

DIE NIBELUNGENBILDER VON HANS GROSS – WERKE EINES KÜNSTLERS AUS SCHLESWIG-HOLSTEIN IN WORMS

DER WORMSER NIBELUNGENWEG

VON
BUSSO DIEKAMP

Seit Anfang 1999 kann der Tourist, der die „Nibelungenstadt“ Worms besucht, mit Hilfe eines von Volker Gallé und Gunter Heiland konzipierten Faltplanes der Touristinformation auf den Spuren der Nibelungen wandeln. Zehn Stationen umfasst der „Nibelungenweg“: „1. Domwestchor mit Siegfriedstein, 2. Platz der Partnerschaft mit Steinrelief / Festspielort, 3. Kaiserportal / im Lied Ort des Königinnenstreits, 4. Siegfriedbrunnen, 5. Haus zur Münze mit Relief, Volkerplastik und Glaswand, 6. Rathaus mit Glasfenster, 7. Stadtmauer am Torturmplatz / Nibelungenmuseum, 8. Nibelungenbrücke, 9. Kisselwiese / Zelt- und Turnierplatz im Mittelalter, 10. Hagendenkmal.“ Als weitere Kunstwerke im öffentlichen Raum, die Motive aus dem Nibelungenlied zeigen, sich aber nicht unmittelbar an dieser touristischen Route befinden, werden der Wandteppich von Hermann Kaspar, München, im Spiel- und Festhaus und das Schicksalsrad von Gustav Nonnenmacher auf dem Obermarkt erwähnt.

An diesem „Nibelungenweg“ fällt auf, dass das Nibelungenlied in Worms, dem wichtigsten Handlungsort des mittelalterlichen Epos, nur in wenigen Kunstwerken im Stadtbild und in einigen öffentlichen Gebäuden (Rathaus, Haus zur Münze, Städtisches Spiel- und Festhaus) gegenwärtig ist – am markantesten wohl im Hagendenkmal von Johannes Hirt (1905), das zu einem werbewirksamen ‚Markenzeichen‘ der Nibelungenstadt geworden ist.

Das bedeutendste Kunstwerk zum Nibelungenlied, das wohl je in Worms zu sehen war und das in keiner neueren historisch-ikonographischen Studie bzw. kaum einem Ausstellungskatalog zum Nibelungenlied in der bildenden Kunst unerwähnt bleibt¹⁾, fiel am 21. Februar 1945 den Bomben zum Opfer: Carl Schmoll von Eisen-

¹⁾ Vgl. J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Der Wormser Nibelungen-Wandbildzyklus von Karl Schmoll von Eisenwerth, in: Joachim HEINZLE/Anneliese WALDSCHMIDT (Hrsg.), Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoff im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1991, S. 251–283; Klaus LANKHEIT, Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert (Erstveröffentlichung 1953), in: HEINZLE/WALDSCHMIDT, S. 193–250 (hier: S. 245); Ulrich SCHULTE-WÜLWER, Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Gießen 1980 (Kunstwissenschaftliche Untersuchun-

werths Wandbildzyklus (ausgeführt 1912–1915) im Festsaal des Cornelianums. An der Fassade des Nachfolgebauwerks, am Haus zur Münze, finden sich nur noch Fragmente der ehemaligen Bauplastik des Cornelianums: das Relief *Siegfrieds Einzug in Worms*, das ursprünglich über dem Haupteingang des Cornelianums an der Hagenstraße angebracht war, und die Plastik *Volker von Alzey*, beides Werke des Dresdner Bildhauers Georg Wrba. Am ursprünglichen Standort hat sich der Siegfriedbrunnen des bekannten Münchner Bildhauers Adolf von Hildebrand erhalten, für den der wuchtige neuromanische Bau des Cornelianums nach Intention des Bildhauers als Kulisse diente.

In der Aufzählung von Kunstwerken am „Nibelungenweg“ fehlt allerdings ein monumentales Werk, das im Rathaus öffentlich ausgestellt ist: Während auf dem Faltpfad zumindest beiläufig „Liedmotive“ auf den farbigen Glasfenstern des 1956–58 erbauten Rathauses erwähnt werden, fehlt jeder Hinweis auf einen Gemäldezyklus, der auf dem Flur im 3. Obergeschoss, direkt über den Diensträumen des Stadtvorstandes, hängt: elf Bilder (188 x 125 cm), die – in der Abfolge der epischen Handlung – folgende Szenen darstellen: *Brunhild kommt von Isenland*, *Der Triumph Kriemhilds*, *Brunhild und Hagen wollen Siegfrieds Tod*, *Siegfrieds Abschied*, *Hagen tötet Siegfried*, *Kriemhilds Klage – Brunhilds Tod*, *Hagen versenkt den Hort*, *Der Kampf vor der Treppe*, *Der erschlagene Rüdiger wird gezeigt*, *Kriemhild tötet Hagen*, *Kriemhild geht ins Feuer*.

Der kurze Text, der zu den Gemälden im 3. Obergeschoss des Rathauses ausgehängt ist, spricht für die Vermutung des unvorbereiteten Betrachters, dass die Bilder ursprünglich nicht für Worms geschaffen wurden: „Hans Groß 1892–1981/Nibelungenzyklus gemalt 1925–29 / 1990 gestiftet von der Tochter des Künstlers Frau Frauke Grohs-Collinson“. Der Gemäldezyklus kam also erst lange Zeit nach der Entstehung und nach dem Tode des Künstlers in das Eigentum der Stadt Worms.

Bevor über den in Worms unbekanntem Dithmarscher Künstler Hans Groß², seine Biographie und seine Nibelungenbilder zu berichten ist, soll der Weg der Bilder nach Worms verfolgt werden.

- gen des Ulmer Vereins ; 9), S. 158–160; Detlev JOHANNES (Bearb.) Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Ausstellung der Stadtbibliothek Worms, 31. Mai – 15. August 1981. Worms 1981, S. 15; Jörg KASTNER (Bearb.), Das Nibelungenlied. In den Augen der Künstler vom Mittelalter bis zur Gegenwart. [Ausstellung in der Staatlichen Bibliothek Passau vom 2. 5. 1986 bis 12. 6. 1986]. Passau 1986, S. 97–99; J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Karl Schmoll von Eisenwerth – Der Nibelungenzyklus für das Cornelianum in Worms, in: Wolfgang STORCH (Hrsg.), Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. [Haus der Kunst, 5. Dez. 1987 bis 14. Feb. 1988]. München 1987, S. 214–220.
- 2) Sowohl vom Künstler selbst als auch in der Literatur werden verschiedene Schreibweisen des Familiennamens verwendet: Groß, Grohs, Gross. Vgl. W. D. KÖNENKAMP, Gross – oder Grohs? Zum Streit um die rechte Schreibung eines Künstlernamens, in: Dithmarschen N.F. Heft 2, 1992, S. 38–40. Frauke Grohs Collinson besteht auf der Schreibweise „Grohs“ und beruft sich dabei auf die Geburtsurkunde ihres Vaters (Geburtsurkunde Nr. 167, Tellingstedt, 15. Dezember 1892). Es handelt sich aber in der handschriftlich ausgefüllten Urkunde um die lateinische Schreibung „ß“, die in der um die Jahrhundertwende üblichen Handschrift der Buchstabenkombination „hs“ in deutscher Schrift zum Verwechseln ähnlich war (vgl. auch Albert KAEMPFER/Friedrich MELCHIOR, Vom Werden unserer Schrift. Hrsg. zum 100jährigen Bestehen der Firma Brause + Co. in Iserlohn, 1950, Schriftbeispiel S. 35). Die Verfasser des Ausstellungs-

DER WEG DER NIBELUNGENBILDER VON HANS GROSS NACH WORMS

Die Tochter von Hans Groß, Frauke Grohs Collinson, bot 1988 zunächst der Stadt Mainz den monumentalen Nibelungenzyklus aus dem Nachlass ihres Vaters als Geschenk an. Sie hatte private Verbindung zur Direktorin der Mainzer Stadtbibliothek, Geesche Wellmer-Brennecke. Beide haben ihre familiären Wurzeln in Schleswig-Holstein, wo Hans Groß mit den Eltern von Frau Wellmer-Brennecke befreundet gewesen war.

Nach dem Tode ihrer Eltern im Jahre 1981 hatte Frau Grohs Collinson 1984 als Alleinerbin die Verfügungsgewalt über den künstlerischen Nachlass ihres Vaters erhalten. Eine Stiftung, für die sich u. a. der damalige Oppositionsführer im Kieler Landtag, Björn Engholm, einsetzte, ließ sich auf Grund der Forderungen der Erbin und letztlich wegen der politischen Vergangenheit des Künstlers nicht verwirklichen. Der schriftliche Nachlass und die meisten Kunstwerke, die Hans Groß in seinem 1925 erbauten Wohn- und Atelierhaus am Galgenberg in Heide (Holstein) untergebracht hatte, wurden in die USA, nach Birmingham, Alabama, Wohnort von Frau Grohs Collinson, verbracht.³ Die großformatigen Nibelungenbilder blieben dagegen in Deutschland, einige vor 1933 und nach 1945 entstandene Werke von Hans Groß erwarb 1985 das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum.⁴ Die Frage der weiteren Nutzung des Hauses in Heide – u. a. war eine Nutzung als Künstlerhaus und als Museum der Stadt Heide im Gespräch – konnte nicht geklärt werden. 1989 wurde das Haus, das nach dem Tod von Hans Groß unbewohnt geblieben war, schließlich an Privatleute verkauft. Frau Grohs Collinson war aber weiterhin an der öffentlichen Ausstellung der in Itzehoe eingelagerten Nibelungenbilder in Deutschland interessiert und nutzte zu diesem Zweck ihre private Verbindung nach Mainz, nachdem sie in Schleswig-Holstein ihre Vorstellungen von der öffentlichen Präsentation des künstlerischen Nachlasses ihres Vaters nicht hatte verwirklichen können.

Die Mainzer Bibliotheksdirektorin, die keine Ausstellungsmöglichkeit der Gemälde in Mainz sah, schlug die benachbarte Nibelungenstadt Worms als angemessenen Standort vor. Sie stellte über ihren Wormser Kollegen, Bibliotheksleiter Detlev Johannes, den Kontakt zum Kulturdezernenten Gunter Heiland her, der sich bereit erklärte, die Gemälde als Geschenk an die Stadt Worms anzunehmen. Einzige Bedingung der Schenkerin war, „daß die Werke der Bevölkerung zugänglich gemacht

kataloges HANS GROSS 1892–1981. Aspekte eines umstrittenen Künstlers, 27. September–6. Dezember 1992. Dithmarscher Landesmuseum Meldorf 1992, berufen sich im Vorwort (S. 8) mit ihrer Entscheidung für die Schreibweise „Gross“ auf die internationale Gebräuchlichkeit. Dem muss allerdings widersprochen werden: Bereits in: Hans VOLLMER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts. 2. Bd. Leipzig 1955, S. 317, wird die Schreibweise „Groß“ verwendet. Spätestens seit Indexierung des Künstlers „Groß, Hans“ in: SAUR, Allgemeines Künstler-Lexikon, bio-bibliographischer Index A–Z. Bd. 4. München u. a. 2000, S. 390, ist „Groß“ als bibliographisch verbindliche, internationale Schreibweise anzusehen.

- 3) vgl. Jutta MÜLLER/Karsten SCHRUM, Der Streit um den Nachlaß von Hans Gross und das geplante Künstlerhaus in Heide, in: Kat. HANS GROSS (wie Anmerk. 2), S. 91–96
- 4) vgl. Elisabeth VORDERWÜLBECKE, Heimat – Region – Nation. Kunst im Nationalsozialismus am Beispiel Schleswig-Holstein. Diss. Kiel 1994, S. 345

werden.“⁵ Frau Grohs Collinson bestätigte im Oktober 1988 die Schenkung, die zunächst weitere Werke von Hans Groß umfassen sollte: einen Holzschnittzyklus und Photolithographien von Studienzeichnungen zum Nibelungenlied sowie ein unveröffentlichtes Manuskript *Das Wölsungschwert*.⁶

Im Juli 1989 wurden die insgesamt zwölf Gemälde von Itzehoe nach Worms transportiert. Der Kulturdezernent bedankte sich anschließend im Namen des Oberbürgermeisters bei der Schenkerin und sicherte zu, dass sich die Stadt Worms „alle Mühen geben“ werde, „die Bilder zu restaurieren und auszustellen.“⁷ Die Bilder wurden zunächst im Städtischen Museum im Andreasstift untergebracht. „Alle Bilder weisen ‚Abschabungen‘ auf, und drei Bilder sind stärker beschädigt (die Grundplatten sind jeweils an einer Stelle durchstoßen),“ schrieb der Kulturdezernent an die Schenkerin. Bis sie „ihren endgültigen Platz in einem Nibelungen-Museum“ finden würden, sollten sie zunächst „im Foyer unseres Theaters, wo bereits der größte Nibelungenteppich der Bundesrepublik Deutschland hängt“, ausgestellt werden. Die zugesicherte Restaurierung wurde allerdings bis heute nicht vorgenommen, da das Museum kein Fachpersonal für Gemälderestaurierung hat⁸ und im Haushalt bisher keine Mittel für eine Auftragsvergabe der Restaurierung zur Verfügung standen. Nicht im Spiel- und Festhaus, wo zunächst eine Installation der Gemälde an Holzstellwänden vorgesehen war⁹, sondern an der genannten Stelle im Rathaus wurden schließlich Anfang der 90er Jahre elf Bilder des Gemäldezyklus ausgestellt. Die Gemälde weisen weiterhin die erwähnten „Abschabungen“ auf. Der bereits in der Gemäldeliste, die der Schenkung beigelegt war, aufgeführte Bruchschaden am Kopf des Hagen auf dem Bild *Kampf vor der Treppe* ist nicht einmal provisorisch restauriert worden.

Das Bild *Hagen und Volker auf der Wacht* war so stark beschädigt, dass es zunächst überhaupt nicht ausgestellt werden konnte. Es wurde Ende 1999 als Leihgabe des Museums der Stadt Worms¹⁰ an das Museum Alzey gegeben, wo es nun – nach aufwendiger Restaurierung – öffentlich zu sehen ist.

Die vom Kulturdezernenten der Schenkerin vor über zehn Jahren zugesicherte permanente Ausstellung der Gemälde im Nibelungenmuseum wird nicht verwirklicht werden, da das neue Museum, das im August 2001 an der Stadtmauer am Tor

- 5) Antrag für eine außerplanmäßige Ausgabe von ca. 1700,- DM (bzw. 1.100,- DM) für den Transport der Bilder von Itzehoe nach Worms (Amt 42 B – Stadtbibliothek und öffentliche Büchereien, Worms, 20. 4. 1989)
- 6) Schreiben von Frauke Grohs Collinson an Geesche Wellmer Brennecke (Birmingham, AL., 12. 10. 1988) – Kopie des Schreibens angefügt an ein Schreiben der Bibliotheksdirektorin an die Stadtbibliothek Worms, Herrn Detlev Johannes (Mainz, 15. 11. 1988)
- 7) Schreiben von Herrn Heiland an Frau Grohs Collinson (Worms, 24. 11. 1989)
- 8) Mündl. Auskunft von Frau Dr. Grünewald an den Verf. (20. 3. 2001). Auf Veranlassung von Herrn Heiland wurden die Gemälde, die vom Pilzbefall betroffen waren, von einer selbständigen Wormser Restauratorin, Frau Uhrig, lediglich gereinigt (Mündl. Auskunft von Herrn Heiland an den Verf., 21. 3. 2001).
- 9) Mündl. Auskunft von Herrn Heiland an den Verf. (21. 3. 2001).
- 10) Während die elf Gemälde im Rathaus nicht beim Museum inventarisiert sind, trägt das Bild *Hagen und Volker auf der Wacht* die Inv.Nr. 669.

turmplatz eröffnet wird, auf die „Aura“ von Originalkunstwerken verzichten und mit modernster Multimediatechnik vor den Augen des Besuchers Bilder „reproduzieren“ wird“. Die jetzige Präsentation der Gemälde im Rathausflur, der zu den Dienstzeiten der Stadtverwaltung allen Wormser Bürgerinnen und Bürgern sowie Touristen zugänglich ist, entspricht aber der Intention der Schenkerin, die Werke ihres Vaters dauerhaft im öffentlichen Raum auszustellen.

Die bereits in den ersten Verhandlungen 1988 genannten Nibelungen-Holzschnitte von Hans Groß aus der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg bot Frau Grohs Collinson mehrmals der Stadt als Geschenk an. Im Juni 1994 kündigte sie ihren Besuch in Worms für August des Jahres an, um die im Rathaus ausgestellten Gemälde zu besichtigen; dabei wiederholte sie offenbar ihr großzügiges Angebot. Mit Hinweis auf die im Museum eingelagerten und nicht ausgestellten 700 Gemälde der im Krieg zerstörten Städtischen Galerie bat der Kulturdezernent im Antwortschreiben darum, das „Vorhaben einer weiteren Stiftung zurückzustellen, weil wir die Holzschnitte nicht öffentlich aushängen können.“¹¹ Die Kenntnis dieser Briefpassage aus der Kopie, die sich im betreffenden Aktenvorgang in der Stadtbibliothek befindet, war für den Verfasser Anlass, im August 1999 mit Frau Grohs Collinson Kontakt aufzunehmen. Der stilistisch dem Expressionismus nahestehende Holzschnittzyklus, von dem sich ein vollständiges Exemplar mit 20 Blättern (davon ein Doppelblatt) im Besitz der renommierten Kunsthalle zu Kiel befindet¹², schien auch qualitativ eine lohnende Kunsterwerbung für die Nibelungenstadt zu sein. Dem eventuellen Einwand der Schenkerin, die Holzschnitte könnten in Worms nicht permanent ausgestellt werden, konnte damit begegnet werden, dass Graphik aus konservatorischen Gründen ohnehin nicht über längere Zeit dem Licht ausgesetzt werden darf. Frau Grohs Collinson erklärte sich daraufhin spontan zur Schenkung bereit.¹³

Im Nachlass waren noch neun Blätter der Holzschnittfolge vorhanden, die der Verfasser im Oktober 2000 in Birmingham, Alabama, von Frau Grohs Collinson als Geschenk an die Stadt Worms in Empfang nahm.¹⁴ Die neun Blätter gehören nun zum Bestand der Städtischen Galerie im Museum im Andreasstift¹⁶. Einschließlich der in Worms fehlenden Blätter des vollständigen Zyklus, die hier in der Handlungsabfolge des Nibelungenliedes in Klammern hinzugefügt sind, lauten die Titel: (*Siegfrieds Abschied, Siegfrieds Tod, Siegfrieds Leiche wird weggetragen,*

¹¹) Zum Verhältnis von Original und Reproduktion und zur „Aura“ des Kunstwerkes seit dem 20. Jahrhundert vgl. Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. München 1963, S. 13

¹²) Schreiben von Kulturdezernent Gunter Heiland an Frau Professor Grohs Collinson (Worms, 25. 7. 1994)

¹³) Kunsthalle zu Kiel, Inv. SHKV 1922/114-132 (vgl. Ausstellungskat. DEUTSCHE EXPRESSIONISTEN aus dem Besitz der Kunsthalle zu Kiel. Kunsthalle zu Kiel und Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, 4. 9.-23. 10. 1977. Kiel 1977, Kat.Nr. 239). 4 Blätter des Holzschnittzyklus (*Der Bluttrank, Kampf auf der Treppe, Siegfrieds Tod, Hagen und Volker auf der Wacht*) befinden sich seit 1993 als Schenkung von Frau Grohs Collinson in der Graphischen Sammlung der Kunstsammlungen zu Weimar (Inv.Nr.: DK 844-847/94) (Mitteilung von Ernese Doepler, Kustodin der Graphischen Sammlung der Kunstsammlungen zu Weimar, an den Verf., 21. 3. 2001)

¹⁴) Schreiben von Frau Grohs Collinson an den Verf. (Birmingham, Al., 27. 9. 1999)

Kriemhilds Klage, Hagen wirft den Hort in den Rhein), Hagen und Volker auf der Wacht, (Hagen tötet Kriemhilds Sohn, Die Leichen werden aus dem Saal geworfen), Irings Tod, Der Kampf vor der Treppe, Der Bluttrank, Der Leichnam Rüdigers wird gezeigt, Volkers Tod, Gunthers Tod, Das Haupt König Gunthers wird gezeigt, Kriemhild tötet Hagen, (Kriemhilds Tod); das in Worms ebenfalls fehlende Doppelblatt stellt die Klage über den Tod der Nibelungen dar.¹⁷ Die Einzelblätter haben alle das für Holzschnitte große Bildformat von ca. 58 x 39 cm; das in Worms nicht vorhandene Doppelblatt hat das Bildformat 53,7 x 89 cm. Alle Wormser Blätter sind rechts unten mit Bleistift signiert und datiert „H Groß 1920“, und links unten mit der Exemplarnummer und der Auflagenzahl „4/20“ bezeichnet.

