

aus: Hegenbarth, Josef: Zeichnungen. Einführung von Will Grohmann. Berlin 1959.

Josef Hegenbarth. Zeichnungen. Einführung

Von Will Grohmann

Der fünfundsiebzigjährige Josef Hegenbarth ist für uns ein Sinnbild der Treue geworden, der Treue gegen die Kunst und gegen seine Kunst. Etwa gleichaltrig mit Schmidt-Rottluff hätte er sehr wohl die Möglichkeit gehabt, einen anderen Weg zu gehen, mit Intelligenz begabt und für das Graphische prädestiniert, wäre es ihm ein leichtes gewesen, Anleihen bei Paul Klee und dessen Zeichnungen zu Voltaires „Candide“ zu machen oder bei seinem engeren Landsmann Alfred Kubin, der in der Zeit von Hegenbarths Entwicklung eine weit größere Rolle spielte als der Berner. Hegenbarth war zu bescheiden, sich zeitgenössischen Meistern wie diesen zu nähern, er war immer ein Einsamer und ein Einzelgänger und verließ sich auf seine eigene Begabung. Selbst die Lehrer an der Dresdner Akademie haben Hegenbarth kaum beeindruckt, Zwintscher, Kuehl und der zu Unrecht vergessene Prager August Brömse. Er muß wohl sehr früh schon gewußt haben, wofür er bestimmt war, auch wenn er verhältnismäßig spät einsetzt; er ist dreißig, als er die ersten Schritte tut, und vierzig, als er in der Öffentlichkeit hervortritt. Damals halten sich Malen und Zeichnen noch die Waage, er schickt Bilder und Gouachen auf die Ausstellungen und erwirbt sich den Ruf eines Spezialisten für Zirkusbilder, Tierdarstellungen und bewegte Straßenszenen. Das Zeichnen läuft nebenher, selbst die Blätter von E. L. Kirchner finden in den zwanziger Jahren nur ein begrenztes Interesse bei ihm, das Illustrieren ist in dieser Zeit überhaupt eine Betätigung geringeren Ranges, es sei denn, man denke an die anspruchsvollen graphischen Mappen Slevogts bei Bruno Cassirer.

Bei Hegenbarth wird das Zeichnen und Illustrieren von Jahr zu Jahr vordringlicher, und wenn heute sein Name genannt wird, denkt man an seine unerschöpflichen Illustrationswerke, an Grimms Mär-

chen und Musäus' Volksmärchen, an den „Abenteuerlichen Simplicissimus“ und den „Don Quichote“, an Shakespeares Dramen und das „Pentameron“, an Hoffmanns Erzählungen und „Des Knaben Wunderhorn“, an Gogol und Puschkin, an die Tierfabeln Lafontaines und an „Reineke Fuchs“. Mit seinen sehr einfach reproduzierten Illustrationen hat Hegenbarth einen Platz belegt, den ihm niemand streitig macht, um so weniger, als das Illustrieren immer mehr aus der Mode gekommen ist, und die gegenwärtige Kunst bietet kaum Ansatzpunkte für einen neuen Aufstieg.

Die Wertschätzung Hegenbarths wäre weniger groß, wenn er vom Wort lebte, von der Dichtung, nicht von der Linie, wenn er kommentierte statt eine Leistung sui generis hinzustellen, eine Weiterdichtung mit bildnerischen Mitteln. Es hat auch Zeichner und Illustratoren gegeben, die das Gleichnis zum Wort auf andere Weise suchten und Bildzeichen neben die Wortzeichen stellten, ungegenständliche Gebilde, die den Sinn der Dichtung auf eine schwer kontrollierbare Ebene übertrugen. Meister auch sie, aber in ihrer Wirkung begrenzt. Hegenbarth spricht alle an, auch die naiven Leser, und er will es, er findet den Einklang mit dem Partner, weil er bei allem Reichtum naiv empfindet. Es ist nicht Zufall, daß er sich zu Tierfabeln hingezogen fühlt, zu den deutschen Märchen, zu Epen wie „Don Quichote“, die Simplität der anonymen Dichtung und die Menschlichkeit großer Geister wie Cervantes ruft verwandte Instinkte in ihm wach und ermutigt ihn, Mitspieler auf der Bühne der menschlichen Zulänglichkeiten und Unzulänglichkeiten zu werden, der unvergänglichen tragischen und der komischen Taten und Leiden der Menschen und ihrer gelehrigen Mitbürger im Tierreich.

