

# **Aus meiner Studienzeit**

**Hermann Ebers**

**(21.06.1881 – 10.02.1955)**



1. Die Muluszeit
2. In der Zeichenschule
3. In der Malschule

## 1. Die Muluszeit

An einem strahlenden Julinachmittag des Jahres 1900 hatte ich im alten Maxgymnasium zum letzten Male die Schulbank gedrückt. Zwei Freunde und ich, wir schlenderten die festliche, an diesem Tage doppelt festliche Ludwigstraße stadteinwärts, dem Hofgarten zu. Und dort schlürften wir unter den Linden eines der Gartenkaffees unsern Schlagrahm-überdeckten Eiskaffee. Das war eine der schönsten Stunden meines Lebens. Hinter mir lag die lange, nicht immer leichte Schulzeit und vor mir die Freiheit. Die Freiheit zu eigenem Leben, zu einem Leben in der Kunst für die Kunst.

Aber vorher wollte ich, um später in einem Zuge weiter arbeiten zu können, noch mein Militärdienstjahr hinter mich bringen. Karl Haushofer, der spätere Gründer der geopolitischen Wissenschaftsdisziplin war damals Hauptmann im ersten kgl. Bayerischen Feldartillerieregiment und hatte zwei Freunden, Karl Artur Lange, Hans Schrauth und mir zugesagt, uns in seiner Batterie als Einjährige einzustellen. So fuhren wir denn miteinander ins Lager Lechfeld, wo damals das Regiment gerade Schießübungen abhielt, um uns ärztlich untersuchen zu lassen. Das Urteil lautete bei uns Dreien übereinstimmend: „Tauglich zu allen Waffengattungen“.

Es war inzwischen schon Ende September geworden und am 1. Oktober sollte ja mein Militärdienst beginnen. Aber es kam, wie es oft im Leben, alles anders als ich gedacht hatte: Derselbe Oberstabsarzt, der mich am Lechfeld für tauglich erklärt hatte, konstatierte einen doppelten Leistenbruch bei mir und stellte mir frei, meine sofortige Entlassung zu beantragen. Mit welcher Freude ich das tat, kann man sich vorstellen, denn nun konnte ich ja gleich mit dem ersehnten Studium beginnen. Als ich die Kasernentreppe mit dem Wachtmeister hinunterging, sagte er: „Jetzt hat der Herr Papa a so a fünftausend Markln gespart“. Ich verstand den Wink und drückte ihm ein Goldstückchen – das gab es damals noch – in die Hand.

## 2. In der Zeichenschule

Von neuem im Besitz meiner Freiheit, eilte ich sogleich zu meinem väterlichen Freund, dem Maler Toby Rosenthal, dem Vater meines Schulkameraden John. Er hatte meine Entwicklung seit Jahren verfolgt und hatte mich auch in dem Entschluss bestärkt, Maler zu werden, denn er hielt viel von meiner Begabung, so viel, dass ich manchmal etwas beschämt darüber war. Er erklärte nun kategorisch, ich müsse mich sofort bei der Akademie anmelden. Er hatte schon des öfteren betont, dass ich gleich dort anfangen solle, auf den Privatschulen lerne man nur das Arbeiten mit billigen Mitteln. Es werde dort bloß darauf hingestrebt, möglichst rasch seine Machwerke in Wirkung zu setzen auf Kosten eines gründlichen Formstudiums. Außerdem kokettierte man dort mit der Moderne und erzöge so die Schüler zu „Kunstgigerln“. Er hatte mit all dem bis zu einem gewissen Grade recht, aber es gab auch sehr solide Privatschulen in München, wie z. B. die von Schmidt-Reutte, der später Akademieprofessor in Karlsruhe wurde. Ich hielt Vater Rosenthal das vor und betonte immer wieder, dass ich, der ich noch kaum nach der Natur, sondern fast immer aus dem Kopf gezeichnet hatte, mich der Aufnahmeprüfung in die Akademie nicht gewachsen fühle, denn bei ihr wurde verlangt, einen Kopf und einen Akt nach dem lebenden Modell zu zeichnen. Er aber blieb eisern bei seiner Meinung und hatte eine so eindringliche Art, sie einem einleuchtend zu machen, dass ich dann doch eine Mappe mit meinen, wie ich glaubte, besten Arbeiten unter den Arm nahm und zu Geheimrat Eugen von Stieler in die Akademie ging. Er war der sogenannte Sekretär dieser Kunstschule, aber in Wirklichkeit ihre Seele, denn ihr damaliger Direktor, Ferdinand von Miller, hatte kaum Zeit, sich um den Betrieb zu kümmern. Seine Tätigkeit als Bildhauer und als Inhaber der damals noch sehr beschäftigten Miller'schen Erzgießerei, sowie seine vielen Abhaltungen durch die Freundschaft mit dem Prinzregenten, den er bei allen seinen vielen und langen Jagdaufenthalten begleiten musste, beanspruchte ihn sehr. So ließ er Stieler ganz freie Hand, denn dieser, zuerst Jurist und dann Maler, hatte sich während seiner langjährigen Präsidentschaft der Münchener Künstlergenossenschaft soviel Einblick in Kunst und Künstler, ein so