HANS GROSS IN WEIMAR

Der monumentale Gemäldezyklus und die zwanzigteilige Holzschnittfolge deuten daraufhin, dass die Nibelungenthematik eine zentrale Bedeutung im Werk des Künstlers Hans Groß hat. Die Holzschnittfolge entstand 1919 in Weimar, wo Groß seit 1915 an der Kunsthochschule studierte.¹⁸

Hans Groß (geboren am 12. Dezember 1892 in Pahlen/Eider, Kreis Norderdithmarschen) absolvierte nach dem Besuch der Dorfschule eine vierjährige Lehre als Maler und Anstreicher in Heide (Holstein), da eine künstlerische Ausbildung finanziell zunächst nicht möglich war. Während der Gesellenzeit (1913) in Hildesheim besuchte er Abendkurse an der dortigen Kunstgewerbeschule. Mit einem Sti-

- 15) Mit der Dienstreise vom 3. bis 9. Oktober konnte der Verfasser auf freundliche Einladung von Frau Grohs Collinson umfangreiche Quellenforschungen im *Frauken Grohs Collinson – Grohs Collection Trust* in Birmingham, Al., verbinden. Der Verf. dankt Frau Grohs Collinson herzlich für ihre Gastfreundlichkeit und den ausführlichen Einblick in den Nachlass Hans Groß. Die historisch kritische Forschung zu Hans Groß in Schleswig Holstein – vgl. den Ausstellungskatalog HANS GROSS (wie Anmerk. 2) und die Dissertation von Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 4) – stützt sich allein auf schriftliche und künstlerische Dokumente in deutschen Archiven und Museen. Einladungen zur Erforschung des Nachlasses von Hans Groß in den USA hat man – nach Auskunft von Frau Grohs Collinson – in Schleswig-Holstein bisher nicht wahrgenommen.
- 16) Museum der Stadt Worms, Inv.Nr. 2062 a-1. Die Rahmung der Holzschnitte erfolgte – mit einer Spende der Volksbank Wonnegau – durch die Kunsthandlung Steuer, Worms. Die Volksbank übernahm freundlicherweise auch einen Teil der Flugkosten für die Dienstreise. Am 24. 10. 2000 wurden die Holzschnitte in der Stadtbibliothek im Rahmen einer Pressekonferenz vorgestellt. Die erste öffentliche Ausstellung der gerahmten Holzschnitte fand auf dem Aktionstag der Nibelungenlied-Gesellschaft am 26. 11. 2000 im Chorraum der Andreaskirche statt.
- 17) Titelangabe nach den Holzschnitten in der Kunsthalle zu Kiel, die unten in der Mitte jeweils handschriftlich mit dem Titel bezeichnet sind. Da dieses vollständige Exemplar des Holzschnittzyklus bereits kurz nach der Entstehung in die Kunsthalle gelangte, dürften die Titel auf den Angaben des Künstlers beruhen. In der Nachlass-Dokumentation von Frau Grohs Collinson ist insbesondere folgende gravierende Abweichung festzustellen: Das Blatt *Gunthers Tod* ist dort mit *Seigfried's Tod* bezeichnet. Dieser Titel ist mit Sicherheit falsch, da im Bild ein „Schlächter“ mit einem Schwert zur Tötung eines Knienden ansetzt [Gunther wird im Nibelungenlied auf Kriemhilds Befehl enthauptet, was mit der Darstellung des Holzschnittes in Übereinstimmung zu bringen ist, während Siegfried an der Quelle durch Hagens Wurfspieß (Ger) getroffen wurde]. Die Titel der Kieler Blätter wurden dem Verf. von Frau Dr. Ingeborg Kähler, Graphische Sammlung, Kunsthalle zu Kiel, mitgeteilt (Schreiben vom 13. 1. 2000); der Titel des Doppelblattes konnte von Frau Kähler nicht genau entziffert werden: Die Nibelungenwunden (?)
- 18) Zur expressionistischen Phase vgl. ausführlich: Jutta MÜLLER, Die Jahre 1917–1925: Hans Gross zwischen Expressionismus und Heimatkunst, in: Ausstellungskat. HANS GROSS (wie Anmerk. 2), S. 21–48

pendium des Kreises Norderdithmarschen konnte Groß schließlich 1913/14 die Königliche Kunstakademie Königsberg besuchen, wo er jedoch offenbar nur in Akt- und Porträtmalerei ausgebildet wurde. Schon zum Wintersemester 1914/15 wechselte er an die Großherzogliche Sächsische Hochschule für bildende Kunst in Weimar. Dort studierte er als Schüler der Naturklasse von Professor Robert Weise, eines Vertreters der Münchner Schule und Gründungsmitglieds der Münchner Künstlervereinigung *Die Scholle*; Weise lehrte nur während der Kriegsjahre in Weimar.

Im Gegensatz zur Weimarer Kunstgewerbeschule, die 1907 von dem belgischen Jugendstil-Künstler Henri van de Velde gegründet worden war, herrschte an der Kunsthochschule ein konservativer Geist; Großherzog Wilhelm Ernst hatte van de Velde 1902 auf Betreiben Harry Graf Kesslers nach Weimar berufen, hatte aber schon sehr bald nach der Gründung der Kunstgewerbeschule sein Interesse an diesem fortschrittlichen Experiment verloren und seine Gunst der Kunsthochschule zugewandt. Direktor der Kunsthochschule war Fritz Mackensen, Mitbegründer der Worpsweder Künstlerkolonie, der als Freilichtmaler seine Bildmotive in der norddeutschen bäuerlichen Heimat fand. Paul Schultze-Naumburg, Gründer der Weimarer Ortsgruppe des deutschtümelnden Heimatbundes und späterer Leiter des nationalsozialistischen Kampfbundes deutscher Architekten, hielt Vorträge über Architektur und unterrichtete Farbenlehre. Mackensen und Schultze-Naumburg waren erklärte Gegner van de Veldes, der Weimar 1915 verlassen musste.¹⁹

Groß meldete sich im August 1914 als Kriegsfreiwilliger, wurde aber wegen eines in der militärischen Ausbildung erlittenen Unfalls und auf Grund seiner schwächlichen Konstitution bereits im Oktober 1915 als dienstuntauglich entlassen. Die grausige Realität des Fronteinsatzes, die viele Künstler seiner Generation prägte, blieb Hans Groß erspart.

In seiner Weimarer Studienzeit entwickelte Groß eine bildnerische Sprache, die formal vom Expressionismus geprägt wurde und sich inhaltlich religiösen und mittelalterlichen Themen zuwandte. 1917 entstand ein lebensgroßer *Kreuzigungsalter*, ein Triptychon, für das er die Große Goldene Medaille für Malerei der Großherzoglichen Kunstakademie erhielt; Groß wurde zum Meisterschüler ernannt. Das nicht erhaltene Triptychon zeigt schmale, überlange Figuren mit ausdrucksstarker Leidensgebärde; Groß orientierte sich hierbei am Vorbild der deutschen Spätgotik, an Matthias Grünewalds Isenheimer Altar.²⁰ Zwei Jahre später stellte er in Weimar das Altarbild *Anbetung der Hirten* fertig, das auf Studien zurückgeht, die während seiner Zeit als Bibliotheksassistent der deutschen Zivilverwaltung an der Königlichen Bibliothek in Brüssel (1918) entstanden waren. Dort hatte Groß Gelegenheit gehabt, die flämische Malerei der Spätgotik zu studieren.

¹⁹) vgl. Peter MERSEBURGER, *Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht*. Stuttgart 1998, S. 282f.

²⁰) Zur Identifikation mit Matthias Grünewald vgl. Hans GROSS, *Matthias Grünewald. Skizze*, in: *Dithmarschen*, 1. 1920, Heft 2, S. 25–26. Der Isenheimer Altar galt im Expressionismus als „Inbegriff des gotischen Strebens nach Übersinnlichkeit und vergeistigtem Ausdruck“ (Waltraud NEUERBURG, *Der graphische Zyklus im deutschen Expressionismus und seine Typen*. 1905–1925. Diss. Bonn 1976, S. 176).

Den theoretischen Überbau für die Verbindung von Expressionismus und Gotik hatte bereits vor dem Ersten Weltkrieg der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer mit seinen einflussreichen kunstpsychologischen Schriften *Abstraktion und Einfühlung* (1908) und *Formprobleme der Gotik* (1911) geliefert: Während – nach Worringer – die romanischen Völker zur mimetischen Kunst, zur Nachahmung der Natur, tendieren, geht die „ewige“ Gotik, die nicht an eine Kunststepoche gebunden ist, aus dem germanisch-nordischen Kunstwillen hervor und strebt zur Abstraktion, in der ein geistiges, inneres Erleben zum Ausdruck kommt. Groß hat diese kunsttheoretischen Schriften mit Sicherheit gekannt, wie aus der Diktion eines damals an seinen Gönner, den Norderdithmarscher Landrat Behnke, gerichteten Briefes hervorgeht.

Im Unterschied zu Worringer, der beiden Stiltendenzen – der mimetischen Kunst und der Ausdruckskunst – die gleiche Berechtigung zukommen lässt, stellt der Künstler – wohl unter dem Einfluss des allgemeinen Kriegspatriotismus – die „Gotik“ des „Germanentum(s)“ als „das Höchste und Größte, was je die Kunst hervorgebracht hat“, heraus.²¹

Zur Zeit der Entstehung des *Kreuzigungsaltars* beschäftigte sich Groß auch erstmals mit der Technik des Holzschnittes: 1917 entstanden die Holzschnittfolgen *Totentanz I* und *Christusleben*; zwei weitere Totentanz-Zyklen folgten 1918 und 1919²², also etwa zeitgleich mit den Nibelungen-Holzschnitten.

Mit der Holzschnittechnik rekurrierte Groß – wie in seiner Malerei – auf die Kunst der Gotik: Der Holzschnitt verbreitete sich in Europa zu Beginn des 15. Jahrhunderts; höchste Vollendung fand er in der graphischen Kunst Albrecht Dürers am Ende des Mittelalters. Während im Mittelalter jedoch der Aspekt der Kunstproduktion im Vordergrund stand – mit dem Holzschnitt ließen sich Bilder erstmals in großer Stückzahl vervielfältigen –, änderte sich die künstlerische Verwendung des Holzschnittes um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wesentlich. Künstler wie Paul Gauguin, Edvard Munch und die frühen deutschen Expressionisten der Dresdner *Brücke* und des Münchner *Blauen Reiters* arbeiteten nicht mehr reproduktiv, sondern benutzten den Holzschnitt als direktes künstlerisches Ausdrucksmittel; die Bilder wurden nun direkt – ohne detaillierte Vorlage – in den Holzblock geschnitten, der seit dem frühen Holzschnitt typische arbeitsteilige Prozess zwischen Zeichner und Formschneider, also zwischen künstlerischem Entwurf und handwerklicher Ausführung, war aufgehoben. Künstlerisches Vorbild war nicht mehr nur der Linienholzschnitt der Gotik, sondern auch der farbige Flächenholzschnitt, wie ihn seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die japanischen Maler des Ukiyo-e entwickelt hatten.

21) Brief aus Brüssel vom 12. 10. 1918, Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv, Abt. 320 Norderdithmarschen, Nr. 4532: „Unterstützung – Verschiedene, Maler Hans Gross in Heide 1914–1933“ [zit. nach: Jutta MÜLLER (wie Anmerk. 18), S. 31.]

22) vgl. Kat. DEUTSCHE EXPRESSIONISTEN (wie Anmerk. 12), Nr. 227: *Christuszyklus*, 1917, 9 Blatt, Bildgröße: ca. 25, 8 x 15 cm, Inv. SHKV 1922/63–71; Nr. 228: *Totentanz I*, 1917, 11 Blatt, Bildgröße: ca. 22 x 16 cm; Nr. 229: *Totentanz II*, 1918, 8 Blatt, Bildgröße unterschiedlich ca. 16 x 12 cm, Inv. SHKV 1922/55–62; *Totentanz III*, 1919, 7 Blatt, Bildgröße: ca. 52 x 35 cm, Inv. SHKV 1922/89–95 (ohne das große Doppelblatt)

Harte Farbkontraste, Flächigkeit ohne räumliche Bindung, reduzierte Formgebung ohne detaillierte Binnenzeichnung, Unmittelbarkeit zwischen künstlerischer Idee und deren technischer Umsetzung sind Elemente des expressionistischen Holzschnittes, die dem Formempfinden des Malers Hans Groß entsprachen. Diese formalen Elemente brachte er in den Holzschnittfolgen inhaltlich mit religiösen Motiven und dem Motiv des Totentanzes in Verbindung, womit sich ein weiterer Anknüpfungspunkt an das Mittelalter ergibt: Es ist die volkstümliche Vorstellung vom Tanz der Toten um Mitternacht auf dem Friedhof, wie sie unter dem Eindruck der Pestepidemien seit der Mitte des 14. Jahrhunderts bildnerisch ihren Ausdruck fand – in der Monumentalmalerei kirchlicher Nebenräume, wie Kapellen und Friedhofsgebäuden, vor allem aber in der Druckgraphik. Den Höhepunkt bildete Hans Holbeins Holzschnittfolge von 1522–26 (gedruckt 1538). 1849 griff Alfred Rethel in der Holzschnittfolge *Auch ein Totentanz* erstmals wieder das volkstümliche altdeutsche Thema auf, brachte es aber vor dem Hintergrund der 1848er Revolution in einer neuen, historischen Deutung.²³

Unter dem Einfluss des Symbolismus, dann vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Ersten Weltkrieges war das Totentanzthema aber auch unter den Künstlern der Jahrhundertwende virulent: In Graphiken von Odilon Redon, James Ensor, Edvard Munch, Alfred Kubin und Max Klinger aus der Zeit kurz vor der Jahrhundertwende, von Ernst Barlach, Lovis Corinth, George Grosz, Wilhelm Morgner, Emil Nolde, Christian Rohlf und Eberhard Viegener aus dem Jahrzehnt des Ersten Weltkrieges findet sich die bildnerische Idee des Totentanzes – als Skelett, das mit dem Individuum, z. B. dem Künstler selbst, Zwiesprache hält, oder als der Sensenmann, der die anonyme Masse mit dem Tod bedroht. Frans Masereel klagte in seinen ersten Holzschnittfolgen *Die Toten erwachen* und *Die Toten reden*, die er 1917 für die pazifistische Zeitschrift *La Feuille* in Genf schuf, unmittelbar das Sterben im Ersten Weltkrieg an.²⁴

Auch Groß nahm das Geschehen des Ersten Weltkrieges in seine Totentänze auf: Das Blatt *Der Tod und die Soldaten* aus dem großformatigen *Totentanz III*²⁵ zeigt Weltkriegssoldaten, die Pickelhelme und Gewehre mit Bajonett tragen; sie werden vom Tod in der Gestalt einer Kriegsfurie mit Teufelsgesicht angeführt. Der Tod schreitet über ein Skelett mit Pickelhelm, das – paradoxerweise – auf einer Blumenwiese liegt. Die Pflanzenornamentik des flächig-dekorativen Grundes erinnert wiederum an spätmittelalterliche Vorbilder. Die Totentanzbilder sind allgemein Metaphern für das Leiden und Sterben der Menschen im Ersten Weltkrieg, sind aber kein künstlerischer Ausdruck persönlicher Kriegserfahrung, da Groß – im Unterschied zu den meisten Künstlern seiner Generation – als Soldat vom Fronterlebnis verschont blieb.

²³) Zu Rethels Totentanz und zum Folgenden vgl. Waltraud NEUERBURG (wie Anmerk. 20), S. 174f.

²⁴) vgl. Kat. MENSCH UND TOD. Totentanzsammlung der Universität Düsseldorf. Eine Ausstellung in Verbindung mit dem Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit Nordrhein Westfalen in folgenden Museen: Goethe-Museum Düsseldorf, 19. Okt. bis 5. Nov. 1978...[Katalog: Margarete Bartels]. Düsseldorf 1978: Kat.Nr. 2 (Barlach), 22–24 (Corinth), 36/37 (Ensor), 42 (Grosz), 48–53 (Klinger), 61 (Kubin), 71–74 (Masereel), 81–83 (Morgner), 84 (Munch), 85/86 (Nolde), 88 (Redon), 109–111 (Rohlf), 147 (Viegener)

²⁵) Kat. HANS GROSS (wie Anmerk. 2), S. 29, Abb. 4

Es kommt in den Totentanzbildern aber dennoch persönlich erfahrenes Leid, existentielle Bedrohung zum Ausdruck. Wie Groß 1915 an Landrat Behnke in Norderdithmarschen schrieb, lebe er monatelang nur von „trocken Brot und Wasser“, halte aber in festem Vertrauen auf Gott an seinem Weg als Künstler fest.²⁶ 1917 starb plötzlich der Vater, was die schwierige finanzielle Situation des Weimarer Studenten noch verschärfte. Groß musste nun befürchten, auch für den Unterhalt der mittellosen Mutter aufkommen zu müssen. Ein Selbstbildnis, das wahrscheinlich im selben Jahr entstand, zeigt ihn mit Mutter und Tod.²⁷

Auf Betreiben des Schriftstellers und Literaturkritikers Adolf Bartels, eines Dithmarscher Landsmannes, der seit 1896 in Weimar lebte, erhielt Groß 1917 ein Stipendium der Friedrich-Hebbel-Stiftung in Kiel, deren Geschäftsführer Bartels war.²⁸ Als Literaturkritiker der Zeitschrift *Kunstwart* von Ferdinand Avenarius propagierte Bartels von Weimar aus eine nationale Literatur, die sich zwar der formalen Elemente des Naturalismus bedienen sollte, inhaltlich aber – unter Verwendung historischer Stoffe – die Geschichte des einfachen Volkes auf dem Lande beschreiben sollte. Bartels richtete sich damit gegen Schriftsteller wie Gerhard Hauptmann und Emile Zola. Großstadt, Kapitalismus und Judentum sind die Gegenpole einer wahren „völkischen Gemeinschaft“, die Bartels idealtypisch in seiner ehemals abgelegenen Heimat verwirklicht sah. In seinem historischen Roman *Die Dithmarscher* (1898) beschreibt er die Geschichte der im Mittelalter selbstregierten Bauernrepublik. Seine *Geschichte der deutschen Literatur* (2 Bände, 1901/02) gehörte im Dritten Reich zu den Standardwerken der Literaturgeschichte. In Adolf Bartels fand die 1905 gegründete Heimatkunstbewegung, die sich gegen Stadt, Industrie und Vergesellschaftung ebenso wandte wie gegen die künstlerische Avantgarde, ihre extreme antisemitische und nationalistische Ausprägung.²⁹

Dieser rückwärtsgewandte provinzielle Chauvinismus hat seine psychologische Ursache in einem tiefgreifenden ökonomischen und sozialen Transformationsprozess, den Adolf Bartels am Ende des 19. Jahrhunderts noch unmittelbar in Dith-

- 26) Brief vom 1. 10. 1915, in: Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv, Abt. 320 Norderdithmarschen, Nr. 4532 [zit. nach: Jutta MÜLLER (wie Anmerk. 18), S. 24]
- 27) *Selbstbildnis mit Mutter und Tod*, 1917 (?), Kat. HANS GROSS (wie Anmerk. 2), S. 27, Abb. 1 und Kat.Nr. 5
- 28) vgl. Eckart OLDENBURG, Die Friedrich-Hebbel-Stiftung in Kiel, in: Hebbel-Jahrbuch 1983, S. 159–197, hier: VII. Exkurs: Der Einfluss von Adolf Bartels auf Hans Gross, S. 185ff. Adolf Bartels erwähnt in einem Brief an eine Förderin von Groß (Weimar, 25. 7. 1918 „Sehr geehrtes gnädiges Fräulein!“) – wohl eine der beiden unverheirateten Lehrerinnen in Heide, Fräulein Martens und Fräulein Lorenzen, die Groß finanziell unterstützten –, dass Groß für drei Jahre je 600 Mark von der Hebbel-Stiftung erhalte (Frauen Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.)
- 29) Zu Adolf Bartels' Leben und Werk vgl. Steven Nyole FULLER, *The Nazi's literary grandfather. Adolf Bartels and cultural extremism, 1871–1945*. New York 1996 (Studies in modern German literature ; 62); zu Adolf Bartels als Mentor des völkisch-antisemitischen Bewegung in Weimar vgl. Peter MERSEBURGER, (wie Anmerk. 19), S. 270–274; Volker MAJERSBERGER, *Hitler in Weimar. Der Fall einer deutschen Kulturstadt*. Berlin 1999, S. 188–192: Hitlers Helfer: Adolf Bartels. – Bartels geradezu pathologischen Antisemitismus beschrieb treffend der sozialdemokratische *Vorwärts* anlässlich des 70. Geburtstages des Dichters (15. 11. 1932): „Der Fleiß und die Zielsicherheit, mit denen Bartels die Familienverhältnisse aller lebenden deutschen Dichter durchwühlte, um zu jedem Werk die nötige Rassenunreinheit zu finden, verdient immerhin die Verwunderung und jene Art entsetzten Staunens, das der normale Mensch für die verbohnte, aber übermenschliche Leistung eines Manischen aufbringt.“ (zit. nach: FULLER, S. 166)

marschen erlebt hatte: Der Getreideanbau wurde durch die Kartoffel als billiges Grundnahrungsmittel für das städtische Proletariat ersetzt, die industrielle Massenproduktion bedrohte das heimische Handwerk (und damit die Existenz von Bartels' Vater, eines Schlossers), Saisonarbeiter aus Polen und Schweden wurden auf dem Land beschäftigt, das Hamburger Spekulanten erworben hatten, die Landwirtschaft wurde zunehmend mechanisiert; 1880 erfolgte durch die Eisenbahn die verkehrstechnische Anbindung an die Großstadt Hamburg. Im Landschaftsbild wirkte sich der Wechsel u. a. durch die Ablösung des traditionellen Lehmhauses mit Reetdach durch das häufig mit Teerpappe gedeckte Backsteinhaus aus industriell gefertigten Ziegeln aus.³⁰ Von diesem Transformationsprozess war zweifellos auch noch der eine Generation jüngere Hans Groß geprägt, dessen Vater, ein arbeitsloser Schiffer, sich als Tagelöhner beim Bau des Kaiser-Wilhelm-Kanals (heute Nord-Ostsee-Kanal) verdienen musste. Landsmannschaftliche Verbundenheit und ein vermutlich ähnliches Gefühl von Verlust der vorindustriellen bäuerlichen Heimat führten Bartels und Groß in Weimar zusammen.

