

aus: Wegbereiter. 25 Künstler der DDR. Dresden 1976, S.10–29.

Josef Hegenbarth

Von Erhard Frommhold

„Ich habe mich zwangsläufig ein Leben lang auf engstem Raume bewegt und bin über die Spannweite Prag–Berlin nicht hinausgekommen. Geschafft habe ich in Dresden ... Da liegt meine Welt, die ich mit meinem Auge einfange.“ Schon dieser Bogen ist zu weit geschlagen, denn Berlin war Josef Hegenbarth höchstens eine Reise wert. Bleiben Prag und Dresden übrig. Davor lagen Böhmisches-Kamnitz, der Geburtsort und Böhmisches-Leipa, die Kreisstadt mit der Realschule. Längst vergessene Ortsnamen, die schon um die Jahrhundertwende in der Habsburgmonarchie einen merkwürdigen Klang angenommen hatten, dessen dunkler soziografischer Sinn heutzutage wohl noch am vernehmlichsten aus Joseph Roths Romanen herauszuhören ist. In Wien sprach man über Böhmen genauso befangen wie über alles, was in Galizien hinter Przemyśl lag. Aber in Roths „Radetzky marsch“ liest man über ein solches Städtchen dennoch: „Daheim war vielleicht noch Österreich. Jeden Sonntag spielte die Kapelle des Herrn Nechwals den Radetzky marsch. Einmal in der Woche war Österreich ...“ Also auch in Böhmisches-Leipa überschattete die zerfallende Donaumonarchie die Existenz eines heranreifenden Künstlers, zumindest erleuchtete der Abglanz österreichischer, ja wienerischer Kultur seine Empfindungen und mußte ihm wenigstens die Richtung zur Individualität hin erhellen. Für Hegenbarth blieben solche Ressentiments, nach einem Vers des „Stundenbuches“ seines Landsmanns Rilke, ein dauernder „Glanz aus Innen“, weshalb er auch später weder im Regionalen seiner neuen „Welt“ aufging, noch sich einem Stil total verpflichtete, und so als Künstler in Dresden eigentlich ein Fremder war. Er geriet weder in den Malstrom des Expressionismus, noch in den des Verismus, obwohl doch gerade diese Ausdrucksarten die moderne Dresdner Kunst bezeichnen. Hegenbarth ging daran vorbei, wenn sie ihn auch hier und da streiften. Der Gewinn davon war der Illustrator

mit seinem paradoxen Verhältnis zur Literatur, das in dem Credo gipfelte: „Schau in dich, suche Vertiefung.“ Kontemplation oder der „Glanz aus Innen“ setzen jedoch Erlebnisse, Eindrücke, Ideen, Bilder voraus, und wer sich wie Hegenbarth gar auf Kontemplation als Methode berief, der mußte sie von Jugend auf gesammelt haben, ehe er sie in sich selbst suchen konnte.

Seine Ausbildung in Dresden und Prag vermochte ihn kaum von der Herkunft zu erlösen, denn der erste künstlerische Anreger war der Vetter Emanuel Hegenbarth. Seine Lehrer waren der Heimatkünstler Carl Bantzer, der strenge Stilkünstler Oskar Zwintscher und schließlich der weltoffene Impressionist Gotthard Kuehl, und in Prag stand Hegenbarth dem Radierer August Brömse nahe. Also auch hier Enge und Weite in einem. Damit waren des Künstlers Vorbereitungen abgeschlossen. 1919 von Prag nach Dresden, dem Ausgang seiner Lehrjahre zurückgekehrt, entstanden hier bis 1924 die ersten selbständigen Radierfolgen zur Literatur. In der Hoch-Zeit des Expressionismus mußten sie natürlich den großen Menschheitsthemen gewidmet werden: *Gilgamesch*, *Moses*, *Nibelungen*, *Macbeth*, *Faust*, *Salambo*. Aber weniger die Handschrift als die Ausdeutung der Literatur verband Hegenbarth mit den Expressionisten. Er übernahm ihr Pathos, erhörte den Schrei, folgte deren Seelenanalysen – großartige Gesten, wilde Gebärden bewegten daraufhin die Blätter. „Worte hängen Gewichte an den Flug der Gedanken“, klagte er 1924. Um das Beschwerende loszuwerden, übersteigerte er die erzählten Vorgänge durch Einfühlung zu eigenen Dramen. Auf diesen Radierungen überstürzten sich die Bewegungen förmlich – eben ohne Rücksicht auf Worte. Die Schwärzen wurden geradezu dramaturgisch verteilt, die Kalte Nadel zog kurvig flatternde Linien in die Kupferplatte – mehr zeichnerisch als grafisch –, die Umrisse verzerrten sich zu literarisch erstarrten Gebärden, immer noch höher gesteigert durch gekratzte grobe und feine Schraffuren. Noch waren diese Radierungen und frühen Pinselzeichnungen keine

