

aus: Josef Hegenbarth. *Zuschauer des Lebens. Werke von 1915 bis 1962 im Grafischen Kabinett der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt*. Herausgegeben von Bärbel Zausch. Halle (Saale) 1996, S. 14–19.
© Dieter Hoffmann und Kulturstiftung Sachsen-Anhalt mit freundlicher Genehmigung

Josef Hegenbarth – Zuschauer des Lebens

von Dieter Hoffmann

Josef Hegenbarth, 1884 in Böhmisches-Kamnitz geboren, 1962 in Dresden gestorben, überlebte den gleichaltrigen Zeitgenossen Max Beckmann um mehr als ein Jahrzehnt. Es lassen sich im Frühwerk Parallelen beobachten, wie sie freilich für beide bei den älteren Lovis Corinth und Max Slevogt vorbildhaft waren. Es sind die geknüllten, in sportlicher oder kriegerischer Auseinandersetzung begriffenen Gruppierungen von Menschen. Die materialistische Lehre Darwins vom Recht des Stärkeren tat einen Abgrund auf. Später sollte Beckmann und Hegenbarth der Geist-Kampf beschäftigen, Faust und das Faustische. Hegenbarth war in seinem Expressionismus, wie sein erster Biograph Johannes Reichelt 1925 anmerkt, mehr Kokoschka und Nolde verwandt als den Dresdnern oder, wie hinzuzufügen wäre, etwa dem Generationsgefährten Beckmann. Von beiden sind einander ähnliche Aussprüche überliefert. So von Beckmann: »Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen und diese Realität in Malerei umzusetzen.« Und von Hegenbarth: »Die Realität und die Magie des Unwirklichen halten mich gleichermaßen in Bann.« Hegenbarth, nach 1945 der erste Dresdner Künstler, der im Westen Deutschlands bekannt war, hatte schon Jahrzehnte vorher begonnen, sich einen Namen zu machen. 1925 erschien bei G.D. Baedeker in Essen die erste Monographie: ihr Verfasser Johannes Reichelt war älter als der Gewürdigte, der hier als junge Hoffnung gesehen wurde, merkwürdigerweise ausschließlich – bis auf nur zwei Zeichnungen und ohne jegliches Gemälde – als Radierer. Nach dem Krieg schrieb Will Grohmann über ihn, 1948 bei Stichnote in Potsdam veröffentlicht; dann folgte 1959 – und 1980 völlig neu – im Dresdner Verlag der Kunst das

Standardwerk von Fritz Löffler, das den ›ganzen‹ Hegenbarth umfaßt. Zum 25. Todestag 1987 beendete die akribisch genaue Bibliographie von Ulrich Zesch (Klingspor-Museum Offenbach und Galerie Christian Zwang Hamburg) die wichtigen Publikationen. Dazwischen liegen unzählige kleinere Veröffentlichungen und Kataloge.

Die Kenntnis von ›Ost-Kunst‹ im ›Westen‹, zunächst von Hegenbarth und in seinem Gefolge Hans Theo Richter allein vermittelt, sollte bald um eine Entdeckung wie Gerhard Altenbourg erweitert werden, dem mit der documenta VI im Jahr 1977 die Leipziger Schule folgte; ihr dann mehr und mehr der gesamte Osten, vor allem durch Initiativen des Sammler-Ehepaars Peter und Irene Ludwig, nicht zu vergessen des in Mailand und München agierenden Kunsthistorikers und Galeristen Emilio Bertoni. Daß Ludwig sich nicht für die Vätergeneration, also auch nicht für Hegenbarth, interessierte, sondern nur für Künstler, die er noch persönlich gekannt hat, mußte zu einer Verzerrung der Einschätzung, ja der gesamten Rezeption führen. Heute liegt Hegenbarth nicht abseits, ist aber nicht mehr so sehr im Gespräch wie zu seinen Lebzeiten, als er auf dem Kunstmarkt offensiv präsent war.

