

Jshr. mitteldt. Vorgesch.	67	S. 258—265	Halle/Saale	1984
---------------------------	----	------------	-------------	------

## Die expressionistischen Fresken im Landesmuseum für Vorgeschichte (Halle Saale)

Von Ingrid Sch ulze, Halle (Saale)

Mit Tafeln 102—107

Zu den wenigen, wenngleich nur teilweise auf uns gekommenen expressionistischen Wandmalereien gehört ein Freskenzyklus von 1918 im halleschen Landesmuseum für Vorgeschichte. Geistiger Schöpfer des heute noch erhaltenen Bildfrieses ist der aus München stammende Architekt Paul Thiersch (1879—1928). Er war 1906 Assistent und Bürochef bei Peter Behrens — damals Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule — gewesen und hatte ein Jahr später die gleiche Funktion bei Bruno Paul in Berlin übernommen. Von hier aus erfolgte 1915 die Berufung zum Direktor der Handwerkerschule in Halle. Ihre Umwandlung in eine Kunstschule, die späterhin weit über die Grenzen des damaligen Deutschland hinaus berühmt wurde, ist in erster Linie der Leitung von Thiersch zu verdanken. Seine eigene, hauptsächlich am Vorbild von Behrens geschulte Architekturauffassung wies zunächst vorwiegend klassizistische Züge auf. Ein entschiedener Wandel in dieser Hinsicht trat erstmals 1918 bei den Wandmalereien für das nach Plänen des Architekten Wilhelm Kreis bereits vor dem ersten Weltkrieg errichtete hallesche „Provinzialmuseum für Vorgeschichte“ zutage.

Daß der spätexpressionistische Freskenzyklus frühzeitig die Aufmerksamkeit der Kunstwissenschaftler erregte, verrät ein 1919 erschienener Band von Wilhelm Waetzold (1919, S. 101) über „Deutsche Malerei seit 1870“. Dort heißt es: „Zwei Mächte fand Paul Thiersch 1918 in Halle vor, mit denen seine Wandmalerei sich auseinandersetzen sollte, mit denen sie leben muß; erstens die Kreissche Bauform: Karg in Geist und Linien, fortifikatorisch kahl und geballt, zweitens den Bauinhalt: Denkmale unserer Vorzeit, das vorgeschichtliche Museum. Über streng ornamentale, an versteinertes Baumwerk erinnernde Treppenaufbegleitung, fast kristallinisch starre Bildungen, steigt die Malerei auf zum Figürlich-Freien und Beseelten des oberen Wandschmuckes. Eddastimmung ist gemeint. Noch undifferenziertes, nackt barbarisches Sein, Leben, Wachsen, Leiden, Sterben, Bestattetwerden, Urdasein in herbe Formen gegossen, Schicksale, deren Linien einfach und rätselvoll zugleich wie Runen sind. Nur wer in sich den Sinn für das Überpersönliche, Unerbittliche und Verfloßene entdeckt, findet Zugang zum Gehalt dieser Bilder, deren Form noch mehr Versprechung als Erfüllung, eher Problem als schöne Lösung ist.“

Vor allem das sich beiderseits der Treppe emporwindende Gezweig der Weltenesche Ygdrasil faszinierte durch seine oft bizarr anmutende Formenvielfalt (Taf. 102,2,3). Der Baum war so angelegt, daß er, gleichsam in unergründlichen Tiefen wurzelnd, zusammen mit dem doppelten Treppenanlauf anstieg. Angesichts des hier waltenden Phantasie reich tums liegt es nahe, sich an die auf mannigfache Weise ineinander verschlungenen und kreisenden Ornamente des keltischen und germanischen Tierstils, aber auch an das Astwerk in der deutschen Architektur und Plastik der Spätgotik zu erinnern. Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer, einer der geistigen Mitbegründer des Expressionismus, hatte