Illustrationen, sie gaben nur das eigene Gefühl von der Poesie, eine Idee über das Thema wieder. Freilich kam die wohl bewußt gewählte Literatur dem ganz entgegen.

Diese Zyklen fügten sich in die damals moderne deutsche Grafik ein, ihr literarischer Geist war bei Klinger – dem ja August Brömse nicht allzufern stand – vorgebildet. Formale Anregungen kamen von Munch und Corinth. Nur die vom Künstler übersteigerte, zugespitzte Handlung, die dennoch immer als ein bestimmtes Sujet erhalten blieb und nicht wie bei den eigentlichen Expressionisten in Ausdruck und in Deformationen unterging, deutete schon auf Hegenbarths Eigenart hin. Dieses gefühlsmäßige, ja, sein moralisierendes Verhalten zur Literatur, das er nur ins Grafisch-Bildhafte übertrug, sollte auch späterhin die Grundhaltung des eigentlichen Illustrators bleiben. Was dazwischenlag, waren mehr oder weniger bloß formale Läuterungen, die dieses Verhältnis keineswegs aufzuheben vermochten, nur bezwang dann nicht mehr allein der moralisch gerichtete Wille das Thema. Solche Läuterungen gingen über die Malerei und die freie Zeichnung, also über die unliterarische Wirklichkeit.

Auch da waren allerdings die Anfänge vom Pathos übertönt. Die ihm noch immer fabelhaft scheinende Wirklichkeit wurde weiterhin metaphorisch erhöht und auch formal zu Gleichnissen seiner Empfindungen und Gedanken emporgeführt. Der Alltag, moralisch gereinigt oder mit schrillen und stumpfen Farben im Aquarell dämonisiert, wurde ihm zur Parabel von der Häßlichkeit und der Schönheit: *Der Eifersüchtige* (1916), *Der Faulenzer, Toilettenszene* (1920), *Der Fresser* (1923); oder von Gut und Böse: *Zwei Welten, Die sieben mageren und die sieben fetten Jahre* (1916), *Der Schinder* (1919), *Die Bettler* (1920) und so weiter.

Den Gründen für die reine Introjektion, also für die Erzählung über die Dinge aus den eigenen Gefühlen heraus, ist leicht nachzukommen, denn Hegenbarth hatte 1924 seinen radierten *Phantasien* zu Dramen August Strindbergs ein Vorwort beigegeben, das wohl als sein weltanschauliches Bekenntnis angenommen werden darf. Eine freischwebende, der Wirklichkeit entfremdete Ethik kam darin zum Ausdruck. Da schien ihm die „Welt von Dämonen beherrscht ... Die Gesellschaft, bis ins Innerste ver-

fault, von verbrecherischen Trieben durchseucht“, und er fragte „Gibt es eine Rettung? Bringt nicht die Liebe die Erlösung?“ Das waren wohl ernsthafte Einsichten und ebensolche Fragen, trotzdem blieb es eine Art sittlicher Idealismus, die sich eben nur in sinnfälligen Gleichnissen zu entäußern vermochte, und es blieb der allgemeine bürgerliche Impetus der Zeit, auf den sich Hegenbarths Erlösungshoffnung stützte. Jene Sezessionen, die in Dresden besonders lebhaft blühten und die Künstler in Vereinen zu einem selbstgenügsamen Stand erhoben, waren dabei gewiß nicht unschuldig. Seit Kuehls Zeiten war man darauf bedacht, Kunst in erster Linie als Form zu empfinden, ohne dabei den Anspruch auf das Missionarische, der sich bloß aus dem Stand, das heißt aus der hochmütigen Absonderung von der Gesellschaft herleitete, ganz aufzugeben. (Die radikalen Gruppen von der „Brücke“ bis zur Dix-Schule standen abseits von der alten Dresdner Tradition, sie formierten erst langsam eine neue.) Daraus entsprangen abstrakt-sittliche Fragen und ebensolche allgemeine bildnerische Antworten. Doch die tatsächliche Wirklichkeit siegte bald über die gleichnishaft erdachte, denn die Zeit zwischen 1924 und 1933 – und besonders was danach kam – höhnte solch absonderlichen Idealismus aus und zwang auch Josef Hegenbarth den konkreten Alltag zu beachten. Das allein war der Anfang seines exemplarischen Werkes oder der Beginn dessen, was hier als wegberaubend subsumiert werden soll.

