./2. Novemberheft, Berlin, 1928, S. 101-104.

DER KUNSTWANDERER

Herausgeber: Adolph Donath

Jahrgang 1928

1./2. Novemberheft

Die beiden Professoren vor der „Aula“

Fichte und Savigny von Hugo Lederer

von

Edmund Hildebrandt

Noch immer steht das architektonische Zentrum des Fridericianischen Berlins, der alte Opernplatz, im Mittelpunkt widerstreitender Interessen. Pietätvolle Bewunderung der trotz aller entstellenden Zutaten einzigartigen Schönheit dieses Platzes tritt mit den gebietenden Anforderungen des neuesten Tages in ständigen Konflikt. Wie eine spätere Gegenwart dereinst über Kompromisse und Lösungen wie die jüngste Umgestaltung des Opernhauses und seiner Umgebung denken wird, können wir heute nicht wissen. Lob und Tadel sind noch allzusehr von der Parteien Gunst und Haß diktiert, und es wird für die Mitlebenden stets der fruchtbringendere Gesichtspunkt bleiben, am Neuerworbenen das Gute zu schätzen und das weniger Gute der Korrektur der Zukunft zu überlassen.

Zu diesem Guten gehören in erster Linie die beiden Statuen Fichtes und Savignys, die vor ein paar Jahren am Portal des Aulagebäudes Posto gefaßt haben. So wenig sie bisher den Anspruch einer Popularität im Sinne der älteren plastischen Genossen ihrer näheren Umgebung erheben können: ihr Wert als Kunstwerke an sich darf es beanspruchen, einmal näher gewürdigt zu werden, zumal unsere täglich an ihnen vorübereilenden Mitbürger jeden Alters und Standes erfahrungsgemäß — dank der mangelnden Inschrift — weder die Namen der Dargestellten, noch den ihres Verfassers kennen.

Denkmal und Kunstwerk: das sind in Berlin (und auch anderwärts) bekanntlich nicht immer

identische Begriffe. Von den meisten der Stein- und Bronzemänner, die die Straßen und Plätze der modernen europäischen Großstädte bevölkern, kann gesagt werden: sie leben von dem Ruhm des Helden, den sie verewigen sollen, und nur in seltenen Ausnahmen von ihrer eigenen künstlerischen Bedeutung. Wären die beiden Neulinge vor der Aula nichts als eine Bereicherung unseres Vorrats an historischen Porträtstatuen, so lohnte es nicht, länger bei ihnen zu verweilen. Aber sie sind mehr, und ihr Wert und Wesen geht jeden an, auch den, der nie die Namen der beiden gehört oder in dessen Gedächtnis die Erinnerung an die historischen Persönlichkeiten verblaßt ist. Wahrhaft große Kunst ist nie Dienerin der Geschichte und sie leistet ihr Höchstes erst da, wo sie rein menschliche, ewig gültige Normen verkörpert. Um solche handelt es sich hier. Die Gegenrichtung der beiden Gestalten ist Ausdruck der Gegensätzlichkeit zweier geistiger Konstitutionen.

Schon wer die äußere Erscheinung der beiden flüchtig mustert, entdeckt die Kontraste. Ganz Vornehmheit der linke, ganz Reserve und kühle Gemessenheit in Haltung und jeder Bewegung. Der rassige Kopf, die feingliedrigen Hände, der enganschließende Rock von tadellosem Sitz: alles verrät den Aristokraten. Ein Nervenmensch, der allem Lauten aber auch allem Spontanen abhold, sich auf sein eigenes Ich zurückzuziehen liebt. Der Typus des Gelehrten, der mit subtiler Vorsicht jeden Gedanken und vor allem jedes Wort abwägt,

ehe er sie der Oeffentlichkeit preisgibt. Als Schaffender ein Vertreter jener Klasse von Geistesarbeitern, die mehr philologisch als philosophisch, mehr analytisch als synthetisch begabt, in kühl abwägender, von Pedanterie nicht immer freier, aber stets zuverlässiger Arbeit behutsam Glied an Glied reihen, die mit ihrer Person ganz hinter der Aufgabe zurücktreten und in der sauberen exakten Fassung des Details Inhalt und Ziel all ihrer Bemühungen sehen.