in seinen in zahlreichen Auflagen erschienenen Schriften „Abstraktion und Einfühlung“ von 1907 sowie „Formprobleme der Gotik“ aus dem Jahr 1911 auf die Bedeutung derartiger durch stark abstrahierende Tendenzen gekennzeichnete, ornamentaler Traditionen aufmerksam gemacht. Offenkundig hierdurch mit angeregt, durchdringen bei Thiersch pflanzliche Eigentümlichkeiten den Formenschatz linearer Gebilde. Ausgeprägt dynamisches Empfinden scheint sich dabei mit magischen Vorstellungen zu verbinden. Sie spiegelten sich im Geheimnisvoll-Beunruhigenden einzelner, aus nächtlichem Dunkel zum Licht emporstrebender Formen wider und vermochten vor allem die Phantasie des Betrachters nachhaltig zu beschäftigen.

Die Tatsache, daß sich ursprünglich an den Wänden des mittleren Treppenabsatzes Hakenkreuze befanden, dürfte heute vielfach Befremden auslösen. „Das Lebenswunder erglüht im aufwärtsrollenden Lebensrade und verglüht in seinem Gegenpol, dem abwärts zum Tode gleitenden Lebenskreuz (Swastika und Sauwastika Altindiens)“, so deutete der damalige Direktor der „Landesanstalt für Vorgeschichte“, Hans Hahne, in einem 1935 kurz nach seinem Tode veröffentlichten Aufsatz die beiden sinnbildlich gemeinten Hakenkreuze (Hahne 1935, S. 39). Der hier geäußerten Ansicht zufolge hatten sie ihren Ursprung ausschließlich in „arisch-indischer Anschauung“, tatsächlich jedoch war das Hakenkreuz in sämtlichen altorientalischen Kulturen verbreitet. Hahnes Auffassung dürfte durch den mit ihm befreundeten Künstler wesentlich beeinflußt worden sein. Denn unverkennbar ist hier eine enge Verwandtschaft mit Gedankengängen aus dem Kreis um den Dichter Stefan George, dem Thiersch bereits lange vor dem Entstehen der Fresken nahestand. Als Heilszeichen der „Kosmiker“ spielte das Hakenkreuz dort seit etwa 1895 vor allem bei Alfred Schuler eine wichtige Rolle. In Gestalt eines von Melchior Lechter gezeichneten Signets schmückt es überdies den ersten Band der Shakespeare-Übersetzung Friedrich Gundolfs aus dem Jahre 1908, sein erstmals 1916 veröffentlichtes „Goethe“-Buch sowie ganze Publikationsreihen, die aus dem George-Kreis hervorgingen.

Zwar traten unter den Anhängern des Dichters auch deutschtümelnde oder besser alldeutsche Neigungen zutage. Sie äußerten sich besonders bei dem Historiker Friedrich Wolters, mit dem Thiersch über Jahrzehnte hinweg befreundet war. Dennoch wäre es sicherlich verfehlt, einen direkten Bezug zwischen den Hakenkreuzen auf den expressionistischen halleischen Fresken und dem späteren Hitlerfaschismus herzustellen, wenngleich von dem zeitweilig George nahestehenden Schuler eine Linie unmittelbar auch zur Person Hitlers hinführte. In dem Maße, wie sich in Deutschland die Nationalsozialisten jenes Zeichens unübersehbar bemächtigten, mußte es vor allem in einem Zentrum der Arbeiterbewegung wie Halle naturgemäß den Unwillen einer Reihe von Museumsbesuchern herausfordern. So kann es nicht überraschen, daß 1931 — zu einer Zeit also, in der sich die Gefahr der Hitlerdiktatur bereits deutlich abzeichnete — im Verlauf einer Führung gerade dieser Teil der Wandmalereien beschädigt wurde.