Als Literaturkritiker setzte sich Bartels besonders für seinen Landsmann Friedrich Hebbel ein, mit dem er sich auch persönlich identifizierte: Hebbel stammte – wie Bartels selbst – aus Wesselburen in Dithmarschen; der Weg der beiden zur Literatur war von vielen frühen Entbehrungen geprägt gewesen. 1904 edierte Bartels *Friedrich Hebbels Sämtliche Werke*. Ab 1905 organisierte er in Weimar Nationalfestspiele für die Jugend und empfahl zur Aufführung u. a. Hebbels *Nibelungen*.³¹ Hebbels Trilogie, die 1861 am Weimarer Hoftheater von Franz Dingelstedt, der Massenszenen und eine prunkvolle Ausstattung liebte, uraufgeführt worden war³², ist bis heute die einzige dramatische Umsetzung des mittelhochdeutschen Sagenstoffes, die sich auf der Schauspielbühne durchgesetzt hat. Im Unterschied zu Wagners Musikdrama war Hebbel bestrebt gewesen, das Epos – wie er selbst betonte – der mittelhochdeutschen Überlieferung weitgehend entsprechend als Bühnenstück wiederzugeben.³³ Bartels gehörte nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg übrigens auch

³⁰) vgl. FULLER (wie Anmerk. 29), S. 20–25

³¹) Ebenda, S. 88f. Noch nachdem sich Bartels bereits 1933 als nationalsozialistischer ‚Literaturpapst‘ aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte, wurde eine Kurzbiographie über Friedrich Hebbel aus seiner Feder im Programmheft der Nibelungen-Festspiele in Worms 1937 veröffentlicht (Aufführung der Nibelungen von Hebbel im Fest- und Spielhaus Worms durch das Hessische Landestheater Darmstadt zur Vierten Reichstheaterwoche 1937, S. 15–20), worin Bartels die beiden Hebbel-Dramen *Agnes Bernauer* und *Nibelungen* als die „deutsche(n) Trauerspiele“ schlechthin bezeichnet. Für Bartels' ‚provinziellen‘ Rassismus und seine Identifikation mit Hebbel ist folgender Satz (S. 15) bezeichnend: „Bis zum Jahre 1559 war Dithmarschen, wo sich die alten germanischen Einrichtungen am längsten erhalten hatten, eine freie Bauernrepublik gewesen, und der Dichter, rassisch ein ausgeprägt nordischer Mensch, war auf seine Heimat sehr stolz.“ – Auch bei Hans Groß gibt es in der zeitgenössischen Kunstkritik den Versuch, eine – im Verhältnis von Literatur zu bildender Kunst hergeholte – künstlerische Parallelität zwischen dem Maler und seinem Landsmann Friedrich Hebbel herzustellen (Karl PÜNTER, Hans Groß. Rede bei der Eröffnung einer Ausstellung des Künstlers in Schleswig, in: Dithmarschen, 4. 1924, Heft 8, S. 106–111)

³²) vgl. Peter MERSEBURGER (wie Anmerk. 19), S. 234

³³) Holger SCHULZ, *Der Nibelungenstoff auf dem deutschen Theater*. Diss. Köln 1972, S. 79, erwähnt folgende Ausnahmen: „Die Szene zwischen Brunhild und Frigga auf Isenland lehnt sich an die nordischen Lieder an, ebenso die Einbeziehung des Flammensees, wie auch die Betonung der mythischen Herkunft Brunhilds.“

zu den prominentesten Propagandisten der Dolchstoßlegende³⁴, die bekanntlich auf dem Motiv der heimtückischen Ermordung Siegfrieds im Nibelungenlied beruht.

Durch die Verbindung zu den Dithmarscher Schriftstellern Bartels und Hebbel bestand für Groß also sicher eine geistige Disposition, sich mit dem Nationalepos künstlerisch auseinanderzusetzen. Nach eigener Aussage von Hans Groß entstanden noch im Ersten Weltkrieg die ersten Skizzen zum Nibelungenlied.³⁵ Intensiver beschäftigte er sich seit Ende 1918 mit dem Thema, nachdem er aus Brüssel nach Weimar zurückgekehrt war.

DIE NIBELUNGEN-HOLZSCHNITTE

Eine Federskizze, ein Entwurf zum ersten Bild des Holzschnittzyklus, ist datiert 1919. Auch den Titel hat der Künstler auf diese Skizze gesetzt: „Siegfrieds Abschied“.³⁶ Kriemhild, als Rückenfigur wiedergegeben, kniet mit emporgestreckten Armen vor Siegfried, der unter einer angedeuteten Spitzbogenarkade steht und sich mit stolz gerecktem, helmbewehrtem Haupt von seiner Gattin abwendet. Er ist offenbar im Aufbruch zur Jagd begriffen, denn in der Linken hält er den Wurfspieß, den germanischen Ger. Diese Abschiedsszene ist in der Beschreibung der 16. Aventure angelegt³⁷: „Da ging der kühne Degen hin, wo er Kriemhild fand. / Schon war aufgeladen das edle Birschgewand / Ihm und den Gefährten; sie wollten über Rhein. / Da konnte Kriemhilden leider nicht zumute sein. // Seine liebe Traute küßt’ er auf den Mund: / „Gott lasse mich dich, Liebe, noch wiederseh’n gesund / Und mich auch deine Augen; mit holden Freunden dein / Kürze dir die Stunden! Ich kann nun nicht bei dir sein.“ // Da gedachte sie der Märe (sie durft’ es ihm nicht sagen), / Nach der sie Hagen fragte. Da begann zu klagen / Die edle Königstochter, daß ihr das Leben ward; / Ohne Maßen weinte die wunderschöne Fraue zart. // Sie sprach zu dem Recken: „Laßt Euer Jagen sein! / Mir träumte heunt von Leide, wie Euch zwei wilde Schwein’ / Über die Heide jagten; da wurden Blumen rot. / Daß ich so bitter weine, das tut mir armem Weibe not. // „Wohl muß ich fürchten etlicher Verrat, / Wenn man den und jenen vielleicht beleidigt hat, / Die uns verfolgen könnten mit feindlichem Haß. / Bleibt hier, lieber Herre; mit Treuen rat’ ich Euch das.“ // Er sprach: „Liebe Traute, ich kehr’ in kurzer Zeit; / Ich weiß nicht, daß hier jemand mir Haß trüg’ oder Neid. / Alle deine Freunde sind insgemein mir hold; / Auch verdient’ ich von den Degen wohl nicht anderlei Sold.“ // „Ach nein, lieber Siegfried, wohl fürcht’ ich deinen Fall. / Mir träumte heunt von Leide, wie über dir zutal // Fielen zwei Berge, daß ich dich nie mehr

34) Steven Nyole FULLER (wie Anmerk. 29), S. 152

35) Mündl. Auskunft von Hans Groß auf einer Tonkassette, die 1975 im Kreise von Freunden aufgenommen wurde (Frauken Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.).

36) Federskizze, 34 : 21,7 cm, bez., sig. u. dat.: Siegfrieds Abschied, Hans Groß 1919 (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, Inv.Nr. 5157/48) – Für die frdl. Unterstützung bei der Sichtung der Zeichnungen von Hans Groß und des Archivmaterials über Hans Groß im Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, dankt der Verf. Frau Dr. Jutta Müller und Herrn Dipl.-Bibl. Karsten Schrum.

37) Zitiert wird hier das Nibelungenlied nach der populären Übertragung von Karl Simrock, die vermutlich auch Hans Groß benutzt hat (hier zit. nach der Meyers Klassiker-Ausgabe: Das Nibelungenlied. Übers. von Karl SIMROCK. Hrsg. von Georg Holz. Kritisch durchges. und erl. Ausg. Leipzig u. Wien 1909)

sah; / Und willst du von mir scheiden, das geht mir inniglich nah.“ // Er umfing mit Armen das zuchtreiche Weib, / Mit holden Küssen herzt' er ihr den schönen Leib. / Dann nahm er Urlaub und schied in kurzer Stund'. / Sie ersah ihn leider darnach nicht wieder gesund.“ (Strophe 918-925)

In dem Dialog kommen die Todesvisionen Kriemhilds, die ihren Mann verzweifelt am Gehen hindern will, aber auch der einfältige Optimismus des Helden, der sich über alle bösen Vorahnungen hinwegsetzt, zum Ausdruck. Die Verzweiflung Kriemhilds ist mit der knienden Rückenfigur, die ihre Arme zum Helden emporstreckt, in einer deutlichen Gebärdensprache wiedergegeben. Der Optimismus des Helden drückt sich in der kühnen, zur Jagd bereiten Haltung aus. Der Abschied umfasst im Liedtext aber auch gleichzeitig Siegfrieds liebevolle Zuwendung: Er umarmt und küsst Kriemhild zum Abschied. Diesen Moment der Liebe und Zärtlichkeit sucht der Betrachter auf der Skizze vergebens. Siegfried wendet sich von Kriemhild ab.

Dagegen blickt auf dem Holzschnitt Siegfried auf die kniende Kriemhild herab, deren Ausdruck der Verzweiflung hier noch gesteigert ist: Mit der Linken rauft sie sich die Haare. Von einer liebevollen Zuwendung Siegfrieds kann jedoch auch hier nicht die Rede sein; die ausgestreckte, geöffnete rechte Hand wirkt abweisend.

Auf der Darstellung des Holzschnittes sind zwei gravierende Abweichungen gegenüber der Skizze bzw. dem Liedtext festzustellen: (1.) Siegfried trägt nun sein Schwert Balmung und nicht den Jagdspieß; (2.) die Abschiedsszene findet offenbar im Wald statt, der durch zwei Baumstämme angedeutet wird, während sich im Liedtext der Abschied offenbar in Worms abspielt, denn die Jagdgesellschaft setzt erst nach dem Abschied über den Rhein (Strophe 927).

Ein weiteres Bildmotiv auf dem Holzschnitt erhebt die Szene in eine pseudoreligiöse Sphäre: Hinter dem Helden geht die Sonne am Horizont auf; ihre Strahlen umgeben den Helden wie eine Aureole. Auch die Figurenkonstellation des Holzschnittes hat Anklänge an ein religiöses Motiv: Die verzweifelte Kriemhild, die vor Siegfried kniet, erinnert an gotische Kreuzigungsdarstellungen, auf denen eine weinende trauernde Maria am Fuße des Kreuzes kniet. Sicher handelt es sich beim Holzschnitt um eine Bilderfindung von Hans Groß, aber schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts griffen die Nazarener in ihren Nibelungenbildern, für die sie in der Kunst keine unmittelbaren Vorbilder fanden, auf die christliche Ikonographie zurück. Klaus Lankheit stellt für diese „Säkularisierung christlicher Bildformen“ folgende „Regel“ auf: „Ikonographische Schemata von Christus-Darstellungen werden auf Siegfried, von Marien-Darstellungen auf Kriemhild übertragen.“³⁸ Hans Groß' Identifikation mit Matthias Grünewald, die ja bereits in dem prämierten Kreuzigungsaltar von 1917 zum Tragen kam, legt es in der Darstellung des Holzschnittes nahe, in der langhaarigen Kriemhild, die vor Siegfried kniet und verzweifelt ihren Arm zu ihm emporstreckt, den Gestus der Maria Magdalena mit den flehend zum Kreuz erhobenen betenden Händen auf dem Isenheimer Altar wiederzuerkennen.

) Klaus LANKHEIT (wie Anmerk. 1), S. 204

DIE NIBELUNGENBILDER VON HANS GROSS



Hans Groß: Siegfrieds Abschied, Federskizze, 1919 (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf)



Hans Groß: Siegfrieds Abschied - aus dem Holzschnittzyklus, 1919/20 (Kunsthalle zu Kiel, Graphische Sammlung)

Das Helldunkel des Flächenholzschnittes nutzt Groß, um die Figuren wie Lichtgestalten vor den fast schwarzen Grund treten zu lassen; die hellen Figuren sind nur in groben Umrissen wiedergegeben, wobei einzelne kleine Stege in den ausgeschnittenen Flächen im schwarzen Druckbild erscheinen. Die Struktur des Holzes dient – wie es für den expressionistischen Holzschnitt typisch ist – als graphisches Ausdrucksmittel. Die im gotischen Holzschnitt entwickelte Schraffur zur Modellierung der Körperformen wird äußerst sparsam eingesetzt. Ein dreidimensionaler Eindruck wird im expressionistischen Holzschnitt dadurch nicht erzeugt.

Kriemhild und Siegfried verschmelzen als heller Kontrast vor dem dunklen Grund, wobei die Figurengruppe – tendenziell – wie ein Dreieck in das Bildformat eingeschrieben ist. Formal begrenzen die beiden Baumstämme den Bildausschnitt in der Vertikalen und bilden damit – wie die Spitzbogenarkade auf der Skizze – den Rahmen für die pathetische Figurenszene.

Auf allen Bildern des Holzschnittzyklus – mit Ausnahme des abschließenden Doppelblattes – sind jeweils nur zwei oder drei typisiert wiedergegebene Figuren in grober, aber ausdrucksstarker Gebärdensprache in Szene gesetzt; die Sterbenden und Toten blicken mit zum Schrei geöffnetem Mund aus dem Bild heraus. Die Figuren füllen den Bildraum jeweils fast vollständig aus, so dass für eine Landschafts- oder Architekturkulisse kein Platz bleibt. In der Konzentration auf die Figuren vermeidet der Künstler jegliche räumliche Wirkung. Wie beim ‚Figurendreieck‘ der Abschiedsszene ist häufig eine Tendenz zur Reduktion auf geometrische Grundformen in der Figurenkonstellation festzustellen. Das Motiv der Sonne am Horizont findet sich fast durchgängig auf allen Bildern des Zyklus.

In *Siegfrieds Tod* ist der Handlungsmoment des Nibelungenliedes wiedergegeben, wie Siegfried – vom Wurfspieß getroffen – sich gegen seinen Mörder wendet: „Der Degen mit Toben von dem Brunnen sprang; / Ihm ragte von der Achsel eine Gerstange lang. / Nun wähnt' er da zu finden Bogen und Schwert, / Gewiß, so hätt' er Hagen den verdienten Lohn gewährt.“ (Strophe 983) Das „Toben“ des Helden ist in der gekrümmten Figur, die versucht, in einem gewaltigen Aufschrei den Wurfspieß aus der Brust zu reißen, eindrucksvoll wiedergegeben. In der künstlerisch knapp behandelten Darstellung der Umgebung wird es nicht ganz deutlich, ob rechts vom Helden die Quelle oder ein Baumstumpf angedeutet ist. Der bärtige Hagen nimmt – mit gespreizten Armen, Händen und Beinen – entsetzt diesen Totenkampf, der sich auch gegen ihn richtet, wahr. Während er nach dem Liedtext (Strophe 982) sofort nach der meuchlerischen Tat flieht, scheint er hier eher vor Entsetzen im Angesicht seines Opfers zu erstarren. Mit seiner gespreizten Körperhaltung füllt Hagen fast die gesamte Bildfläche.

Siegfrieds Tod an der Quelle ist in Illustrationen des Nibelungenliedes häufig zu finden, aber dort wird in der Regel gezeigt, wie Hagen hinterrücks zur Tat gegen den an der Quelle knienden Siegfried ansetzt oder wie er vom Tatort flieht. In seiner Darstellung zeigt Groß also eine durchaus eigenständige Interpretation des Themas.

Die Szene *Siegfrieds Leiche wird weggetragen* auf dem dritten Bild wird im Nibelungenlied nicht erzählt. Am Ende der 16. Aventure (Strophe 999) legen Gunthers Jagdgenossen den toten Helden „auf einen Schild“; zu Beginn der 17. Aventure lässt Hagen den Toten „verstoßen legen vor die Tür“ Kriemhilds (Strophe 1004) – der eigentliche Akt der Überführung des Toten von der Quelle nach Worms wird nicht beschrieben. Auf dem Holzschnitt stemmen im Wald zwei vor Anstrengung grimmig blickende Jagdgenossen den gewaltigen Leichnam. Der tote Siegfried scheint nach unten zu gleiten, so dass auch hier wieder eine Assoziation an ein religiöses Bildmotiv, die Kreuzabnahme Christi, entsteht. In dem Gesichtsausdruck – mit weit geöffnetem Mund und geschlossenen Augen – spiegelt sich die Passion des toten Helden wider.

Kriemhilds Klage zeigt die Situation, nachdem Kriemhild auf dem Weg zum Morgengottesdienst im Münster den toten Siegfried vor ihrer Kammer entdeckt hat. Sie hat sich hier bereits von ihrer ersten Ohnmacht erholt und setzt zum Wehgeschrei an. („Da sank sie zu Erden, kein Wort mehr sprach sie da; / Die schöne Freudenlose man da liegen sah. / Kriemhildens Jammer wurde groß und voll; / Sie schrie nach der Ohnmacht, daß all die Kammer erscholl.“ Strophe 1009) Die Leiche liegt in einer leichten Diagonale auf der Treppe, auf der in der Mitte Kriemhild steht. Das Gewand, die über dem Kopf zusammengesenkten Arme und die langen leicht gewellten Haare bilden ein leicht geschwungenes Band, das die Bildvertikale beherrscht. Die Treppe setzt sich nach oben in einem schwarzen Feld fort, vor dem Kriemhild erscheint. Es wird hier keine Örtlichkeit beschrieben, vielmehr bilden Treppe, schwarzer ‚Vorhang‘ und die riesige strahlende Sonne, die über dem Horizont erscheint, eine bühnenartige Pathosformel zur dramatischen Szene.

In der Darstellung der *Versenkung des Nibelungenhortes durch Hagen* nimmt Groß ein altes Bildmotiv auf, das auf Julius Schnorr von Carolsfeld zurückgeht und das z.B. auch in dem Wormser Hagendenkmal von Johannes Hirt erscheint: Hagen stemmt die Pretiosen auf einem Schild und wirft sie von dort in den Rhein; während Schnorr von Carolsfeld in seiner Buchillustration³⁹ Hagen dabei auf einem Felsen vor der Silhouette des Wormser Domes zeigt, steht er bei Groß (wie bei dem Denkmal von Hirt) in einem Nachen. Das Nibelungenlied behandelt dagegen Hagens Nacht- und Nebelaktion nur sehr kurz, so dass hier ein breiter Spielraum für künstlerische Freiheit – und Spekulationen über die Lage des Schatzes im Rhein – bleibt. („Eh’ der reiche König wieder war gekommen, / Derweil hatte Hagen den ganzen Schatz genommen. / Er ließ ihn bei dem Loche versenken in den Rhein. / Er wähnt’, er sollt’ ihn nutzen; das aber konnte nicht sein.“ Strophe 1137) In geschwungenen Holzschnittlinien stellt Groß die Wellen des aufgewühlten Rheines dar. Die ‚aufgewühlte‘ Situation wird auch in den zerzausten Haaren des grimmig blickenden Hagen aufgenommen.

³⁹ Der Nibelungen Noth. Illustriert mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Julius SCHNORR VON CAROLSFELD und Eugen NEUREUTHER. Die Bearb. des Textes von Gustav PFIZER. Stuttgart u. Tübingen 1843, Abb. S. 211

Mit dem nächsten Bild *Hagen und Volker auf der Wacht* übergeht Groß die erste Hälfte des zweiten Teiles des Nibelungenliedes – Etzels Werbung um Kriemhild und den Zug der Nibelungen an Etzels Hof; der Betrachter befindet sich hier bereits in einer Szene der 30. Aventure. Während Hagen, der kampfbereit das Schwert mit der rechten Hand umgreift, unter dem Sternenhimmel das Nachtlager König Gunthers und seiner Gefolgsleute bewacht, spielt Volker von Alzey auf der Fiedel. Hagen packt sich mit der linken Hand an den Kopf: Ist es ein visionärer Ausdruck des Entsetzens – oder richtet sich der Blick aus dem Bild nach rechts heraus gegen die Boten der Hunnen, die auf dem engen Bildausschnitt nicht erscheinen? In ihren weiten Mänteln füllen die beiden Gestalten die gesamte Bildfläche.

Die nun folgenden Bilder geben ausschließlich das brutale Kampfgeschehen an Etzels Hof wieder: *Hagen tötet Kriemhilds Sohn* („Ortlieb das Kind erschlug da Hagen, der Degen gut, / Daß vom Schwerte nieder zur Hand ihm floß das Blut / Und das Haupt herabsprang der Königin in den Schoß. / Da hob sich unter Degen ein Morden grimmig und groß.“ Strophe 1961) Groß wählt hier ausgerechnet die besonders grausame Szene eines Kindermordes: Auf der erhaltenen Vorzeichnung⁴⁰ befinden sich Kriemhild und Hagen in einem ‚Ringkampf‘; dabei erwürgt Hagen das Kind. Der Holzschnitt zeigt die Szene dagegen im Augenblick vor Vollendung der Tat: Mit der Rechten ergreift Hagen den kleinen Körper am Bein, während er in der Linken das Schwert bereithält. Kriemhild versucht verzweifelt ihren Gegner, der auf sie eindringt, mit ausgestreckten Armen abzuwehren. Kompositorisch bildet die Gruppe der beiden Erwachsenen die Form eines Andreaskreuzes, das in die Ecken der Bildfläche weist. Die Schrittstellung der beiden Kontrahenten und die beiden voneinander weggedrängten Oberkörper bilden die Grundform; im Kreuzungspunkt wird die Figur Kriemhilds durch die Figur Hagens überschritten.