Der Künstler ist nicht weit gereist, zwischen Dresden und Prag, zwischen Dresden und Böhmisches-Kamnitz, nahe der sächsischen Grenze. Er fühlte sich nie als DDR-Bürger, sondern als ›Alt-Österreicher‹. Und lebte trotz seines realistischen Auges in imaginären Welten, denen auch der Welt-Literatur. Hegenbarth begann als Radierer und zwar zyklisch mit Mappenwerken; aus ihnen entwickelte sich sein Illustrationswerk.

Dieses immense Œuvre machte ihn berühmt, hat ihm aber auch ›geschadet‹: Es hat unbillig seinen Ruhm eingeschränkt, einhundert illustrierte Werke zumeist der Weltliteratur – neben der Bibel und Faust, Cervantes, Shakespeare, Basile – haben sich im Bewußtsein der Öffentlichkeit vor das ›freie‹

Werk der Bilder geschoben. Dafür sind die Bibliophilen mit Fug und Recht glücklich, illustrierte Bücher eines Künstlers zu haben, die der Unsitte, Bücher von Gebrauchsgraphikern illustrieren zu lassen, entgegenstehen.

Manches ist weich und mild (*Aus dem Leben eines Taugenichts*), anderes wild expressiv (*Die Wallensteinschen und Schweden vor Nürnberg*). Der Zeichner konnte in vielen Fällen auch auf die Gestaltung des Buchumschlags einwirken, Bild und Schrift – selbst geschrieben – in Einklang bringen: Ein Fest für seine kalligraphische Natur.

Zur Weltliteratur gesellen sich Szenen aus dem Alltag. Beides wird oft in den Bereich der Karikatur geführt. Charakteristik ist der Karikatur nah, bei Tiepolo, Hogarth, Daumier, Toulouse-Lautrec und Hegenbarth. Der war sich nicht zu gut, Zeitschriften zu beliefern: ›Jugend‹, ›Simplicissimus‹, ›Ulenspiegel‹, wo die Zeichnungen ohne sein Zutun mit witzigen Unterschriften versehen wurden. – Es ist lehrreich, auch die von Hegenbarth illustrierte Minderliteratur zu kennen (von Frida Schanz bis zu Karl May) und zu erfahren, wie programmatisch veredelnd ihr Illustrator zu Werke ging. Josef Hegenbarth hat das verpönte Genre wieder absolut kunstfähig gemacht. Er ist Realist im Sinne Balzacs; das farbige wie das schwarzweiße, das malerische wie das zeichnerische und druckgraphische Werk sind eine Comédie humaine. Die sichtbare Welt steckt voller darstellungs- und deutungswerter Motive, voller alltäglicher Merkwürdigkeit. Der Alltags-Realismus spricht sich aus bei einem *Eisverkäufer*, einem *Radfahrer*, einer *Wartehalle am Postplatz*, in *Wartenden vor der Verkaufsstelle*, *Kinopublikum*, *An der Telefonzelle*, *Vier Jugendlichen in Badeanzügen an der Bahnschranke*, überhaupt Straßenszenen. Noch kurz vor seinem Tod beschäftigte ihn das banale Thema von *Frauen beim Aufwischen* ...

Er liebte den Fasching. Das Geschehen ist da durchaus wirklich und doch durch Einverständnis in die Willkür des Kostüms ›verfremdet‹, in Vergangenheit und Ferne transponiert, ein Historismus des Alltags, verkleidete Gegenwart. Veränderung der Realität mit ›realen‹ Mitteln. Nach eigenem Bekunden faszinierte ihn auch die zusammengestückelte Kleidung der Notzeit nach dem Krieg.