Während Thiersch die Arbeit an der Weltenesche — wohl hauptsächlich im März 1918 — eigenhändig ausführte, wurden die umlaufenden Fresken im Obergeschoß lediglich nach kleinformatigen Skizzen des Meisters angefertigt (Fahrner 1970, Abb. 133). Wie von leidenschaftlicher Erregung diktiert, zeichnen sie sich durch eine kraftvolle, dynamische Linienführung aus, die sich allerdings im Wesentlichen damit begnügt, kompositionelle Schwerpunkte zu umreißen. Der in Kaseintechnik ausgeführte Zyklus, der zumeist in kräftigen Rotbraun-, Blau- und Ockerfarben gehalten ist, soll Szenen aus germanischer Frühzeit darstellen. Während die Bilder „Lehre und Gesetz“ (Taf. 103) sowie „Bestattung“ (Taf. 104) die breiten Wandflächen rechts und links des Einganges zu den oberen Ausstellungsräumen einnehmen, schmücken „Geistige Geburt“ (Taf. 105, I) und „Holm-

gang“ (Taf. 105,2) jeweils eine der Schmalseiten des Treppenhauses. Diese Wandmaleien setzen sich an der Vorderfront fort. Krieger und Weise an jeder Seite, denen ebenfalls stehende Gestalten auf den gegenüberliegenden Fresken entsprechen, bilden somit Auftakt oder auch Ausklang des vornehmlich von männlichem Ruhmesstreben beherrschten Frieses. Der Darstellung von vier Frauengestalten blieb der Raum zwischen den Fenstern vorbehalten (Taf. 106; 107).

Thiersch vertraute die Ausführung des Zyklus den Händen von Schülerinnen an. Es handelt sich hier um ein Gemeinschaftswerk von Johanna Wolff, die seit 1920 die damals neu eingerichtete Textilklassse an der Kunstgewerbeschule in der Burg Giebichenstein leitete, sowie von Klara Kuthe und Lili Schultz. Beide waren späterhin entscheidend an der Entwicklung der Emailkunst in Halle beteiligt. Der Anteil der einzelnen Künstlerinnen an den Fresken dürfte sich rückblickend kaum noch voneinander abgrenzen lassen. Doch könnten die breitflächig-dekorativ angeordneten Gewänder auf dem Bestattungsbild zum Beispiel eine Urheberschaft der in der Folgezeit hauptsächlich auf dem Gebiet figurlicher Teppichweberei tätigen Johanna Wolff nahelegen.

Vor allem aber fällt neben den weithin schwingenden, dekorativen Formen, die wir hauptsächlich bei den Frauendarstellungen beobachten, immer wieder — so bei dem „Holmgang“ und der „Bestattung“ — der Hang zu schrillen, ekstatischen Rhythmen auf (Taf. 104). Bedingt durch die Dramatik des Handlungsablaufes scheinen sie gelegentlich abzuklingen, um dann allerdings zu um so größerer Lautstärke anzuschwellen. Dieses fast an Beschwörungsformeln gemahnende, stereotype Sichwiederholen verbindet sich mit einem Ausdruck des Rauschhaft-Exzessiven, der mitunter an Werke Emil Noldes erinnert. So enthält zum Beispiel der „Holmgang“ Elemente der Formenübersteigerung, die — zumal im rechten Bildteil — an Noldes Triptychon „Heilige Maria Aegyptiaca“ von 1912 denken lassen. In Halle übte jener expressionistische Maler nicht zuletzt deshalb eine nachhaltige Wirkung aus, weil eines seiner Hauptwerke, das 1909 gemalte „Abendmahl“ von dem damaligen Direktor des städtischen Museums in der Moritzburg, Max Sauerland, 1913 für die dortigen Kunstsammlungen erworben worden war.

Nicht vergessen dürfen wir die Freundschaft zwischen Thiersch und Karl Schmidt-Rottluff. Sie läßt sich bis in die gemeinsame Berliner Zeit zurückverfolgen und setzte sich auch nach der Berufung Thierschs als Leiter an die hallesche Handwerkerschule fort. Sein stark kubisch aufgefaßtes, kantiges Porträt, das der aus der Dresdener Künstlergemeinschaft „Die Brücke“ hervorgegangene Maler 1915 schuf und das sich in der Staatlichen Galerie Moritzburg in Halle befindet, strahlt in intellektueller und auch emotionaler Hinsicht Willensstärke aus. Von 1922 bis 1926 übernahm Thiersch zusätzlich das Direktorat an der Moritzburg. In diese Zeit fiel der Ankauf von 24 vorwiegend expressionistischen Meisterwerken aus der Sammlung Rosy Fischer in Frankfurt/Main.