Die Leichen werden aus dem Saal getragen bezieht sich auf den Beginn der 34. Aventure: Die Burgunder folgen dem Rat Hagens und tragen nach dem Gemetzel siebentausend Hunnen aus dem Saal – bereits getötete, aber auch schwer verwundete, die erst durch den Fall von der Stiege des Saales qualvoll sterben (Strophe 2013f.) Groß reduziert diese Massenszene: Ein Burgunder schleift einen Hunnen, dessen geöffneter Mund und dessen gespreizten Finger vom Todeskampf zeugen, aus dem Saal, während der zweite Burgunder in der Rechten ein Schwert führt und mit der Linken die Richtung weist.

In der 35. Aventure wird Markgraf Iring von Dänemark durch Hagen getötet: „Hagen vor seinen Füßen einen Wurfspieß liegen fand; / Auf Iringen schoß er, den von Dänenland, / Daß man ihm aus dem Haupte die Stange ragen sah. / Ein grimmes Ende war ihm von dem Übermütigen da.“ (Strophe 2064) Genau diesen Moment stellt der Künstler in *Iring's Tod* dar. Allerdings wirft Hagen hier nicht

40) Federskizze, 25 : 18, 7 cm, bez. u. sig.: Hagen tötet Kriemhilds Sohn, H Groß (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, Inv.Nr. 5158/48)

den Speer, sondern sticht ihn von oben herab durch den Kopf des im Fall begriffenen Markgrafen – eine Steigerung der Brutalität gegenüber der literarischen Vorlage. Die Zweiergruppe bildet die Form eines Dreiecks, das unten geöffnet ist. Speer und Schwert kreuzen sich ungefähr im Mittelpunkt eines Spitzbogens, der eine Türöffnung hinter der Figurengruppe überspannt.

Der Kampf auf der Treppe bezieht sich wohl auf den Beginn der 36. Aventure, wo die Burgunder vor dem Saale kämpfen, bevor Kriemhild ihn in Brand setzen lässt. Auch hier wird die Massenszene, das Nibelungenlied spricht von allein 20.000 Hunnen (Strophe 2063), auf wenige Personen reduziert. Vor der Treppe tritt Hagen mit kraftvollem Schwertschwung einem Hunnen entgegen, der mit beiden Händen sein Schwert gegen den offensichtlich überlegenen Gegner erhebt. Unter den beiden liegt bereits ein getöteter oder sterbender Hunne am Boden.

Auch *Der Bluttrank* wird in der 36. Aventure geschildert: Der Brand im Saale führt zu einer Gluthitze, so dass die kämpfenden Burgunder starken Durst verspüren. Wieder tritt der kluge Hagen auf den Plan: Er rät seinen Kampfgenossen, das Blut der Gefallenen zu trinken. Auch diese kannibalistische Szene, die wohl sonst nirgends auf Illustrationen des Nibelungenliedes auftaucht, verwertet Hans Groß¹⁾: Hagen und ein zweiter Burgunder lecken das Blut von den Schwertern, während unter ihnen ein Gefallener aus der durchbohrten Brust blutet. Die Figurengruppe bildet einen festen Block, wiederum ein Dreieck, das das Bildformat ausfüllt. Diese Dreiecksform wird durch das blockhafte schwarze Dreieck im Hintergrund nochmals aufgenommen; an seiner oberen Ecke züngeln die Flammen, womit der Brand des Saales angedeutet wird.

In der 37. Aventure wird vom Tod des Markgrafen Rüdiger von Bechelaren berichtet: In einem tragischen Loyalitätskonflikt zwischen den Burgundern, denen er auf seiner Burg Gastfreundschaft gewährt hatte, und Kriemhild, der er einst in Worms den Treueid gegeben hatte, muss er sich entscheiden. Der Eid bindet ihn letztlich an die Rächerin Kriemhild und deren Gemahl Etzel und so muss er im Kampf mit den Burgundern sterben. Vor der Leiche Rüdigers klagt Volker von Alzey die Königin an: „So williglich vollbracht' er, was ihm sein Herr gebot, / Daß er und sein Gesinde hier fielen in den Tod. / Nun seht Euch um, Frau Kriemhild, wem Ihr gebieten wolt! / Euch war bis an sein Ende Rüdiger getreu und hold. // Wolt Ihr mir nicht glauben, so schaut es selber an. / Zu ihrem Herzeleide war es da getan: / Man trug ihn hin erschlagen, wo ihn der König sah. / König Etzels Mannen wohl nimmer leider geschah.“ (Strophe 223 ff.) Hans Groß zeigt zwei Burgunder: Hagen, der drohend seine Fäuste erhebt, und Volker von Alzey, der den gefallenen Rüdiger mit einem Arm hält, während er mit der Hand des freien Armes anklagend auf den Toten weist. Kriemhild und Etzel, die Adressaten der Klage, erscheinen nicht auf dem Bild; die Droh- und Klagegebärde der beiden Burgunder

¹⁾ vgl. auch die beiden Federskizzen, die Hagen mit bzw. ohne Schwert darstellen (23 : 14,5 cm, sig.: H Groß; 22,7 : 14,5 cm, sig. u.dat: H Groß 1920 (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, Inv.Nr. 5220/48 u. 5227/48)



Hans Groß: Hagen tötet Kriemhilds Sohn, Federskizze (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf)



Hans Groß: Hagen tötet Kriemhilds Sohn – aus dem Holzschnittzyklus, 1919/20 (Kunsthalle zu Kiel, Graphische Sammlung)

weist aber in dieselbe Richtung. Die Angeklagten hat sich der Betrachter gedanklich rechts vom Bildausschnitt vorzustellen. Diese Klageszene ist ein durchaus die Spannung steigerndes, retardierendes Moment in den vielen vorhergehenden und folgenden Mordszenen dieses Nibelungenzyklus.

Auf Volkers Klage über Rüdigers Tod folgt Volkers eigener Tod: In der 38. Aventure greifen die Amelungen ein; Volker fällt schließlich unter dem Schwert Hildebrands: „Da schlug er so auf Volker, daß von des Helmes Band, / Die Splitter allwärts stoben bis zu des Saales Wand, / Vom Helm und auch vom Schilde, dem kühnen Spielmann; / Davon der starke Volker nun auch sein Ende gewann.“ (Strophe 2287) Die genaue Todesart wird im Nibelungenlied nicht genannt. Das illustriert dagegen Hans Groß in *Volkers Tod* und überbietet damit wieder den an sich schon blutrünstigen Text des Nibelungenliedes. Hildebrand durchdringt mit dem Spieß Volkers Kehle; Volker senkt sein Haupt mit einem Todesschrei. Die Figurengruppe verschmilzt – indem Volker weitgehend durch die Rückenfigur Hildebrands überschritten wird – wiederum zu einer kompakten, fast geometrischen Grundform, einem Dreieck.

Den Stoff für die letzten sechs Bilder seines Zyklus bezieht Hans Groß allein aus dem abschließenden Vernichtungskampf, wie er am Ende der 39. Aventure beschrieben wird: *Hagen wird gefesselt* – durch Dietrich von Bern (Strophe 2353); *Gunthers Tod*, der auf Befehl Kriemhild vollstreckt wird (Strophe 2369); *Das Haupt König Gunthers wird gezeigt* – dem gefesselten Hagen (Strophe 2369); *Kriemhild tötet Hagen* mit dem Schwert Balmung (Strophe 2373); *Kriemhilds Tod* durch einen Schwerthieb Hildebrands (Strophe 2376). Am Ende des Zyklus zeigt das Doppelblatt die mit Leichen übersäte Walstatt – in der Mitte liegen leblos Hagen und Kriemhild: „Die da sterben sollten, die lagen all' umher; / Zu Stücken lag verhaun die Königin hehr. / Dietrich und Etzel huben zu weinen an / Und jämmerlich zu klagen manchen Freund und Untertan.“ (Strophe 2377) In dieser Götterdämmerung versinkt am Horizont die Sonne.

Auch die meisten dieser Bilder durchzieht ein einfaches Kompositionsschema: Gunther und sein Schlächter wie auch der gefesselte Hagen und der Gefolgsmann Kriemhilds, der ihm das Haupt Gunthers zeigt, bilden jeweils ein gleichschenkliges, spitzes Dreieck. In der Szene *Kriemhild tötet Hagen* bilden die Körper der beiden Kontrahenten wie in der Szene *Hagen tötet Kriemhilds Sohn* ein Andreaskreuz. Das Kompositionsschema von *Kriemhilds Klage* liegt auch *Kriemhilds Tod* zugrunde: Hildebrand und die zu seinen Füßen kniende Kriemhild bilden eine vertikale ‚Schlangenlinie‘.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Inhaltlich stellt Hans Groß die Kampfszenen an Etzels Hof in den Vordergrund; seine Protagonisten sind Kriemhild und Hagen. Was im Text des Nibelungenliedes am Ende immer gedrängter dargestellt wird, nimmt bei Hans Groß einen breiten Raum ein, während die psychologisch interessante Handlung des ersten Teiles, wo sich das Drama zwischen den unterschiedlichen Charakteren entwickelt, fast völlig unberücksichtigt bleibt. Groß' Nibelun-

genzyklus beginnt mit der Abschiedsszene, also erst dort, wo es in die tödliche Auseinandersetzung geht. Damit steht Groß außerhalb der Tradition der Nibelungenlied-Illustration, wie sie sich nach der Wiederentdeckung des Liedtextes im Jahre 1755 entwickelt hat.⁴² Bei den Illustratoren wird – beginnend mit Kriemhilds Traum – häufig Wert auf psychologisch eindringliche, dialogische Szenen gelegt.

Die Reduzierung auf die Gewaltszenen des Nibelungenliedes ist sicherlich vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges erklärbar: Auch wenn Groß selbst am Ende des Krieges nur in der Zivilverwaltung zum Einsatz kam, spiegelt sich in seinen Nibelungen-Holzschnitten das kollektive Kriegserlebnis wider. Sie sind damit in den Kontext der erwähnten frühen Holzschnitte zum Totentanz zu stellen. Im Unterschied zu den Totentanzbildern ist Hans Groß mit der Wahl des Nibelungen-themas allerdings in der Kunst der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg eine singuläre Erscheinung.

Künstlerisch formal zeigt sich Groß durchaus zeitgemäß: Gerade nach dem Kriege entstand eine Vielzahl expressionistischer Graphikzyklen. Groß gehört zur zweiten Generation der Expressionisten, nachdem die beiden avantgardistischen Künstlergruppen des deutschen Expressionismus – *Die Brücke* in Dresden und *Der blaue Reiter* in München – bereits vor bzw. mit Beginn des Ersten Weltkrieges auseinandergefallen waren. Für die Vielzahl graphischer Zyklen, die „wahre Sturzflut an Mappenwerken und illustrierten Büchern“⁴³, die nach 1918 einsetzt, ist ein ökonomischer Grund zu nennen: Mit der Inflation begann eine Flucht in die Sachwerte. Gemälde und Skulpturen allein konnten die Nachfrage nach Kunst nicht mehr befriedigen. „Deshalb mußte die relativ schnell zu produzierende Druckgraphik mit ihrer Vervielfältigungsmöglichkeit in diese Bresche springen, wobei man zugleich auf die nie versiegende Aufnahmebereitschaft des breiten Publikums für luxuriös in Mappen und Bücher verpackte Seelenbekenntnisse rechnete.“⁴⁴ Kurz nach seiner Rückkehr nach Dithmarschen veröffentlichte Hans Groß *Ein Totentanz. Gedichte und Holzschnitte* (Büsum, 1920). Dagegen gab er seinen künstlerisch und thematisch sehr eigenwilligen Nibelungenzyklus, für den wohl nicht mit großem Käuferinteresse zu rechnen war, nicht als Graphikmappe heraus.

HANS GROSS AM DEUTSCHEN NATIONALTHEATER

Durch die Skizzen zum Nibelungenlied wurde der Generalintendant des Weimarer Nationaltheaters, der eine Aufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* plante, auf Hans Groß aufmerksam. Möglicherweise gab Cosima Wagner die Empfehlung, die bei einem Besuch in Groß' Weimarer Atelier festgestellt haben soll, dass die Nibelungenskizzen, an denen Groß gerade arbeitete, das „Gegenteil Wag-

⁴² vgl. hierzu ausführlich: Ulrich SCHULTE-WÜLWER (wie Anmerk. 1)

⁴³ Waltraud NEUERBURG (wie Anmerk. 20), Kap. 3: Der Einfluß der wirtschaftliche Situation nach dem Kriege auf die gesteigerte Produktion an graphischen Zyklen, S. 54ff (hier: S. 54)

⁴⁴ Ebenda, S. 55

ners“ darstellen.“ Diese Aussage der Witwe Richard Wagners ist vor dem Hintergrund, dass die Skizzen – und die daraus resultierenden Holzschnitte – unmittelbar auf dem literarischen Stoff des mittelhochdeutschen Epos und nicht auf Wagners Bearbeitung beruhen, durchaus verständlich.“⁴⁵ Zur Begegnung mit dem Generalintendanten schreibt Hans Groß selbst⁴⁶: „Nach dem ersten Weltkrieg wurde der Schriftsteller Ernst Hardt Generalintendant des deutschen Nationaltheaters in Weimar. Er war ein revolutionär-vorwärtsdrängender Mensch – aber traditionsbewußt – der vorhergehende Intendant hätte in seinem Vorrat einstudierte Theaterstücke, auch den Nibelungenring. In der Buchhandlung – Telemann – an der Schillerstraße traf ich Ernst Hardt. Er erzählte mir von seinem Vorhaben und bat zugleich, ihm binnen 10 Tagen skizzenhafte Entwürfe in Zeichnungen und Farbe vorzulegen.“

Am 19. Februar 1919 unterschrieb Hans Groß einen bis zum 30. Juni 1919 befristeten Werkvertrag mit der Generalintendantanz des Deutschen Nationaltheaters: Demnach sollte er für eine monatliche Vergütung von 100 Mark Dekorationsentwürfe anfertigen und bei den Hauptproben zugegen sein.⁴⁸ Zur Aufführung des *Ringes*, die unter musikalischer Leitung von Richard Strauß stehen sollte, ist es damals allerdings nicht gekommen, denn am 6. Februar 1919, also genau zu Beginn des Vertrages von Hans Groß, trat die Weimarer Nationalversammlung erstmals im Deutschen Nationaltheater zusammen.

Die Bühnenentwürfe von Hans Groß für den *Ring* haben sich nicht erhalten.⁴⁹ Wie diese Entwürfe allerdings aufgenommen wurden, darüber berichtet später Elma Groß-Hansen nach der Erzählung ihres Mannes: „Bei einer Beratung über die später in Aussicht genommenen Nibelungen-Aufführungen war Richard Strauß hinzugezogen, auch der Verleger Eugen Dietrichs – Jena⁵⁰ schloss sich an. Hans Groß legte

- 45) Von der Episode mit Cosima Wagner berichtet Hans Groß auch in dem Gespräch, das er 1975 im Freundeskreis führte (s. Anmerk. 35). Vgl. auch das Manuskript *Leben von Hans Groß*, S. 105f., das Elma Groß-Hansen vermutlich in den 70er Jahren nach den mündlichen Angaben ihres Mannes niederschrieb (Frauken Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.). Danach soll Cosima Wagner gesagt haben: „Das hätte Richard Wagner sehen müssen, er hat so schwer gerungen um die bühnentechnische Ausstattung seiner Opern in Bayreuth. Ich glaube bestimmt, dass Ihre großartige einfache Auffassung ihn gewonnen hätte!“
- 46) Die Aussage des Künstlers selbst, dass er sich bereits im Kriege mit dem Nibelungenthema beschäftigte, und die Tatsache, dass die Skizzen und Holzschnitte sich inhaltlich nicht mit Wagners Ring in Verbindung bringen lassen, sprechen dagegen, dass erst mit der Tätigkeit für das Nationaltheater die Auseinandersetzung mit dem Nibelungenthema begann [So aber Frauke Grohs Collinson in einem Brief an den Verf., 27. 9. 1999; auch die Kurzbiographie Hans Groß in dem Ausstellungskatalog HANS GROSS (wie Anmerk. 2), S. 11, geht von dieser Abfolge aus.] Die Angaben von Elma Groß-Hansen in dem Manuskript *Leben von Hans Groß* entsprechen der hier vertretenen Version: „Ernst Hardt plante vor allem Richard Wagners Nibelungen zu bringen... Hans Groß war durch seine Nibelungenholzschnitte vorbereitet...“ (S. 132)
- 47) Handschriftl. Notiz von Hans Groß, nicht datiert (Frauken Grohs-Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.)
- 48) Maschinenschriftl. Vertragstext mit den Unterschriften von Ernst Hardt und Hans Groß (Frauken Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.)
- 49) Im Archiv des Deutschen Nationaltheaters haben sich keine Bühnenentwürfe von Hans Groß erhalten [Mittteilung von Karin Scheider, Bibliothek/Archiv des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar, an den Verf. (29. 11. 1999). Auch ein Anfrage des Verf. an das Thüringische Hauptstaatsarchiv (29. 11. 1999) blieb ohne positives Ergebnis].
- 50) richtig: Eugen Diederichs. Für den Zusammenhang ist von Bedeutung, dass sich Diederichs als Verleger besonders des deutschen und nordischen Sagenschatzes (*Sammlung Thule*) annahm.

seine Entwürfe vor. Wortlos u. kopfschüttelnd betrachtete der Generalmusiker alles – er, der die pomphafte Fülle nur kannte u. meinte dazu: ‚Aber junger Mann, wollen Sie Wagner in die Wüste schicken – mit diesen Nibelungen?‘ Ernst Hardt sprang ein und erklärte den Sinn und die Notwendigkeit sich von Talmi u. Wotanshörnern, von Pomp u. Kitsch zu befreien u. sich zu grosser klarer Wirkung zu entscheiden.“

Da große Bühnenstücke nicht aufgeführt werden konnten, blieb Hans Groß nur die Ausstattung mittelalterlicher Spiele in kleinem Rahmen.¹⁾ Seine Bühnendekorationen wurden auf der ersten Veranstaltung der Weimar-Gesellschaft, einer der zahlreichen völkisch-nationalistischen Weimarer Gruppierungen der Nachkriegszeit²⁾, ausgestellt; die *Thüringische Landeszeitung Deutschland* (6. 4. 1919) schrieb: „Zur überwältigenden Vision wird der einfache Hergang der Verkündigungsszene in dem Mysterienspiel des Mathias Weckmann³⁾ durch die Beschränkung des Beiwerkes auf das unerlässlich Notwendige und die mächtig strahlende Sonne des Prospektes, in deren Glut die Gottesmutter sich aufzulösen scheint...“ Hier verwendete Groß also zur selben Zeit, als die Nibelungen-Holzschnitte entstanden, das Hintergrundmotiv der strahlenden Sonne für eine religiöse Darstellung. Es zeigt sich also auch in den Bühnendekorationen, wie eng Hans Groß mittelalterlichen und religiösen Themen in dieser Zeit verhaftet war.

INTERMEZZO AM BAUHAUS

Groß' künstlerischer Weltanschauung kam es zunächst durchaus entgegen, als im April 1919 die Großherzogliche Kunsthochschule und die Kunstgewerbeschule zum Staatlichen Bauhaus Weimar zusammengelegt wurden und er damit zu den ersten Schülern des Bauhauses gehörte. Das vierseitige programmatische Faltblatt des Bauhauses, das im April erschien, zeigt auf der Titelseite den berühmten Holzschnitt *Kathedrale* von Lyonel Feininger.⁴⁾ Die Idee des Bauhauses, die Walter Gropius hier schlagwortartig formuliert, bezieht sich auf die „Werkstatt“, wie sie idealtypisch in der mittelalterlichen Bauhütte verwirklicht worden war. Der Ausübung aller bildenden Künste – unter Führung der Architektur – sollte eine handwerkliche Ausbildung zugrundeliegen. Unter den Bedingungen der modernen industriellen Massenproduktion war dieses Programm geradezu ein Atavismus – und später schufen die Bauhausmeister das Design für industriell produzierte Gebrauchsgegenstände. Der ‚religiöse‘ Anspruch des frühen Bauhauses wird in dem abschließenden Satz deutlich: „Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“

¹⁾ vgl. Elma Groß-Hansen (wie Anmerk. 45), S. 133

²⁾ Volker MAUERSBERGER (wie Anmerk. 29), S. 83

³⁾ Wahrscheinlich gemeint ist ein Spiel zu einer Barock-Komposition des Hamburger Organisten Matthias Weckmann, eines Schülers von Heinrich Schütz.

⁴⁾ Dokumentiert in: Hans M. WINGLER, *Das Bauhaus. 1919–1933*. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. 3. Aufl. Bramsche 1975, S. 38f.