Ganz anders sein Gegenüber! Ein Feuergeist neben einem Diplomaten. Hier ist alles Temperament, Enthusiasmus, Kampf und Sieg. Dieser breite, fast bäuerische Schädel nimmt alle Hindernisse im Sturmschritt. Das Tüfteln und Kläubern ist seine Sache nicht. Vorwärts heißt die Parole. Um jeden Preis. Ob die Einzelheiten und jede Nuance stimmen, ist gleichgiltig. Hauptsache ist, daß etwas zustande kommt. Etwas Neues, etwas Großes, vor allem ein Ganzes, ein Bau, nicht nur sauber geformtes und geschichtetes Material. Sein Wort richtet er an die Gesamtheit der Gebildeten, nicht an die engeren Fachgenossen. Schon die Art, wie jeder von beiden sein Buch in Händen hält, der eine wie ein Attribut, der andere wie eine Waffe, enthüllt mit einem Schlage die Psychologie der Verfasser. Wo der eine in ruhiger Betrachtung Welt und Dinge mustert, reißt sie der andere mit sich auf seine Pfade. Der Blick des ersten sondiert die Nähe, wo der des andern in die Weite strebt. Jener arbeitet mit dem Mikroskop, wo dieser das Fernrohr meistert. Sie beide gehören, weit über ihre eigene Bedeutung als Porträtstatuen, der ganzen Wissenschaft und allen Fakultäten an. Sie sind Repräsentanten des Menschengeschlechts und der Gegensätzlichkeit ihrer geistigen Pole.

Hinter diesen Ewigkeitswerten tritt die Frage, ob die hier Dargestellten ihren historischen Vorbildern gleichen oder nicht, in den Hintergrund. Auch sie kann bejaht werden. Und sicherlich hat vor allem der Verfasser der herrlichen „Reden an die deutsche Nation“ sich kein würdigeres Denkmal wünschen können als dieses hier. Doch der den beiden Geisteshelden diese steinernen Monumente schuf, bleibt ihr Fürsprecher auch bei jener fernen Nachwelt, der der Klang ihrer Namen nicht mehr so lebendig im Bewußtsein haftet, wie unserer, zeitlich noch so nahen Gegenwart.

Damit berühren wir den Kernpunkt des künstlerischen Wertes der beiden Schöpfungen. Der geniale Gedanke allein vermag niemals ein lebendiges Kunstwerk zu gestalten. Die formbildenden Kräfte müssen von gleicher Stärke sein, wenn das Ganze Ueberzeugungsgewalt erhalten soll. Das ist hier erreicht. All die eben angedeuteten Gedanken sind lebendige Gegenwart geworden und haben fühlbar körperliche Existenz gewonnen für jeden, der die Sprache der Steine verstehen gelernt hat. Auch hier, in der Welt der Form, herrschen die gleichen Gegensätze. Beim Savigny scheinen alle Organe der Außenwelt ins Innere sich zurückzuziehen, beim Fichte dringen sie von innen an die Oberfläche. Dröhnenden Schrittes schreitet der letztere einher, wo sein Gegenüber mit kaum hörbarem

Gang den Boden berührt. Während beim Savigny alle Linien im einheitlichen Tempo eines sanften Andante vom Kopf in die Füße hinabrieseln, streben sie bei seinem Antipoden in den Dissonanzen diametraler Gegenrichtungen auseinander. Die weich geschlossene Umrißlinie des ersteren, die wilden Brüche und scharfen Kanten des andern, sind das Echo der inneren Gewalten, die beide auf ewig trennen.

Und doch: ein höherer Wille bändigt die feindlichen Mächte und beugt sie unter das Gesetz der Einheit. Der Stil, das heißeste Bemühen alles künstlerischen Schaffens und das untrügliche Kriterium des schöpferischen Genies, kennzeichnet sie als Kinder desselben Vaters. Sie beide reden dieselbe Sprache, wenn auch mit entgegengesetztem Inhalt. Ewigkeitsgedanken verlangen Formen, die Ewigkeitscharakter tragen. Diese Stilisierung „sub specie aeternitatis“ ist die Signatur ihrer gemeinsamen geistigen Herkunft. Die gesamte deutsche Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrh. hat sie nie gekannt. Sie ist, selbst in ihrer quantitativ größten Leistung, dem Friedrichsdenkmal Rauchs, zur Hälfte im vergrößerten Genre steckengeblieben. Hier, in den beiden Werken Lederers, ist erreicht, was dem ungeübten Auge so schwer fällt zu würdigen. So gern der Laie bereit ist, der Klein- und Feinarbeit, dem beziehungsreichen Inhalt und der geistreichen Komposition in jenen älteren Werken seine Bewunderung zu zollen: nur selten ist ihm bewußt, daß das Einfachste das Schwerste und Höchste ist, weil es das Gesetz der Einheit in sich trägt, während das noch so kunstvolle Vielfache ewig ein Unvollkommenes bleibt, wenn ihm der innere Zwang des Notwendigen, Unabänderlichen fehlt. Hier in unseren beiden Figuren spricht der Meister des herrlichen Hamburger Bismarck aufs neue zu seiner Zeit. Ein Schauen und Bauen im Großen zwingt auch hier alle Elemente unter die Einheit des Monumentalen. Aus der Materie des Steins entsprungen und doch mit ihr aufs Innigste verbunden, erheben sich diese Figuren in den Bereich des Architektonischen.