Die Hinwendung zur germanischen Frühzeit verbindet sich in den halleschen Fresken mit einer expressiven Formensprache, die durch bewußt barbarische Züge gekennzeichnet ist. Sie lassen sich hauptsächlich durch das Interesse der Expressionisten für die Kunst der „Naturvölker“ erklären. Unter den Malern der Dresdener „Brücke“ hatte als erster Ernst Ludwig Kirchner 1904/05 begonnen, sich mit den Palau-Schnitzereien des Dresdener Völkerkundemuseums zu beschäftigen. Nach der Übersiedlung der „Brücke“-Künstler 1911 nach Berlin setzte sich jedoch in erster Linie Schmidt-Rottluff mit afrikanischer Plastik auseinander. Er übernahm von ihr vor allem das tektonisch-additive Aufbauprinzip, bei dem die Figuren aus geometrischen Grundformen errichtet werden und ihre ästhetische Wirkung auf der Spannung der Richtungs kontraste konvexer und konkaver Formen beruht. Dieses rhythmisch-tektonisch gebaute und typisierte Menschenbild be-

gegnet uns, wengleich in abgewandelter und mitunter auch abgeschwächter Form, ebenfalls auf den Fresken. Eine Qualitätsminderung ist dabei nicht zu übersehen. Sie tritt besonders deutlich bei dem Gemälde „Lehre und Gesetz“ zutage, wo einige recht grob hingestrichene Partien auffallen (Taf. 104). Weit klarer im Aufbau als die beiden großen, vielfigurigen Fresken „Lehre und Gesetz“ sowie „Bestattung“ (Taf. 104) erscheinen jedoch die nornenhaft aufgefaßten Frauengestalten an der Fensterfront (Taf. 106; 107). Von den breitflächig drapierten, raumgreifenden Gewändern heben sich, zumeist deutlich akzentuiert, die weiblichen Akte mit ihren schlichten, eindrucksvollen Gebärden ab. Vor allem aber vermögen die Wandmalereien an jenen Stellen zu faszinieren, wo die gelegentlich monoton anmutende Reihung der Figuren jäh in einen aggressiven Rhythmus umschlägt.

Der Rückgriff der Expressionisten auf die Kunst von Stammesvölkern erklärt sich in erster Linie durch die Sehnsucht nach ursprünglichem menschlichem Schöpfertum, das nicht durch die Fesseln der kapitalistischen Klassengesellschaft eingengt wird und somit sämtliche Bereiche des Lebens erfassen kann. Dieser neue Totalitätsanspruch an die Kunst verband sich deshalb vielfach mit dem Wunsch nach Reformierung der Gesellschaft. Dabei mußten sich auch Berührungspunkte mit utopischen Sozialismusvorstellungen ergeben. Ohne hierauf näher eingehen zu wollen, sei lediglich auf die 1919 gegründete proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ verwiesen. Einer ihrer publizistischen Wortführer war Ludwig Erich Redslob, der sich bereits 1919 zu den Fresken des Vorgeschichtsmuseums geäußert hatte (Redslob 1918/1919, S. 297 f.). In der von der Kommunistischen Partei in Halle herausgegebenen kulturpolitischen Zeitung „Das Wort“ (2. Jg. Nr. 91) schrieb er am 7. August 1924, daß zwischen der Kunst der „Naturvölker“ und „der symbolhaften Anfänglichkeit proletarischen Wesens . . . eine natürliche Brüderlichkeit“ besteht (Schulze 1979, S. 164). Daß derartige Gedankengänge innerhalb der von harten Klassenauseinandersetzungen bestimmten Arbeit der „Hallischen Künstlergruppe“ nur am Rande eine Rolle spielten, liegt auf der Hand.