Zuerst fiel von den Themen die allegorische Ausstattung ab. Der Augenblick – im buchstäblichen Sinne des Wortes – gewann Macht über Hegenbarths Phantasie. Aber der Künstler suchte sich selbst die Momente des Alltags aus, er spürte dessen vermeintlich exotische Seiten auf: Karneval und Kaffeehaus, Zirkus und Zoo. Dabei hielt er sich nur an das Motiv, die Szenerie ringsum erfand er sich selber. Seine Phantasie deutete jetzt freilich weniger aus, sie regte sich als Komposition, Farbe und Linie, kurz, als Form. Hegenbarths Welt war das Kleinbürgertum – für ihn eine Art Menschenmenagerie. Was Dix oder Grosz dort bereits enthüllt hatten, verdeckte er unter dem, was er selbst das „Sonderbare“ des Alltags nannte: Menschengruppen in einem von ihm eben als sonderbar bestimmten Milieu. Deren zeittypische Attribute faßte er rein malerisch auf, ja

sie bekamen durch seine künstlerische Bearbeitung ein überzeitliches Signum, weil er sie durch koloristische Strukturen vom Genrehaften loslöste. Ein Paletot, ein Kapotthut, ein modisches Abendkleid wurde ihm zum Spiel prächtiger Valeurs, anfangs aus reinen Aquarellfarben, später in der spröderen Gouachemalerei. Die Kompositionen zog er durch Figurenreihung silhouettenhaft im Tiefenraum noch ganz und gar rhythmisch, gleich einem großen Ornament zusammen, das Physiognomische dabei fast karikaturistisch betont. Im Vordergrund behandelte er das eigentliche Thema pointiert malerisch. Die Staffage bekam also gleiche Rechte in der Komposition, da sie der Charakterisierung des Themas dienen mußte. Dabei verselbständigte sich eine alte Eigenart, die sich noch von den Dramatisierungen in den frühen Arbeiten herleitete, aber auch schon zum späten Werk hinführte; Hegenbarth umschrieb sie selbst als „Zug ins Groteske“. Man muß sich jedoch hüten, das Wort für bare Münze zu nehmen, denn Hegenbarth zog nirgends das Thema selbst ins Groteske hinüber. Er holte es sich aus der Wirklichkeit und setzte ihm nur Akzente auf. Im Alltag fand er solche Eigentümlichkeiten, deren „tägliche Anblicke“ ihn zum „leichten Erschrecken“ bringen konnten. Feder oder Pinsel folgten also nicht mehr einem phantastischen Einfall, vielmehr war das Groteske nun die Eigenschaft des Themas.

Die künstlerische Aktion, die Hegenbarth vollzog, hat Henri Bergson, der damals über diese Dinge ernstlich nachdachte, genauer beschrieben: „Man wird immer eine komische Wirkung erzielen, wenn man einen Gedanken aus seiner ursprünglichen Fassung in einen anderen Ton transponiert.“ Dieser eigentümliche Ton war es, der für jene Zeit das Werk Josef Hegenbarths charakterisiert. Gewiß ist man mit Bergsons Überlegung, bei der der „Gedanke“ versetzt wird, erst der Form, dem Ausdruck auf der Spur, denn nicht allein der Gedanke, sondern die Wirklichkeit selbst wurde ja bei Hegenbarth – gerade im Gegensatz zum Frühwerk – Anlaß zum transponieren. Aber auch solches Abbild der Wirklichkeit war von des Künstlers bürgerlicher Existenz in einem bestimmten Milieu und wiederum durch die Herkunft und von den Beziehungen zu gesellschaftlichen Schichten abhängig. Es blieb das sich selbst genügende Künstlertum, welches sich in einer selbst-