Hans Groß belegte im Sommersemester 1919 Kurse in Dekorationsmalerei und bei Johannes Itten, „von dessen religiös-mystischer Weltsicht er sich mit Sicherheit in erster Linie angesprochen fühlte. Gleichzeitig lehnte Itten seinen Unterricht sehr stark an die Analyse alter Meister, vor allem der des Mittelalters wie zum Beispiel Mathias Grünewald, an. Darüber hinaus war Ittens Atelier damals im sogenannten Tempelherrenhaus, einem von Goethe entworfenen ‚gotischen‘ Gebäude im Park von Weimar untergebracht.“⁵⁵

Als Sprecher der Schülerschaft hielt Groß am 5. Juni auf dem Einführungsfest von Walter Gropius einen Vortrag, der mit Groß' Holzschnitt des lehrenden Christus unter den Jüngern aus der Folge *Christusleben* von 1917 auszugsweise im 1. Heft der Zeitschrift *Der Austausch. Veröffentlichungen der Studierenden am Staatlichen Bauhaus zu Weimar* veröffentlicht wurde: Groß schließt sich hier Gropius' Idee des Gesamtkunstwerkes im Geiste der Gotik an, schlägt aber bereits – gegen den französischen Impressionismus und gegen den Internationalismus des Bauhauses – nationalistische Töne an: „...Was uns fehlt, ist nur das gesunde Volksempfinden; der reine Volksinstinkt ist uns verlorengegangen.“

Das Bauhaus stand von Anfang an in der Kritik des völkisch-antisemitischen Weimarer Bürgertums. Von diesen Kreisen ließ sich Hans Groß offenbar politisch instrumentalisieren. Am 12. Dezember 1919 – auf einer Protestversammlung der Freien Vereinigung für städtische Interessen, zu deren Hintermännern der Landtagsabgeordnete der Deutschnationalen Volkspartei, der Weimarer Gymnasiallehrer Emil Herfurth, gehörte – polemisierte Groß als Mitglied einer Gruppe „deutsch denkender Studierender“ gegen das Bauhaus und forderte eine „Führerkraft, welche wirklich deutsches Wesen und deutsche Eigenart in sich trägt. ...Deutsche! Seit der Gothik siechen wir dahin.“ In der Rede bezog sich Groß auch auf seinen Mentor Adolf Bartels.

Mit diesem berühmten „Bauhausstreit“ ist Hans Groß in die Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts eingegangen; der Streit ist in der Fachliteratur ausführlich dokumentiert.⁵⁶ Am 19. Dezember trat Groß mit den dreizehn Schülern, die sich mit ihm solidarisch erklärten, aus dem Bauhaus aus und kehrte Anfang Februar 1920 in seine Heimat Dithmarschen zurück.

Adolf Bartels gab am 10.2.1920 in Weimar die Flugschrift *Vom Weimarer Bauhaus* heraus, in der die Rede von Groß und die Reaktionen von Walter Gropius und des Meisterrates dokumentiert sind. Bartels setzt sich für „seinen Landsmann“ Groß ein und hetzt – in seiner stereotypen Art – gegen die Juden, in diesem Fall die jüdische Minderheit unter den Bauhauschülern. Bezeichnend für die Verbundenheit

55) Jutta MÜLLER (wie Anmerk. 18), S. 33

56) vgl. Hans M. WINGLER (wie Anmerk. 54), S. 47-52; Karl-Heinz HÜTER, *Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*. Berlin (Ost) 1976, S. 17-23, 213-216 (mit den einschlägigen Protokollen der Sitzungen des Meisterrates); Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 4), S. 318-320; Volker MAUERSBERGER (wie Anmerk. 29), S. 143-147: Die Affäre Gross

der beiden Dithmarscher sind Bartels abschließenden Worte: „Nun ist aber Hans Groß ohne Zweifel ein Tüchtiger, und er ist ein Tüchtiger aus dem alleruntersten Volke! Sein Vater war ein ganz ärmlicher ländlicher Arbeitsmann, der Frau und Kinder in Not und Elend zurückließ... Aber ich bin auch ein Sohn des Volkes wie Hans Groß, und ich bin eben als richtiger, nicht Partei-Konservativer, stolz darauf, es zu sein – so ist mir alle Unduldsamkeit unter demokratischer Maske ein Greuel, und gerade sie ist es, die, wie ich behaupte, Groß von Weimar entfernt hat. Nun, er ist schon etwas und wird sich zu helfen wissen.“

HANS GROSS IN DITHMARSCHEN

Die Dankbarkeit gegenüber seinem väterlichen Freund und Mentor, aber auch die programmatische Verbundenheit zeigt sich in dem Holzschnittporträt *Adolf Bartels*, das Hans Groß im ersten Heft der von ihm mitbegründeten Zeitschrift *Dithmarschen. Monatsschrift für Kunst und geistiges Leben* im November 1920 als Frontispiz veröffentlichte.⁷⁷ Nachdem die Heimatkunstbewegung bereits vor dem Krieg ihren Höhepunkt überschritten hatte, stellte die Zeitschrift den späten Versuch dar, den positiv besetzten Heimatbegriff in Wort und Bild künstlerisch umzusetzen – vor allem in (spät)expressionistischen Holzschnitten und plattdeutschen Gedichten.

Von seinem Wohnsitz Heide aus konnte sich Hans Groß in den folgenden Jahren als Expressionist in der schleswig-holsteinischen Provinz etablieren. Die heimatliche Landschaft und ihre Menschen wurden zu seinen bevorzugten Bildthemen. Sein Interesse für die deutsche Sage äußerte sich nicht nur in dem Nibelungenzyklus, sondern z. B. auch in der bildnerischen und literarischen ‚Bearbeitung‘ der Sage um den Dithmarscher Volkshelden Wulf Isenbrant, Heerführer in der Schlacht bei Hemmingstedt im Jahre 1500, über den er 1925 ein Buch mit Holzschnitten und plattdeutschen Versen veröffentlichte: *Wulf Isenbrand von Isenborg. Geschrieben und geschnitten von Hans Gross* (Schwerin 1925).⁷⁸

Zu den Volkshelden von Hans Groß gehörte auch Martin Luther, dem er 1923 einen fünfteiligen Holzschnittzyklus widmete.⁷⁹ Gezeigt wird hier im wahrsten Sinne ein ‚kämpferischer‘ Luther: Auf den meisten Blättern, darunter auch ein Blatt *Auf dem Reichstag*, steht in breitbeiniger Pose der Reformator, eine kräftige Bauerngestalt mit finster entschlossenem Blick, ‚bewaffnet‘ mit der Bibel bzw. dem Hammer, mit dem er die Thesen anschlägt; umgeben wird Luther von seinen Mitstreitern, die nur ausnahmsweise in die Bibel schauen, überwiegend aber Waffen tragen. Ein bibelfester Protestantismus – Hans Groß selbst war wohl zeitlebens ein eif-

⁷⁷) Ausstellungskatalog HANS GROSS (wie Anmerk. 2), S. 39, Abb. 12, und Kat.Nr. 15

⁷⁸) vgl. Jutta MÜLLER (wie Anmerk. 18), S. 37–39

⁷⁹) vgl. Katalog DEUTSCHE EXPRESSIONISTEN (wie Anmerk. 13), Kat.Nr. 243. Parallel zum Holzschnittzyklus entstanden formal und inhaltlich ähnliche Gemälde, darunter *Luther in Worms*, die zusammen mit religiösen Bildern aus der späten Weimarer und der frühen Dithmarscher Zeit (*Anbetung, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung*) in folgendem Werk abgebildet sind: *Du neues Geschlecht – Bete u. Baue. Bilder von Hans GROSS. Mit einer Einführung von E. REUTER. Schwerin 1926*

riger Bibelleser⁶⁰ – zeigt sich hier in seinem kämpferisch-nationalistischen Gewand – wie in Adolf Bartels Luther-Trilogie *Der Reformator* (1903). Mit den Schlagworten „Gott – Kunst – Volk“ – so lautete der Titel eines Aufsatzes, den Groß 1921 in seiner Heimatzeitschrift *Dithmarschen* veröffentlichte⁶¹ – lässt sich sein künstlerisches ‚Glaubensbekenntnis‘ knapp und präzise beschreiben.

Seine Nibelungen-Holzschnitte wurden mehrmals auf Ausstellungen gezeigt: 1920 hatte er eine Sonderausstellung von Graphiken und Aquarellen in der Kunsthalle zu Kiel, die zwei Jahre später durch den Schleswig-Holsteinischen Kunstverein mehrere Einzelblätter und Graphikzyklen, darunter die Nibelungen-Holzchnitte, ankaufen ließ; gefördert wurde Groß vom Direktor der Kunsthalle, dem bekannten Mittelalterforscher Arthur Haseloff.⁶² Die Kieler Ausstellung wurde auch in Flensburg gezeigt. Anfang der 20er Jahre hatte Groß einige Ausstellungen in Westdeutschland (in Düsseldorf, Elberfeld und Bochum), wo u. a. der Nibelungenzyklus ausgestellt und von der Kunstpresse positiv bewertet wurde.⁶³ In einer Besprechung der 1922 entstandenen künstlerisch hochrangigen Radierungen zum Nibelungenlied des Dresdner Illustrators Josef Hegenbarth wird auch „ein junger Holsteiner Bauernmaler Hans Groß“ mit seinem Nibelungenzyklus erwähnt, der „noch einmal die einfache Wucht der Geschehnisse aus dem harten strengen Liniengesetz seiner Schwarz-weiß-Flächen in Rethelschem Geiste wieder zu beschwören versuchte.“⁶⁴

FRESKOMALEREI

Das Nibelungenthema beschäftigte Groß in den 20er Jahren weiter⁶⁵. Der Tod seiner ersten Frau, Elisabeth geb. Treskow, nach der Geburt der ersten Tochter war für Groß zunächst auch ein künstlerischer Einschnitt⁶⁶, mit dem die expressionisti-

- 60) Frauen GROHS COLLINSON, My father Hans Grohs, in: Ausstellungskatalog HANS GROHS. An ecstatic vision. An exhibition organized by Mark M. JOHNSON and presented at the Montgomery Museum of Fine Arts, Oct. 9 – Nov. 17, 1996. Montgomery, Al. 1996, S. 14–17 (hier: S. 15). Im Besitz von Hans Groß befand sich – aus altem Familienbesitz – eine Lutherbibel in einer Ausgabe der Deutschen Bibelanstalt, Basel 1818 – mit eingetragenen Geburts- und Todesdaten von Familienmitgliedern (Frauen Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.). Für eine fatalistische Weltsicht, in der Gott in weiter Ferne ist, spricht ein – undatiertes – Gedicht, das Hans Groß handschriftlich am Schluss der Bibel eingetragen hat: „Die Ewigkeit kennt keine Zeit – / das Weltall kein Grenzen – / Für Gott gibt's weder Freud noch Leid – / Die Schöpfung muß sich lenken – / Du spürst den Hauch der Allmacht nur / und erst (?) in deinem Denken.“ Vorne hat Groß eine Zeitungsfotografie aus der *Bild* von 1968 eingeklebt, das eine Oxforder ‚Pop-Bibel‘ mit der Darstellung eines Bikini-Mädchens zeigt. Dazu der Kommentar von Groß: „Der sittlich moralische Verfall eines Volkes hat sein Spiegelbild in der Kunst.“
- 61) Friedrich WARNER (d. i. Hans Groß), Gott – Kunst – Volk, in: *Dithmarschen*, 1. 1921, Heft 4, S. 55f.
- 62) vgl. Johann SCHICK, in: DEUTSCHE EXPRESSIONISTEN (wie Anmerk. 13), und Kat.Nr. 216a ff.; Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 4), S. 321; Ernst SCHLEE, Persönliche Eindrücke aus dem Kunstleben in der Provinz, in: *Nordelbingen*, 53. 1984, S. 169–196 (hier: S. 174); Alfred KAMPHAUSEN, Hans Groß 1892–1981, in: *Dithmarschen*, N.F. 1982, Heft 1, S. 23–26 (hier: S. 23)
- 63) vgl. Hans Groß-Ausstellung, in: *Der Hellweg*. Wochenschrift für deutsche Kunst, 2. 1922, S. 574
- 64) P.J. CREMERS, Josef Hegenbarths Nibelungen, in: *Der Hellweg*, 4. 1924, S. 213–215 (hier: S. 213) Die 1923 publizierten Kaltnadelradierungen von Josef Hegenbarth „gehören zum Gültigsten und künstlerisch Hochrangigsten, was die Nibelungenliedillustration überhaupt hervorgebracht hat“ [Jörg KASTNER (wie Anmerk. 1), S. 79f., Kat.Nr. 31]
- 65) 14 lavierte Federzeichnungen (ca. 30 : 21 cm) im Nachlass des Künstlers (Frauen Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.), mit den Motiven des Wormser Wandbildzyklus, sind 1922

sche Phase endete. Anfang 1925 unternahm Hans Groß mit einem Stipendium der Provinz Schleswig-Holstein eine zweimonatige Italienreise. Sein besonderes Interesse galt der Freskomalerei der italienischen Gotik und Renaissance – Groß strebte aber seit Mitte der 20er Jahre nicht nur in der Malerei zur großen Form, sondern betätigte sich auf verschiedenen Gebieten der architekturbezogenen Monumentalkunst (Bauplastik und Glasmalerei).⁶⁷

In S. Maria Novella in Florenz studierte er Ghirlandaios Fresken mit Szenen aus dem Leben Mariens und Johannes des Täufers (entstanden 1486–1490) in der Cappella Tornabuoni. Elma Groß-Hansen verfasste nach den Auskünften von Hans Groß später eine Reisebeschreibung: „Tagelang studierte Hans Groß die an figürlichem Reichtum und architektonischer Klarheit so einzigartigen Fresken... H. Groß machte Studienskizzen von Gestaltgruppen, zeichnete Hände, Köpfe, Bewegungen zueinander gerichteter Menschen und trug das Inbild dieser hochkünstlerischen Zeit mit sich in die ferne Heimat als ein Beispiel glücklichster Zusammenarbeit von Kunst u. Kunsthandwerk, von Auftraggebern u. Kunstförderern.“⁶⁸ Auf den Fresken von Giotto in S. Croce in Florenz beruhen zwei Figurenskizzen von Hans Groß, die sich mit dem Konvolut seiner Italien-Zeichnungen im Dithmarscher Landesmuseum in Meldorf erhalten haben.⁶⁹ Die Freskotechnik studierte er auch an Hand eines 1909 erschienenen Quellenwerkes von Ernst Berger, eines Münchner Malers und Experten für Maltechnik, das eine Fülle von Rezepturen zur Freskotechnik von Künstlern vom Hochmittelalter bis zum 19. Jahrhundert enthält.⁷⁰

Auf diesen Grundlagen entwickelte Hans Groß nach Rückkehr aus Italien⁷¹ eine eigene Freskotechnik, in der auch die Nibelungengemälde ausgeführt sind:

Da unter den Bedingungen des feuchten norddeutschen Klimas das Mauerwerk – insbesondere wenn es aus nicht genügend gebrannten Ziegelsteinen besteht⁷² – zu salpeterhaltigen Ausblühungen neigt, setzte Groß eine 3–5 Millimeter dünne,

bzw. 1923 datiert (s. Anm. 104). Mit zittriger Schrift sind die Titel hinzugefügt, was darauf hindeutet, dass Hans Groß diese Zeichnungen erst im Alter, als er Symptome der Parkinsonschen Krankheit zeigte, nach dem Wandbildzyklus anfertigte. Frauke Grohs Collinson gibt in ihrer Dokumentation der Federzeichnungen „about 1969“ an, sieht aber in der späteren ‚Rückdatierung‘ durch den Künstler den – unbewiesenen – Hinweis, dass die Idee für die Wandbilder im Jahre 1922 entstanden sind.

⁶⁾ Jutta MÜLLER (wie Anmerk. 18), S. 41, sieht in der Grabplastik für Elisabeth Groß (1924/25) auf dem Zütpfenfriedhof zu Heide den Abschluss von Hans Groß' expressionistischer Phase.

⁷⁾ vgl. die tabellarische Werkauswahl im Ausstellungskat. HANS GROSS (wie Anmerk. 2), S. 12–13.

⁸⁾ Elma GROSS-HANSEN, Italienreise 1925 (Maschinenschriftl. Manuskript, Frauen Grohs Collinson – Grohs Collection Trust), S. 10f.

⁹⁾ 2 Federskizzen, 22,3 : 15 cm, bez.: Nach Giotto S. Croce Florenz (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, Inv.Nr. 5168/48 u. 5178/48)

¹⁰⁾ Ernst BERGER (Bearb.), Fresko- und Sgraffito-Technik nach älteren und neueren Quellen. München 1909 (Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik; 5) Ein Exemplar mit Besitzvermerk des Künstlers befindet sich in seinem Nachlass (Frauen Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.)

¹¹⁾ Bereits 1926 sieht E. REUTER in der Einführung zu: Du neues Geschlecht – Bete u. Baue (wie Anmerk. 59) Hans Groß als „Freskomaler“: „Was Hans Groß zu leisten vermag, wird sich erst zeigen, wenn ihm einmal die Möglichkeit geboten wird, auf einer großen Wandfläche im Fresko einen religiösen Stoff zu gestalten.“

¹²⁾ vgl. Ernst BERGER (wie Anmerk. 70), S. 26

offensichtlich auch haltbare und relativ flexible Kalkputzschicht auf Holztafeln.⁷³ In der Freskomalerei werden die natürlichen Farbpigmente ohne jedes Bindemittel auf den noch frischen feuchten Kalkgrund (al fresco) aufgebracht. Im Austrocknungsprozess des Putzes bildet sich an der Oberfläche eine feste, wasserunlösliche Schicht. Das Problem des für die Technik ungünstigen feuchten Klimas kannte schon der Künstlermönch Theophilus Presbyter aus Helmarshausen, der in seinem zu Beginn des 12. Jahrhunderts entstandenen Handbuch *De diversis artibus* eine „Fresko-secco“-Methode beschreibt, bei der die trockene Mauer vor dem Bemalen mit Kalkfarben jeweils angefeuchtet wird.⁷⁴ Eine ähnliche Secco-Technik scheint Groß entwickelt zu haben, da eine über längere Zeit feuchte Kalkputzschicht das als Bildträger verwendete Holz beschädigt hätte.⁷⁵ Mit diesem Mal- und Putzuntergrund handelt es sich auch im eigentlichen Sinne nicht um Wandgemälde, da die Bilder – im Unterschied zur architekturbezogenen Monumentalmalerei – transportabel sind und auf jeden Fall in Innenräumen vor der Witterung geschützt werden müssen.

Die genaue Entstehungszeit der ersten Fresken von Hans Groß kann nicht genau festgestellt werden, da viele dieser Werke zerstört sind. 1927 wurde er mit der Ausmalung der Friedhofskapelle in Heide beauftragt. Da dort die Wände für Freskomalerei zu feucht waren, soll Groß für diesen Auftrag seine neue Technik vorgesehen haben.⁷⁶ Auf der Ausstellung zeitgenössischer schleswig-holsteinischer Künstler im August/September 1928 im Flensburger Kunstgewerbemuseum war Hans Groß mit dem Fresko-Teilstück *Er wird wiederkommen – so wie ihr ihn habt gegen Himmel fahren sehen* vertreten.⁷⁷ Im selben Museum hatte Hans Groß 1932 eine Ausstellung mit seiner zweiten Frau, der Bildhauerin Elma Groß-Hansen, auf der sein Fresko *Christus auf dem See Genezareth* zu sehen war.⁷⁸ Auf einer Ausstellung des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins in der Kunsthalle zu Kiel Anfang 1931 waren von Hans Groß *Nach der Himmelfahrt* und in derselben Technik – „Freskogrund auf Holztafeln“ – das Gemälde *Aus unserer Zeit* ausgestellt.⁷⁹

Neben den religiösen Fresken schuf Groß auch politisch propagandistische Werke: 1929 entstand – wahrscheinlich auch in seiner Freskotechnik – das nicht erhaltene Gemälde *Die Schlacht von Wöhrden*. Das Bild nimmt auf ein zeitgenössis-

- 73) vgl. Restaurierungsbericht zu dem Fresko *Volker und Hagen auf der Wacht* der Restauratorin Christine Seibel, Alzey, für das Museum Alzey (Restaurierung vom 8. bis 11. Dezember 2000) (Für die Kopie des Restaurierungsberichtes dankt der Verf. Herrn Dr. Rainer Karneth, Museum Alzey.)
- 74) vgl. Ernst BERGER (wie Anmerk. 70), S. 7
- 75) Dieses Problem beschrieb die Restauratorin Christine Seibel dem Verf. in einem Telefongespräch (28. 3. 2001). Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 4), S. 334, geht – ohne Quellenangabe – von einer „al secco“-Technik bei den Nibelungenfresken aus.
- 76) vgl. Heider Anzeiger, 12. 11. 1927. Ein Ende 1926 entstandenes, nicht erhaltenes Wandbild *Kommet her zu mir* im Chorraum der Kirche zu Albersdorf in Dithmarschen wurde wohl noch direkt auf der Wand ausgeführt (vgl. SW-Aufnahme, Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, Repro KB 11 36–19, im Archiv des Dithmarscher Landesmuseums, Meldorf).
- 77) Jubiläumsausstellung zum 25-jährigen Gedenktage der Eröffnung des Museumsgebäudes. Werke lebender schleswig-holsteinischer Künstler. Kunstgewerbemuseum der Stadt Flensburg, 19. August 1928, Kat.Nr. 46
- 78) Kunstgewerbe-Museum der Stadt Flensburg. Hans Groß, Maler, und Elma Groß, Bildhauerin (12. Okt.–13. Nov. 1932). Flensburg 1932, Kat.Nr. 35
- 79) Art. Hans Gross, in: *Weltkunst*, 5. 1931, Heft 10

sches Ereignis Bezug: Am 7. 3. 1929 kam es in der „Blutnacht von Wöhrden“ zu einem Zusammenstoß zwischen NSDAP und KPD, bei der es Verletzte und drei Tote gab. Anlässlich der Beisetzung der beiden getöteten SA-Männer kam Hitler selbst nach Dithmarschen und hielt eine Rede bei einer Großveranstaltung in Heide. Der historische Bezug des Freskos ergibt sich durch eine Hakenkreuzfahne sowie die Kopfbedeckung und die Armbinde der SA-Männer.⁸⁰

Bereits am 20. April 1930 trat Groß in die NSDAP ein und war in der Folgezeit bis 1933 als kulturpolitischer Propagandist für die Partei tätig (von 1931–33 als Kreiskulturwart von Norderdithmarschen).⁸¹ In Parteiversammlungen der Dithmarscher NSDAP hielt er kulturpolitische Vorträge, die nach dem geltenden Notverordnungsrecht als öffentliche Versammlungen verboten waren. Am 10. 12. 1931 meldete Groß z. B. bei der Heider Polizei seinen Vortrag „Weltanschauung der alten Germanen und ihre kulturellen Leistungen“ an.⁸² Das 1932/33 entstandene Fresko *Dithmarschen*, das vom Dithmarscher Landesmuseum erworben wurde, zeigt ein Bauernpaar in Tracht vor einem niedersächsischen Bauernhaus neben den Siegeln des Dithmarscher Freiheitsstaates.⁸³ Die monumentale Freskomalerei wurde offenbar von Groß als kongeniales künstlerisches Ausdrucksmittel einer thematisch auf die enge Heimat beschränkten Blut- und Boden-Malerei angesehen. Mit der starken Fixierung auf das Wandbild entsprach Groß grundsätzlich der Ästhetik des Nationalsozialismus mit ihrem Hang zur Monumentalkunst.⁸⁴

Ihren literarische Unterstützung fand diese ideologische Malerei in der 1930 geschriebenen und 1932 veröffentlichten Schrift *Der Weg zur nordischen Kunst*⁸⁵, in der Groß dem expressionistischen Topos von der gotischen Kunst als Ausdruckskunst eine rassistische Wendung gibt: „Ausdruck“ ist „das allein geistige Urelement des nordischen Volkskörpers“. Materialismus, Revolution, Großstadt, Technik, Intellektualismus sowie „Schieber- und Wuchertum“ werden von Groß als Ursachen des Verfalls der „nordischen Kultur“ ausgemacht: Unter dem Einfluss von „Henry Matisse“ (!) wurde „oft binnen 4 Wochen aus einem ehrlich arbeitenden blonden Germanen innerlich ein Kongoneger (...), ein Moderner und ein Schlagwortbejager

⁸⁰) Elisabeth VORDERWÜLBECKE, Hans Gross' Blick auf die Geschichte, in: Ausstellungskat. HANS GROSS (wie Anmerk. 2), S. 49–58 (hier: S. 52), Abb. einer alten Fotografie des Gemäldes auf der Rückseite des Ausstellungskat. HANS GROSS.