Schon 1919 machte aber Redslob auf die „völkische Idee“ aufmerksam, die bei dem Museumsneubau Pate stand. Sie äußerte sich ihm zufolge in dem „Gefühl der Masse“, das vor allem durch die Außenansichten vermittelt wird. Gleichzeitig ist der Bau jedoch — hauptsächlich im Inneren — von Klassizismen durchsetzt, die ernüchternd und im Detail auch kleinlich wirken. Ein Beispiel dafür ist das Kassettenmuster des Tonnengewölbes im oberen Treppenhausraum. Die Expressivität des Wandbildfrieses bildet hierzu einen krassen Gegensatz. Sicherlich muß Redslob zugestimmt werden, wenn er davon spricht, daß die Malerei den architektonischen Ideen des Bauwerkes generell „nur in ganz großen Zügen“ folgt, darüber hinaus jedoch rücksichtslos Einzelheiten stürzt und „wohldurchgeführte Berechnungen“ zerschlägt (Redslob 1918/1919, S. 267 f.).

Gerade angesichts der bei der Architektur von Kreis hier immer wieder zu beobachtenden Neigung „zum klassisch Geklärten“ mußten die Fresken als „furchtbare Dissonanz“ wirken. Jene mitunter schroffen Kontraste erklären sich hauptsächlich durch ein gewandeltes Kunstverständnis. Über die Unterschiede in der ästhetischen Auffassung dürfen wir jedoch Gemeinsamkeiten des inhaltlichen Anliegens nicht vergessen. Zwar hatte eine — im Gegensatz zu Kreis — anticlassische Haltung die Schöpfer der Fresken dazu veranlaßt, dem Vorbild expressionistischer Maler zu folgen und sich an außereuropäischer Stammeskunst zu orientieren. Daß sich diese Hinwendung zu Traditionen, die in einer klassenlosen Gesellschaft wurzeln, vielfach mit sozialutopischen Ideen verband, hatte ich bereits angedeutet. Die stark völkische Komponente jedoch, die Gründung und Aufbau des halleischen Museums bestimmte, drückte dem Wandbildzyklus ebenfalls ihren Stempel auf.

Lediglich am Rande sei hier die frühzeitige Beschäftigung Hans Hahnes mit der Rassenkunde erwähnt. So hielt er schon 1908 als Privatdozent an der Technischen Hochschule in Hannover eine Vorlesung über Houston Stewart Chamberlain, der in seinem Buch „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ (1899) versuchte, völkisch-rassistische Ideen zu einer philosophischen Weltanschauung zu verarbeiten. Für die Nationalsozialisten wurde Chamberlain zu einem grundlegenden Theoretiker, denn sein Rassismus war zugleich Ausdruck eines imperialistischen Großraumdenkens, nach dem die Völker zu Satelliten Deutschlands erniedrigt werden sollten.

An dieser Stelle sei darauf aufmerksam gemacht, daß keineswegs sämtliche Bereiche expressionistischer Kunst vor präfaschistischem Gedankengut gefeit waren. Besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht ist Emil Nolde, der erstmals 1934 veröffentlichte autobiographische Schrift „Jahre der Kämpfe“. Sie vermittelt darüber hinaus auch wichtige Aufschlüsse zur Interpretation der haleschen Museumsfresken. Denn Nolde, der 1913/14 an einer Südsee-Expedition teilgenommen und auch zuvor schon Studienzeichnungen im Berliner Völkerkundemuseum angefertigt hatte, stellte hier die gedankliche Verbindung zwischen jener Stammeskunst und den Werken „nordisch-deutscher Völker“ her. In beiden Fällen ging es ihm um eine Welt, die von jeglicher Zivilisation unberührt war. In z. T. sicherlich unbewußter Anlehnung an Worringer, der übrigens die Rassenlehre Chamberlains ablehnte und sich auch später von den Hitlerfaschisten nicht korrumpieren ließ, heißt es hier ferner: „Die Kunstäußerungen der Naturvölker sind unwirklich, rhythmisch, ornamental, wie wohl immer die primitive Kunst aller Völker es war — inklusive der des germanischen Volkes in seinen Uranfängen.“ Von den Holzplastiken, die Nolde während seiner Südseereise schuf, schrieb er, daß sie „in Empfindung und Darstellung so heimatlich nordisch deutsch“ blieben, „wie alte deutsche Plastiken es sind — und ich selbst es bin“ (Nolde 1934, S. 177 f.). An die Stelle antikapitalistischer Sehnsüchte, die Expressionisten zumeist mit der Kunst einer Vorklassengesellschaft verknüpfen, trat schließlich bei Nolde schon lange vor 1933 die demagogische Idee von der Volksgemeinschaft.