Wenn er Dresden darstellte, dann ein ›anderes‹, einst das der Kaffeehäuser, des Zirkus und des Zoologischen Gartens. Manche Kaffeehaus-Szene

hat der Künstler eindeutig lokalisiert, *Café König*, *Café Rumpelmayer*, *Kabarett Regina*. Die groteske ›Vogelwiese‹, jenes sommerliche Volksfest an der Elbe, suchte er jeweils an seinem Geburtstag auf, dort wo es nach Fischsemmeln und gebrannten Mandeln roch, das Riesenrad den Makrokosmos, der Flohzyrkus den Mikrokosmos veranschaulichte. Dresden war eine Stadt mit einem festen Zirkusbau, wie Paris, wie Moskau, der Rundbau des heute zerstörten Zirkus Sarrasani wurde 1912 errichtet; Hegenbarth war dort häufiger Gast. Er setzte sich als Publikum ins Publikum, irgendwo mitten hinein. So saß er unerkannt im bunten Halbdunkel, der Luzidität eines Lichterteppichs hingegeben, der von Ferne etwas Helle spendete, genug für seine nachtwandlerisch heimlichen Notizen. Meistens bezieht er das Visavis des Publikums ein, das mit Kind und Kegel den Zirkus erst richtig zum Zirkus macht. Er sieht das Publikum auf den Sitzreihen durch das Gewirr der Zirkusakteure verschleiert und zugleich entlarvt.

Nach 1945 war Hegenbarths Dresden auch das der Trümmerstätten. Die Ruinen sind von manchen Dresdner Künstlern festgehalten worden, am intensivsten von Wilhelm Rudolph in Hunderten von Zeichnungen und Holzschnitten – aber es gibt Gouachen von Hegenbarth, Trümmerberge, die zunächst gar nicht als Ruinen erscheinen, sondern als Haufen Erde, Aschenberge oder Exkremente, wirklich als totales Nichts, ohne die Spur noch des leisesten Wiedererkennens.

Die so grandiose wie zierliche Silhouette der Stadt Dresden, wo der aus Böhmen gebürtige Künstler seit 1905 lebte (dem Gründungsjahr der expressionistischen ›Brücke‹, dem Geburtsjahr von Ernst Hassebrauk, Willy Wolff, Hans Körnig und Reinhold Langner), hat in sein Werk nur zweimal topographisch nachvollziehbar Eingang gefunden, einmal zu E.T.A. Hoffmanns Märchen oder Fantasiestück *Der goldene Topf* und einmal zu Fritz Diettrichs Erinnerungen *Im glücklichen Dresden*. Aus Prag sind zwei Blätter bekannt, *Alte Straße der Prager Innenstadt* (1920) und – auch dort mehr am Genre als an der Architektur interessiert – ein *Plakatankleber* (1924).

Das golemartige Dunkel war nicht nur bei Steiner-Prag möglich, sondern auch bei Josef Hegenbarth. Farbige Blätter der Frühzeit sind durchsichtig, geradezu ›gläsern‹. Später nehmen sie eine malerische Konsistenz an, trocken, fast bröckelig,

was von der Leimfarbentechnik und gelegentlich aufgerauhtem Papier herrührt, aufgerauht, weil Hegenbarth verworfene Blätter als Grund für neue Zeichnungen mit der Wurzelbürste abschrubhte, nicht um Lichteffekte zu erzeugen wie Christian Rohlf, sondern aus Sparsamkeit, Ehrfurcht vor dem Material. Auch arbeitete er naß in naß, auch kratzte er – wie der frühe Kokoschka – mit dem Pinselstiel skriptural in die Fläche. Gern zeichnete Hegenbarth mit farbigem Kontur, gelegentlich überschneidet der Kontur einen farbig unterfangenen Fond, so daß Bewegung suggeriert wird, ein Prinzip, das Raoul Dufy liebte, in Dresden der späte Schmidt-Kirstein. In den Tusche-Illustrationen verstärkt Hegenbarth oftmals einen Linienstrang gegenüber anderen, mitunter fast verhauchenden, Lineamenten.

Öfters erscheint Hegenbarths Farbigkeit wie in einem künstlichen Licht; im Spätwerk werden die Erdfarben zugunsten scharfer Signalwirkung abgeschüttelt – ein Vorgang, den man bei manchem Künstler wahrnehmen kann, in Dresden bei Ernst Hassebrauk und Albert Wigand.