sicheres Kunsturteil und so gute verwaltungstechnische Kenntnisse erworben, dass er ihm seine Verantwortung ohne Bedenken übertragen konnte. Stieler, eine imponierende Erscheinung mit langem rötlichem Bart und freundlichen Augen empfing mich sehr gütig. Er kannte mich von meinem Elternhause her, wo er, der Sohn des hervorragenden Portraiteurs, des Schöpfers vieler Bilder und Schönheitsgalerien und des unvergleichlichen Altersbildnisses von Goethe, er, der auch Bruder des liebenswerten Dichters Carl Stieler war, nicht nur wegen dieser Verwandtschaft, sondern weil er selbst so ein prachtvoller Mensch war, immer besonders gern gesehen wurde. Er sah meine Mappe durch, fand ihren Inhalt vielversprechend, beanstandete nur das Fehlen von ernsthaften Naturstudien, was ich ja schon vorausgesagt hatte. Immerhin nahm er meine Anmeldung an.

Ich teilte Papa Rosenthal Stielers freundlich geäußerte Bedenken, die ja auch die meinigen waren, mit. Er stand sich mit den malerischen Größen Münchens gut, denn die meisten waren Jugendfreunde von ihm aus der Zeit, in der sie gemeinsam bei Piloty studiert hatten und er wusste, dass sein stets kluges und überlegtes Urteil von ihnen geschätzt und beachtet wurde. So schickte er mich bei einigen, die in der Akademie etwas zu sagen hatten, herum mit dem Auftrag, ihnen zu sagen, ich wolle in die Akademie eintreten und er, Rosenthal, garantiere für meine Eignung. Ach, das war ein saurer Gang! Ich weiß nur noch, dass der gütige Defregger mir sagte: „Nun, da werden ja der Herr von Ebers (als Österreicher musste er mich ja wohl adeln) auch genügend vorbereitet sein“. Das war ich ja aber nun ganz und gar nicht.

Die Aufnahmeprüfung begann. Ich war ahnungslos und hatte mich so gestellt, dass mir das Aktmodell seine vollbelichtete Vorderseite zukehrte. Geschicktere Prüflinge hatten sich Seitenansichten gewählt, die zeichnerisch sehr viel leichter zu bewältigen waren und bei denen man mit Licht und Schatten gut „schwindeln“ konnte. Und nun schusterte ich drei Tage lang an meiner Zeichnung herum, die mir um so schwerer fiel, weil sie in Kohle auszuführen war und ich bisher nur mit Bleistift und Feder gearbeitet hatte. Zum Schluss war ein verquältes, recht küm-

merliches Machwerk herausgekommen, an dem mir nichts recht zu stimmen schien. Und was hatten die anderen, die schon irgendeine Vorschule im Aktstudium durchgemacht hatten, für sichere und – wie mir schien – vortreffliche Zeichnungen fertig bekommen! Mit meiner Kopfstudie war es etwas besser gegangen, aber ich reiste doch etwas bedrückten Herzens nach Baden-Baden ab, wo meine Mutter bei meinem älteren Bruder weilte, der dort die Leitung eines Sanatoriums übernommen hatte, das später in seinen Besitz überging. Es sollte etwa eine Woche dauern, bis das Prüfungsergebnis bekannt gemacht wurde und ich hatte einen anderen Prüfling gebeten, es mir telegraphisch mitzuteilen. Das Telegramm kam: ich war durchgefallen.

