

aus: Josef Hegenbarth zum 100. Geburtstag. Ausstellung im Albertinum vom 10. Juli bis 17. Oktober 1984. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Kupferstich-Kabinett. Dresden 1984, S. 5–7 und S. 119. © Nachlass Werner Schmidt mit freundlicher Genehmigung

Hegenbarth heute

von Werner Schmidt

Für die Älteren, die an den 1950er Jahren teilnahmen, ist Josef Hegenbarth auch heute noch ein zeitgenössischer Meister, der ihre künstlerischen Anschauungen mitbestimmt und dessen Werke ihnen nahe vertraut sind. Für die Jüngeren ist er schon Geschichte oder Legende. Die Schwelle, da das Jahrhundert irdischen Seins sich vollendet, ist Anlaß, sein Lebenswerk neu zu prüfen und zu bewerten.

Die Künstler der Generation Josef Hegenbarths standen zum ersten Mal vor der Entscheidung, ob an der überkommenen Wiedergabe des Sichtbaren festzuhalten oder ob – wie in der Musik – zur Erfindung neuer Gebilde überzugehen sei. Hegenbarths Haltung in der Spannung zwischen Realismus und Abstraktion hat sich als fruchtbar erwiesen. Er zweifelte nie daran, daß die von den Hochkulturen Ägyptens, Chinas und Griechenlands ausgeprägte und in Europa gereifte Kunst des deutenden Nachbildens eine unersetzbare Ausdrucksform bleiben werde. 1953 nannte er das Naturstudium die Grundlage seiner Kunst, wies aber zugleich auf den notwendigen Gegenpol, die Phantasie, die aus innerem Leben schöpfende Kraft (1). Die 1954 vollzogene Stilwandlung seiner Illustrationen verstärkte mit der Betonung des Zeichen- und Schriftcharakters die Bedeutung des Abstrahierens. Schließlich strebte er danach, wie er 1960 in seinem Aufsatz ›Vom Illustrieren‹ darlegte, »die beiden sich heute gegenüberstehenden Kunstrichtungen: die traditionelle gegenständliche und die ungegenständliche abstrakte in einer Synthese« zu verbinden (2). Tatsächlich bereicherte er seinen Realismus durch Erfahrungen der Abstraktion. Mit dieser Haltung wies er in eine der Richtungen, in der sich die Künstler der DDR in den 1970er Jahren entfalten sollten.

Hegenbarths Auseinandersetzungen mit künstlerischen Neuerungen fand bereits in früheren Jahrzehnten statt, war aber damals schwer greifbar, weil sie die traditionellen Bindungen nicht löste. Er lehnte die Übernahme von Formen, die ein anderer Künstler sich erarbeitet hatte, ab und strebte nach Ausprägung einer eigenen Sprache. Dadurch war seine Arbeit fest in seiner Gegenwart verwachsen, und aus dieser Verwurzelung ist es zu erklären, daß er seine früheren Werke als überwundene Vergangenheit zurücksetzte oder gar verwarf. Noch bei den Ausstellungen zu seinem 70. und zu seinem 75. Geburtstag sträubte er sich gegen das retrospektive Prinzip des Historikers, und 1959 duldete er im Abbildungsteil seiner Monographie nur einen knappen Vorspann früherer Werke. Die kritische Distanz gegenüber zurückliegenden Arbeiten betraf nicht einzelne mangelhafte Werke, sondern die ganze Periode, deren Stil also, den er vom Standpunkt einer neuen Gegenwart mißbilligte (3). Diese Ablehnung war besonders schroff, als er seine gesamte Produktion bis 1915 vernichtete. Aus der expressionistischen Periode sind offenbar die meisten Studienblätter verloren, nur die Illustrationsfolgen und bildhafte Werke blieben erhalten.