Hegenbarth machte unzählige Varianten von jeder Zeichnung. Er begann seine Vorarbeiten gern mit Bleistift in Reclamheftchen, wenn er bei seinen Spaziergängen auf einer Bank innehielt. Was skizzenhaft aussieht, ist ein Endprodukt, zu dessen Form die Frische gehört, durch hartes Training erarbeitet. Joachim Menzhausen hält – im Katalog zum 25. Todestag – Hegenbarths Art zu zeichnen fest: »Indem er sprach, nahm er einen Bogen Papier und tauchte den Pinsel ein. Stehend hielt er ihn am Ende des Stiels zwischen den Kuppen von Daumen, Zeige- und Mittelfinger fast senkrecht etwa 30 cm über dem Blatt, und ohne daß ich eine Bewegung wahrgenommen hätte, stand plötzlich das Profil eines Gesichts auf dem Papier, aus einer Linie, dünn, breit und schmal. Nur drei Finger hatten sich bewegt. Ich stand wie verzaubert und hatte begriffen, daß Hegenbarth die Geheimnisse der alten Kalligraphen Ostasiens kannte ...«

Die Pinsel sind abgenutzt, abgeschrieben. Die unterschiedliche Struktur der Haarlänge, im unterschiedlichen Vibrato der Hand, gab den Zeichnungen die vielen Nuancen im Volumen des Strichs und in den Tonwerten vom Grau zum Schwarz. Waren die Pinsel kahl geworden, zeichnete er mit der Metallhülse; die hakt nicht wie eine Feder, ist weich, hält und gibt Tusche so stark oder schwach

der Künstler will, fortissimo, pianissimo, laut-leise, wie Beethoven-Musik.

Das druckgraphische Werk gehört bis auf wenige Ausnahmen der Frühzeit des Künstlers an. Die erste bekannte Ätzzradierung datiert von 1913. Der Künstler war jetzt schon fast 30 Jahre alt, er trat also erst verhältnismäßig spät an die Öffentlichkeit. Dies mag einer der Gründe dafür sein, daß er im Alter nicht verbraucht war, sondern im Gegenteil – wie seine letzten Blätter zur Bibel beweisen – von vitaler Kraft.

Das Frühwerk ist symbolistisch-expressionistisch. Hegenbarths Monograph Reichelt hat beizeiten auf den »Grundzug des Barocken« dieser Blätter hingewiesen. Die letzten Arbeiten aber könnten sich aus der direkten oder indirekten Auseinandersetzung mit der abstrakten Kunst herleiten; der Mensch wird hier zur autonom einsetzbaren Kunstfigur. Schon 1934 hat der Künstler bekannt, daß es ihn interessiert, »wie die Dinge rhythmisch ineinandergreifen« und daß seine Arbeiten »aufgebaut sind aus Farbklingen«, »auf dem Akkord der einzelnen aneinanderstoßenden Farben«. 1960 bestätigte er, es gehe ihm um eine Synthese, der »beiden sich heute gegenüberstehenden Kunstrichtungen: die traditionelle gegenständliche und die ungegenständliche abstrakte«. Beide Bekenntnisse sind 1984 im Dresdner Katalog zum 100. Geburtstag wieder abgedruckt. Gewiß ein bedenkswerter Beitrag zur Versöhnung oder doch Koexistenz künstlerischer »Richtungen«.

Die Freiheit des Umgangs mit Figur hat er bei seinen Artisten-Darstellungen vor-exerziert. Kunst ist Artistenwerk. Menschengruppen bilden filigranes Netzwerk. Ein *Trapezkünstler* ist ein Trapez-Künstler, ein *Kosaken-Reiterkunststück* ist ein Kunst-Stück, das dem malenden, zeichnenden Künstlerkollegen allen Respekt abnötigt. Die Tier-Dressur mochte ihn an die harte Arbeit des Künstlers, des Zeichners gemahnen: Dressur. Artisten gewähren seltene figurliche Konstellationen – zu denken auch an das Mädchen von Degas, das mit den Zähnen an einem Seil hängt, wirklich und unwirklich zugleich.