⁸¹) vgl. Kay DOHNKE, „Atme den Geist der Kraft, die Himmel sind dir nahe“. Zum literarischen Werk von Hans Gross, in: Ausstellungskat. HANS GROSS (wie Anmerk. 2), S. 77–90 (hier: S. 83–85); Titelliste der öffentlichen Reden 1930–33, in: Ausstellungskat. HANS GROSS, S. 120

⁸²) Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv, Schleswig, II 686: Versammlungsgenehmigungen 1931–33 (Kopie im Archiv des Dithmarscher Landesmuseums, Meldorf)

⁸³) vgl. Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 80), S. 54; eine alte Fotografie (Abb. S. 55) zeigt das Gemälde in der Halle des Landesmuseums, wo u. a. alte Truhen und Modelle von einer Windmühle und einem Bauernhof ausgestellt waren.

⁸⁴) In der im Oktober 1933 gegründeten Zeitschrift *Kunst der Nation*, die sich für die Vereinbarkeit von Expressionismus, von moderner Kunst und Architektur mit dem Nationalsozialismus einsetzte, wurde u. a. „die Wiederbelebung der Wandmalerei in der Tradition des Gesamtkunstwerkes“ propagiert [so Stefan GERMER, *Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren*, in: Bazon BROCK/Achim PREISS (Hrsg.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*. München 1990 (*Zeit Zeuge Kunst*), S. 21–40 (hier: S. 37)]

⁸⁵) Hans GROSS, *Der Weg zur nordischen Kunst*. Heide: Verlag Heimat und Schwert, Emil Sund, 1932

der internationalen Großstadt.“ – Der provinziell verengte Chauvinismus und Rassismus eines Adolf Bartels scheint hier die Feder geführt zu haben.⁸⁶

1934 wurde Hans Groß durch Fritz Mackensen, den er als ehemaligen Direktor der Kunsthochschule in Weimar kannte, als Professor an die neue Nordische Kunsthochschule in Bremen berufen, eine Art neuen „Bauhauses“ – nun aber eben auf nordischer Grundlage, eine Idee, die Groß bereits in Dithmarschen propagiert hatte.⁸⁷ Groß unterrichtete an der Kunsthochschule verschiedene Fächer und leitete die angeschlossene Höhere Fachschule für das Handwerk. Für beide Schulen formulierte er im Oktober 1934 Richtlinien, wobei der Kunsthochschule von Groß die Elitefunktion zugesprochen wurde; ihr „fällt die Sonderaufgabe zu, die Führer zu erziehen. Führer auf dem Gebiete der Kunst können nur Naturen sein, die schöpferisch stark sind... Bei gesunder Verteilung der Schüler werden daher der Höheren Fachschulen für das Handwerk die stärker besuchten sein müssen.“⁸⁸ Auf dem Lehrplan der Kunsthochschule⁸⁹ stand insbesondere auch die architekturbezogene Monumentalkunst (Fresko, Glasmalerei, Mosaik), in der sich Groß als Künstler und Lehrer betätigte.

Zwar reüssierte Groß in Bremen auf parteipolitischer Ebene als Kreiskulturwart bzw. Kreiskulturhauptstellenleiter von 1935 bis 1945 – als Künstler erlangte er während des Dritten Reiches keine große Anerkennung; auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München war er z. B. nie vertreten.⁹⁰

Die Ursache für diesen öffentlichen Mißerfolg in der zweifellos christlichen Einstellung von Hans Groß zu suchen⁹¹, ist problematisch, da der größte Teil des deutschen Protestantismus – wie Hans Groß – durchaus mit dem völkischen Gedankengut des Nationalsozialismus konform ging. Auch ließ sich – wie die Triptychen *Altar der Arbeit* (1932/33) und der *Altar des Lebens* (1936) von Hans Groß zeigen – christliche Ikonographie sehr gut in eine Blut-und-Boden-Malerei transponie-

- 86) Frauke Grohs Collinson sieht Adolf Bartels als Urheber der Schrift, was allerdings Hans Groß nicht aus der Verantwortung als Autor entlassen würde.
- 87) Auf einer Ausstellung von Hans und Elma Groß in Heide Anfang 1933 schlug Hans Groß vor, ein „Nordisches Bauhaus“ ins Leben zu rufen (Heider Anzeiger, 22. 3. 1933). Zur Geschichte der Kunsthochschule und zur dortigen Tätigkeit von Hans Groß vgl. Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 4), S. 327–342. Zu Fritz Mackensen als Direktor der Nordischen Kunsthochschule (1934/35) vgl. Arn STROHMEYER/Kai ARTINGER/Ferdinand KROGMANN, *Landschaft, Licht und niederdeutscher Mythos. Die Worpsweder Kunst und der Nationalsozialismus*. Weimar 2000, S. 150–158.
- 88) Richtlinien für die Organisation der Nordischen Kunsthochschule und der Höheren Fachschulen für das Handwerk in Bremen (aufgestellt im Anschluß an die Konferenz am Dienstag, dem 16. Oktober), maschinenschriftl. Manuskript signiert von Hans Groß (Frauken Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.)
- 89) (gedruckter) Lehrplan der Nordischen Kunsthochschule der Freien Hansestadt Bremen (Frauken Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.)
- 90) In seinem *Antrag auf Rehabilitierung des Kunstmalers Prof. Hans Groß, Bremen-Oberneuland, Rockew. Landstr. 7* (maschinenschriftl. Manuskript, Kopie im Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf), mit dem Groß nach dem Krieg seinen Antrag auf Entnazifizierung begründete, stellte er mit „Enttäuschung“ fest, dass er als Kreiskulturhauptstellenleiter nicht zur Gestaltung der Ausstellung „Bremen Schlüssel zur Welt“ herangezogen worden war und auch an den Ausstellungen im Haus der Deutschen Kunst in München nicht teilnehmen durfte. Dass er allerdings – wie er hier behauptete – mit einem offiziellen Ausstellungsverbot des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste belegt worden war, kann nicht nachgewiesen werden.
- 91) Dass Hans Groß nach 1937 auf einer Schwarzen Liste stand und er mit einem Malverbot für religiöse Bilder belegt war – so Mark M. Johnson, in: *Ausstellungskat. HANS GROHS* (wie Anmerk. 60), S. 10, der sich auf Angaben von Frauke Grohs Collinson stützt –, kann nicht nachgewiesen werden.

ren.²⁾ Aber die thematisch auf die enge Heimat beschränkte Kunst entsprach sicher nicht dem von Hitler propagierten und vor allem in Architektur (Albert Speer) und Kunst (z. B. Josef Thorak und Arno Breker) geförderten klassischen, antiken Schönheitsideal. „Es war langfristig nicht die Herausstellung regionaler Unterschiede gefragt, sondern die Symbiose von Heimat und Nation. Das Stammesbewußtsein sollte im ‚großdeutschen‘ Wir-Gefühl aufgehen. Der ausgeprägte, auf die engere Region bezogene Heimatstolz Schleswig-Holsteins sträubte sich dagegen: das Selbstverständnis als Vorreiterposten hinsichtlich der Verkörperung germanischer, nordischer Eigenschaften saß tief. Nicht die Nivellierung, sondern eine Sonderstellung war das Ziel.“³⁾

Hans Groß musste als Professor einer staatlich anerkannten Kunsthochschule erleben, dass einige seiner frühen expressionistischen Werke, vor allem Graphiken, 1937 im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ aus den Museen in Kiel⁴⁾, Weimar⁵⁾ und Wuppertal⁶⁾ entfernt wurden – wahrscheinlich war den Parteigenossen, die die Aktion im Auftrag von Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, durchführten, der Bremer Kunstprofessor unbekannt. Noch 1933 war Groß in Dithmarschen als „nordischer Maler“ und Vertreter eines „nordischen Expressionismus“ gefeiert worden.⁷⁾

Der Aktion „Entartete Kunst“ fiel auch ein prominenter Künstler aus Schleswig-Holstein, ein frühes Parteimitglied der NSDAP, zum Opfer – Emil Nolde⁸⁾. Auch er verstand sein Werk durchaus als nordische Kunst und fühlte sich daher missverstanden, als nach einer frühen, richtungsmäßig weitgehend unbestimmten Phase, in der sich z. B. Joseph Goebbels noch für den deutschen Expressionismus einsetzen konnte⁹⁾, der konventionelle Geschmack des ehemaligen Wiener Ansichtskartenmalers zum Maßstab der Kunstpolitik des Dritten Reiches wurde und die avantgardistische deutsche Kunst verboten wurde.

DIE NIBELUNGENFRESKEN

Das Nibelungenthema bot sich zweifellos für einen monumentalen Freskenzyklus an. Bereits Julius Schnorr von Carolsfeld hatte im Auftrag König Ludwigs I. von Bayern dem Nibelungenlied ein Denkmal in großformatigen Wandbildern gesetzt – mit seinen Fresken in der Münchner Residenz (1831–1867).¹⁰⁾

2) Elisabeth VORDERWÜLBECKE, Der „Altar der Arbeit“ von Hans Gross, in: Ausstellungskat. HANS GROSS (wie Anmerk. 2), S. 59–76.

3) Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 4), S. 47

4) Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 92), S. 59

5) In den Kunstsammlungen zu Weimar wurden die Holzschnitte des *Christuszyklus* (1917) beschlagnahmt (s. Ausstellungskatalog ANGRIFF AUF DIE KUNST. Der faschistische Bildersturm vor 50 Jahren. Kunstsammlungen zu Weimar 1988, S. 63)

6) vgl. Schreiben der Direktorin des Von der Heydt-Museums, Wuppertal, an Frauke Grohs Collinson (Wuppertal, 21. 2. 1984) (Frauken Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.). In Wuppertal wurden die Holzschnittfolge *Totentanz II* (1918) sowie drei weitere Graphiken entfernt.

7) Art. Hans Groß ein nordischer Maler, in: Heider Anzeiger, 18. 8. 1933

8) vgl. Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 4), S. 139

9) vgl. Anne-Paule QUINSAC, in: Ausstellungskat. HANS GROHS (1892–1981) and the Northern German romantic tradition. April 9 – August 1, 1986. Gallery, Federal Reserve Board Building, Washington D.C. 1986; vgl. auch Stefan GERMER (wie Anmerk. 84), S. 22f.

10) vgl. Ulrich SCHULTE-WÜLWER (wie Anmerk. 1), S. 90–III.



Hans Groß: Der Leichnam Rüdigers wird gezeigt – aus dem Freskenzyklus, 30er Jahre (Rathaus der Stadt Worms – Abb. nach einer alten Fotografie, Frauken Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.)

Die ersten Entwürfe für die Nibelungenfresken entstanden vermutlich in der Zeit, als sich Hans Groß erstmals mit der Freskotechnik beschäftigte.¹⁰¹ Das Gemälde *Brunhild kommt von Isenland* ist rechts unten in schwarzer Farbe signiert und datiert „H Groß 25“; *Siegfrieds Abschied* und *Hagen versenkt den Hort* sind dagegen in roter Farbe signiert und datiert „H Groß 29“. An der Echtheit der Künstlersignatur ist nicht zu zweifeln, jedoch ist die von Groß selbst ausgeführte Datierung zu hinterfragen.

1932/33 entstand der *Altar der Arbeit*, ein politisch-ideologisches Werk aus 22 Tafelgemälden, zwei Schrifttafeln und acht von Elma Groß-Hansen modellierten Terrakotta-Figuren, das am Erntedankfest 1933 in der Ehrenhalle des Dithmarscher Landesmuseums in Meldorf enthüllt wurde. Nach dem Kriege wurde das restaurierungsbedürftige Werk an Groß zurückgegeben, der es mit Ausnahme eines kleinen Ausschnittes des Hauptbildes zerstörte. Er signierte das Bild neu und datierte es „1925“.¹⁰² Es ist daher wahrscheinlich, dass Groß nach 1945 andere Werke aus den 30er Jahren, auf die er unmittelbar Zugriff hatte, in ähnlicher Weise ‚rückdatierte‘. Da die Nibelungenfresken zeitlebens in seinem Privatbesitz blieben, ist es also durchaus plausibel, dass er auch hier eine historische ‚Lücke‘ in seinem Werk ‚konstruierte‘ und die Fresken erst bei einer Restaurierung nach dem Krieg¹⁰³ datierte.

Im Nachlass des Künstlers befinden sich außerdem vierzehn lavierte Federzeichnungen, die in Komposition und Thematik den erhaltenen Nibelungenfresken entsprechen. Sie sind vom Künstler mit Kugelschreiber (!) betitelt und datiert „22“ bzw. „1923“.¹⁰⁴ Stilistisch gehören diese Zeichnungen mit der weichen Linie der Figurendarstellung nicht in Hans Groß’ expressionistische Phase der frühen 20er Jahre. Die leicht verwackelte Zeichnung und Beschriftung weist daraufhin, dass diese Zeichnungen erst im hohen Alter nach den Fresken entstanden sind.¹⁰⁵

¹⁰¹ Elma GROSS-HANSEN gibt in dem Manuskript *Registrierung des Lebenswerkes des Malers u. Dichters Hans Grohs, geb. 12. 12. 1892* (Kopie im Archiv des Dithmarscher Landesmuseums, Meldorf) den „Beginn der Nibelungenfresken“ mit 1926/27 an. Etwa dieselbe Zeit (1924–26) gibt auch der Sohn Volker Groß, Meldorf, als Entstehungszeit der Fresken an (telefonische Auskunft an den Verf., 24. 3. 2001).

¹⁰² vgl. Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 92), S. 73

¹⁰³ Christine Seibel, Alzey, nennt in ihrem Restaurierungsbericht (wie Anmerk. 73) eine frühere Restaurierung, bei der die abgeplatzten Putzstellen über den Schrauben, mit denen die Hartfaserplatte auf einer Rahmenkonstruktion verschraubt ist, geschlossen wurden und das durchstoßene Loch auf dem Fresko *Hagen und Volker auf der Wacht* mit Gips ausgefüllt und geglättet wurde. Diese Restaurierung wurde wahrscheinlich vom Künstler selbst in seinem Atelier in Heide durchgeführt. Volker Groß, Meldorf, berichtet davon, dass er seinem Vater bei der Restaurierung der Fresken geholfen habe (telef. Auskunft an den Verf., 24. 3. 2001).

¹⁰⁴ Lavierte Federzeichnungen, 26,3 : 20 cm, bez., sig. u. dat.: Sigfried schmiedet das Wölsungschwert; H Groß 22; Sigfried erschlug den Drachen, H Groß 22; Gunther kommt mit Brunhild, H Groß 23; Der Triumph Krimhilds, H Groß 22; Brunhild und Hagen wollen Sigfrieds Tod, H Groß 22; Sigfrieds-Abschied, H Groß 23; Hagen tötet Sigfried, H Groß 22; Krimhilds Klage - Brunhilds Tod, H Groß 23; Hagen versenkt den Hort, H Groß 22; Hagen und Volker auf der Wacht, H Groß 23; Kampf vor der Treppe, H Groß 23; Der erschlagene Rüdiger wird gezeigt, H Groß 23; Krimhild tötet Hagen, H Groß 23; Krimhild geht ins Feuer, H Groß 22 (Frauken Grohs Collinson - Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.)

¹⁰⁵ Hans Groß litt nach Auskunft von Frauke Grohs Collinson im Alter an der Parkinsonschen Krankheit, was die verwackelte Schrift erklärt. Frauke Grohs Collinson gibt in ihrer Dokumentation der Zeichnungen an, dass es sich um Illustrationen zu Hans Groß’ Nibelungen-Nachdichtung *Das Wölsungschwert* handelt, die im Zweiten Weltkrieg entstand (s. u. Anmerk. 120).



Hans Groß: Hagen und Volker auf der Wacht - aus dem Freskenzyklus, 30er Jahre (Museum Alzey, Leihgabe des Städtischen Museums im Andreasstift, Worms - Abb. nach einer alten Fotografie, Frauen Grohs Collinson - Grohs Collection Trust, Birmingham Al.)

Ein weiterer, gemäldetechnologischer Grund spricht gegen eine Datierung der Fresken in die 20er Jahre: Der Kreidegrund ist auf Hartfaserplatten aufgetragen.¹⁰⁶ Die harte und mittelharte Holzfaserplatte wurde erst 1927/28 von der Masonite Corporation in den USA entwickelt.¹⁰⁷ Es ist unwahrscheinlich, dass Groß bereits in den 20er Jahren in Dithmarschen Zugriff auf dieses neue Industrieprodukt hatte. Seit 1934, dem Jahr seiner Berufung zum Professor an die Nordische Kunsthochschule in Bremen, hatte er dagegen die finanziellen und räumlichen Möglichkeiten, die großformatigen Nibelungenfresken auszuführen.¹⁰⁸ Wahrscheinlich bestand der gesamte Zyklus ursprünglich aus 18 oder 20 Bildern; die heute fehlenden Tafeln wurden bei einem Bombenangriff auf Bremen vernichtet.¹⁰⁹

Inhaltlich sind die meisten erhaltenen Fresken mit den Holzschnitten identisch. Einige Fresken (*Hagen tötet Siegfried*, *Hagen versenkt den Hort*, *Hagen und Volker auf der Wacht*, *Der erschlagene Rüdiger wird gezeigt*) nehmen auch kompositorisch genau die Darstellung der entsprechenden Holzschnitte auf; Hagen und Kriemhild sind wie auf den Holzschnitten die Protagonisten der Handlung und erscheinen ähnlich typisiert – mit wallendem Bart bzw. langem gewellten Haar. Stilistisch stammen die Gemälde aber aus einer völlig anderen Schaffensperiode als die expressionistischen Holzschnitte.