genügsamen Gesellschaftsschicht nur ästhetisch spiegelte. Damit waren natürlich Tiefe und Vielfalt der Aussage auf eine gewisse Welt beschränkt. Der „Zug ins Groteske“ mußte sich bei Hegenbarth, wie er selbst gestand, bloß im „leichten Erschrecken“ über die Wirklichkeit erschöpfen. So entstanden Gesellschaftsbilder, die ein wenig von der sozialen Umwelt abgewandt blieben, in denen sich das der Sache innewohnende kritische Moment auf Wohlwollen und Ironie beschränkt. Menschenballungen auf Straßen und Plätzen ersetzten das konkrete soziale Milieu; Gewandung, Bewegung und Gestik die soziale Psychologie. Daß hierzu die phantastische Methode des Expressionismus von 1919 längst nicht mehr taugte, demonstrierte schon allgemein die jetzt herrschende Richtung „Neue Sachlichkeit“.

Erst am Ausgang der zwanziger Jahre war Hegenbarth der Realität ganz nahe gerückt: er fand zur Porträtzeichnung.

Damit mußte endgültig alles Sinnbildliche von ihm abfallen. Er holte sich nun die Modelle gewissermaßen von der Straße, einfache Leute: Alte und Junge, Halbwüchsige und Kinder. Hegenbarth ging es wiederum bei seinen Darstellungen nicht so sehr um Psychologie als vielmehr um physiognomischen Ausdruck. Aus ihm erschloß er die Individualität. Seine Methode war die genaueste Beobachtung, aber er zerlegte das Erkannte nicht, er faßte es vielmehr in einer großen realistischen Form zusammen, in der das Charakterologische des jeweiligen Typus aufging. Der Umriß wurde zum bestimmenden Element dieser Porträtzeichnungen, nicht etwa als Gefühle vermittelnde Kontur wie früher, sondern als Form, als Grenze des Bildraumes. Diese Form entfaltete sich von der Binnenzzeichnung her ins Runde oder Ovale, Licht- und Schattenspiel, Hell und Dunkel modellierten den charakteristischen Ausdruck, stützende Hände, Neigungen und Drehungen der Modelle leiteten ins Gebärdenhafte hinüber. Die Komposition war zumeist auf eine Diagonale gestellt. Das Porträt eines *Glasarbeiters* (1930) ist so bezeichnend für Hegenbarths Art, das seine Beschreibung zwanzig Jahre intensivst ausgeübter Porträtzeichnung charakterisieren könnte.

Die fast kreisrunde Schädelform ist in das linke obere Feld des Blattes gerückt. Eine strenge Diagonale, durch die steil abfallende Stirn, die spitze

Nase und die kinnstützenden Hände besonders betont, trennt die Bildräume. Obwohl der Kopf ruht, stößt er doch energisch vor. Diese ausdrucksvolle Gebärde erreicht der Zeichner durch den freigelassenen Raum und die Waagerechte des runden Kinns. Die kräftigen, stämmigen Hände, die tief liegenden Augen, die halbgeschlossenen Lider, die plastisch modellierte Stirn verleihen dem Porträtierten eine in sich ruhende, nachdenkende, aber dennoch selbstbewußte Kraft. Das übrige Körperliche und das Gewand bleiben angedeutet, das Ausgesparte unterstützt wiederum die diagonale Komposition. Die leichten Schatten auf Kinn, Wange und Stirn vereinen sich tektonisch mit dem Umriß. Ein leicht bläulicher Ton, da und dort verstärkt und durch Braun akzentuiert, gibt dem Blatt seine Geschlossenheit und verhindert jegliche naturalistische Ausdeutung.

So sollte es jedoch nicht bleiben! In den fünfziger Jahren vereinfachte und erhöhte Hegenbarth seine Porträtzeichnungen zugleich. Die Physiognomie wurde jetzt in einer ausdrucksstarken Konturlinie eingefangen, kräftige Pinselschwünge und Tupfen ersetzten die Schatten in der Binnenzeichnung. Die nervige oder zart modellierende Führungslinie wurde zum einzig bestimmenden Formenelement. Die Individualität wandelte sich somit zum Typus, und das Grotteske hielt nun auch hier und da Einzug ins Porträt. Damit verringerte sich der realistische Bedeutungsgehalt des Porträts, trotz „grandioser Sicherheit“ der Zeichnung offenbarte es mehr oder weniger nur das physiognomisch Äußerliche, das Maskenhafte. Gerade in den älteren Porträtzeichnungen hatte sich Hegenbarth jeglicher Stilisierung, die ja in Dresden so verführerisch nahe lag, enthalten, denn nebenher war ein recht umfangreiches Malwerk entstanden, in dem er außer dem Porträt alle Themen seiner Zeichnungen verarbeitete. Es genügt, um Hegenbarths wechselseitige Beziehungen von Malerei und Zeichnung feststellen zu können, seine eigenen Worte zu lesen: „Das Gemälde drängt zum Erfassen von unmittelbar Geschehenem. An Stelle des Gedanklichen, des innerlichen Erlebnisses trat stärker das Naturerlebnis. Was mir früher mehr Mittel zum Zweck war, – das Studium der Natur –, wurde mehr zum Endzweck.“ Es war also nicht zufällig, daß jene realistische Porträtkunst mit

der Ausweitung seines Malwerks einherging und die spätere Porträtauffassung mit seinem Illustrationswerk. Hegenbarths Biograf Fritz Löffler unterschied zwei Schaffensperioden vor dem Illustrator: Bis etwa 1925 war Hegenbarth geistig und formal an einen sinnbeladenen, metaphorischen Stil gebunden, die zweite Phase äußerte sich als eine „mit den Jahren zunehmende Dokumentation vor der Natur“ und führte von den „Kompositionen nun fort zu einer mehr auf das psychologische Moment gerichteten Betrachtungsweise“. Also ging auch die formale Läuterung erst einmal über die Wirklichkeit, über die Natur als „Endzweck“. Dabei traten bestimmte Themen aus dem allgemeinen Werk heraus: immer wieder der Zirkus mit seiner Verführung zu kunstreichen Kompositionen und die Tierdarstellung. Aber die Phantasie ließ sich durch die Natur nicht ganz eindämmen, sie trieb die Malerei wieder voran, bis dann gegen Ende der dreißiger Jahre auch in ihr wieder literarisch-legendenhafte Themen Einzug hielten: *Das Paradies*, *Die Versuchung des heiligen Antonius* und andere. Mit dieser strengeren Realitätsauffassung und der sie beflügelnden Phantasie war der Weg für den eigentlichen Illustrator Hegenbarth geebnet.

417 Federzeichnungen zu den Märchen der Brüder Grimm und 110 Pinselzeichnungen zu E.T.A. Hoffmanns „Kater Murr“ (1940/41) waren der Anfang. Zwar standen diese Zeichnungen noch innerhalb der Traditionen der deutschen Illustration, so wie sie ausdrücklich von Ludwig Richter, Lyser, Speckter oder Menzel im 19. Jahrhundert geprägt und dann von den Impressionisten und Expressionisten – darunter auch der junge Hegenbarth – so erfolgreich unterhöhlt worden waren. Aber etwas Neues deutete sich jetzt an: Hegenbarths ausgeprägt eigenständige, scheinbar spielerisch zeichnerische Phantasie, die nun ebenso wie vormals den literarischen Gehalt erweiterte, raffte, dramatisierte, kurz wiederum ausdeutete. Das Wort vom Illustrator als Diener der Literatur hatte für Hegenbarth nur wenig Gültigkeit, selbst wenn er sich hie und da zu ihm bekannte. Mit diesen Zeichnungen war der Anstoß für sein Spätwerk gegeben. Die Phantasie schlug sich hauptsächlich in zeichnerischen Formen nieder. Die Zurückhaltung und Unsicherheit, die ihm die Kunstpolitik der Nazis zwölf Jahre lang auferlegt hatte, war nach

der Befreiung einer fast ungezügelter Produktivität gewichen. Sie war auch der springende Punkt des psychologischen Phänomens Hegenbarth.