Sofort fuhr ich wieder nach München zurück und machte Vater Rosenthal klar, dass ich nun gleich in eine Privatschule eintreten wolle. Da war aber ich sowohl als die Prüfungskommission an den Unrechten gekommen. Er machte stehenden Fußes bei der Akademie Krach, verbürgte sich hauptsächlich bei seinem alten Freund Stieler für mich und das Ergebnis war, dass ich von Professor Gabriel von Hackl, in dessen Zeichenklasse, die für die beste der Akademie galt, zunächst für eine Probezeit von sechs Wochen aufgenommen wurde. Nun war ich also zwar ein Protektionskind, aber immerhin doch Akademiker geworden.

Ich machte mich gleich mit Feuereifer an die Arbeit und als ich Hackl nach sechs Wochen darauf aufmerksam machte, dass ja nun meine Probezeit um sei, sagte er: „Ja so, richtig! Bleiben´s nur da!“

Die Hacklschule befand sich in einem großen Atelier, wo Kopfmodell und einem noch größeren, in dem Aktmodell gestellt wurde. Beide waren wie alle Studios des Neureuther-Baues überhoch. An den Wänden hingen von der Akademie prämierte lebensgroße sorgfältig ausgeführte Aktstudien in Kohle oder Kreide, von denen mir solche von Paul Rieth, der später einer der reizvollsten Mitarbeiter der „Jugend“ wurde, als besonders gute in Erinnerung geblieben sind. Die dunkelgrau getünchten Wände gaben den Räumen etwas freudloses düsteres, trotzdem durch riesige Atelierfenster viel Licht in sie flutete. Die Lehrmethode von

Hackl war keineswegs geistreich, aber gründlich und gewissenhaft. Schwierig war für mich zunächst, mich in die Kohletechnik einzuleben, zumal der Professor verlangte, dass man die Formen durchmodellerte und in allen Nuancen von Hell und Dunkel abgestuft wiedergab. Man bediente sich dabei nicht des „Wischers“, der galt für altmodisch, sondern weicher Pinsel, mit denen man teils die auf dem Papiergrund haftende Kohle in Halbtöne „verrieb“ oder sie vorsichtig zu Lichtern abhob. Das erforderte Geschicklichkeit, die man sich erst langsam erarbeiten konnte. Erschwerend wirkte noch, dass die Akte stets in Lebensgröße ausgeführt werden mussten und die großen Kartons schwer zu überblicken waren, zumal die Staffeleien der Mitschüler oft das Zurücktreten erschwerten. Konstruktiven, energisch-flächigen Aufbau einer Zeichnung seinen Schülern beizubringen, war nicht Hackls Sache. So bestand denn immer die Gefahr, dass man seine Studien „vernudelte“. Aber auf anatomisches Verständnis legte er großen Wert und hielt uns immer dazu an, es sich anzueignen.

Dazu gab es nichts besseres, als die Vorlesungen des Universitätsprofessors Mollier, die wir regelmäßig besuchten. Sie fanden in dem, jedes Mal bis zum letzten Platz besetzten amphitheatralischen Hörsaal der alten Anatomie allwöchentlich statt und es konnte keinen anregenderen Lehrer geben als Mollier, den wir alle sehr verehrten. Er demonstrierte am Skelett, an der Leiche und am lebenden Modell. Da er ein hervorragender Zeichner war, konnte er außerdem auf einer großen Milchglastafel mit farbigen Kreiden das im verallgemeinernden Bild vorführen, was er uns in Natura gezeigt und erklärt hatte. Er hatte immer als lebendes Modell einen alten bärtigen Mann neben sich. Jeder kannte ihn, er hieß Renzl, schielte hinter einer Goldbrille, hatte struppiges rötliches Haar, kurz, er war keine Schönheit. Aber er war so mager, dass kein bisschen Fett die anatomischen Begrenzungen und Zusammenhänge seines Leibes verschleierte und das war für Molliers Zwecke viel wert. Außerdem hatte er ihn glänzend eingeschult. Wenn er beispielsweise kommandierte: „Renzl! Der Serratus“, so hob dieser den Arm, machte irgendeine Wendung und der Sägemuskel sprang an der Brust in aller Klarheit hervor. Mollier hat mir einmal persönlich gesagt, die

„plastische Anatomie“ sei seine größte Freude, er hat ja auch ein schönes, von ihm selbst illustriertes Buch über sie herausgegeben. Wir liebten diesen lebenswürdigen beweglichen Österreicher sehr und hatten ihm viel zu danken. Ich kann mich nicht erinnern, jemals eine Vorlesung von ihm versäumt zu haben.