Zu den Gemälden entstanden Zeichnungen in Rötel, bei denen Groß insbesondere auf die Modellierung der Köpfe und eine plastische Durchgestaltung der Gewandfalten Wert gelegt hat. Einzelne männliche Kopfstudien zeigen in der zeichnerischen Durcharbeitung durchaus einen individuellen Ausdruck, z. B. der Kopf des bärtigen Hagen – mit energischem Blick und hoher Stirn, wie er als ‚Täter‘ bei der Versenkung des Hortes auftritt, oder mit dem leidenden Ausdruck des Toten.¹¹⁰ Bei

- 6) vgl. Restaurierungsbericht von Christine Seibel, Alzey (wie Anmerk. 73)
- 7) vgl. OTTO FROEDE/Herbert WITT, Holzwerkstoffe, in: Ullmanns Encyklopädie der technischen Chemie. Bd. 12. – 4. Neubearb. u. erw. Aufl. Weinheim u. a. 1976, S. 720
- 8) Ende 1935 stellte Groß z.B. einen Antrag auf Materialbeschaffung für Freskomalerei [vgl. Protokoll der Professorenkonferenz am 20.12.1935, in: Akte 4 114 2, Staatsarchiv Bremen; zit. nach: Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 4), S. 334, Anmerk. 101].
- 9) vgl. Art. Nibelungen-Zyklus ausgestellt. Großflächige Historienbilder von intensiver Ausdruckskraft, in: Dithmarscher Landeszeitung, 9. 9. 1957. Dieser Pressebericht über die einzige öffentliche Ausstellung des Nibelungenzyklus im Dithmarscher Landesmuseum in Meldorf nennt (ohne Titelangabe) pauschal 20 Bilder und gibt – nicht ganz korrekt, aber vermutlich nach Auskunft des Künstlers – 1927–33 als Entstehungszeit an. Der einzige nachweisbare Bericht über die Nibelungenfresken, der wahrscheinlich kurz nach der Fertigstellung veröffentlicht wurde, nennt „fünfzehn Fresken“, ohne die einzelnen Titel aufzuführen (Reimer WULF, Die Nibelungen. Zu den Fresken des Malers Hans Groß, Bremen, in: Westermanns Monatshefte, 167. 1939, S. 409–412, hier: S. 412). Vermutlich bekam der Autor die Bilder, die nicht öffentlich ausgestellt waren, nicht alle zu Gesicht. Volker Groß, Meldorf, der Sohn des Künstlers, gibt die Gesamtzahl mit 18 Bildern an, die angeblich in Bremen „versteckt“ werden mussten (telefonische Auskunft an den Verf., 24. 3. 2001). Alte SW-Fotografien der Fresken, die in Bremen aufgenommen wurden (10 Fotografien, Frauen Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.; 24 Fotografien, Album 53, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel), zeigen nur einige der erhaltenen Fresken (in Vollbildern und Porträtausschnitten).
- 10) Rötelzeichnung, 46,5 : 44,5 cm, bez. u. sig.: Studie Hagen, H Groß (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, Inv.Nr. 5150/48); Kohlezeichnung, 21,6:16,4 cm, bez. u. sig.: Studie zu Hagen, H Groß; Rötel- und Bleistiftzeichnung, 37:33 cm, bez. u. sig.: Hagen Nibelungen, H Groß (beide Frauen Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.); vgl. auch Rötelzeichnung, 48:45 cm, bez. u. sig.: Died-v-Bern, H Groß (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, Inv.Nr. 5151/48)

den Kopfstudien zu Brunhild und Kriemhild ist dagegen bereits in der Zeichnung eine Typisierung festzustellen: Die en face wiedergegebenen Gesichter erscheinen wie Musterzeichnungen von ebenmäßigen, aber herben germanischen Frauenköpfen. Die Gegenspielerinnen Kriemhild und Brunhild sind in diesen Zeichnungen als Typen austauschbar.¹¹¹

Auf den Gemälden erscheinen die Personen durchweg als monumentale, etwa lebensgroße Gestalten mit starrem kalten Blick und wehendem blonden Haar. Wie im Holzschnittzyklus ist jede Szene auf ein oder zwei – ausnahmsweise drei – Personen beschränkt, die den gesamten Bildraum des Hochformates ausfüllen. Für den Hintergrund bleibt dagegen wenig Raum; er wird nur angedeutet. Farblich wird der gesamte Zyklus von kalten Grau- und Blautönen dominiert; mit seiner „harten, metallisch wirkenden Malerei“¹¹² strahlt der Zyklus eine kalte, unnahbare Atmosphäre aus.

(1.) BRUNHILD KOMMT VON ISENLAND

Die erhaltenen Bilder des Zyklus beginnen mit Brunhilds und Gunthers Ankunft aus Isenland.¹¹³ Wie zwei monumentale Gallionsfiguren stehen sie frontal nebeneinander am Bug eines seetüchtigen Wikingerbootes, dessen Steven sich zu einer effektvollen Spirale verjüngt. Die Fahrt des Schiffes drückt sich in einer leichten Bugwelle, in den vom Fahrtwind geblähten Umhängen und in den wehenden Haaren aus.

(2.) DER TRIUMPH KRIEMHILDS

Der Streit der Königinnen spielt sich vor dem Münsterportal ab, das im Hintergrund mit den Ansätzen eines Torbogens angedeutet wird. Im Triumph zeigt Kriemhild den von Siegfried entwendeten Gürtel der böse blickenden, aber hilflos wirkenden betrogenen Brunhild. Bordüren mit der verschlungenen Greiftierornamentik der Wikinger – hier vielleicht als Hinweis auf den Drachentöter Siegfried zu verstehen – säumen die Gewänder der beiden Königinnen.

- 111) 3 Rötzelzeichnungen (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf): 51,3 : 41 cm, bez. u. sig.: Krimhild, H Groß (Inv.Nr. 5149/48); 47 : 41 cm, bez. u. sig.: Brunhild, H Groß (Inv.Nr. 5152/48); 55,5 : 41 cm, bez. u. sig.: St. Zu Krimhild, H Groß (Inv.Nr. 5137/48)
- 112) Klaus von SEE, Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?, in: Joachim HEINZLE/Anneliese WALDSCHMIDT (wie Anmerk. 1), S. 43–110 (hier: S. 92). In dieser Malerei allerdings – wie von SEE – eine „Art von expressiv gesteigerter Neuer Sachlichkeit“ zu sehen, ist fragwürdig. Die Neue Sachlichkeit verkörpert – in ihrer veristischen wie magischen Variante – mit ihrer typischen Gegenstandswelt (Stadtlandschaften, strenge Stilleben, Gesellschaftsporträts) geradezu eine Gegenwelt zur nachexpressionistischen Malerei von Hans Groß.
- 113) vgl. 2 Rötzelzeichnungen (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf): ca. 45 : 32 cm, bez.: Brunhild kommt von Isenland (Inv.Nr. 5146/48); Studie zu Brunhild, 5 : 46,4 cm, sig.: H Groß (Inv.Nr. 5139/48) In der Liste der Gemälde, die der Schenkung an die Stadt Worms beilag, wird der Titel fälschlich mit „Siegfried u. Krimhild“ angegeben.

(3.) BRUNHILD UND HAGEN WOLLEN KRIEMHILDS TOD

Mit energisch geballter Faust und bösem Blick trifft Brunhild nun auf Hagen, der auf den Jagdspieß zeigt, mit dem er Siegfried töten wird.¹⁴

(4.) SIEGFRIEDS ABSCHIED

Siegfrieds Abschied von Kriemhild vor dem Aufbruch zur Jagd vollzieht sich weniger dramatisch als auf dem entsprechenden Holzschnitt. Kriemhilds Vorahnung von der Ermordung Siegfrieds ist hier an ihrer Gestik und ihrem ausdruckslosen Gesicht nicht abzulesen.

(5.) HAGEN TÖTET SIEGFRIED

Die Ermordungsszene entspricht dem Holzschnitt. Während Hagen aber auf dem Holzschnitt nach seiner Tat eine Gebärde von Angst und Entsetzen zeigt, ist er auf dem Gemälde ganz Herr des Geschehens: Er entwendet offenbar gerade dem sterbenden Helden das Schwert.

(6.) KRIEMHILDS KLAGE – BRUNHILDS TOD

Diese Szene zeigt – anders als der Holzschnitt *Kriemhilds Klage* – eine gravierende inhaltliche Abweichung vom Sagenstoff des Nibelungenliedes. Die im Nibelungenlied überlieferte Klage Kriemhilds wird mit Brunhilds Tod in Verbindung gebracht. Im Nibelungenlied verschwindet Brunhild von der Bühne, nachdem Hagen ihr versprochen hat, Siegfried zu töten. Dagegen durchbohrt sich nach der nordischen Überlieferung der Edda Brunhild vor dem Scheiterhaufen, auf dem der tote Sigurd (= Siegfried) verbrannt werden soll, mit dem Schwert, während Gudrun (= Kriemhild) den toten Helden beklagt. In der Edda erhält Siegfried eine heidnische Feuerbestattung, während im Nibelungenlied ein christliches Begräbnis begangen wird. Das Gemälde deutet mit den Flammen im Hintergrund die ‚heidnische‘ Bestattungsversion der Edda an.¹⁵

(7.) HAGEN VERSENKT DEN HORT

Von Bord eines Wikingerbootes wirft Hagen den Nibelungenhort in die aufgewühlten Fluten des Rheins, der hier – wie ein norwegischer Fjord – zu beiden Seiten von hohen Felswänden gesäumt wird.

¹⁴) Rötzelzeichnung, ca. 53,2:38,7 cm, bez.: Brunhild u. Hagen (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, Inv.Nr. 5147/48)

¹⁵) Mit der Darstellung hat sich Groß besonders auseinandergesetzt, wie mehrere erhaltene Rötzelzeichnungen (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf) zeigen: ca. 47:38 cm, bez. u. sig.: Brunhilds Tod (auf der Zeichnung setzt Brunhild zum Schwertstich an) (Inv.Nr. 5140/48); 47,3:38 cm, bez. u. sig.: Brunhilds Tod, H Groß (Brunhild hat bereits ihre Brust – das Schwert von unten ansetzend – durchstoßen) (Inv.Nr. 5153/48); 54,8:40,7 cm, bez. u. sig.: Brunhilds Tod, H Groß (Studie zum ausgeführten Gemälde) (Inv.Nr. 5135/48); Studie mit zwei Frauenfiguren, 53,5:40,5 cm, sig.: H Groß (Inv.Nr. 5138/48); vgl. auch Studie zur klagenden Kriemhild, Rötel- und Kohlezeichnung auf Karton, 60:45 cm, sig.: H Groß (Frauken Grohs Col-linson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al..)

(8.) HAGEN UND VOLKER AUF DER WACHT

Auf der Wacht vor dem Saal von Etzels Burg, in dem die Nibelungen ihr Nachtlager aufgeschlagen haben, sitzen Hagen und Volker von Alzey in einer Fensternische vor tiefblauer, sternklarer Nacht. Der Fiedler hat sich zum Schutz vor der Kälte den Umhang über den Kopf geworfen, während Hagen sich mit der rechten Hand durch das Haar fährt und seinen wachsamem Blick nach links aus dem Bild richtet – gegen den Feind, der auf dem Bild nicht präsent ist.

(9.) DER KAMPF VOR DER TREPPE

Im Kampf vor der Treppe des brennenden Saales ist Hagen der alleinige Akteur. Unter ihm ist ein Angreifer mit gebrochener Lanze gestürzt. Den Kopf des Gegners drängt Hagen mit dem linken Arm von sich, während er mit der Rechten zum Schwerthieb ausholt.

(10.) DER ERSCHLAGENE RÜDIGER WIRD GEZEIGT

Die Figurenkomposition mit Hagen, Volker von Alzey und dem toten Rüdiger von Bechelaren nimmt seitenverkehrt das Motiv des entsprechenden Holzschnittes auf. Während Volker jedoch auf dem Holzschnitt anklagend auf den Toten weist, stützt er hier schützend mit beiden Armen den Toten. In dem Profil des Kopfes von Volker ist eine Porträtähnlichkeit mit dem Künstler – mithin ein Selbstbildnis – zu erkennen: fliehende hohe Stirn, hinter die Ohren zurückgekämmtes Haar.

(11.) KRIEMHILD TÖTET HAGEN

Schließlich schreitet Kriemhild im letzten Kampf selbst zur Tat. Sie steht mit erhobenem Haupt und gezogenem Schwert vor dem gefesselten Hagen. Mit der linken Hand weist sie auf das am Boden liegende abgeschlagene Haupt König Gunthers und deutet so das Schicksal an, das nun Hagen ereilen wird. Der Gefesselte blickt trotz seiner ausgewogenen Situation mutig die Königin in gleicher Augenhöhe an.

(12.) KRIEMHILD GEHT INS FEUER

Das letzte Bild lässt sich wiederum nicht in den Handlungsablauf des Nibelungenliedes einordnen. Im Nibelungenlied wird Kriemhild von Hildebrand als Rache für die Ermordung Hagens erschlagen. Dagegen kommt Gudrun (= Kriemhild) in der nordischen Dichtung in den Flammen um. Auf dem Gemälde durchschreitet sie mit dem Schwert in der Hand die brennende Halle, unter ihr liegt Hagens abgeschlagener Kopf.

Die fehlenden Fresken lassen sich thematisch nicht mehr genau rekonstruieren: Nach den lavierten Federzeichnungen zu urteilen, die nach den Gemälden entstanden, wurde der Zyklus vielleicht durch zwei Siegfriedbilder eingeleitet: Siegfried

als Schmied und Siegfried als Drachentöter.¹⁰⁶ Weitere Anhaltspunkte geben die erhaltenen Rötelzeichnungen im Dithmarscher Landesmuseum: Die Zeichnung *Dietrich überwältigt Hagen*¹⁰⁷ lässt sich in den Handlungsablauf des Nibelungenliedes einordnen. Die Rötelzeichnungen *Siglinde findet Sigmund*, *Siglinde geht vom Schlachtfeld*, *Der Vergessenheitstrunk*¹⁰⁸, die vom Künstler in einer keilförmigen, an Runen erinnernden Majuskelschrift betitelt sind, sowie ein weiteres, nicht bezeichnetes Blatt, auf dem eine Frau ein zerbrochenes Schwert an einen Schmied übergibt,¹⁰⁹ sind dagegen nicht dem Stoff des mittelhochdeutschen Nibelungenliedes entnommen.

Nach dem nordischen Sagenstoff der Edda und der Volsunga saga lassen sich daraus folgende Szenen ableiten: Sigmund, Sigurds (= Siegfrieds) Vater, aus dem Geschlecht der Volsunge fällt im Kampf, da sein Schwert, nach der Volsunga saga ein Geschenk des Gottes Odin, zerbricht. Sterbend übergibt Sigmund seiner Frau Hjordis (= Siglinde des Nibelungenliedes) die Stücke des Schwertes für seinen zu erwartenden Sohn Sigurd. Der Pflegevater Sigurds, Regin, schmiedet das neue Schwert Gram. *Der Vergessenheitstrunk* bezieht sich auf einen anderen Zusammenhang der nordischen Sage: König Gjuki (Gibich), der im Süden des Rheins über die Niflunga (Nibelungen) herrscht, ist mit Krimhild verheiratet, mit der er die Söhne Gunnar (Gunter) und Hogni (Hagen) sowie die Tochter Gudrun hat. Von Krimhild erhält Sigurd einen Vergessenheitstrunk, so dass die Erinnerung an Brunhild, eine verstoßene Walküre Odins, die Sigurd befreit hat und mit der er sich verlobt hat, schwindet. Daraufhin heiratet er Gudrun (= Kriemhild des Nibelungenliedes).

Vermutlich beruhen die heute fehlenden Fresken auf den Rötelzeichnungen, die diesen Sagenstoff darstellen. Allerdings steht die Szene der Rötelzeichnung, auf der Siglinde das zerbrochene Schwert an den alten Schmied übergibt, inhaltlich im Widerspruch zu der Federzeichnung, die Siegfried als Schmied des „Wölsungschwert(s)“ zeigt. Auffallend ist auch, dass im Krieg nur die Bilder zerstört wurden, die auf der nordischen Sagentradition beruhen.

Aus dem überlieferten deutschen und nordischen Sagenstoff stellte sich Hans Groß seine private Mythologie zusammen. Ein eigenes Epos *Das Wölsungschwert*,¹¹⁰ 1200 Strophen in plattdeutscher Sprache, schrieb Hans Groß während der Kriegsjahre in Bremen – also im Anschluss an den Freskenzyklus. In der Einleitung des erhaltenen handschriftlichen Manuskripts gibt Groß einen Abriss seines ‚Nibelungen-

⁶⁾ s. Anmerk. 104

⁷⁾ Rötelzeichnung, ca. 47,3:31,5 cm, bez. u. sig.: Dietrich überwältigt Hagen (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, Inv.Nr. 5148/48)

⁸⁾ 3 Rötelzeichnungen (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf): ca. 59,5:41,7 cm, bez.: Siglinde findet Sigmund (Inv.Nr. 5144/48); ca. 60:41,8 cm, bez.: Siglinde geht vom Schlachtfeld (Inv.Nr. 5143/48); ca. 59,8 : 39, 5 cm, bez. u. sig.: Der Vergessenheitstrunk, H Groß (Inv.Nr. 5142/48)

⁹⁾ Rötelzeichnung, ca. 59,7:45 cm (Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, Inv.Nr. 5145/48)

¹⁰⁾ 2 Manuskripte – handschriftl. u. maschinenschriftl. (Frauken Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.)

liedes': „Er (= Odin, Amerk. d. Verf.) übergibt sein Schwert einem Kind von tüchtigen Recken. Doch die Probe, dieses Schwert aus dem Erdstamm heraus zu ziehen, gelingt nur einem, dazu einem jungen Unbekannten, des Königs Wölsung Sohn Sigmund. Allen Verlockungen und Gemeinheiten trotz er sein Leben lang. Das Schwert wird zu seinem und seines Stammes Retter. Erst als er im Glauben an seine unbändige Kraft gegen Odin selbst angeht, unterliegt er und das Schwert ist zerbrochen. Sigmund erkennt seine Schuld und sterbend übergibt er seiner Frau Siglinde das zerbrochene Schwert u. will, daß es der wieder neu schmiedet, welcher unter ihrem Herzen heranwächst – das Schwert gehütet von einer edlen Frau – die Mutter Sigfrids. Als Sigfrid in das Mannesalter tritt, erzählt seine Mutter ihm von dem Schwert und der Kraft dieser Schwertstücke und daß es mit großer Mühe und Arbeit nun gelingen würde ein ganzes daraus zu schmieden und daß dieses Schwert mit der Ehre seines Geschlechtes eng verbunden ist. Sigfrid geht den Weg durch Not u. Qual – er findet die Schmiede und schmiedet das Wölsungschwert neu. Mit diesem Schwert rächt er das Blut seines Vaters, tötet den Drachen – (...) und gelangt zu hohem Ruhm. Auch die Nibelungen, die unterirdischen dunklen Mächte, bezwingt er. Ein unerhörter Reichtum an Gold wird sein eigen. Er kehrt zurück in das Land seiner Mutter. Eine ihm ebenbürtige Frau findet er nicht – der Zufall lenkt ihn auf die schlafende Königin des Nordens – auf Brunhild – welche durch Odin selbst in Fesseln gelegt wurde und wiederum nur mit Odins Willen erlöst werden kann. Durch Sturm und Gefahr – unerschrocken – gelangt Sigfrid dahin. Mit dem Wölsungschwert zerschneidet er den eisernen Panzer und holt die Königin ins Leben zurück. Sie erkennen ihre Gleichheit und geloben sich ewige Treue. Sigfrid geht darauf wieder zurück, um die Burgen (?) seines Vaters zu erobern und dann Brunhild zu holen. Als Frankenkönig hört er von Burgund und sein Verlangen ist so groß, dieses Land und die Königin dort kennen zu lernen, daß er sich sofort auf die Reise dorthin begibt. Von jetzt an nimmt das Schicksal seine Wende – der Weg der göttlichen Bewährung in Treue wird nicht mehr gradlinig begangen. Er lernt Krimhild kennen. Ute, die Mutter, vermag es fertig zu bringen, Sigfrid in einer schwachen Stunde durch Wein den Treueid mit Brunhild brechen zu lassen – der göttliche Held kommt immer wieder von seinem Wege ab. Er holt die Königin des Nordens, welcher er einmal seine Treue für das Leben gab, dem König Gunther als Lebensgefährtin und verleugnet seine eigene Person. Er verliert das Recht, Odins Schwert weiter zu führen. Er muß sterben und das Schicksal erwählt Hagen, diese Tat zu vollbringen. Brunhild selbst ersticht sich mit dem Schwert Odins. Hagen aber nimmt das Schwert, statt es durch Feuer zu vernichten (Es folgt ein gestrichener Abschnitt, Anmerk. d. Verf.) Denn eine unheimliche Kraft hat das Wölsungschwert auch noch in der Hand eines Helden, welcher nicht direkt von Odin zu seiner Führung berufen wurde. Aber mit der Kraft des Helden verliert auch das Schwert seine Stärke – als Hagen gefesselt dasteht, ergreift Krimhild die Waffe und tötet ihn damit. Darauf legt sie Feuer in Etzels Burg und stürzt sich mit dem Wölsungschwert in die heiße Glut. Odin erhält sein Schwert zurück. ...Zu Unrecht wird das große Werk der frühen deutschen Dichtung ‚Die Nibelungen‘ genannt. Die Nibelungen sind die dunklen unterirdischen Mächte und Kräfte. Das Thema der Dichtung aber ist die göttliche Gabe von Kraft und Licht – das Wölsungschwert –

welches durch die menschliche Gestalt Taten und Wunder vollbringt, wenn auch die Unzulänglichkeit aller irdischen Not und Tod das Ende bereiten. In großen Zügen ist hiermit auch das Fundament der vorliegenden Dichtung wiedergegeben.

