

Josef Hegenbarth. Nibelungenlied

von Oskar Bie

Josef Hegenbarth ist am 15. Juni 1884 in Böhmischem Kamnitz geboren. Er besuchte die Realschule in Böhmischem Leipa und in Dresden die Akademie. Seine Naturschulungen bildete er unter Anleitung seines Vaters Emanuel Hegenbarth und des Meisters Gotthardt Kuehl aus. Alles andere, sagte er, muß man in sich tragen.

Was er in sich trägt, kann er selbst besser zeichnen als erzählen. Er illustriert die Nibelungen-sage. Während er sie liest, interessieren ihn die seelischen Vorgänge, das Menschliche, die Leidenschaften, die Erregtheiten, die sich äußern in Haß, Liebe, Wille zur Tat, Kampf, Tod. Sobald er zeichnet, setzt es sich ihm um als Bewegung der Einzelfigur und der Masse. Möglichst auch im Gesichtsausdruck und in den Muskelverzerrungen. Hierin sucht er sich zu konzentrieren. Die Gesetze der Natur sucht er organisch zu fassen und darüber hinaus in der Linie und im Rhythmus ausklingen zu lassen. So ungefähr schreibt er mir, so sucht er seine Kunstanschauung zu formen. Jeder Künstler hat von sich eine allgemeine und darum unklare Vorstellung, alle operieren in gleicher Weise mit den Ausdrücken Natur und Form, und sind doch in Wirklichkeit so sehr verschieden. Ich nehme diese Blätter vor und will dem Künstler und dem Leser sagen, wie er wirklich ist.

Das Nibelungengedicht beschreibt wie ein echtes Volkslied in der ruhigsten und starrsten Weise die schrecklichsten Dinge. Sie stehen vor uns in einer statuarischen Epik, wie Geschichte, die Körper wurde, feste Form, in der alles Schicksal und Blut geronnen ist. Der Künstler sieht das Gedicht mit denselben Augen an wie das Gedicht die Geschichte. Handlung und Erzählung verflüchtigen sich vor ihm, und sein Bild gibt die Form der Natur, wo sie gezeichneter Körper wird. Seine Figuren reden

nicht, seine Landschaft macht nicht in Stimmung, die Gesichter verzichten auf die Maske des Schauspielers und die Massen ergeben sich keinem Realismus. Seine Regie heißt Stil und Rhythmus. Was er schildert, kümmert sich nicht um die Wahrheit des Stoffes, sondern wird zu einem Symbol der Haltung und der Bewertung wie ein kosmischer Tanz höherer Wesen, die die Träger allgemeinsten menschlicher Leidenschaften und Zustände sind.

Die Platte des Radierers hat ihre Zustände und seine Welt hat sie nicht minder. Der Zustand ist hier festgehalten, da diese Welt noch undifferenziert in den Farben und Details des alltäglichen Lebens vorliegt. Ganz im Sinne der Modernen orchestrischen Kunst ist Milieu nur Umwelt. Wesentlich ist der Körper, seine Ruhe, seine Geste, seine Kontraposition und wesentlicher als alles Bekleidende ist die Nacktheit, die sich selbst in der Umhüllung nicht verleugnet.

Die Technik Hegenbarths ist so echt, daß sie auf derselben Linie bleibt. Er vermeidet die gewöhnlichen malerischen Effekte der Radierung. Landschaftliches und Architektonisches deutet er nur zart an, als notwendige Raumergänzung. Sein Strich erregt sich, sobald er das Figürliche behandelt, wühlt sich in die verschlungenen Körperformen hinein, entzündet sich am Lichte, das ihn blendet, verdraucht sich in Schatten, die ihn einfangen, und krallt und bäumt sich im Ausdruck des Bewegungslebens, der immer impulsiv bleibt, jede Linie, jede Wendung, aus der ursprünglichsten Phantasie herausschießen läßt.

Freude und Kritik dieser Blätter ergibt sich ganz genau nach dem Maßstabe, wie weit der Künstler durch das Gedicht zu Aeußerungen seiner Formsprache angeregt wurde, und wie weit er die Vollendung seiner Gestalt fand. Bisweilen trifft alles glücklich zusammen, bisweilen ergeben sich auch kleine Unstimmigkeiten, die die Auseinandersetzung mit ihm nur erfrischen.