Zugang zu den Fresken finden wir jedoch vor allem dann, wenn wir uns mit völkisch-elitären Vorstellungen innerhalb des George-Kreises beschäftigen. Zunächst sei auf das Vorwort „Vom Geist und Leben der germanischen Heldendichtung“ hingewiesen, das der mit Thiersch befreundete Friedrich Wolters seinem 1921 zusammen mit dem Historiker Carl Petersen veröffentlichten Band über „Die Heldensagen der germanischen Frühzeit“ voranstellte. „Alle Jugend der Völker ist unwittert von Heldenluft, durchtönt von Heldenbesung“, heißt es hier (Wolters 1921, S. 1). Weiterhin ist von dunklem „Schicksalszwang“ die Rede, der diese lichten, von „Tatwillen“ besessenen Jünglinge immer wieder „tod-süchtig“ dem eigenen Untergang entgegenzelen läßt. Denn der Held weiß, „daß die Gestalt, die er sterbend in die Welt gebiert, schöpferisch und unsterblich in ihr west, daß sein Tod wieder und wieder zeugen muß: die heldische Rache und die heldische Tat“ (Wolters 1921, S. 9). Ein ähnlich unentrinnbarer Kreislauf vollzieht sich auch auf dem Bildfries. Lediglich die vier Frauengestalten an der Fensterfront erscheinen dort als Hüterinnen und Bewahrerinnen des Lebens.

Daß die von Wolters vertretene Auffassung von „nordischem Heldentum“ mit als Rechtfertigung imperialistischer Kriege gedacht war, können wir den „Vier Reden über das Vaterland“ von 1927 entnehmen. Um den Tod auf dem Schlachtfeld gleichsam als Ausdruck innerer Gesetzmäßigkeit zu verherrlichen, versucht Wolters eine Beziehung zwischen dem furchtbaren „Selbstopfer Odins“ und den „gefallenen Helden“ des ersten Weltkrieges herzustellen (Wolters 1927, S. 10). Das fast kulthafte Prinzip von „Gefolgschaft und Jüngertum“, das dem George-Kreis innewohnte, hatte sich zunächst am Feuda-

lismus des Mittelalters, dann aber auch an germanischer Frühzeit orientiert. Nunmehr allerdings kann man in dieser Schrift ein Aufkommen nachgerade militanter Züge beobachten.

Thiersch hatte bereits in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg in Berlin Zugang zu dem George-Kreis gefunden. Die Freundesgruppe um Friedrich Wolters und Berthold Vallentin vermittelte schließlich auch die unmittelbare Bekanntschaft mit George. Sein Gedankengut beeinflusste einen Aufsatz, den der junge Architekt 1911 unter dem Titel „Form und Kultus“ veröffentlichte (Landmann 1980, S. 162—169). Thiersch verdankte George wesentliche Impulse auf dem Gebiet der Schriftgestaltung. Aufschlußreich hierfür sind Abschriften der Eingangsgedichte aus dem 1914 erschienenen „Stern des Bundes“ sowie aus dem von George 1906 herausgegebenen Gedenkbuch „Maximin“. Die freundschaftlichen Beziehungen, die Thiersch in Berlin geknüpft hatte, wirkten auch in Halle fort. Denn als die Gesamtausgabe der Werke Georges vorbereitet wurde, wollte der Dichter an der „Burg“ eine neue Letter dafür ausarbeiten lassen, die seiner Handschrift entsprach. Vor allem aber muß auf die engen Kontakte von Wolters und Vallentin zur „Burg“ aufmerksam gemacht werden. So hielt Vallentin auf Einladung von Thiersch im Mai 1918 in Halle einen Vortrag über die Kriegsdichtung Georges, und Wolters sprach dort 1921 über germanische Heldensagen.