Selten kommen im Werk eines Künstlers »Zirkus« und »Kirche« so nah beieinander vor wie bei Hegenbarth. Wohl nur noch das Œuvre von Georges Rouault weist eine solche Verbindung auf – doch ist der Franzose hier mystisch, der Deutsche rational. Die Zeichnungen mit christlicher Thematik,

die Kreuzigung und die Grablegung, sind keine Illustrationen zum Neuen Testament, sondern sie knüpfen an dem altdeutschen Expressionismus seiner Frühzeit an, der zeitlos Situationen und Gesichter der Gegenwart festhält. Aufschlußreich sind Gegenüberstellungen: *Kain und Abel* von 1921 und von 1960/61, *Die Menschwerdung* von 1916 und *Christi Geburt* von 1957. Welch vielfältige Stationen des göttlichen und zugleich des menschlichen alltäglichen Kreuzwegs hat Hegenbarth allein formal in den Möglichkeiten des Kreuzes gegeben ... Und mahnt nicht die Menschenpyramide im Zirkus an den ›Turmbau zu Babel‹?

Nicht selten hob Hegenbarth seine Beobachtungen monumentalistisch ins Allgemeingültig-Allegorische. Dazu gehören Gemälde wie *Der Fresser* (1924) und *Der Faulenzer* (1920), so wie Leimfarbenblätter der nämlichen Zeit (1919 bis 1924): *Beim Bartstutzen*, *Der Lastträger*, *Der Schinder*, *Der Scherenschleifer*.

Kann das zeichnerische Werk in vielem partiell als malerisch empfunden werden, so sind frühe Gemälde – *Faulenzer* und *Fresser* – noch von einem zeichnerischen Duktus gestützt. Zwei etwas spätere Hauptwerke allerdings, die *Geier-Voliere* im alten Dresdner Zoo und die *Zirkus-Empore* im Sarrasani sind Beispiele dafür, wie sich die Form ganz aus der Farbe moduliert. Der Geier-Käfig ist im übrigen ein Schlüsselbild für Hegenbarths existentielle Konfrontation von Tier und Mensch: es scheint, als wären die Menschen, die um den Großkäfig kreisen, in dem kleinen Labyrinth die eigentlichen Gefangenen oder doch Mitgefangenen. Paul Meyerheims 1894 gemaltes Bild *Vor der Tierbude*, das der Dresdner Galerie Neue Meister gehört, könnte auf Hegenbarth Eindruck gemacht haben. Von der *Geier-Voliere* und vom *Papageienhaus* gibt es Verweise auf die immerwiederkehrenden Straßenbahn-Interieurs: das Gedränge der Physiognomien, die Sitzenden und die Stehenden – alles Gekäfigte!

Dieser Künstler ist Bilddramatiker, auch wo er sich epischer Stoffe bedient. Rein formal äußert sich das nicht zuletzt in den vielfältig verwendeten Diagonalen, die Sturz und Aufstieg verkörpern. Er sieht bühngerecht. Wie er Massenszenen bewältigt, das hat in den zwanziger Jahren Parallelen bei Max Reinhardt im Theater und bei Fritz Lang im Stummfilm.

Der Menschendarsteller machte niemals ein be-

stelltes Portrait. Auch Selbstbildnisse sind äußerst selten. Eines von 1923 zeigt ihn als scharf beobachtend, wie einen Nachtvogel, die Brauen etwas diabolisch gewinkelt – er war im Leben aber eher gütig, gegen den Dämon kämpfte er in der Kunst an. Der Pinsel wehrt auf diesem Selbstbildnis wie eine Schranke den Betrachter ab.