Die Widerstände auf diesem Wege waren die denkbar größten. Vor allem: das Kostüm der Zeit. Es ist mit geringen Modifikationen dasselbe, das die europäische Männerwelt noch heute zu tragen verurteilt ist: das Röhrensystem, eine Parodie des organischen Aufbaus der menschlichen Gestalt, die dem Schaffen des Bildhauers fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzt. Denn überall da, wo Meisterin Natur ihre feinsten Gedanken und Uebergänge geschaffen, setzt dieses Produkt des Maschinenzeitalters aus „praktischen“ Gründen ein System von Knicken, Brüchen und Schnitten, das die ganze kunstvolle Rhythmik der menschlichen Glieder und Funktionen von Grund auf zerstört. An dieser Tatsache, die man als historische Notwendigkeit hinnehmen muß, so sehr man sie von höherem Gesichtspunkt aus beklagen darf, ist die ganze moderne Porträtplastik des Jahrhunderts gescheitert. Bei der Unmöglichkeit, diesen Zwiespalt zu überbrücken, griff Rauch, als er die Freiheitshelden in der Umgebung des Opernplatzes zu schaffen hatte, zum

Kompromiß. Er hing seinen preußischen Generalen einen kunstvoll drapierten Mantel, eine modernisierte antike Toga um, die diese Schwächen der Zeittracht vergessen lassen sollte: das offene Eingeständnis der

wenigen Eingeweihten es spürt, was hier für Probleme und Hindernisse lagen. Es sitzt alles so groß, so fest und sicher, so selbstverständlich einheitlich, als müßte es so sein. Wie in den Köpfen nur das Wesentliche der



Statue Savignys von Lederer



Statue Fichtes von Lederer

Unfähigkeit, der Schwierigkeiten Herr zu werden. Anders Lederer. Er bringt tatsächlich das Unmögliche fertig, den steifen Gehröcken seiner Helden eine plastisch-monumentale Form abzugewinnen. Wie restlos ihm dieser Verschmelzungsprozeß von Figur und Gewand gelungen ist, beweist am besten, daß Niemand außer den

historischen Porträtzüge angedeutet wurde, so sind in der Gewandung nur die großen einfachen Flächen gegeben, auf denen das Auge in Ruhe verweilen kann und die aus der Materie des Blocks gewachsen, nicht in sie hineingetragen zu sein scheinen. Das Kostüm selbst wird völlig vergessen und löst sich auf in ein Schauspiel

lebendig wirkender Kräfte und organisch wachsender Formen.

Dieses Schauspiel gilt es in voller Stärke zu erfassen. Es wird wie alle wahrhaft große Kunst sich nicht auf den ersten Blick enthüllen. Aber bei jedem neuen Versuch wird es an Eindruckskraft gewinnen. Und schließlich werden die Steine zu reden beginnen, und was sie sagen, wird zum Erlebnis werden.

Wer dann von hier herüberblickt zu dem Vorgarten der Universität, wo jenseits der Straße die jüngeren Kollegen der beiden Alten, ein Helmholtz, ein Treitschke auf ihren Sockeln thronen, wird den ganzen Abstand fühlen, der monumentale Kunst von Denkmalsarbeit trennt. Dort drüben ist alles mehr oder minder Zufall, guter Wille und Geschmack, ehrliche Bemühung, aber keine zwingende Größe und Einheit. Die Figuren

bleiben bei aller Pathetik klein, und trotz des soviel kostbareren Materials, auf die einmal ihnen angewiesenen Maße geistiger und körperlicher Erscheinung beschränkt. Sie wachsen nicht in der Phantasie des Beschauers wie die Lederers. Das Pathos des Treitschke wirkt auf die Dauer theatralisch, der allzu weiche Mommsen droht zu zerfließen, und der Helmholtz gar in seinem Talar (dem gleichen Verlegenheitsmotiv wie der Feldherrnmantel bei Rauch) wird immer nur der berühmte Professor vom Jahre 1900 im akademischen Festgewand bleiben, kein Typus und kein Repräsentant des Geistesadels für alle Zeiten. Und jeder von diesen dreien hätte doch als geistige Potenz und historische Weltmacht das gleiche Recht auf ein monumentales Abbild seiner Persönlichkeit gehabt, wie die glücklicheren Kollegen drüben vor der Aula.