Durch die Verwurzelung im Gegenwärtigen war Hegenbarth stets den vorandrängenden Kräften verbunden, und deshalb unterschied sich seine Kunst von der impressionistischen Tradition, aus der er als Schüler Emanuel Hegenbarths und Gotthard Kuehls hervorgegangen war. Allmählich beginnt jetzt die Periode der Jahre 1915 bis 1924 als historische Erscheinung Gestalt anzunehmen, und diese erweist sich als expressionistisch. Das hat um so mehr Gewicht, als es sich keineswegs um seine Frühwerke, sondern um reife Arbeiten eines 35jährigen handelt, der aus guter Kenntnis des jüngsten künstlerischen Geschehens seinen Weg gebahnt hatte. Den aufrührenden Themen entspricht die heftig bewegte Formenwelt. Zu

fruchtbaren Rückgriffen auf den Symbolismus treten Anstöße von Edvard Munch. Tiefe Spuren scheinen von den Radierungen und den späten Bildern Goyas herzurühren, dessen klarsichtiger Ergriffenheit vom Ausgeliefertsein menschlichen Schicksals Hegenbarth damals nahe gewesen sein muß. Reichelt stellte den 40jährigen Dresdner aus Böhmen neben Kokoschka und Nolde (4).

Die Entschiedenheit des Wandels zum Realismus um 1925, den Erhard Frommhold (5) treffend beschrieben hat, darf nicht den Unterschied von den realistischen Richtungen des neunzehnten Jahrhunderts verdecken. Zwei Hauptzüge von Hegenbarths Stil nach 1925 entsprangen der Struktur der modernen Kunst. Die Zeichenhaftigkeit bei der Erfassung des Gegenstandes, die in seiner Spätzeit beherrschend hervortrat, war bereits in der Linearität seiner expressionistischen Periode vorgeprägt und entsprach stets seiner besonderen Begabung. Gesten züngeln wie Flammen, das Stoßen einer Geraden, das Wogen einer Kurve oder die Rundung einer Masse sprechen als Form. Die Beschränkung auf möglichst wenige Linien, die nach 1924 den klassischen Stil seiner Köpfe schuf, beruhte auf einem Abstraktionsvorgang, der neben der Beobachtungsschärfe zugleich die Gabe der rhythmischen Belebung erforderte. Hegenbarth trieb die Wiedergabe des Gegenständlichen zur Form von zeichenhaftem Eigenwert. Deshalb verschiebt er Proportionen, reißt Figuren und Körperteile aus ihrer Ganzheit, setzt scharfe Schatten und überhöhende Farben. Das »Erfassen des Charakteristischen« genügte ihm nicht, er betonte in der Formulierung von 1934 das »unterstrichene Erfassen«, also die Steigerung zur Form (6).

Ein zweites, bisher nicht beachtetes Merkmal von Hegenbarths Stil ist seine assoziative Raumbildung. Da diese einer wesentlichen Neuerung der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts seit dem Kubismus entspricht, ist Hegenbarths Lösung von Gewicht. Seine realistische Kunst bedurfte notwendig der Darstellung räumlicher Beziehungen. Aber er lehnte die nach der traditionellen Zentralperspektive hergestellte Illusion eines bühnenartigen Raumkastens ab. Vielmehr deutete er die räumliche Vorstellung durch Verknüpfung einzelner Bildelemente lediglich an. Die einzelnen Gestalten und Gegenstände, oft auch Gruppen und Massen, werden zwar in ihrer körperlichen Ausdehnung durchgezeichnet, bei ihrer Anordnung auf

der Bildfläche jedoch werden meist nur das Vor- und Hintereinander geklärt. Die Figuren schwimmen im Raum, ihren festen Platz erhalten sie auf der Fläche des Bildes. Der Ort des Geschehens wird durch isolierte Gegenstände, einen Vorhang, ein Mauerstück, eine Straßenlaterne oder das Rund einer Arena, nur lose markiert. Malerische Flecken und partielle Tönung suggerieren Atmosphäre, ohne Raum aufzubauen. All das findet sich in Radierungen, freien Blättern, Gemälden und Buchillustrationen gleichermaßen und hat also die Bedeutung des Stilmerkmals.