Mit seinem Illustrationswerk wagt er sich in manche tiefe Grausamkeit, von Grimms und Basiles Märchen bis zu Wilhelm Hauff und Edgar Allan Poe. In Blättern zum *Abraxas-Ballett* feiert er wahre Orgien. Er war Zuschauer. Vom Kriegsdienst blieb Hegenbarth verschont. Die *vita contemplativa* ist nicht immer sanft. Wir wissen, daß selbst der ätherische Marcel Proust sich in Bordellen heimlich Flagellantenszenen anschaute, um goethisch sagen zu können: »Ich bin dabeigewesen!« Ein Blatt Hegenbarths aus dem *Zug Alexanders gegen die Perser* zeigt: »Klitus schlägt in der Schlacht am Granikus dem lydischen Satrap Spithridates den Arm ab, als dieser sein Schwert über den Nacken Alexanders schwang«, ein anderes: »Alexander schleift unter dem Hohngelächter seines Heeres Batis, den tapferen Verteidiger von Gaza, mit durchbohrten Füßen triumphierend umher.«

Wenn Hegenbarth den greifbaren Realismus durchbrechen wollte, dann wurde er nicht gegenstandslos, sondern legitimierte sich – wie Gustave Doré – phantastisch. Phantastische Malerei (*surreal avant la lettre*) ist nur von den Vertretern ›absoluter Malerei‹ nicht erlaubt – sie würden diese immer ›literarisch‹ zeichnen. Warum aber soll ein Maler der Moderne nicht noch einmal Münchhausens Abenteuer nach-erleben! Sagen hat Josef Hegenbarth, als wären sie Realität, vor-abstrahiert: *Rübezahl als Baum*, *Rübezahl als Nebelstreif*. Das Als-Ob ist poetisch. Phänomenal, wie Hegenbarth die Verwandlung des Frosches in einen Prinzen simultan aufs Papier zaubert. Was Wunder, daß er Märchen liebt. Die farbigen Blätter zum *Abraxas* und zum italienischen *Pentameron*, aller Märchen Ursprung, gehören zum Besten, was in jener Zeit, Mitte der fünfziger Jahre, gemacht wurde. In manchem sind diese Zeichnungen den phantastischen Träumereien Chagalls, in manchem auch den halb-abstrakten Bodenseebildern Max Ackermanns verwandt. Werner Schmidt spricht von den »schmetternden Akkorden« des *Pentameron*.

Mit seiner bildlichen Veranschaulichung hat der Künstler die literarische Bedeutung Giambattista

Basiles – trotz einer deutschen Übersetzung des *Pentameron* aus dem Jahr 1846 – in Deutschland 1958 erst einer größeren Öffentlichkeit erschlossen. Die im neapolitanischen Dialekt geschriebenen fünfzig Märchen des wortmächtigen Hofmannes sind, südländisches siebzehntes Jahrhundert, im besten Sinn ›größer‹ als die der Brüder Grimm – Hegenbarth arbeitet das heraus. Sofort nach der Drucklegung der Schwarzweiß-Ausgabe begab er sich, beflügelt und wohl auch von dem Willen beseelt, die Aussagekraft noch zu steigern, an die farbigen Illustrationen zum *Pentameron*.

In späteren ›Köpfen‹ sollte Hegenbarth harte Kontraste einführen, mit eckigen Formelementen, die wir früh schon angedeutet finden in dem Bilderzickzack einer Radierung zum *Julius-Cäsar-Zyklus*. Das wird nun zeichenhaft ausgebildet. Die Köpfe sind kristallin reduziert, analog guter Architektur der fünfziger Jahre, die es ja gab.

Hegenbarths realistisches Personal wird durch Horizontalen, Vertikalen, Diagonalen vor allem zu einem Formenkanon, über einem in die Augen springenden ›Gerüst‹. Schräge Gestalten durch-eilen die Fläche in jeweils gegenläufigen Richtungen (wie auf einer Bühne). Solche Flucht von der Erdkugel sehen wir bei den entsetzten Mönchen Carpaccios, bei den hysterischen Rollschuhfaherinnen Max Klingers. Gleichzeitig mit Hegenbarth hat Hermann Glöckner, in Dresden fast Nachbar, in seinen ›Faltungen‹ die Liebe zur Diagonale kultiviert – was Hegenbarth mit ihr im Gegenständlich-Figürlichen vermag, das Glöckner im Gegenstands-frei-Konstruktivistischen.