Hegenbarth liest sehr genau und übersetzt das Gelesene in seine Sprache. Er weiß, wer Rübezahl und wer Heinrich VIII. ist, aber er zeichnet sie nicht ab, er versieht sie auch nicht mit eigenmächtigen Rand-

glossen, er heroisiert nicht und er karikiert nicht, er rückt sie mit seinem Tuschpinsel ins rechte Licht. Ohne den Dichter zu verfälschen, ergänzt er dessen Phantasie, präzisiert er die Qualitäten der Personen oder Tiere und läßt sie im Bild anschaulich leben. Das Bild ist gefährlicher als das Wort, die Sichtbarkeit kann banalisieren, kann töten. Hegenbarth läßt den dargestellten Wesen das Transitorische des Handelns, sie tauchen auf aus der Handlung, die schon vorüber, und sie greifen vor, als ob sie wüßten, was kommen soll. Diese action in progress ist es, die den Zeichnungen Hegenbarths ihre Überzeugungskraft gibt.

Vom Leben läßt er sich nicht weniger anregen als von der Dichtung, wahrscheinlich aber sieht er Menschen und Tiere in der Natur nicht anders als in seiner Vorstellung beim Illustrieren. In beiden Fällen ist die Zeichnung das Primäre, er wechselt seinen Stil kaum beim Übergang von Natur zu Poesie, von Werk zu Werk, von Lafontaine zu Grimm, von Gogol zu Flaubert, die Illustrationen sind immer Hegenbarth, so wie die Arbeiten nach der Wirklichkeit, die Straßen- und Zirkusbilder immer etwas Erfundenes, Erzählendes haben, das zu dieser oder zu jener Novelle passen könnte. Es gibt kaum einen Unterschied zwischen den „Eilenden“ im Großstadtverkehr und den Akteuren der Romane und Dramen. Hegenbarth ignoriert den Charakter der Natur so wenig wie den einer Dichtung, eines Dickens oder Balzac, das Bemerkenswerte ist, daß sein Stil zu allem paßt und daß er jedem der literarischen Werke so entspricht, als ob er ausgerechnet für dieses erfunden sei, für sich so widersprechende Autoren wie Swift und Daudet, sogar für biblische Legenden.

Der Grund dafür dürfte darin zu suchen sein, daß das Menschliche in seiner letzten Tiefe wenig variiert, soweit es sich um die Jahrhunderte seit der Renaissance handelt, und sogar die Verschiedenheit der Situationen ist nicht allzu groß. Hegenbarth hat sich in einem Interview einmal einen Reporter genannt, das ist er nun ganz bestimmt nicht, er ist mehr, ist ein Psychologe und Fabulierer mit der Feder und dem Pinsel, ist selber ein Akteur, der in seine Rollen hineinkriecht und alles, was er zeichnet, selbst ist, also auch Richard III., auch Sancho Pansa, eine Figur aus dem „Sturm“ oder dem „Sommernachtstraum“. Gräbt man wie Hegenbarth tief genug, nähert man

sich dem Ursprung der Schöpfung, die Unterschiede der Personen und der Zeiten schwinden, und der „Sargmacher“ und „St. Julien der Gastfreie“ werden Brüder.

Sieht man die Blätter rasch durch, ist man geneigt, Hegenbarth für einen Künstler zu halten, dem alles leicht fällt. Der Schein trügt, vielleicht müht er sich um die einzelne Zeichnung nicht ungebührlich lange, er intensiviert die Leistung, indem er immer wieder neu ansetzt, dieselbe Figur, dieselbe Szene zehn-, zwanzigmal wiederholt, bis sie stimmt, bis sie ihm und dem Dichter Genüge tut. Für Grimms Märchen hat er Tausende von Zeichnungen gemacht, und am Schluß blieben vierhundert übrig, die er publizierte. Dazu gehört nicht nur Energie, sondern Besessenheit, der Verleger hätte sich auch mit den ersten Fassungen begnügt.

Die Entwicklung: hat Hegenbarth seit den zwanziger Jahren hinzugewonnen oder verloren, hat er vereinfacht oder zunehmend differenziert? In der Kunst geht eines auf Kosten des anderen, die Intensität der Beobachtung, die die frühen Zeichnungen haben, gibt es nach 1945 nicht mehr, dafür zeigen die Blätter der letzten Jahre eine grandiose Sicherheit und eine überraschende Beschränkung der angewandten Mittel.

Die „Alte Frau“ (1936) oder das „Sitzende Mädchen“ (1938) sind mit einer Eindringlichkeit wiedergegeben, die den Charakterologen zu einer lohnenden Studie über Körperausdruck und persönliches Schicksal veranlassen könnte. In dem einen Fall entspricht die Skizzenhaftigkeit der Umrisse und der Binnenkonturen dem Fragenden und Emotionellen des jungen Menschen, in dem anderen begegnet der feste Strich dem steinernen Selbstbewußtsein am Ende eines harten Lebensweges. Hier ereignet sich nichts mehr, dort hat sich noch nichts begeben.