Neu aufgefundene Werke von Nicolas Poussin

von

Otto Grautoff

Vor mehreren Monaten wurde mir in der Galerie Ehrhardt ein Werk des Nicolas Poussin gezeigt. Der Fall schien klar zu liegen. Es mußte eine späte Kopie des Triumphes der Galathea sein, die in der Eremitage von Leningrad hängt. Die Komposition entsprach bis in alle Einzelheiten dem bekannten Bild. Die Konturen waren mit feinem Pinselstrich so pedantisch sorgfältig gezogen, wie der Meister selbst es niemals getan hat. Die Bewegungen der Körper waren irgendwie erstarrt, die Augen saßen tot in den Köpfen. Die Farben entsprachen in der Anlage dem Original, waren aber bleiern schwer, stumpf und kalt. Man mußte das Bild für eine Kopie aus dem beginnenden 19. Jahrhundert halten, das heißt aus jener Zeit, in der das Schwergewicht auf Genauigkeit und Sorgfalt der Zeichnung gelegt wurde und die Farbe nur als „plus d'agrément“ galt. Dennoch ging von dem Werk irgend ein unbestimmbares Fluidum aus, das zu Bedenken bei der Urteilbildung Anlaß bot; vielleicht war es nur die über dem Durchschnitt stehende Sicherheit des Kopisten, vielleicht aber sprach der Hintergrund durch die obere Schichte hindurch. Ich schlug vor, das Bild zu reinigen, zuerst einmal mit leichten Mitteln zu untersuchen, ob das ganze Werk von einer Hand sei, ob sich vielleicht diese oder jene Stellen leicht lösen ließen. Die Arbeit wurde unternommen, erst an den Ecken, dann auf dem Körper der Galathea. Schon die ersten Versuche ergaben, daß sich die obere Malschicht leicht löste. Mit dem üblichen verschmutzten Firnis verschwand auch eine kalte, harte, nüchterne Uebermalung, darunter tauchte ein ganz anderes Bild auf von frischer Zartheit, von schwebend konturierten Körpern, von differenzierten Tönen in den Gestalten, von hingespritzten Blumen und von Corothafter Weichheit im landschaftlichen Hin-

tergrund. Ich habe dem Reinigungsprozeß selbst beigewohnt und erlebt, wie dem ganzen Bilde nach und nach die bleierne Schwere genommen wurde. Es war, als ob ein düsterer, verschmutzter Vorhang von einem Meisterwerk langsam fiel. Die mythischen Gestalten schlugen nach jahrhundertlangem Schlaf die Augen auf, atmeten wieder in ihrer allegorischen Verbundenheit. Alle Farben begannen in sonniger Heiterkeit zu singen und zu klingen. Kein Zweifel, daß sich hier ein Meisterwerk enthüllte, das eine pedantische Kopistenhand mit der Absicht es zu verbessern durch Uebermalung vor dem Verfall bewahrt hat. Hier wie auf dem Exemplar der Eremitage glaubt man den Wind zu spüren, der die breite Gruppe vorwärts jagt. Hinter ihr braust und wallt es. Neptuns sich bäumende Rosse rasen daher. Galathea schwebt in behender Eile unter dem sich bauschenden, windgefüllten Tuche heran. Die Beruhigung der ungestümen Gruppe ist durch die Einheitlichkeit der sich auf Galathea konzentrierenden Blickrichtung aller erreicht. Ihre sanfte Schönheit ist bedeutend hervorgehoben, und in ihr finden auch die Blicke des Beschauers die erwünschte Sammlung. Ihre Formen werden von ruhigen Konturen umschrieben; beglückt ruht das Auge auf ihrem lächelnden Antlitz, um den Dämon des Meeres zu vergessen. Reicher nuanciert, zarter und schwebender ist der Hintergrund auf dem Berliner Exemplar, so daß gerade deshalb die Vermutung einer zeitgenössischen Kopie abgelehnt werden muß.

Das Petersburger Gemälde mißt $1,14\frac{1}{2} \times 1,46\frac{1}{2}$, das Ehrhardtsche $1,17 \times 1,53$. Aus der Literatur sind zwei Exemplare des „Triumphes der Galathea“ oder des „Triumphes Neptuns und der Amphitrite“, wie das Bild auch genannt wird, nicht klar zu entnehmen, aber schon Jamot bemerkte 1921 in der Gazette des Beaux-Arts: