

aus: Schiller, Friedrich von: *Wem die Glocke schlägt / Das Lied von der Glocke*. Mit 33 Abbildungen nach den Blättern des Mappenwerks von 1922. Mit einem Nachwort von Christopher Breu. Herausgegeben von Jutta und Christopher Breu. (Herrn Hegenbarths Entdeckungen, 5) — Berlin: Verlag der Hegenbarth Sammlung Berlin 2017, S. 70—79. © HSB mit freundlicher Genehmigung ISBN 978-3-945970-05-8

1 — Vgl. <http://www.josef-hegenbarth.de> (vom 5.12.2017): *Im Werkverzeichnis der Handzeichnungen sind 23 malerische Mappenwerke zu literarischen Stoffen (davon 9 farbige) ausgewiesen. Vgl. Löffler (1980), S. 322: Dort wird diese Gruppe unter der Bezeichnung Unveröffentlichte zyklische Mappenwerke (Anhang C) geführt. Die Auflistung umfasst den Zeitrahmen von 1918 bis 1932 und enthält auch Blattsammlungen, die im engeren Sinne keine Mappenwerke mehr sind, sondern auf Buchprojekte hin entworfene Folgen. Vgl. Verzeichnis der zyklischen Mappenwerke im vorliegenden Band, S. 81*

CHRISTOPHER BREU (*1969) ist Typograf, Buchgestalter, Kurator und Autor. Als künstlerischer Leiter der Hegenbarth Sammlung Berlin gilt sein Hauptaugenmerk der Kunst auf Papier des 20. und 21. Jahrhunderts.

WER DIE GLOCKE HÖRT Ein literarisches Erlebnis in Bildern

Bestimme dich selbst, indem du das Schöne suchst.

Vieles spricht dafür, dass Josef Hegenbarth sich mit dem Mappenwerk *Das Lied von der Glocke* die Frage nach der Bestimmung seiner künstlerischen Berufung vor Augen geführt hat. Seine Illustrationen projizieren dieses ihm essentiell wie auch existenziell wichtige Anliegen in den 1920er Jahren im Spiegelbild zu Friedrich Schillers Gedanken.

Der Maler, Zeichner und Illustrator Josef Hegenbarth (geboren 1884 in Böhmisches Kamnitz, gestorben 1962 in Dresden) schuf in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen eine Reihe von grafischen und malerischen Mappenwerken nach literarischen Vorlagen, welche eine abgeschlossene Phase markieren. Speziell die malerischen Mappen entstanden zwischen 1916 und 1926.¹ Unterdessen erarbeitete sich Hegenbarth technische und bilderdarstellerische Mittel, die einen Wendepunkt in seinem Gesamtwerk herausbildeten. Auch die hier vorliegende Folge *Das Lied von der Glocke*, der das gleichnamige Gedicht von Friedrich Schiller zugrunde liegt, zählt zur Gruppe der malerischen oder zyklischen Mappenwerke. Laut Werkverzeichnis entstanden die Blätter um das Jahr 1922. In zeitlicher Nähe fertigte Hegenbarth 1923 eine weitere motivgleiche Fassung, die nur geringfügige Variationen in der Farbigkeit und der Detaillierung aufweist.² Obwohl es nicht an Literatur zu Josef Hegenbarth³ mangelt, gibt es über die Entstehung der Mappenwerke nur wenige Informationen. Aus ihnen lässt sich schließen, dass sie als freie Arbeiten entstanden und Hegenbarth sich vor allem mit seinen druckgrafischen Zyklen auf dem Kunstmarkt etablierte. Nachdem ihre Hochkonjunktur Mitte der 1920er Jahre vorüber war, stellte Hegenbarth die Erarbeitung solcher Sammler-Mappen auf Zeichnungen als leichter zu verbreitende Medien um. So entstanden ab Ende der 1920er Jahre kleinformatige Illustrationen für Zeitschriften sowie teils umfangreiche Folgen für angedachte Buchausgaben. Als abgeschlossene, inzwischen in den Besitz von Museen oder privaten Sammlungen übergegangene Projekte entfalteten die malerischen Mappenwerke kaum noch einen Nachhall in der Öffentlichkeit. Aus diesen Gründen fehlt Hegenbarths *Glocke* in den einschlägigen Übersichten zur Illustrationskunst.⁴ In der vorliegenden Buchausgabe erfährt Hegenbarths Aneignung der *Glocke* in der Fassung von 1922 ihre erste vollständige Veröffentlichung.

Zwischen den druckgrafischen und den malerischen Mappenwerken gibt es etliche Überschneidungen. Die Blätter der malerischen Mappen wurden entweder einfarbig, zumeist mit Pinsel und Tusche, oder vielfarbig in Aquarell und Leimfarbe gearbeitet. Sie entstanden möglicherweise als Vorstudien zu den Grafikeditionen.⁵ Diese Annahme ist insoweit begründet,

2 — Hierbei handelt es sich um den einzigen Fall einer doppelten Ausführung in gleicher Technik. Vgl. Löffler (1980), S. 322: *Dort ist nur die Mappe aus dem Jahr 1923 aufgeführt. Aus welchem Anlass die Varianten entstanden, bleibt ungewiss. Die hier abgebildete Fassung gehört seit 1995 zum Bestand der Hegenbarth Sammlung Berlin. Im Deutschen Literaturarchiv Marbach befindet sich seit 2015 die zweite Fassung.*
3 — Zu den wichtigen Quellen zählen: Löffler (1959), Grohmann (1959), Löffler (1980), Ausst.-Kat. Weimar (1980), Ausst.-Kat. Offenbach (1987), Ausst.-Kat. Halle (1996), Ausst.-Kat. Berlin (2015).
4 — Blätter der zweiten Fassung wurden 1987 im Klingspor-Museum Offenbach gezeigt. Vgl. Ausst.-Kat. Offenbach (1987).
5 — Vgl. Löffler (1959), Löffler (1980).

als Hegenbarth manche Themen sowohl malerisch als auch druckgrafisch umsetzte und die Herstellung von Druckgrafiken einer gewissen Planung bedurfte.⁶ Die kontrastreichen Tuscheblätter lassen sich vor diesem Hintergrund als Überlegungen zur Komposition mit den zu druckenden Tonwerten verstehen. In den seltenen Rötelzeichnungen könnte die lithografische Umsetzung vorausbedacht sein. Die farbig angelegten Folgen hingegen erreichen eine eigenständige künstlerische Wirkung, auch wenn es davon noch Fassungen in Sepia oder als radierte Mappe gibt wie *Das Nibelungenlied*. Sie sind über den szenischen Entwurf hinaus in Farbe geplant und aus der Farbe modelliert; darum dürfen sie wohl beides sein: Studien und eigenständige Werke. Nach Fritz Löffler sind am Ende des Sondierungsprozesses die malerischen Mappen quasi als Torsi erhalten geblieben; demzufolge hat Hegenbarth eine große Zahl von Blättern vernichtet. Löffler kam zu der Einschätzung, es handle sich nur um Vorstudien oder unfertige Projekte, die „sogar ihrem Gehalte nach nur in gelockerter Bindung zu dem Dichtwerke“ standen und deren „Mangel an innerer Bindung“ Hegenbarth selbst gefühlt habe.⁷ Im Grunde mochte der Kunsthistoriker die „zweispältige Materie solcher zyklischen Mappenwerke“⁸ nicht; ihm fehlte der formale Bezug zum Text. Folglich strich Löffler mehrfach Qualitätsunterschiede heraus, die nach seiner Meinung zwischen den frühen Loseblattwerken und den späteren Illustrationsfolgen bestanden: „Zweifellos lässt sich die Kraft der originalen Aussage noch nicht mit der des grandiosen Spätstils vergleichen.“⁹ Oder: „Bei aller Ähnlichkeit des Bildgehaltes hat die Bildgestaltung einen völlig neuen Weg beschritten.“¹⁰ Im Lichte dieser Bewertung verblieben die frühen Folgen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, im Schatten.

Umso reizvoller ist es, ein solches Mappenwerk auszubreiten und es in seiner Leuchtkraft und erzählerischen Fülle wirken zu lassen. Dabei ergeben sich nachfolgende Beobachtungen, die grundlegende Bezüge zu den späteren Werkphasen herstellen, welche diese Mappenwerke als fulminanten Auftakt zum Œuvre des Künstlers und zugleich als eine Art Laborphase betrachten lassen.

Ergänzend zur klassischen Malerei erforschte Hegenbarth auch die Ausdrucksmöglichkeiten des Malens auf Papier. Einige farbige Zeichnungen waren schon seit den Jahren 1915/16 entstanden. Innerhalb des Entwicklungsraumes, den die Mappen dem Künstler in den 1920er Jahren boten, wandelte sich dessen Auffassung von der Konturzeichnung hin zu einer Mischtechnik, die Flächen, Linien und Farben als gleichwertige Mitspieler begriff. 1934 bemerkte Hegenbarth hierzu: „Farbig aufgebaut sind sie [die Arbeiten] aus Farbklingen. Wie schon das Wort sagt: auf dem Akkord der einzelnen, aneinanderstoßenden Farben. Diesen Akkord erreicht man mit charakteristisch herausgegriffenen Farbflächen, — mit Lokalfarben also. Zum Unterschied von der Farbigkeit des Impressionismus, die alle Spie-

6 — Hegenbarth arbeitet mit den Verfahren Radierung (Linienritzung in Metallplatte) und Lithografie (Kreidezeichnung auf Stein). Korrekturen in der Vorlage sind schwierig oder unmöglich; Originalabzüge geben das Motiv seitenverkehrt wieder. Beides ist beim Entwurf, vor allem von bewegten Kompositionen, vorab zu berücksichtigen.

7 — Löffler (1959), S. 26

8 — Löffler (1959), S. 26

9 — Löffler (1959), S. 31

10 — Löffler (1959), S. 29

gelungen und Reflexe der Umgebung auf dem zu malenden Gegenstand wiedergab und damit die farbige Veränderung jedes Gegenstandes stark betonte.“¹¹ Als eine der ersten, vielleicht sogar als die erste, seiner Farbfolgen gestaltete Hegenbarth in diesem charakteristischen Stil auch die farbigen Blätter zu *Das Lied von der Glocke*.

Das technische Verfahren bestand in einem mehrschichtigen Auftrag von Pigmenten, der mit Wasser beziehungsweise Leimwasser verdünnt und mit verschiedenen Werkzeugen moduliert wurde. Damit erzielte Hegenbarth die gleichermaßen gläsern-leuchtende wie sinnlich-stoffliche Wirkung in seinen Arbeiten. Die Hand musste in raschen, sicheren Zügen über das Blatt geführt werden, da Korrekturen bei einem solchen Farbauftrag nicht möglich sind. Hegenbarths charakteristisches Merkmal ist die mit der Malerei verschmolzene farbige Linie. Bereits 1925 wurde diese Besonderheit erkannt und gewürdigt: „Die Linie ist ihm, selbst in seinen Aquarellen, Ausdrucksform einer rhythmischen Idee.“¹² Diese Wahrnehmung lässt sich in der Darstellung des Tuchhandels, insbesondere der durch den Raum gespannten Stoffbahn (Blatt 13 der *Glocke*) sowie der Zusammenballung und Entladung der Naturgewalten (Blatt 18) nachvollziehen. Beide Blätter weisen in der Montage simultaner Ereignisse (in Blatt 32 auch als Splitscreen-Variante zu sehen) sowie quasi als Diorama mit erstaunlicher Tiefenschärfe noch eine andere Besonderheit auf, nämlich Hegenbarths bühnenartige Rauminszenierungen. War in den Zeichnungen zur *Glocke* das Räumliche erst ansatzweise ausgeprägt, so trat es gegen Ende der ‚Farblaborphase‘ umso deutlicher hervor (s. Abb. S. 69, 89–90). Zwischen 1922 bis etwa 1927 vergewisserte sich Hegenbarth seines technischen Könnens, welches fortan den Kern seines Selbstverständnisses sowie die Grundlage für die Ausprägung seiner künstlerischen Handschriften (wie Pinsel- und Federzeichnung, verschiedene Arten der Malerei mit Leim- und Öl-Wachsfarben) bilden sollte.

Schillers Lyrik beschäftigte Hegenbarth zu Beginn und noch einmal am Ende seines Schaffens. Aus dem Jahr 1915 hat sich eine einfarbige Kreidezeichnung zu *Die Kraniche des Ibykus* erhalten.¹³ Wie aus den beigegebenen Abbildungen als Überblick über die Entwicklung der literarischen Zeichnungen im Gesamtwerk Josef Hegenbarths zu ersehen ist, schuf er 1959 in typisch reduzierten Federstrichen noch eine Folge zu Schillers *Balladen*.¹⁴ Hegenbarth nutzte die mit den literarischen Mappen gewonnene Souveränität ab Mitte der 1920er Jahre auch für nichtliterarische Sujets wie für die quirligen Rummelplatz-Folgen *Dresdner Vogelwiese* oder die funkelnden Lokal- und Varietészenen. Zuvor bearbeitete er jedoch noch einmal intensiv die Thematik des Krieges, nachdem bereits 1915 drei düstere Kreidezeichnungen mit dem Titel *Der Krieg* entstanden waren. Ob ihn das Elend der heimkehrenden Soldaten, die Straßenrevolten oder die Anregung durch befreundete Künstlerkollegen dazu veranlasst haben, muss

11 — Hegenbarth (1964), S. 12 f.

12 — Reichelt (1925), S. 11. Ergänzend dazu: „Die eigenartige Umsetzung der Idee zur Linie, Farbe und Fläche zu einer durchgluteten Einheit, die von starkem Lebensrhythmus ist, zeigt der Illustration neue Wege.“ Reichelt (1925), S. 21

13 — Zu Schiller: Die Kraniche des Ibykus, 1915. Siehe Abb. in diesem Band, S. 85

14 — Zu Schiller: Balladen, 1959. Siehe Abb. in diesem Band, S. 93

offen bleiben. Eigene Erfahrungen der Todesnot im Krieg bildeten keine Bezugspunkte für seine Arbeit, da Hegenbarth weder im Ersten noch im Zweiten Weltkrieg Soldat war. Stattdessen schlug er sich durch die Schilderungen von Zweikämpfen und Schlachten in historischen oder mythischen Stoffen. Im Nachhinein bemerkte Hegenbarth: „da wurde ich versessen und illustrierte, was mir in die Hände kam, und das Resultat legte ich dann nieder in Mappenwerken.“¹⁵ Tatsächlich kreist annähernd die Hälfte seiner 23 literarischen Bildfolgen um gewalttätige Ereignisse wie in den Mappen zum *Gilgamesch-Epos* und *Nibelungenlied*, zu Shakespeares *Julius Cäsar* sowie zu Schillers *Geschichte des dreißigjährigen Kriegs*. Dies spricht für eine vielleicht nicht bewusste, so doch eindeutige Präferenz. Die zeitlich-kulturelle Distanz verleitete Hegenbarth nicht zur Heroisierung und Verklärung. Wenn der Lyriker und Essayist Dieter Hoffmann am Ende des 20. Jahrhunderts konstatierte: „In seinem Illustrationswerk wagt er sich in manch tiefe Grausamkeit“¹⁶, bezog er sich nicht allein auf die Darstellungen des Un-Menschlichen als Einzelfall. Er sah Hegenbarth in seiner Figurenzeichnung wie auch Figurenführung universell bis zum „unersättlichen Wahnwitz“¹⁷ vordringen, der die Erschütterung ganzer Völker zur Folge haben kann. Ein früherer Autor kam zu demselben Schluss: „Die Tragik der ganzen Menschheit ist über dieses Blatt gebreitet. Es erzittert vor der finsternen Gewalt des Geschehens.“¹⁸ In vier zeitlich eng aufeinander entstandenen ‚Kriegsmappen‘ (s. Abb. S. 87 ff.) rückte Hegenbarth den ambivalenten Glanz militärischer Inszenierungen in ein entlarvendes Licht. Eingedenk dessen illustrierte Hegenbarth in *Das Lied von der Glocke* zu dem Gedicht von Friedrich Schiller (1759–1805) verschiedene zerstörerische Momente (Blätter 17, 19–21, 30) wie zu den auf die Auswüchse der Französischen Revolution gemünzten Verse: „‚Freiheit und Gleichheit!‘ hört man schallen; / Der ruh’ge Bürger greift zur Wehr, / Die Straßen füllen sich, die Hallen, / Und Würgerbanden ziehn umher. [...] Nichts Heiliges ist mehr, es lösen / Sich alle Bande frommer Scheu; / Der Gute räumt den Platz dem Bösen, / Und alle Laster walten frei.“¹⁹ Diese Schilderung passt gleichfalls auf das Bild der jungen Weimarer Republik. Augenscheinlich projiziert Hegenbarth diesen historischen Text auf sein Umfeld, so dass sich seine Illustrationen als Modell verstehen lassen. Dafür sprechen die zeitgenössischen Figuren mit Bubikopf und Strohhut oder mit Arbeiterkleidung und Jackett, welche die Blätter 3, 10, 12, 16, 31 bevölkern, und überhaupt die Art Deco-Anmutung, die von den länglich gezeichneten Figuren und Architekturdetails ausgeht (Blätter 12, 22). Umgekehrt scheinen der Blick in das Kontor, das Familienbild, die Giebelstube (Blätter 13–15) und die Stadtansichten (Blätter 17–21, 28, 30) in frühere Epochen zu gehören. Mit skizzenhaft umrissenen Versatzstücken stellte Hegenbarth Bezüge sowohl zur Welt Schillers, zum geschichtlichen Umfeld der Handlung sowie zu seiner eigenen Zeit her. Es ist davon auszugehen, dass Hegenbarth außer-

15 — Hegenbarth (1964), S. 18

16 — Ausst.-Kat. Halle (1996), S. 17. Das Zitat bezieht sich u. a. auf Blatt 9 der Alexander-Folge (1924) mit der Aufschrift „Alexander schleift unter dem Hohngelächter seines Heeres Batis, den tapferen Verteidiger von Gaza, mit durchbohrten Füßen triumphierend umher.“ Siehe auch Abb. in diesem Band, S. 88

17 — Ausst.-Kat. Halle (1996), S. 19

18 — Reichelt (1925), S. 25. Das Zitat bezieht sich auf Shakespeares Julius Cäsar, *Vierter Aufzug. Dritter Auftritt, Der Geist Cäsars erscheint.*

19 — Bellermann (1895), S. 255

dem Motive aus den allseits bekannten Illustrationen von Moritz Retzsch (1779–1857) und Ludwig Richter (1803–1884) eingeflochten hat.²⁰ Ihnen könnte er das Attribut des Spinnrockens (Blatt 14) und die Allegorie der Heiligen Ordnung (Blatt 28) entlehnt haben. Das Hinundherspringen zwischen den Zeitschichten reichert die Bilderzählungen an und eröffnet interpretatorische Spielräume. Die Darstellung des abstrakten Begriffs ‚Heilige Ordnung‘ ähnelt auffallend der schwertbewaffneten Schutzgöttin in der Illustration von Ludwig Richter (s. Abb. S. 84). Im Gegensatz dazu zeichnete Hegenbarth diese jedoch wenig vertrauenerweckend. Die Labilität der Weimarer Verhältnisse vermag man ebenso sehr herauszufühlen wie aus der Darstellung des Straßenkampfes (Blatt 30). Darin grenzte er sich von Retzsch und Richter deutlich ab, die ihren Illustrationen einen romantisch-verklärenden Unterton gaben. Im Malstil wie auch im Erzählstil tüftelte Hegenbarth an einer ‚epischen Mischtechnik‘, die er in seiner Illustrationskunst zu einem typischen in der Zeit schwebenden Zug verdichtete: „Dem Illustrator ist keine Grenze gezogen. Sein Schauplatz ist keine Bühne, sondern der Weltenraum.“²¹ Die Zeitlosigkeit seiner Illustrationen zielt auf die dauernde Gültigkeit des Dargestellten ab.

Als Josef Hegenbarth Schillers monumentales Versepos *Das Lied von der Glocke* zum Gegenstand seiner Illustrationen machte, wurde dieses nicht mehr so intensiv rezipiert wie in dem Jahrhundert zwischen seiner Entstehung 1799 und dem Ende des Ersten Weltkrieges. Das verminderte Interesse spiegelte sich auch in der Anzahl illustrierter Buchausgaben wider.²² Noch im 19. Jahrhundert als Symbol einer nationalen Schiller-Euphorie stark strapaziert, wurde das Glockengießerlied in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg als zu bürgerlich-konventionell und politisch-eindimensional empfunden. Sprachbilder wie ‚züchtige Hausfrau‘ (Vers 117), ‚Auge des Gesetzes‘ (Vers 299), ‚Trieb zum Vaterlande‘ (Vers 309) wurden hinterfragt, umgedeutet oder politisch zugespitzt. So wurde spätestens mit dem Ende der Monarchie in Deutschland das überkommene Bild der Frau in der Kunst von neuen bis hin zu drastischen Frauentypen wie der Arbeiterin, der Aktivistin, des Bürofräuleins oder der Halbweltdame abgelöst wie zum Beispiel in den Werken von Käthe Kollwitz oder von Künstlern der Neuen Sachlichkeit. Weder vom überkommenen Pathos noch von der aufkeimenden Befremdung, etwa in Form belehrender oder ironisch-distanzierender Anspielungen, ist in Hegenbarths Blättern etwas zu bemerken. Auf der Suche nach Anregungen spürte er den kleinen und großen Dramen in dem Gedicht nach: „Steckt das, was ich brauche: ein Stück Leben darin, das bildhaft reizt?“²³ Solche, von den Sehnsüchten und Zwangsläufigkeiten des Daseins geprägten Lebensstücke geben den einen von zwei Erzählsträngen in Schillers Versepos vor: Darin wird der Lebenskreis des Individuums von der Wiege bis zur Bahre besungen, und zwar zunächst im Mikrokosmos der Familie, sodann im Makrokosmos der

20 — Siehe Abb. in diesem Band, S. 82f. Retzsch und Richter waren wie Hegenbarth in Dresden tätig. Aus der Vielzahl an Illustrationen, die bis Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden, haben sich nur die Radierungen nach Umrisszeichnungen von Retzsch und die Holzschnitte nach Zeichnungen von Richter durchgesetzt. Sie werden bis heute, wie seine Illustrationen zu Grimms Märchen, kontinuierlich reproduziert.

21 — Hegenbarth (1964), S. 22

22 — Laut Gernot Gabel erschienen im 19. Jahrhundert 10 Werkzyklen verschiedener Künstler zur Glocke in eigenständigen Buchausgaben. Zu Hegenbarths Lebzeiten wurden 2 neu illustrierte Ausgaben gedruckt; im 20. Jahrhundert insgesamt 4 Ausgaben. Vgl. Gabel (2011)

23 — Hegenbarth (1964), S. 18

Gesellschaft und schließlich in Bezug auf seine politische Verantwortung. Die verschiedenen Stationen werden durch die Bilder des anderen Erzählstranges eingerahmt: Zehn kurze Strophen in wiederkehrendem Versschema preisen den Glockenguss als meisterlichen Akt — beginnend mit dem Gestalten der Form über das Mischen, Kochen und Gießen des Erzes bis zum Freilegen des vollendeten Werkes und seiner Erhebung als Friedensstifterin Concordia (lateinisch für Eintracht). Vom Beginn des Liedes an werden beide Stränge beständig gekreuzt und thematisch ineinander verflochten.²⁴ Vereinfacht lässt sich diese Parallelmontage folgendermaßen interpretieren: Die übergreifenden Themen des Gedichts sind das Problem der Formfindung als Betätigungsfeld des Künstlers (des Glockengießers, des Dichters) und des Zurückwirkens der Form (der Glocke, des Kunstwerks, der Dichtung) in die Welt. Die Komplexität dieser Problemstellung wird in Schillers verwobener Komposition zum Ausdruck gebracht. In ihren vielen Facetten klingt die schöpferische Erkenntnis durch, dass der Mensch erst im künstlerischen Tun sich selbst bestimmt. Ihr zufolge ist nur derjenige ein Meister (ein Künstler, ein ganzer Mensch), der Zutrauen in diese Erkenntnis hat und eben nicht jener, der im Voraus alles weiß. In der Person des Meisters ist also ein Vor-Bild dargestellt. In seiner Schöpfung offenbart sich die von Schiller erwartete Wirkung des be-greifenden und bewussten Tuns. Die Glocke schwingt sich auf, als warnende Stimme in den gesellschaftspolitischen Konflikt einzugreifen: „daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freyheit wandert“.²⁵

In den Versen zur *Glocke* klingt die Vision des Verbundenseins aller in einer friedfertigen, geschwisterlichen Welt zum Greifen nahe. Darin liegt die Stärke dieser mehr symphonisch als liedhaft entwickelten Komposition. Diese Überzeugung manifestiert sich in zahlreichen Schriften des Dichters. *Das Lied von der Glocke* stellt dazu eine Variation mit politischer Färbung dar. In einem anderen Gedicht thematisiert Schiller die Sonderstellung des Schönen zugleich mit der ‚Autorisierung‘ dessen, der das Schöne sucht, des ‚auctors‘ (lateinisch für Mehrer, Förderer, Schöpfer, Stifter). In *Teilung der Erde* beschenkt Zeus den Künstler mit einem Exklusivzugang zum Himmel, weil dieser über die wesentliche Voraussetzung verfügt, das Geschenkte zu mehren: Er lauscht den himmlischen Harmonien im Traum. Auch Hegenbarth träumte, lauschte und zeichnete auf, was Dichtungen wie *Das Lied von der Glocke* in ihm als „Erlebnis eines Künstlers“²⁶ auslösten: „was mir als deren Wesenskern erschien, als ihr Leitmotiv in mir klang“.²⁷ Das Erlebnis notierte er in 32 Zeichnungen (zuzüglich Titelblatt) — 10 ‚Meisterblätter‘ in Rötelkreide und 22 ‚Lebensbilder‘ (inklusive einer Variante) in Aquarell und Leimfarbe. Ausführlicher zeichnete Hegenbarth in den 1920er Jahren nur noch zu der 40 Blätter

24 — Vgl. Schiller (1800): *Die Originalausgabe zeigt einen durchfließenden Text, aus dem lediglich die Meisterstrophen durch Einrückung und Leerzeilen hervorgehoben sind. Spätere Ausgaben weisen eine Unterteilung der vordem 8 Lebensstrophen in insgesamt 20 (Unter-)strophen auf, wodurch die kreuzweise Verflechtung weniger ins Auge fällt, vgl. Beller-mann (1895). Hegenbarth blieb in seinen Blattaufschriften beim durchlaufenden Textgedanken.*

25 — Schiller (2013), S. 11

26 — Hegenbarth (1964), S. 6

27 — Hegenbarth (1964), S. 6

umfassenden *Taugenichts*-Mappe, die zum überwiegenden Teil ebenfalls 1922 entstand. Diesen zugrunde liegt Joseph von Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Erstdruck 1826), welche wesentliche Merkmale des Bildungsromans aufweist, indem sie den Prozess der geistigen und charakterlichen Bildung eines Müllersburschen auf Wanderschaft nachzeichnet. Eine ebensolche hintergründige Erkenntnisabsicht, nämlich einen Prozess sowohl des Bildens wie auch des Gebildetwerdens, verkörpert auch die *Glocke*, im Vergleich zum *Taugenichts* allerdings stark verdichtet, mit ständig wechselnden Erzählperspektiven und ausschließlich mit anonymen Darstellern (der Meister, die Mutter, der Vater, das Kind u. a.). Was sich daraus an Schwierigkeiten für das Erzählen einer Bilder-geschichte ergibt, ist in Hegenbarths Illustrationen einfach gelöst. Denn die Einzelbilder verbinden sich zu einer durchgängigen Bilderzählung erst durch eine vermittelnde ‚Kunstfigur‘. Sie entspringt teils dem vorgegebenen Personal, teils schlüpft sie in verschiedene hinzugedachte Rollen. In ihrer Doppelrolle als Alter Ego des Künstlers und als Identifikationsfigur für den Leser gewinnt diese Kunstfigur eine doppelte Bedeutung für den Handlungsverlauf. Sie agiert als Medium zwischen dem Publikum und der Kunst²⁸ und bildet so die Übergänge von einer Sequenz der Bilderzählung zur nächsten. Gerade weil sie die von Hegenbarth farbig strikt getrennten Erzählstränge durchkreuzt, verbindet sie diese und verweist auf die Grundgedanken des Gedichts.

Die Kunstfigur stellt einen Mann mittleren Alters vor, der zu Beginn offenbar der Meister im Kreise der Gesellen ist (Meisterstrophe / Rötél, Blatt 2). Diese gleiche Gestalt befindet sich, ohne in der zweiten Strophe genannt zu sein, diesmal mit leuchtend blauem Jackett, eingekeilt zwischen Werk und Welt im Zentrum des folgenden Blattes (Lebensbild / Farbe, Blatt 3). Am Ende der Folge wiederholt sich dieses Prinzip (Rötél, Blatt 31 / Farbe, Blatt 32). Dazwischen erscheint sie, im Äußeren wie ein Chamäleon der jeweiligen Szene angepasst, als durchsichtige oder markante Silhouette im Gegenlicht, beiläufig am Bildrand als Kontorist, als Wanderer, Musikant und einmal als Beobachter im Dunkel der Nacht verborgen. Als Schlüsselbild erweist sich das 18. Blatt. In der Kunstfigur ist zunächst das Urbild des Menschen zu sehen — den Naturgewalten ausgesetzt und vom Schicksal herausgefordert. In dieser Gestalt trägt sie nicht zufällig das symbolträchtige blaue²⁹ Gewand; denn an ihrer Stelle sucht der Künstler, von verschiedenen Einflüssen bedrängt, im Weltgetriebe seinen eigenen Weg.³⁰ Bezeichnenderweise bleibt die trapezförmige Bildmitte (noch) frei. In einer brodelnden Zeit sein Schicksal als Künstler selbst bestimmen zu können, war möglicherweise das Leitmotiv, das Hegenbarth aus Schillers Glocken-gießerlied heraushörte und das ihn am Wendepunkt der Kunstgeschichte existenziell herausforderte. Sein weiteres Schaffen und nicht zuletzt seine Leistungen als Buchillustrator bekunden, dass Hegenbarth in der Phase

28 — „Ihm [Hegenbarth] gilt die geistige Wirklichkeit des Augenblicks, die von der empirischen Welt zum künstlerischen Wahrheitsbegriff, zum Symbol führt.“ Reichelt (1925), S. 24

29 — *Blau ist die Symbolfarbe der Romantik. Der ultramarinblaue Rock ist das Erkennungszeichen der Hauptfigur in Hegenbarths Taugenichts-Folge. Auch in der Glocke könnte das blaue Gewand im übertragenen Sinne für den Künstler stehen.*

30 — *Eine entsprechende Beobachtung machte Elenia Depedro in dem Beitrag Die Freiheit der Kunst. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin (2017), Blatt 4, S. 2—3*

der zyklischen Mappenwerke zu seiner Rolle als zeichnender Maler und humanistischer Bilderzähler gefunden hat. Als er die *Glocke* zeichnete, war der Künstler bereits in der Lebensmitte angelangt. Zwölf Jahre später bekräftigte er sein lebensbejahendes Menschenbild in seiner Kunst: „Ich liebe die Menschen und zeichne diese, wo immer ich sie finde; und ich liebe sie in ihren Ballungen, in den Menschenmassen.“³¹ Dieses Bekenntnis spiegelt sich in der *Glocke* wie in allen, selbst den düsteren Werken Hegenbarths. Angesichts der vorherrschenden formzertrümmernden (z. B. expressionistischen) oder formalisierenden (z. B. gegenstandslosen) Tendenzen in der Kunst seiner Zeit war damit naturgemäß eine Standpunktbestimmung verbunden. Von dieser Warte aus lässt sich der Kunstfigur eine weitere Bedeutung abgewinnen: Sie ist sowohl Mitspieler als auch Außenseiter (Blätter 25–27). Der von Hegenbarth in der Folgezeit zur *Glocke* angestrebte Weg zwischen den Strömungen ist damit präzise vorgezeichnet. Er führte ihn zu einem eigenständigen Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts, über den der Künstler am Ende seines Lebens resümierte: „Dadurch erschloß sich mir etwas Neues: das Herausschälen eines Gerüstes, vorerst geschaut in meiner Fantasie, also durch mein geistiges Auge, dann betont mit verstärktem Schwarz und vorangetrieben oft bis ins Zeichenhafte. Daneben aber blieb die zurückgelagerte zarte Zeichnung stehen und beides bildete zwei Welten auf einem Blatt: die seit meiner Jugend angestrebte realistische, also visuell wahrnehmbare und die andere, oft bis ins Abstrakte getriebene geistig erschaute. Es ergab sich, daß dieser geschilderte Prozeß auch in meinem Gesamtschaffen, also meinen freien Blättern, seinen Niederschlag fand. So gelangen mir Blätter, von denen ich sage, daß die beiden sich heute gegenüberstehenden Kunstströmungen: die traditionelle gegenständliche und die ungegenständliche abstrakte in einer Synthese von mir dargestellt worden sind.“³²

Ein halbes Jahrhundert nach dieser Erkenntnis ist die Synthese, verbunden mit einer wiederkehrenden Freude am bildhaften Erzählen, zum Gemeingut geworden. In der Entwicklung nimmt Josef Hegenbarth einerseits die Rolle eines Wegbereiters ein, überdies knüpfen seine an der Gedankenwelt so vieler Autoren entzündeten Bilderzählungen ein zeitlos-geistiges Band zu den uns tragenden Kulturgeschichten. Die Bilder zu Friedrich Schillers Glockengiëßerlied sind dafür ein leuchtendes Vorbild.

Christopher Breu

31 — Hegenbarth (1964), S. 12

32 — Hegenbarth (1964), S. 31. Siehe Abb. in diesem Band, S. 91–93

LITERATURVERZEICHNIS

- Ausst.-Kat.: Josef Hegenbarth. Werke aus dem Nachlass. Weimar: Kunstsammlungen zu Weimar, 1980.
- Ausst.-Kat.: Der Illustrator Josef Hegenbarth. Offenbach: Klingspor-Museum, 1987.
- Ausst.-Kat.: Josef Hegenbarth. Zuschauer des Lebens. Halle: Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, 1996.
- Ausst.-Kat.: Why did the artist cross the road? Hegenbarth trifft Gegenwart. Berlin: Hegenbarth Sammlung Berlin, 2017.

- Gabel, Gernot: Schillers Werke in der Buchillustration des 19. und 20. Jahrhunderts. Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2011.
- Grohmann, Will: Josef Hegenbarth. Zeichnungen. Berlin: Mann, 1959.
- Hegenbarth, Johanna (Hg.): Josef Hegenbarth. Aufzeichnungen über seine Illustrationsarbeit. Hamburg: Christians, 1964.
- Josef Hegenbarths Palette. Facetten eines Lebenswerks. Handzeichnungen aus der Hegenbarth Sammlung Berlin. Mit einem Essay von Bernhard Maaz. Hg. v. Jutta und Christopher Breu. Berlin: Hegenbarth Sammlung Berlin, 2015.
- Löffler, Fritz: Josef Hegenbarth. Dresden: Verlag der Kunst, 1959.
- Löffler, Fritz: Josef Hegenbarth. Dresden: Verlag der Kunst, 1980.
- Reichelt, Johannes: Josef Hegenbarth. Essen: Baedeker, 1925.
- Retzsch, Moritz: Umriss zu Schiller's Lied von der Glocke, nebst Andeutungen. Stuttgart: Cotta, 1834. (43 Radierungen).
- Richter, Ludwig: Schillers Lied von der Glocke. In Bildern von Ludwig Richter. Sechzehn Zeichnungen in Holzschnitt. Dresden: Richter, 1857.
- Schiller, Friedrich: Das Lied von der Glocke. In: Musen-Almanach für das Jahr 1800. Hg. v. Friedrich Schiller. Tübingen: Cotta, 1800. (https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/920186718_1800000000/142/ vom 5.12.2017)
- Schiller, Friedrich: Das Lied von der Glocke. In: Schillers Werke. Bd. 1. Hg. v. Ludwig Bellermann. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1895.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Stuttgart: Reclam, 2013.

- Josef Hegenbarth. Werkverzeichnis der Handzeichnungen. Bearb. v. Ulrich Zesch. Hg. v. Kupferstich-Kabinett in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden u. Familienstiftung Ruth Merckle. (<https://www.josef-hegenbarth.de> vom 5.12.2017)