Anders stand es mit einem weiteren Nebenfach, nämlich mit der Perspektive. Professor Kleiber, der sie lehrte, war zwar ein guter Fachmann und hatte auch ein bekanntes Lehrbuch seiner Disziplin herausgegeben, aber er war ein so trockener Lehrer, dass mich dies an sich trockene Gebiet bald so sehr langweilte, dass ich absprang.

Aus einem anderen Grunde habe ich die gewiss nicht uninteressanten Vorlesungen über Baukunst des berühmten Architekten Professor Friedrich Thiersch nicht gehört. Ich hatte die erste Vorlesung von ihm besucht, er begrüßte mich am Ende derselben, denn er kannte mich auch von meinem Elternhaus her. „Nun“, sagte er mir, „Ihr seliger Vater hat mir doch gesagt, Sie wollen Architekt werden und nun scheinen Sie sich ja für die Malerei entschieden zu haben. Na ja, das ist ja wohl auch bequemer!“ Und damit schritt der große Mann, der aussah wie ein Olympier selbst, an mir vorüber. Ich habe ihm in meiner jugendlichen Empfindlichkeit diese Äußerung so übelgenommen, dass ich seinen Hörsaal nicht mehr betrat, wahrscheinlich zu meinem Schaden.

Des Abends zwischen 5 und 7 Uhr war Abendakt für sämtliche Klassen, auch die der Bildhauer und Graphiker, in zwei riesigen, von Bogenlampen grell beleuchteten Ateliers. Man arbeitete dort in kleinerem Format und war zu rascherem Auffassen gezwungen, weil die Stellung des Modells täglich wechselte. Ich habe den Abendakt nicht täglich, aber doch mehrmals in der Woche besucht und viel dabei profitiert, zumal man hier rasch und energisch arbeiten musste. Da man in der Zeichenklasse von 8 – 12 und von 14 – 16 Uhr arbeitete, so war der Tag recht ausgefüllt.

Professor Hackl war ein untersetzter Mann. Er trug einen graumelierten Spitzbart und hatte etwas vorquellende Augen mit Tränensäcken. Er stellte stets selbst das Modell ein und verfuhr dabei nicht allzu akademisch. Zweimal in der Woche kam er zur Korrektur, die er gründlich, mit leiser Stimme, selten etwas in die Schülerarbeit hinein zeichnend, vornahm. Von künstlerischen Gesichtspunkten war dabei kaum die Rede. Die Richtigkeit der Zeichnung und die Sauberkeit der Technik war so gut wie ausschließlich das, was er uns beizubringen versuchte. Er war sehr zurückhaltend und man hatte das Gefühl, dass er zu keinem von uns ein persönliches Verhältnis habe, wie er uns denn auch keinerlei Einblick in sein eigenes Schaffen gab. Ich weiß auch heute noch kaum, wie und was er malte. Mir ist nur bekannt, dass er mit großen Altarbildern beauftragt war, die von tüchtigem Können zeugten, aber in der von der Piloty-Schule vorgezeichneten Konvention des „Historienbildes“ blieben.