In farbigen Arbeiten auf Papier verwendete Hegenbarth gern eine Mischtechnik von Aquarell und Deckfarben, auch von Aquarell und Leimfarben; so gewinnen die Malgründe gelegentlich den Reiz alter Kleisterpapiere. Die Farben der Kaffeehaus-, Zirkus- und Toilettenszenen sind von durchdringender Zartheit, immer ganz dem Milieu adäquat, manchmal fast monochrom. Die Toilettenszenen sind den Kaffeehaus-szenen eng verwandt, als ob die Rasierseife Sahne, die Sahne Rasierseife würde. Da lebt eine spezifische Erotik, eine des alten k. u. k. Reiches, eine musikantisch-böhmische, die nichts mit der sächsischen Derbheit eines Otto Dix, nicht mit der berlinischen Kaltschnäuzigkeit eines George Grosz gemein hat.

Im Alter suchte Hegenbarth hin und wieder be-wußt giftige Töne, wenn es sich um ›giftige‹ Texte

handelte, und solche fand er durchaus in den Märchen der Brüder Grimm und des Neapolitaners Basile. Dort auch wird offenbar, wie stark abstrahierend der Realist zu komponieren versteht; er setzt nun die Figuren so zeichenhaft wie Kandinsky Linie, Punkt und Fläche; er ›pfropft‹ eine Farbe an die andere, so daß eine einzige Figur aus verschiedenfarbigen Segmenten besteht; auch läßt er Farben an unvermutet ›anderem Ort‹ auftauchen, das Gesicht grün, die Hände blau, den Hals rot, aber nicht im Sinne des die Realität steigernden Expressionismus der ›Brücke‹-Künstler, sondern ›künstlich‹, traumhaft wie bei Franz Marc.

Welch muskulöser Sinnlichkeit Hegenbarth fähig war – der weder die soziale Anklage des sexuellen Elends suchte noch die Dirnenromantik – ist an den straffen Akt-Zeichnungen abzulesen. Sein früherer Umgang sollen, nach Aussage von Hanna Hegenbarth, Tänzerinnen gewesen sein.

Vielen ist Hegenbarth vor allem als Tier-Zeichner bekannt. Er geht der Tier-Physiognomie nach wie ein alter Chinese, aber auch wie der alte Preuße Adolph Menzel im berühmten *Kinderalbum*. Oft genügt das einfache Sein von Geier, Rabe, Uhu, Pavian, Wildschwein, Wolf, oft wird eine charakteristische Tätigkeit beobachtet: *Fressender Leopard, Sich lausender Affe, Sich kratzender Fuchs ...* Im *Reineke Fuchs* wie der Folge *Noah und die Tiere* versammelte er die ganze Personage auf einem Fleck. In seinen Tier-Darstellungen, die einen nicht unwesentlichen Teil seines Ruhmes begründet haben, bevorzugt Hegenbarth das Wilde und ›Häßliche‹, Löwe und Leopard, Geier und Hyäne. Schon vor 1916 ist eine Radierung *Der räumige Hund* datiert. In der deutschen Naturlyrik der zwanziger und dreißiger Jahre haben Hegenbarths Tier-Darstellungen Entsprechungen bei Gertrud Kolmar, Albin Zollinger, Carl Zuckmayer. Aber es reizt den Künstler auch das domestizierte Tier, im Zoo, im Zirkus; in der Manage ist sogar der Elefant possierlich, wie er auf einem roten Kissen sitzt, den Rüssel grüßend schwenkt. Auch die Domestizierung des Tieres ist eine Realität.