„Im Parkett“ (1948) ist summarischer; ein Bündel von Gesicherten im Profil, Menschen verschiedenen Niveaus, man wäre heute versucht zu sagen, verschiedener Nationen und Jahrhunderte. Sitzt da oben nicht Goyas Herzogin von Alba, darunter eine Figur aus Dickens, vorn Balzacs Père Goriot und so fort. Natürlich hat Hegenbarth nicht an eine solche synoptische Zeittafel der Physiognomien gedacht, sie alle jedoch leben in ihm und werden Gestalt, während er ein Parkett-Publikum zeichnet. Das In-

dividuelle ist vom Typus ausgebleicht, aber der Typus hat nichts Schematisches, ist eher die in einer Hieroglyphe zusammengezogene Fülle.

Um 1950 wird Hegenbarths Stil apodiktisch, er dirigiert jetzt die Menschen und Ereignisse, kümmert sich nicht um die Details, die psychologischen und graphischen Interessantheiten, er umreißt hart und definitiv, die Kinder beim Karneval, die Männerbildnisse, die Akte, die Badenden am Strand. Was bleibt, sind knappe Konturen, sparsame Binnenlinien, ein Minimum an Modellierung. Hegenbarth braucht diese kaum noch, so sinnfällig bezieht das Lineament das Volumen ein. Er ist so sicher geworden, daß er den Stift oder Pinsel nur selten absetzt; in einem Zug schreibt er einen Kopf, einen Arm, eine Hand hin, beinahe spröde, aber vielleicht ist der Wahrheit, die er sucht, nur auf diesem Wege beizukommen. Bei dem „Akt“ fehlt jede Ortsangabe, und bei den „Luftbadenden“ suggerieren wenige Linien die Umwelt am Strand.

Nicht anders ist es bei den Tierzeichnungen, bei den Fabeln, bei „Reineke Fuchs“. Welche Konzentration auf das Wesentliche des Tiercharakters, welche Abstraktion vom Zufall des Modells und seines Ausdrucks. Es grenzt an das Semantische, wie Hegenbarth mit ein paar Strichen andeutet und enthüllt. Und wo er mehr gibt, im „Brüllenden Löwen“ oder im „Heulenden Köter“, fängt er den ganzen Jammer der Kreatur in seinen Borststempinselstrichen ein und läßt die Tragödie der unter Menschen lebenden Tiere nicht weniger drastisch miterleben als die Tragödie der Menschen im Dreißigjährigen Krieg („Simplicissimus“). Wie die Dunkelheiten Umwelt evozieren, Nacht der Verlassenheit, Schrei des Gefangenseins, das ist im gleichen Maße Dichtung wie graphisches Können.

Die Dramen Shakespeares mußten Hegenbarth im Alter um so mehr faszinieren, als hier des Lebens Höhen und Abgründe bereits auf die knappsten Formulierungen gebracht sind und er als Illustrator über seinen Vorwurf improvisieren kann wie der Komponist über ein gegebenes Thema. Er stellt die

Hauptakteure an die Rampe, die Mitspieler wie einen Prospekt dahinter. Sie sind Schemen, während vorn, im Brennpunkt des Interesses, das Drama in furiosen Balkenstrichen und sauberen Linien abrollt. Nicht Fülle der Erscheinung, sondern die Übersetzung der Fülle in zeichnerische Substanz, in Hell und Dunkel, Hart und Weich, Laut und Leise. Hegenbarth orchestriert.

Orchestriert sind auch die biblischen Blätter, die Zeichnungen zum Leben Christi, die „Verspottung“ und „Golgatha“. Das Essentielle des Vorgangs, Leben, Leiden und Tod, Glaube und Unglaube, ist in den wenigen glasklaren Strichen und den undurchsichtigen Pinselhieben reflektiert, das Unvergleichliche spielt im luftleeren Raum, es gibt keine Anhaltspunkte für Ort und Zeit. Die imaginäre Ebene löst den Vorgang aus der Hülle der anerzogenen Empfindungen heraus.

Auch diese letzten Arbeiten Hegenbarths wirken improvisiert und sind doch das Ergebnis harter Selbsterziehung, rigorosen Verzichts auf die Annehmlichkeiten des Lebens und der Kunst. Der Zeichner und Illustrator Hegenbarth ist kein Romantiker, er hat etwas von der Unbestechlichkeit und der Wahrheitsliebe Menzels und Daumiers, etwas von ihrer Kraft, über die zeitliche und örtliche Entfernung der Themen hinweg aktuell zu sein. Alles ist Gegenwart, die Fabeln Aesops wie die biblischen Gleichnisse, die englischen Königsdramen wie die europäischen Erzähler, er vergegenwärtigt das Entfernte und verleiht dem Gegenwärtigen die Dimension des Fiktiven und Unvergänglichen, der Präsenz im höheren Sinne. Das Intime und Zufällige hat sich verflüchtigt und einer Sprache Platz gemacht, die präzise und knapp ist und noch im kleinsten Blatt lapidar.

Hegenbarth steht außerhalb der europäischen Kunstentwicklung. Das sollte ihn und uns nicht beunruhigen, seine Mission war eine andere als die der meisten seiner Zeitgenossen; er hat sie erfüllt und mit der letztmöglichen Konsequenz in seinem Werk vollendet.

* * *