Ich beginne mit dem Figürlichen. Das Blatt der schlafenden Kriemhild gibt ein wundervolles Beispiel seiner statuarischen Auffassung des liegenden Körpers, während man die skizzierte Andeutung ihres Traumes im Kreise der Architektur leicht vermissen könnte. Absolute Vollkommenheit als reine Körpergestaltung geben die verschiedenen Kampfgruppen, die seiner Kraft außerordentlich liegen. Hier rundet sich das Körperliche in sich selbst ab, ohne Nebenmotiv, ohne Not der Deutung. Wie Brunhild in der Hochzeitsnacht den lieben Günther zusammenpackt und an den Nagel hängt, ist kein geringes Vergnügen für seine Hand, die im Beugen und Krachen der Körper ihre beste Energie fühlt. Dort, wo Hagen mit dem Wasserfräulein in Berührung kommt, ist auf Landschaft verzichtet und Körperhythmus einziges Gesetz. Siegfrieds Tod läßt eine Lücke in diesem Gesetz, denn Hagens rückgebeugte Stellung und Siegfrieds zur Quelle vorgebeugte Figur sind in der Komposition nicht aufeinander, sondern auseinander gerichtet. Dies Problem war schwieriger als die Klage Kriemhilds an Siegfrieds Leiche. Sie wurde eine rechte Pieta nach dem gewöhnten Muster dieses Motivs im schönen Gleichgewicht des Vertikalen und des Horizontalen.

Das Landschaftliche ist demnach kurz zu erledigen. Der Felsenbau, an dem Siegfried im Drachenblut badet, oder über dem Hagen das Rheingold herunterschüttet, inszeniert sich noch räumlich genug. Die Burg Isenstein, der Sitz Brunhildes, zu der Günther in einem schwächtigen Boote heransiegt, ist schon viel zu substanzvoll für diesen Hegenbarth, der geboren ist, Körper zu schaffen und der eine feste Architektur für seine Hand viel zu massig empfinden muß. Er muß biegen und bre-

chen können, was sich aber gar selber biegt, wie das Wasser, das ist erst recht gar nichts für ihn. Er hilft sich, so gut er kann und eilt zurück zu den Körpern.

Wie aber ist es mit der Masse, die doch eine Art Landschaft des Menschen ist? Sehen wir zu. Dreißig Reiter rücken gegen den Helden an. Dankwart besteht seinen Kampf gegen eine Horde von Feinden. Der Bär rennt in die Küche, eine Masse Menschen flieht, eine Masse Hunde wird gehetzt. An Etzels Hof umkreisen die Zuschauer das Turnier, Gastmähler breiten sich aus an Tischen kreuz und quer, Massenmord füllt den Schlußakt. Haufen von Leichen, Feuer, das in leicht aufspringender Architektur herunterfällt, Hitze und Wut der Elemente gegeneinander. Hegenbarth liebt es, diese Massen zu bändigen. Nicht immer gefällt es ihm, sie im alten Sinne so malerisch zu ordnen wie bei dem schönen Gastmahl, das er aus dem 26. Abenteuer gewann. Auch hier siegte die Form. Er parallelisiert oder geometrisiert die Stellungen und Bewegungen, daß sie wie zu einem Körper zusammenfließen.

So vollendet der Künstler seinen Weg durch das Nibelungenlied. Auf der einen Seite der einzelne Mensch in der plastischen Durchführung seiner plastischen Bewegungsmotive, auf der anderen Seite die Masse Mensch in der Sozialisierung ihrer nach außen gerichteten Stellungen. Dazwischen sinkt die Landschaft hinab als banale Wirklichkeit, die nichts zu formen übrig ließ. Dichter und Künstler gingen zwei Wege, doch von einem Punkte aus. Jener erzählte, dieser gestaltete. Aber das Organ für die Kraft und das Schicksal des Menschenleibes war in beiden. *

OSKAR BIE (1864–1938) war ein deutscher Kunst- und Musikhistoriker, Musikprofessor und Kritiker; als langjähriger Leiter der bis heute erscheinenden, ältesten deutschsprachigen Kulturzeitschrift *Die Neue Rundschau* einflussreicher Publizist in der späten Kaiserzeit und während der Weimarer Republik.

Josef Hegenbarth fertigte 1922, ein Jahr vor der Edition der Radierungen, eine vergleichbare Folge von farbigen Handzeichnungen zum Nibelungenlied (vgl. bisherige WV.-Nr. C VII 510.000–026). Als diese 1988 in der Themenausstellung *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang* im Haus der Kunst in München gezeigt wurde, erschien Oskar Bies hier abgedruckte Einführung zu den Radierungen im Katalog (München 1987, S. 244–245).