Obwohl der halesche Freskenzyklus den Charakter eines expressionistischen Werkes aufweist, sind seine Wurzeln keineswegs ausschließlich in dieser Kunstrichtung zu suchen. So entdecken wir bei näherem Hinsehen durchaus noch Elemente, die sich von einer früheren Entwicklungsphase herleiten lassen. Besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht ist das Bild „Geistige Geburt“, bei dem die im George-Kreis — hauptsächlich bei Schuler — so beliebte Vorstellung der Jünglingsweihe nachwirkt. Als typisch sei ferner die, wenngleich lockere, kreisförmige Komposition hervorgehoben, die sich nach vorn hin zu dem Betrachter öffnet. Eine verwandte Auffassung können wir seit der Jahrhundertwende auf Gemälden Ferdinand Hodlers beobachten. Jenes Kreisen um eine Mitte entspricht nicht zuletzt dem ringförmigen Gestaltungsprinzip, das auch für das dichterische Schaffen Georges bezeichnend war. Daß es sich hier vielfach mit einer gesellschaftlichen Fortschritt negierenden Haltung verband, wird wiederum am Beispiel Schulers deutlich. Er setzte an Stelle der Linie, die seiner Meinung nach dem Evolutionsgedanken entsprach, die Rotation. Einen ähnlich in sich geschlossenen Kreis, bei dem Jugend und Tod eine scheinbar unabdingbare innere Einheit bilden, verkörpert auch der halesche Freskenzyklus.

Die eingehende Beschäftigung mit diesem Werk wirft ein Licht auf künstlerische Schaffensbereiche, denen bisher kaum die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Allerdings sollte man sich hüten, die nun gewonnenen Erkenntnisse allzu vorschnell auf das Gesamtwirken Thierschs oder gar auf die unter seiner Leitung während der zwanziger Jahre zu Weltruhm gelangten Werkstätten der „Burg“ zu übertragen. Denn es handelt sich hier nur um eine lediglich in der Frühphase der haleschen Kunstschule derart stark hervortretende Komponente innerhalb eines sehr vielschichtigen Aufgabenbereiches, der in erster Linie durch die Arbeit der Werkstätten bestritten wurde. Nicht eingehen können wir in diesem Zusammenhang auf das geistige Spannungsverhältnis, das sich dabei zwischen dem elitären Gedankengut des George-Kreises und utopischen Sozialismus-Vorstellungen ergab, wie sie hauptsächlich von dem 1919 in Berlin gegründeten „Arbeitsrat für Kunst“ ausgingen.

Nur am Rande sei auf die innere Verwandtschaft verwiesen, die zwischen der dort vertretenen expressionistischen Architekturauffassung und Thierschs stark dynamisch empfundener Weltenesche besteht. Redslob (1918/1919, S. 297 f.) hatte sicherlich diesen

Teil der Fresken im Auge, wenn er schrieb, daß es sich bei den Wandmalereien in erster Linie um Architektur handele, „eine wie sie bis heute noch nicht gebaut ist, deren Verheißung und erstes Erlebnis jedoch der Architekt Thiersch hier gegeben hat und die er vielleicht verwirklichen würde, wenn man ihm die Möglichkeit böte“. Tatsächlich nehmen während der zwanziger Jahre Architekturentwürfe im Schaffen von Thiersch einen breiten Raum ein. Realisiert wurde lediglich 1927 die Kröllwitzer Brücke, die eine Verbindung zwischen der Burg Giebichenstein und einem von Thiersch geplanten, neuen Zentrum mit Stadthalle und Universitätsbauten herstellen sollte.