Unabhängig von dem Druck, den die Nationalsozialisten auf die Kunst ausübten, hatte sich bei vielen Künstlern in den dreißiger Jahren eine Beruhigung eingestellt – in Otto Langes Landschaftsbildern aus dem Elbsandsteingebirge, Otto Dixens Bildern und Zeichnungen um den Bodensee, Ernst

Hassebrauks Zeichnungen aus dem Schwarzwald, Hans Meids Aquarellen aus Thüringen, Ewald Matarés Aquarellen von Dörfern am Niederrhein ... Alles das war wieder altmeisterlich und ›deutscher‹ als das, was da an Deutschtümelei verlangt wurde. Hegenbarths Bildnisse von Bauern und Arbeitern, einfachen Männern und Frauen und Kindern, in den dreißiger und vierziger Jahren, aber schon in den Zwanzigern und noch in den Fünfzigern, waren in ihrem Realismus ›altdeutsch‹ wie Wolf Huber, wie Hans Baldung Grien. »Und auch noch das Vernichtende wird Welt« schrieb Rainer Maria Rilke im Ideal-Portrait eines Dichters. So auch bei Hegenbarth in der Folge Zug Alexanders gegen die Perser. Der gewaltige Welt-Eroberungskrieg *Alexanders des Großen*, der in seinem unersättlichen Wahnwitz unglücklich ausgehen mußte, vermochte spätere Diktatoren nicht abzuschrecken, sahen sie ihn doch im Geiste so ›vergöttlicht‹ stilisiert wie den Alexanderzug der pompejanischen Mosaiken.

Den Freiheitskampf der *Makkabäer* gegen Antiochus von Syrien behandelte Hegenbarth, ebenfalls 1924, nicht nach den Apokryphen, sondern nach der dramatischen Fassung Otto Ludwigs, einem »Trauerspiel in fünf Akten«, das 1852 in Wien uraufgeführt worden ist. Vorangegangen war mit dem Thema Georg Friedrich Händels Oratorium *Judas Makkabäus* – Hegenbarths Affinität zum Barock wird auch damit offenbar.

Große Stoffe werden im zwanzigsten Jahrhundert weiterhin der Vergangenheit entlehnt, auch von Hegenbarth. Dieses Jahrhundert reflektierte

nicht nur den ›Fortschritt‹. Picasso eignete sich die Antike an, Willi Baumeister vertiefte sich – wie Hegenbarth, wenngleich mit gegenstandsfreien Prämissen – in *Gilgamesch*. Was das neunzehnte Jahrhundert als Romantik feierte, wird heute als ›multikulturell‹ entzaubert.

Die höchst verwickelte indische Liebesgeschichte *Vasantasena* (*Das irdene Wägelchen oder das Tonwägelchen*), ein Drama in zehn Akten aus dem vierten Jahrhundert n. Chr., hat in Deutschland seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts immer wieder interessiert; noch 1916 wurde sie von Lion Feuchtwanger, 1957 von Ferdinand Bruckner bearbeitet. Hegenbarths Beschäftigung mit dem Thema lag zeitlich, 1922, dazwischen. Er wählte die Kaltnadelradierung, alle Farbe muß von der Phantasie des Betrachters evoziert werden. – Im selben Jahr hat der Künstler seine Kaltnadelradierungen zum Nibelungenlied veröffentlicht, dem mittelhochdeutschen Heldenepos wahrhaft angemessen ohne alle nationalistischen Hintergedanken. Wie es ihn herausforderte, ›gegenständlich‹ und ›abstrakt‹ zur Synthese zu bringen, faszinierten ihn gegensätzliche Stoffe.

In seinen historischen Zyklen nun ist keine Spur von Karikatur, selbst das Groteske ist zurückgenommen, anders als bei Thomas Mann, der sich auch in seiner Josephs-Legende der Ironie nicht enthalten wollte. Der Zeichner camoufliert nicht die Gegenwart in der Vergangenheit, etwa daß er die Grausamkeit der Gegenwart meine, wo er die Vergangenheit zeigt. Er war durch und durch moralisch, aber er moralisierte niemals. *