Andererseits hielt Josef Hegenbarth an den Traditionen des malerischen Realismus aus dem vergangenen Jahrhundert fest. Im Jahre 1934 konstatierte er: »Die Zeit der Ismen, die ich durchlebte, ließ mich unberührt.« (7) Trotz der Zeitgebundenheit des abwertenden Begriffs »Ismen« trifft es zu, daß sich Hegenbarth nach seiner expressionistischen Periode den Werten der alten Meister zuwandte. Die verfremdende Wirkung des Neoklassizismus – wie bei Picasso oder Dix – tritt bei Hegenbarth nicht ein, weil er die Brücken der Überlieferung nie abgebrochen hatte. Immerhin bändigte er merklich seine Neigung zur Groteske, um das klassische Maß des Charakteristischen zu erreichen. Seine Orientierung von der Renaissance bis zum neunzehnten Jahrhundert war so lebendig ausgefüllt, daß sich einzelne Vorbilder oder gar bewußte »Dialoge« mit bestimmten Werken nicht namhaft machen lassen. Vielleicht darf man in der Strenge und Sachlichkeit der großen Köpfe und der Handstudien sowie in der linearen Zucht beim Anwenden des Pinsels die Inspiration Dürers vermuten. Gleichzeitig wahrte Hegenbarth aber – im Gegensatz zur Dix'schen Anlehnung an Cranach oder Altdorfer – die malerischen Werte der Franzosen, die Maßstäbe der »Peinture« mit erlesener Farbigkeit und frei andeutender Zeichnung. In dieser Grundhaltung stimmte er mit seinen Dresdner Künstlerfreunden, vor allem mit Paul Wilhelm, Theodor Rosenhauer und Karl Kröner, überein. Ähnliche Auffassungen traten in den 1930er Jahren nicht nur bei den meisten Dresdner Malern, sondern auch in einigen anderen Ländern hervor. Diese Strömung mit einer besonderen Sensibilität für Farbtöne und Atmosphäre, die mit einer Neubesinnung auf den Impressionismus zusammenhängt, wurde bisher noch nicht untersucht. Sie wirkte in Hegenbarths Arbeiten nach

1945 weiter, war jedoch niemals die alleinige Komponente seines Stils. Erst wenn beide Seiten seiner Gestaltungsweise, die Beziehungen zur Moderne und die Bewahrung traditioneller Werte, in ihrer wechselnden Durchdringung beachtet werden, tritt die Eigenart seiner Haltung und die Einheit seiner Entwicklung hervor.

Die Souveränität des Zeichners Hegenbarth erfuhr seit langem allgemeine Anerkennung. Fritz Löffler setzte sich schon in der Monographie 1959 für stärkere Beachtung des malerischen Werkes ein, das in dieser Ausstellung so nachdrücklich und umfänglich wie niemals zuvor gezeigt wird, und zwar in seinen beiden Teilen, den Gemälden in Öl- und Temperatechnik auf Leinwand oder Pappe sowie den Leimfarbenblättern. Erst die Einbeziehung der Malerei ermöglicht die Würdigung des ganzen Künstlertums Josef Hegenbarths. Er war nicht nur von Ausbildung und Herkunft Maler, er blieb es auch, als die historischen Umstände seine Fähigkeiten zum Illustrator förderten und er sich in den 1950er Jahren völlig dem intimen Material des Papiers hingab. Obwohl er seit den frühen Radierungen die Ausdruckskraft des Schwarzweiß erfahren und in seinen freien Blättern die Autonomie der Zeichnung großartig behauptet und erweitert hatte, führte er sein farbiges Werk kontinuierlich weiter. Nur selten ordnete er die Farbe der Form unter, wenn er sie heranzog. Stets war sie mindestens mitbestimmend bereits an der Konzeption des Bildes beteiligt und prägte wesentlich dessen Gestalt. Jedem malerischen Werk gab Hegenbarth einen Farbklang von hoher Eigenart, und seine Palette wandelte sich im Laufe der Jahre tiefgreifend. Er fand farbigere Schöpfungen von erlesenem Reiz und kühner Auswägung. Bis 1924 herrschte ein grünliches, perlmuttartiges Schimmern mit flammendem Gelb oder Blau. Dann traten kraftvolle rote Flächen hinzu. In den 1930er Jahren entgleiten verhaltene, oft fahle Töne mit Unisono-Variationen in geheimnisvolles Dämmern, dessen gebrochene Grautöne nach 1945 durchsichtiger werden. Isolierte Flecken Zinnober, Orange oder Türkis leuchten juwelenhaft auf, und selbst schmutzige Farben erhalten durch feinste Abstimmung Kostbarkeit. In den späten 1950er Jahren strahlen die Farben immer reiner bis zu den schmetternden Akkorden des ›Pentameron‹. Die Farbigkeit Hegenbarths wäre eine gesonderte Untersuchung wert. Ihre Bedeutung ist