Was die kritische Auseinandersetzung mit George und seinem Kreis betrifft, so sei an jene „Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei“ erinnert, von der Thomas Mann in seinem Roman „Doktor Faustus“ spricht. Der Schriftsteller will mit diesen Worten eine Geisteshaltung umreißen, die den Hitlerfaschismus vorbereiten half. Bei den figürlichen Fresken des halleschen Vorgeschichtsmuseums werden zweifellos ähnliche Tendenzen spürbar. Sie schlossen jedoch keineswegs aus, daß dieses Werk — wie übrigens auch das Schaffen Noldes — wegen seines expressionistischen Charakters der Kunstdiktatur des Hitlerfaschismus ebenso ausgesetzt war wie das humanistische Kunstschaffen der „Burg“. So beschloß man 1937, als die Aktion „Entartete Kunst“ ihren Höhepunkt erreicht hatte, die Wandbilder einstweilen durch große Fototafeln zu verdecken. Daß die Fresken vor allem aber auch während des Aufbaus unserer sozialistischen Gesellschaftsordnung auf Widerspruch stoßen mußten, liegt auf der Hand. Dennoch ist es zu bedauern, daß 1952 gerade Thierschs Weltenesche zugemalt wurde. Heute sehen wir in dem Zyklus den Bestandteil eines Erbes, das — in seinen Widersprüchen erkannt — wesentlichen Aufschluß über die Kunstprozesse in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts vermitteln kann.

#### Literaturverzeichnis

- Bilang, K., Die Rezeption oceanischer und afrikanischer Kunst in der Künstlergemeinschaft „Brücke“ und der Exotismus in der bürgerlichen Malerei. Kunstwiss. Beitr. Beilage Bildende Kunst 7, 1980, S. 6—16.
- Boehringer, R., Mein Bild von Stefan George. Düsseldorf—München 1968.
- Fahrner, R., Paul Thiersch, Leben und Werk. (West-)Berlin 1970.
- Hahne, H., Die Landesanstalt für Vorgeschichte zu Halle als Stätte der Forschung, Lehre und Erziehung. Mitteldt. H. Kultur und Sinn Wirtschaft. Dt. Mitte 5, 1935, S. 37—60.
- Hahne, H., Rundgang durch die Landesanstalt für Volkheitskunde. Halle o. J.
- Hamann, R. und J. Hermand, Stilkunst um 1900. Berlin 1967.
- Landmann, G. P., Der George-Kreis. Eine Auswahl aus seinen Schriften. Stuttgart 1980.
- Nauhaus, W., Die Burg Giebichenstein. Geschichte einer deutschen Kunstschule 1915—1933. Leipzig 1981.
- Nolde, E., Jahre der Kämpfe. Berlin 1934.
- Redslob, L. E., Das Provinzialmuseum für Vorgeschichte in Halle. Kunstchronik und Kunstmarkt 54, N. F. 30, 1918/19, S. 267—268.
- Schönemann, H., Das Bauhaus und die Burg. Dessauer Kalender 17, 1973, S. 40—48.
- Schuler, A., Fragmente und Vorträge. Aus dem Nachlaß. Mit einer Einführung von Ludwig Klages. Leipzig 1940.
- Schulze, I., Zu Aktivitäten der „Hallischen Künstlergruppe“ auf dem Gebiet baugebundener Kunst. In: Kunst im Klassenkampf. Arbeitstagung zur proletarisch-revolutionären Kunst. Protokollband. Berlin 1979, S. 161—175.
- Schulze, I., Baugebundene Kunst in Halle während der zwanziger Jahre. Bildende Kunst 9, 1981, S. 452—456.
- Vallentin, B., Gespräche mit Stefan George. 1902—1931. Amsterdam 1960.
- Waetzoldt, W., Deutsche Malerei seit 1870. Leipzig 1919.

- Wolters, F., Vom Geist und Leben der germanischen Heldendichtung. In: Wolters, F., und C. Petersen, Die Heldensagen der germanischen Frühzeit. Breslau 1921, S. 1—22.
- Wolters, F., Vier Reden über das Vaterland. Breslau 1927.
- Wolters, F., Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Berlin 1930.
- Worringer, W., Abstraktion und Einführung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Leipzig—Weimar 1981.

Anschrift: Prof. Dr. I. Schulze, Wissenschaftsbereich Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität, DDR—4020 Halle (Saale), Universitätsring 6.