Sein Werk ruhte bis dahin in sich, es ordnete sich trotz mancher individuellen Eigenarten in die Zeit ein, und nun brach es plötzlich aus sich heraus, strömte über die alten Ufer. Hegenbarth war mindestens sechzig Jahre alt, als er sich in die Geschichte der modernen deutschen Kunst mit einer ganz eigenen Handschrift einzuschreiben begann. Kaum zwei Jahrzehnte blieben ihm dafür. Solches Ereignis läßt sich nicht allein psychologisch erklären. Gewiß liegt in Jean Amerys Worten über das Altern ein Teil Wahrheit: „Der alternde Mensch, dessen Vollbrachtes schon gezählt wurde und gewogen, ist verurteilt. Er hat verloren, auch wenn er gewonnen hat.“ Das ist nicht bloß ein biografischer Vorgang, es müssen sich auch Verhältnisse auf tun, unter denen das ungezählte Vollbrachte zu wesentlich anderen Eigenschaften hinführen kann. Für Hegenbarth war es trotz allem der Austritt aus einer gewissen Behäbigkeit, der ihn zu einem bedeutenden Zeichner in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts machen sollte. Jetzt erreichten den äußerst sensiblen Mann ganz andere Strömungen und Spannungen der Zeit als diejenigen, die er vormals in einer gewissen Bürgerlichkeit aufzufangen vermochte, und selbst die Vergangenheit erschien in einem anderen Lichte. Sein an Strindberg exaltierter Moralkodex „die Gesellschaft, bis ins Innerste verfault“ erhielt jetzt objektiv ein direktes Ziel, eben in einer Gesellschaftsordnung, die diese Erkenntnis zum Ausgangspunkt für eine neue nahm. Die andere Zeit führte ihn also auf diese Höhen, die Spannungen – aus Neuem und Ressentiments erzeugt – vereinigten sich in einem anderen Stil, der nun gewogen werden muß. Das eigentliche Gewicht, das die Waagschale gegen das „Vollbrachte“ senkte, war die Illustration. Die Malerei verkümmerte im Spätwerk etwas und die freie Zeichnung war doch mehr oder weniger vom neuen Illustrationsstil oder wenigstens von den literarischen Ideen inspiriert. Was noch aus den Zeiten der Zurückgezogenheit herüberraute, die 300 Zeichnungen zu den Märchen und Sagen des Musäus, war noch nicht allzuweit von der Tradition, etwa von Slevogts Rubezahl-Illustrationen entfernt. Die Illustrationen blieben Situationsschilderungen, in denen selbst die epischen Seiten der Erzählung

in drastischen Handlungen gipfelten. Der Strich hatte noch Flächen auszufüllen, er war auf Schwarz-Weiß-Wirkungen, auf Licht und Schatten bedacht. Der Sinn wurde nicht durch Linien, sondern durch gegeneinandergesetzte Flächen überhöht. Dadurch glaubte Hegenbarth, das dramatisch bewegende Element der Märchen zu erfassen. Es gab kaum schmückende oder milieubeschreibende Zeichnungen, alles war auf turbulente Situationen reduziert, der eigentlich historische Stoff dieser zeitlich und räumlich genauer bestimmten Märchen ging in ihnen unter. Wiederum war es die eigene Dramaturgie, mit der Hegenbarth seine Stoffe einrichtete: sein frei waltdes Temperament, die Lust den Stoff auszudeuten, zu paraphrasieren; die Zeichnung an sich, die vom Motiv angeregt, sich als eigenes Gebilde etablierte. Hegenbarths Feder oder Pinsel bestimmten die Einfälle und ihre Ausdeutung auf dem Papier. In diese Dramaturgie kam bald ein neues Element: die Typografie – also Schrift und ihre Ordnung im Raum. Nach dem Jugendstil waren im Buch einträchtige Beziehungen von Bild und Schrift fast verlorengegangen. Hegenbarth erstrebte Harmonie von der Illustration, von der Zeichnung her. Seine Bilder sollten sich „der Konstruktion der Buchstaben anpassen“. Aber nicht der Buchstabe ist Typografie, sondern erst die Ordnung der Buchstaben im Raum, deshalb konnte auch eine „Konstruktion“, die nur ein formales Element nachbaute, noch lange keine Einheit schaffen. Sie war vom Illustrator allein nicht zu erreichen. „Anpassen“ konnte für einen so außerordentlichen Zeichner wie Hegenbarth nur zur Manier führen, eben zu einer „erdachten Schönheit“ und er bewegte sich dorthin. Freilich mußte diese „erdachte Schönheit“ in der Zeichnung enden und nicht in der Eintracht von Schrift und Illustration. Verführt zu dieser „Konstruktion“ wurde Hegenbarth durch äußere Umstände. Die ideologischen und formalen Spannungen zwischen abstrakter Kunst und erzählendem Realismus trieben ihn Anfang der fünfziger Jahre dazu, seinen eigenen Weg zu suchen und zu finden. Die von Will Grohmann für Hegenbarth einseitig geforderte „hieroglyphisch vereinfachte“ Illustration auf der einen Seite und die Minderung der Illustration zum „gesellschaftlichen Kommentar“ auf der anderen Seite führten zur Mitte. Hegenbarth fand dabei seinen Stil, er faßte die