ein weiterer Hinweis darauf, daß sein Rang über die Leistung in einem Spezialfach hinausreicht und in der Ganzheit seiner bildnerischen Kraft und Anschauung zu suchen ist.

Der aus Anlaß des 100. Geburtstages gebotene Überblick ist trotz mächtigem Umfang nur ein Ausschnitt aus der Gesamtheit des Werkes: Etwa 150 Gemälde sind überliefert, dazu schätzungsweise tausend farbige Blätter. 380 Aquarelle und Zeichnungen aus den Jahren bis 1932 sind in Folgen vereinigt (8). Das graphische Oeuvre umfaßt 584 Radierungen und 112 Lithographien (9). Von den freien Zeichnungen dürften weit über zweitausend erhalten sein. Rund 3850 illustrative Zeichnungen erschienen zu Hegenbarths Lebzeiten in Büchern (10), weitere 1350 nach seinem Tode (11). Knapp 1260 sind noch nicht veröffentlicht (12). Hinter diesen 6460 Illustrationen verbirgt sich ein Mehrfaches an verworfenen, meist vernichteten Varianten. Die Zahl der Bleistiftskizzen ist noch nicht zu überschauen. Es gibt wenige Künstler, deren Schaffen diese Ausmaße erreichte. Die Vielfalt seiner Themen ist, da die Illustrationen dazugehören, kaum zu beschreiben und vielleicht am ehesten dadurch anzudeuten, daß man die beiden weitgehend fehlenden Genres nennt: Stilleben und Landschaft. Nimmt man die moderne Industrie aus, die auch in seinen Illustrationen zurücktritt, hat Josef Hegenbarth den Lebenskreis des Menschen in seltenem Reichtum bildnerisch ausgeschritten. Aber die Zahl seiner Werke und die Vielfalt seiner Themen erhalten ihr Gewicht erst durch die packende Treffsicherheit und die meisterliche Gestaltung jeder einzelnen Arbeit. Deren Rang entscheidet seinen Platz unter den großen Schilderern menschlichen Schicksals in der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts. Josef Hegenbarth trat stets hinter sein Werk zurück. Aber wer ihm begegnete, wurde von der ausgeprägten Eigenart seiner empfindsamen Strenge berührt. Die Erinnerungen seiner Freunde, Schüler und Kollegen zeugen von der ausstrahlenden Kraft seiner Persönlichkeit, die das Werk nährte und trug. Bei seiner Arbeit hielt er sich wie eine objektive Instanz im Abstand von der Wirklichkeit, und so nannte Fritz Löffler sein Werk »das eines großen Zuschauers des Lebens« (13). Seine Taten und seine Äußerungen erweisen ihn jedoch als mitfühlenden und parteinehmenden Akteur.