Die Niederdeutsche Sprache habe ich gewählt, weil sie in ihrer Einfachheit und unerhörten Klangfülle dem gewaltigen Geschehen dieser Sage besondere Eindringlichkeit verleiht und weil es meine Muttersprache ist.“

Das „Wölsungschwert“ versteht Groß, wie er es später noch einmal ausdrückte,¹²¹ als ein „geistiges Gut“, was sich allerdings vor den Fresken für den Betrachter beim besten Willen nicht erschließt. Die eigenwillige moralisierende Interpretation des Nibelungenstoffes trug Groß 1957 auch in einer Rede anlässlich der Ausstellung der Fresken im Dithmarscher Landesmuseum vor: „Sonne und Licht – Schatten und Finsternis – Freude und Glück – Sorge und Angst – Liebe und Haß – Not und Tod – ziehen in oft krasser realistischer Wiedergabe – wie ein roter Faden durch das gewaltige Volksepos der Völker des Nordens – des Nibelungenliedes. Ein lebendiges Gleichnis aller entfesselten Kräfte entsteht vor unsern Augen. Es ringt der Mensch mit sich selber – mit der Glut der eigenen Seele. Er bringt sie zum Entflammen oder zum Erlöschen. Es ringt der Mensch mit Brüdern und Schwestern mit Freunden und mit Feinden. Es ringt und kämpft der Mensch mit Gott selber. Im Taumel des Sieges glaubt er sich erhaben und sonnt sich in seiner Überheblichkeit – in seiner Eitelkeit – und wird letzten Endes sein eigenes Opfer. Und alles wird in erster Linie hervorgerufen durch die verlockende, gewaltige Macht des Goldes – das unheilbringende, glänzende, teuflische Gut – der Nibelungenhort. Aber (und hier liegt der wesentliche Kern der großen Volksdichtung) auch nur durch die Nichtbewahrung seiner Besitzer und seiner Besitzwollenden. Die Gotterwählten versagen und beschwören das brennende Unheil herauf. In der Anschauung der Völker des Nordens konnte kein Erdgebundener auf die Dauer ein Gotterwählter sein. Die menschliche Unzulänglichkeit war und blieb ein Bestandteil der Schöpfung und machte alles immer wieder zunichte.

Als Sigmund – der Vater Sigfrids – von der göttlichen Güte auserwählt wurde, das Schwert zu besitzen – das heißt die große feine Weisheit der Volkslenkung –, ging es wohl eine Zeit lang gut, aber dann war er nicht mehr über die aufbrechende Eitelkeit und Großmannssucht Herr. Sie trieben ihn gegen Gott selber an. Das Schwert mußte zerbrechen und er mußte sterben.

Sein Sohn Sigfrid hat dann mit einem eisernen Willen, mit einer unerhörten jugendlichen Tatkraft und einer lauterer klugen Erkenntnis das Schwert wieder neu schmieden können.

Und das Schwert blieb bei ihm, solange er bescheiden sich seiner Aufgabe bewußt war und es lenkte und führte zur Ehre des Höchsten. Doch auch er war ein Mensch – und nicht der Sohn Gottes...“

¹²¹ s. Anmerk. 35

Mit der metaphorischen, emotional besetzten Verwendung von Begriffen wie „Sonne“, „Licht“, „Glut“ und „Entflammen“, die mit den „Völker(n) des Nordens“ in Verbindung gebracht werden, bedient sich Groß in dem Vortrag einer Diktion, die sich bereits ähnlich bei dem Schriftsteller Friedrich Lienhard findet; mit Adolf Bartels gehörte Lienhard, der seit 1917 in Weimar ansässig war, bereits vor dem Ersten Weltkrieg zu den Programmatikern der Heimatkunstabewegung. Die Feuer- und Sonnensymbolik findet sich schließlich auch in der ‚Mythologie‘ des Nationalsozialismus; als markante Beispiele seien die Interpretation des Hakenkreuzes als vermeintlich germanisches Sonnenrad, das in nördlichen Ländern am Horizont entlangrollt, und die Wiederbelebungsversuche der heidnischen Sonnenwendfeiern genannt.¹²² Die Ambivalenz der Sonnensymbolik bei Groß wird darin deutlich, dass er sie – bereits bei den expressionistischen Holzschnitten – in Zusammenhang mit den ‚nordischen‘ Nibelungen bringt, zugleich aber auch mit christlichen Bildern, z. B. auf den Blättern der Holzschnittfolge *Christusleben* (1917), auf denen hinter der Gestalt Christi die strahlende Sonne am Horizont erscheint.

Die pathetische Sprache und die Wortwahl spiegeln die wirklichkeitsferne heroische und völkische Weltanschauung des Künstlers wider, die er ungebrochen über die Schrecken des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges trug. Das Leben ist ein ständiger Bewährungskampf, in dem der Mensch schicksalhaft von dualistischen Kräften bestimmt wird. Aus dem Volk hervorgehende Führernaturen wie Sigmund und Siegfried sind dazu bestimmt, die Völker mit dem Schwert zu führen. Dieses Schwert wird von Gott verliehen. Besinnt sich der Führer nicht auf diese Bindung an Gott und schwingt sich selbst aus „Eitelkeit und Großmannssucht“ zum Herrn dieser Welt auf, sind er und sein Volk dem Untergang geweiht. Groß vereinnahmt das Nibelungenlied einseitig und nicht den literaturhistorischen Tatsachen entsprechend für die „Völker des Nordens“.

Es klingt – allerdings erst nachträglich – eine Kritik am Nationalsozialismus an. Bereits in seinem Antrag auf Rehabilitierung nach 1945¹²³ machte Hans Groß geltend, er habe sich als „Künstler und Idealist“ 1930 der NSDAP angeschlossen und habe „innerhalb der Partei gegen Unbescheidenheit und Überheblichkeit“ gekämpft. Das Führerprinzip und der völkische Gedanke werden von Groß – wie schon vor 1933 – weiterhin vertreten; gescheitert ist nach seiner Ansicht der Nationalsozialismus an der fehlenden Besinnung auf Gott, wobei allerdings höchst fraglich ist, ob Groß hier einen gütigen und vergebenden Gott meint oder nicht eher einen alttestamentlichen richtenden Gott, der sein auserwähltes Volk führt, solange sich der Mensch ihm demütig unterordnet.

Im Juni 1945 wurde Hans Groß von den Amerikanern aus dem Professorenamt entlassen und zweimal – zunächst bis Anfang 1946 und dann erneut Anfang 1948 – aufgrund seiner politischen Ämter interniert. Nach der Entnazifizierung

122) vgl. Rüdiger SÜNNER, *Schwarze Sonne. Entfesselung und Mißbrauch der Mythen in Nationalsozialismus und rechter Esoterik*. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1999, S. 79–87

123) s. Anmerk. 90

baute die Familie in Bremen-Oberneuland eine kunstgewerbliche Handweberei auf. 1953/55 kehrte Hans Groß – inzwischen offiziell als Professor pensioniert – in sein 1925 erbautes Haus am Galgenberg in Heide zurück.

An dem flachen Backsteinanbau des Hauses brachte Hans Groß nach seiner Rückkehr 1955¹²⁴ ein Hohlrelief an: Siegfried tötet den Drachen. Der Profilkopf des gerüsteten Siegfried hat eine gewisse Porträtähnlichkeit mit dem markanten Kopf des Künstlers. Mit der Lanze stößt Siegfried in das weit geöffnete Maul des Reptils. Der lateinische Spruch PAX OPTIMA RERUM auf der Reliefplatte spiegelt die humanistische Rückbesinnung der Nachkriegszeit wider. Auf früheren Bildwerken und in literarischen Werken von Hans Groß tauchen lateinische Sprüche und Wörter dagegen nicht auf. Der Künstler sieht sich nun als Kämpfer für den Frieden. Die Darstellung hat eine christliche Konnotation: Der heilige Ritter und Drachentöter Georg diente schon den Nazarenern als ikonographisches Vorbild für Siegfried.¹²⁵ Der Genius Loci kommt hinzu: Sankt Georg, der Schutzpatron der Bauern und Ritter, ist Ortsheiliger von Heide. In der evangelischen Kirche St. Jürgen befindet sich ein Schnitzaltar (um 1515)¹²⁶ mit der Darstellung des Drachentöters Georg auf einem Flügel. Der lateinische Spruch, der in einer Darstellung aus dem Nibelungenlied fehl am Platze ist, führt zu einer christlichen Interpretation des Drachentöters, auch wenn er nicht – wie Sankt Georg – auf dem Pferd sitzt.

DIE NIBELUNGENFRESKEN – EIN NATIONALSOZIALISTISCHES KUNSTWERK?

In einer Monographie über *Die Malerei im deutschen Faschismus* werden bildnerische Adaptionen des Nibelungenstoffes aus der Zeit des Dritten Reiches pauschal als typische Beispiele nationalsozialistischer „Allegorik und Eliten-Ästhetik“ herangezogen.¹²⁷ Ulrich Schulte-Wülwer schließt seine ikonographische Studie über das Nibelungenlied mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges: Als letztes Beispiel für die bildnerische Rezeption des Nibelungenliedes im Dritten Reich führt er Hans Groß' Nibelungenfresken an.¹²⁸ Er zitiert aus der einzigen zeitgenössischen Veröffentlichung zu den Fresken, einem Aufsatz in *Westermanns Monatsheften* von 1939, in dem Hagen, die Hauptperson des Zyklus, „als ewig gültige Offenbarung deutscher Treue bis zu Untergang“ herausgestellt wird.¹²⁹ Von den Nibelungenfresken springt Schulte-Wülwer dann unmittelbar zur berühmten Stalingrad-Rede von Hermann Göring aus Anlass des 10. Jahrestages der Machtergreifung (30. 1. 1943), in der das aktuelle Schicksal der 6. Armee mit dem Ende der Nibelungen verglichen wird. Genau denselben historischen Sprung von Groß zu Göring – wohl in

¹²⁴ Datierung nach der telefonischen Auskunft von Volker Groß, Meldorf, an den Verf. (24. 3. 2001); Volker Groß half seinem Vater bei der Ausführung des Reliefs.

¹²⁵ vgl. Klaus LANKHEIT (wie Anmerk. 1), S. 201f.

¹²⁶ vgl. Johannes HABICH (Bearb.), Hamburg, Schleswig-Holstein (Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler), München u. a. 1971, S. 234

¹²⁷ Berthold HINZ, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*. München 1974 (Kunsthistorische Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kulturwissenschaft ; 3), S. 114

¹²⁸ vgl. Ulrich SCHULTE-WÜLWER (wie Anmerk. 1), S. 179, Abb. 73 u. 74, S. 180f.; auch Detlev JOHANNES (wie Anmerk. 1), S. 17, subsumiert Hans Groß unter „Nationalsozialistische Kunst“.

¹²⁹ Reimer WULF (wie Anmerk. 109), S. 409

Anlehnung an Schulte-Wülwer – unternimmt Klaus von See¹³⁰ in seiner Studie über das Nibelungenlied als Nationalepos.

Schulte-Wülwer stellt allerdings fest, dass sich die Untergangsbilder von Groß nicht zu Propagandazwecken eigneten, „solange man dem Volk die Vorstellung vom nahen Endsieg vorgaukeln konnte.“ Als „Selbstzitate“ der Holzschnittfolge weisen die Fresken „weniger auf den kommenden Krieg voraus, als auf den verlorenen Krieg zurück.“¹³¹

Die Rezeption des Nibelungenliedes durch den Nationalsozialismus war durchaus ambivalent: Einerseits wurde das deutsche Nationalepos schon 1933 als „Krongut völkischer Erziehung“, als „deutsches Tugendbuch“, das den Kampf bis zur Selbstaufopferung als Lebensprinzip feiert, für die nationalsozialistische „Werteerziehung“ in der Schule empfohlen.¹³² Andererseits war die Untergangsszenarie, wie sie im Massensterben der „germanischen“ Krieger am Hofe des Hunnenkönigs geschildert wird, der Aufbruchstimmung der nationalsozialistischen Bewegung und der Propaganda des Tausendjährigen Reiches nicht zuträglich.¹³³ Die zwiespältige Haltung des Nationalsozialismus drückte 1942 der bekannte Bonner Germanist Hans Naumann in einem „Kriegsvortrag“ über das Nibelungenlied aus: „Ja, es würde sich das germanische, das wiedergeborene germanische Dichtungsgut in diesem Liede noch reichlicher aufweisen lassen, wenn dem nötig wäre... Aber gerade angesichts der überreichen Todesernte dieser Dichtung, die mit einem hoffnungslosen Massentode alles germanischen Kriegsvolkes endet und selbst dem Berner mit seiner amelungischen Gefolgschaft alle weiteren Möglichkeiten grausam und restlos zerschlägt, erwacht doch wohl unser Widerspruch. Wir können über Größe und Adel den Untergang doch nur vorübergehend vergessen. Kann solches Übermaß von tragischem Untergang unseres adligsten Blutes wirklich ein deutsches Nationalepos bilden? Würden denn etwa die Trojaner sagen wollen, daß die Ilias eigentlich ihr Nationalepos sei und nicht das der Griechen?“¹³⁴

Gestalten und Szenen des Nibelungenliedes, mit Ausnahme der Gestalt Siegfrieds, wurden nur relativ selten zur Illustration der NS-Rassenideologie in offiziellen Werken, u. a. in Gobelins und Wandbildern, dargestellt.¹³⁵ Wie ein Beispiel aus der

- 130) vgl. Klaus von SEE (wie Anmerk. 112), S. 92
 131) Ulrich SCHULTE-WÜLWER (wie Anmerk. 1), S. 179
 132) Zitate des Volksschulpädagogen und Blut-und-Boden-Ideologen Severin Rüttgers (zit. nach: Werner WUNDERLICH, „Ein Hauptbuch bey der Erziehung der deutschen Jugend...“ Zur pädagogischen Indienstnahme des Nibelungenliedes für Schule und Unterricht im 19. und 20. Jahrhundert, in: Joachim HEINZLE/Anneliese WALDSCHMIDT (wie Anmerk. 1), S. 119–150 (hier: S. 130f.)
 133) vgl. Ulrich SCHULTE-WÜLWER (wie Anmerk. 1), S. 175
 134) Hans NAUMANN, Das Nibelungenlied – eine staufische Elegie oder ein deutsches Nationalepos? Bonn 1942 (Kriegsvorträge der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn ; 100), S. 24
 135) Franz Stassen: Siegfried am Bach, Lithographie (1939?); Franz Doll: Siegfrieds Tod (Gobelinmalerei für den Festzug zum Tag der Deutschen Kunst 1940); Paul Bürck: Nibelungenfries im Gemeinschaftssaal der Dürener Metallwerke, Berlin 1942 [s. Jörg KASTNER (wie Anmerk. 1), S. 82f., Kat.Nr. 33–35]; Ferdinand Staeger: Siegfried im Kampf mit dem König der Dänen; vgl. auch Staegers Grenzwacht – Hagen und Volker haben ihren Platz an Etzels Burg verlassen und halten Wacht an einem deutschen Strom [s. Ulrich SCHULTE-WÜLWER (wie Anmerk. 1), S. 176, und Berthold HINZ (wie Anmerk. 127), Abb. 157, S. 282]

Zeit belegt, der Nibelungenzyklus des süddeutschen Kirchenmalers Albert Burkart (1898–1982) für den Fahnsaal der Kriegsschule in Fürstenfeldbruck (1939–40), musste sich ein Nibelungenbild selbst an einem staatlichen Gebäude durchaus nicht immer in die herrschende Rassenideologie einpassen: Burkart zeigt keine ‚germanischen‘ blonden Helden, sondern einen farbenprächtigen Aufzug aus der höfischen Ritterwelt, der sich stilistisch an die italienische Freskenmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts anlehnt.¹³⁶

Der einzige schleswig-holsteinische Künstler, der im Nationalsozialismus nationale Anerkennung fand, der Elmshorner Wilhelm Petersen (1900–1987), schuf 1936 mehrere Gemälde zum Nibelungenlied: *Nibelungenzug*, *Brunhilds Abschied*, *Fahrt nach Isenstein*, *Letzter Waffengang Dietrichs von Bern mit Hagen von Tronje*.¹³⁷ Erfolgreicher war er mit seinen gleichzeitig entstandenen Wikingerbildern, seinen Porträts von Friesinnen in Festtagstracht, die u. a. von seinem Freund, dem NS-Ideologen Alfred Rosenberg, erworben wurden, sowie mit Germanenbildern, die auch als Schulwandbilder Verwendung fanden. In Itzehoe wurde ein „Germanengrab“, das aus der Bronzezeit stammt, ausgegraben; für die hier errichtete „germanische Weihestätte“ entwarf Petersen 1938 einen Wandfries, auf dem das Leben der Germanen ‚rekonstruiert‘ dargestellt ist.¹³⁸

Die blonden germanischen Männer- und Frauentypen auf den Nibelungenfresken von Hans Groß mögen noch – wie die Gestalten eines Petersen – dem Kanon der Rassenideologen entsprochen haben. Aber die Untergangsstimmung der Bilder, die als Anklage gegen den Krieg verstanden werden kann, insbesondere in dem Bild *Der erschlagene Rüdiger wird gezeigt*, sowie die Nibelungentreue, die von Hagen verkörpert wird und die zu jenem Untergang an Etzels Hof führt, lagen sicher nicht auf der Linie der NS-Propaganda der 30er Jahre, die das Volk auf einen von der Mehrheit unerwünschten Krieg einstimmen musste. Für eine geistige Kriegsmobilmachung waren die Nibelungenfresken höchst ungeeignet. Auch zeigen die Bilder, besonders die beiden Selbstmordszenen *Brunhilds Tod* und *Kriemhild geht ins Feuer*, kein heroisches Sterben, das sich in den Totenkult der nationalsozialistischen Bewegung hätte einbinden lassen.

Schließlich widersprechen die Frauengestalten Brunhild und Kriemhild völlig dem typischen ‚Frauenbild‘ auf Gemälden aus der Zeit des Nationalsozialismus: Eine nordische Schönheit tritt – häufig in allegorischer oder mythologischer Verbrämung, wobei auffallend häufig das Urteil des Paris thematisiert wird – als wohlfeile Aktfigur in Erscheinung oder die deutsche Frau wird in ihrer Funktion als Gemahlin und Mutter gezeigt.¹³⁹ Dagegen sind bei Groß die beiden Königinnen keine

⁶⁾ vgl. Jörg KASTNER (wie Anmerk. 1), S. 83f., Kat.Nr. 36; Berthold HINZ (wie Anmerk. 127), Abb. 163, S. 285. Nach A. BROCK (Art. Albert Burkart, in: SAUR, Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. 15. München u.a. 1997, S. 228f.) ließ Burkart mit dem Wandbild „versteckt Kritik an seiner Zeit durchscheinen“.

⁷⁾ vgl. Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 4), Kat.Nr. 106, 107; Mortimer G. DAVIDSON, Kunst in Deutschland 1933–1945. Bd. 2/2: Malerei, R-Z. Tübingen 1992, S. 386

⁸⁾ vgl. Elisabeth VORDERWÜLBECKE (wie Anmerk. 4), S. 201

⁹⁾ vgl. Berthold HINZ (wie Anmerk. 127), S. 83–93

liebreizenden Frauen und zudem handeln sie auch noch in eigener Verantwortung – bis zur letzten Konsequenz, dem Selbstmord. Völlig ‚unmöglich‘ – im Sinne des nationalsozialistischen Frauenbildes – muss die Szene *Kriemhild tötet Hagen* erscheinen, in der die Frau mit Schwert dem gefesselten Helden gegenübertritt!

Obwohl die monumentalen Nibelungenfresken – wie die anderen Fresken von Hans Groß – vom Künstler für eine dauerhafte öffentliche Ausstellung vorgesehen waren, wurden sie während des Dritten Reiches weder öffentlich gezeigt, noch in eine öffentliche Sammlung übernommen. Auch nach dem Krieg zerschlugen sich die Bemühungen des Künstlers, die Nibelungenfresken in einem Museum in Schleswig-Holstein unterzubringen.¹⁴⁰ Erst in Worms – über 50 Jahre nach der Entstehung und knapp zehn Jahre nach dem Tod des Künstlers am 28. November 1981 – fanden die Nibelungenfresken schließlich einen öffentlichen Ausstellungsort.

140) Mehrmals schrieb Hans Groß in dieser Angelegenheit an Alfred Kamphausen, der als Direktor des Dithmarscher Landesmuseums schon vor dem Krieg zu seinen Förderern gehört hatte. Am 26.7.1948 gab Kamphausen in seiner Funktion als Museumspfleger von Schleswig-Holstein und Direktor des Dithmarscher Landesmuseums ein vages Angebot ab, die zwölf erhaltenen Bilder aus Bremen-Oberneuland, wo sie bei einem Freund der Familie Groß, dem Großkaufmann Dr. Beutler, untergebracht waren, zu übernehmen. Als Direktor des Schleswig-Holsteinischen Freilichtmuseums in Kiel verwies Kamphausen am 6. 3. 1970 auf das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum, Schleswig, und das Altonaer Museum als eventuelle dauerhafte Ausstellungsorte (beide Briefe: Frauken Grohs Collinson – Grohs Collection Trust, Birmingham, Al.) Es bleibt nach diesen Schreiben fraglich, ob das Angebot von Hans Groß, die Fresken einer öffentlichen Sammlung zu überlassen, letztlich an zu hohen (finanziellen) Forderungen des Künstlers oder am fehlenden Engagement Alfred Kamphausens scheiterte.

Quelle:

Busso Diekamp: Die Nibelungenbilder von Hans Groß. Werke eines Künstlers aus Schleswig-Holstein in Worms.

Aus: Der Wormsgau. Wissenschaftliche Zeitschrift der Stadt Worms und des Altertumsvereins Worms e.V., Jg. 2001, Heft 20, S. 79-126.

Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.