Literatur als eine erhöhte Wirklichkeit in seine zeichnerischen Metaphern; nicht mehr so wie früher als Introjektionen, jetzt siegte die formale Seite über die Gefühle. Die Kraft- oder Führungslinie verselbständigte sich im Spätwerk immer mehr, ohne sich den Buchstaben „anpassen“ zu können, da sie ja wiederum das literarische Motiv inszenierte. Hegenbarths Illustrationen blieben Zeichnungen für sich, die Typografen stellten sich schließlich auf sie ein. Das Abstrahieren ging von Zyklus zu Zyklus, von Buch zu Buch voran. Löffler hat den Prozeß sogar in vier Etappen eingeteilt. Die Übergänge waren fließend, Lineares und Malerisches durchdrangen einander. In den Illustrationen zu Gogols „Tote Seelen“ kam zu den feinen Strichen eine tiefschwarze Pinselkontur, die die Komposition optisch zur Asymmetrie hin verschob. Das, was Hegenbarth „Konstruktion“ nannte, begann eigentlich hier. Bei den Vollbildern schien es absolut berechtigt, die Kraftlinie fing die gegenüberliegende Schwärze der Druckseite auf und konnte sich dadurch behaupten. Dort wo die Illustration als Ornament oder als Vignette das Schriftbild begleitete, zerriß sie die Seite, sie stellte sich aus ihr als etwas Selbstherrliches hervor. So wurde die Illustration zeichnerisch mehr und mehr zur Paraphrase. Kein Wunder, daß Hegenbarth bald die Illustration nicht mehr genügte und er das jeweilige Thema, die literarische Idee in einer großen freien Pinselzeichnung oder Gouachemalerei nochmals variierte. Mit Hegenbarths Leidenschaft für die Zeichnung als künstlerische Aktion mußte bei ihm die Landschaft, das Milieu, kurz das historische Detail allmählich untergehen. Für die Illustration blieben dramatisch bewegte Figuren, die sich aus der natürlichen Welt

der „Bettleroper“ John Gays ohne weiteres in die phantastische Welt des „Faust“ transponieren lassen, von den Simplizianischen Abenteuern in das mystische Geschehen des Neuen Testaments – also ein eigenes Theatrum mundi. Der Vorwurf, den man Slevogt einmal wegen seiner Ilias-Illustrationen machte, sie seien „unhomerisch, ungriechisch, ungelehrt, also antimenzelisch“ traf auch Hegenbarth, aber ebenso dessen Zurückweisung, denn beide waren „sich bewußt, daß jede Zeit ihre eigene Art hat, die Natur vergangener Kunstvisionen zu sehen und zu reproduzieren“ (Karl Scheffler). Der Vorwurf ist so alt wie die Illustration selbst, Schadow hatte sogar Menzels Holzstiche als „Griffonagen“ verworfen und dennoch sind sie in der Geschichte der Illustrationskunst als Ausdruck einer eigenen Literaturauffassung ebenso exemplarisch wie die Illustrationen Slevogts oder Hegenbarths.

Man wird Hegenbarths Eigenart weder philologisch noch literaturhistorisch begründen können. Am deutlichsten tritt das in seinen Illustrationen zu religiösen Stoffen hervor. Was sich sonst als „ungelehrt“ ausnahm, war hier untheologisch. Jan Dobraczyński beschrieb es als „das Ewige im Zeitlichen, das Göttliche im Menschlichen, das Jenseitige im sinnhaft Bildlichen“. Die Legenden, die Mysterien, wurden für Hegenbarth ebenfalls zu einem Vorgang der Literatur, ja in seiner eigenen Welt, in der sich die fremde Welt als unsere Welt spiegelte. Also erschloß sich nicht nur das Ewige im Zeitlichen, sondern das Zeitliche gab seinen Anteil an das Ewige, an die Literatur und Weltliteratur weiter. Kein anderer Sinn liegt in dem Wort Illustration.

* * *