Er stellte sich ethischen Ansprüchen und gesellschaftlichen Erfordernissen. Bei der Wahl zwischen einer Berufung an die Hochschule für Bildende Künste oder an die Hochschule für Werkkunst entschied er sich Ende 1945 für letztere mit der Erwägung: »Übrigens messe ich nach der Zerschlagung so vieler Industrien gerade dieser Anstalt eine besondere Bedeutung bei.« (14) Seine Darstellungen zeigten die Dresdner Ruinen als Arbeitsstätten der ›Trümmerfrauen‹. Wo er Not sah, half er nach ganzen Kräften. So bescheiden er lebte, so entschieden und selbstbewußt stritt er für die Voraussetzungen seiner Arbeit. Als 1952 bei der Kampagne gegen den Formalismus die Publizierung seiner Illustrationen in Verlagen der DDR zunehmend behindert wurden, protestierte er beim Vorsitzenden der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, der für Abhilfe sorgte. Aus Verantwortungsgefühl für das Gemeinwohl übergab er 1956 die Mittel seines Nationalpreises den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zum Kauf zeitgenössischer Werke. Immer wieder gestaltete er aus seinem christlichen Glauben den Opfertod am Kreuz, übernahm 1961 trotz seinem Alter den Auftrag für den Kreuzweg der Hedwigs-kathedrale und vermochte die Passion Christi zum verpflichtenden Gleichnis zu erheben. Das Schicksal des Menschen ergriff ihn besonders in Gestalt der einfachen Leute, der Namenlosen, deren Individualität er betonte. Die Offenheit gegenüber Höhen und Tiefen des Lebens, die Echtheit seiner Empfindung, die Lauterkeit seines Wesens gaben seinem Künstlertum die geistige Kraft, die aus seinen Werken auch in Zukunft sprechen wird. *

- (1) J. Hegenbarth: *Über meine Arbeit*. In: *Bildende Kunst*, 2, 1954, S. 17f.
- (2) J. Hegenbarth: *Vom Illustrieren*. In: *Dezennium I*, Dresden 1960, S. 152
- (3) F. Löffler, 1980, S. 19, deutet die Kritik an früheren Werken aus dem Streben nach »Zeitlosigkeit und Vollkommenheit«
- (4) J. Reichelt, 1925, S. 9
- (5) In: *Wegbereiter*, Dresden 1976, S. 14 ff.
- (6) Siehe S. 42
- (7) Siehe S. 41
- (8) Nach F. Löffler, 1980, S. 322, jedoch ohne C 10, da 1971 veröffentlicht
- (9) In *Lewingers Verzeichnis im Katalog Weimar 1980* fehlen die fünf von Löffler 1980 genannten Folgen B 1, B 2, B 20, D 3 und D 58.
- (10) Nach F. Löffler, 1980, S. 323 ff., jedoch ohne D 3 und D 58, da diese Lithographien enthalten, sowie ohne D 7, D 9, D 22, D 49, D 52 und D 56, da diese hauptsächlich freie Zeichnungen reproduzieren.
- (11) Nach F. Löffler, 1980, S. 329 ff., jedoch ohne D 79, D 87, D 88, D 89 und D 102, da diese hauptsächlich freie Zeichnungen enthalten, ebenso ohne D 94, D 95, D 100, D 103, D 104 und D 105, da diese bereits publizierte Illustrationen bzw. Radierungen reproduzieren.
- (12) Nach F. Löffler, 1980, S. 334 f.
- (13) F. Löffler, 1959, S. 8 und 1980, S. 5
- (14) K. Gutbrod (Herausgeber): *Künstler schreiben an Will Grohmann*, Köln 1968, S. 150

WERNER SCHMIDT (1930–2010) war Kunsthistoriker, Auktionator, Direktor des Dresdener Kupferstich-Kabinetts und Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Seiner Weitsicht verdankt das Kupferstich-Kabinett den Erwerb bedeutender Werke auf Papier von politisch unliebsamen Künstlern wie auch das Erbe des gesamten Hegenbarthschen Nachlasses. In Hegenbarths Atelierhaus residiert heute das Josef-Hegenbarth-Archiv als Außenstelle des Museums. Werner Schmidt war nicht nur Museumsmann durch und durch, sondern auch privater Sammler von Grafik.