Man war bei seiner Art von Lehrtätigkeit von einer Werkstättenlehre, die man zum Segen der Kunst bis zum Aufkommen der Akademien gepflegt hatte, weit entfernt. Das Arbeiten des Schülers mit und für den Meister in dessen Werkstatt kannte man ja längst nicht mehr. Die Akademien selbst, die dies praktische, fruchtbare Lernen durch ein nach theoretischen Gesichtspunkten eingerichtetes Studium ersetzt hatten, waren zu meiner Zeit aber auch schon nicht mehr das, was sie anfänglich gewesen waren. Man hatte ihnen sozusagen Kopf und Schwanz abgeschnitten. Die Antikenklasse, in der man früher das Studium anfangen musste, existierte nicht mehr. Die naturalistische Tendenz der Zeit hatte ihr ein Ende bereitet und die Gipsabgüsse nach den Meisterwerken der Alten, die früher als Vorbilder für die Zeichnungen der Anfänger gedient hatten, langweilten sich auf den langen Gängen des Akademiegebäudes. Die Antikenklasse hatte den Vorzug gehabt, dass man zunächst Auge und Hand an einem unbeweglichen Modell übte, das zudem die menschlichen Formen in einer durch Meisterhand vereinfachten und geklärten Wiedergabe zeigte. Sie hatte den Nachteil, dass sich das Auge für das antike Kunstwerk als sublimste und verehrungswürdigste Leistung menschlicher Schöpferkraft abstumpfte, weil es

zum Objekt sauren Anfangslernens erniedrigt worden war. Von der Antikenklasse war man früher in die Naturklasse gekommen, in welcher Zeichnen und später Malen nach dem lebenden Modell geübt wurden und sie war, genau genommen, nur mehr übrig geblieben.

Nacheinander tauchten verschiedene Kunsteleven auf, die sich späterhin einen Namen gemacht haben. Von ihnen erwarb sich wirklich Ruhm eigentlich nur Franz Marc. Man kann wohl sagen, dass er eine prachtvolle Erscheinung war. Ein ausdrucksvoller Kopf dunklen, südlichen Gepräges mit einem feinen sensiblen Mund saß auf einem großen kräftigen Körper. Er hatte damals, als ich ihn kennen lernte, etwas von einer jener griechischen Athletenfiguren nicht nur seines schön gebauten Körpers wegen, sondern auch wegen des etwas melancholischen Gesichtsausdruckes, der ja auch jenen Bildwerken eigen ist. Von außergewöhnlicher Intelligenz, war er auch sehr gebildet und überaus belesen. So fanden wir uns denn auf dem Gebiet der Literatur und hatten in den Arbeitspausen oft lange Gespräche über allerhand Bücher, denn auch ich war für meine Jahre schon recht belesen. Das französische Schrifttum liebte er besonders, denn er hatte von seiner Mutter her französisches Blut. Urkräftiges Bayerntum und ebenso feinfühleres, wie scharf kritisches Franzosentum in glücklicher Mischung möge sein interessantes Wesen einigermaßen charakterisieren. Er dachte viel über die Kunst und ihre Prinzipien nach und legte keinen großen Wert auf manuelle Geschicklichkeit, welche die meisten von uns Schülern anstrebten. So war denn auch seine Art zu zeichnen mehr suchend und tastend, als frisch zupackend und nach Wirkung gestaltend. Wir fanden seine Arbeiten etwas ängstlich und nicht allzu talentvoll und täuschten uns damit sehr über das, was in ihm steckte. Ich habe seinen weiteren Werdegang natürlich mit viel Interesse und – ich muss es ohne Weiteres gestehen – nicht immer mit Verständnis verfolgt. Er hat ja in seinem kurzen Leben eigentlich die ganze Entwicklung der modernen Malerei von einem japanisierenden feinen Naturalismus ausgehend über den Expressionismus bis zu einer reinen Abstraktion vorweggenommen. Befähigt hierzu hat ihn – meiner unmaßgeblichen Meinung nach – sein ungewöhnlich kritischer Verstand, der mit Dingen, die ihm

geläufig geworden waren, schon fertig war, als andere sich gerade mit ihnen zu beschäftigen angingen. Es steckte neben der Witterung für sich anbahnendes Neues auch eine gewisse Abenteuerlust in ihm. Sie trieb ihn dazu an, eben dieses Neue auszuprobieren und seinem Wesen anzupassen. Die gallische Seite seines Wesens veranlasste ihn, alles Diskutable auch auszudiskutieren und kam seine scharfe Intelligenz dabei zu Schlüssen, die ihn überzeugten, so wurden sie sofort auf sein Schaffen angewendet. Ich glaube, dass sein an Wort und Schrift gründlich gebildeter Geist so stark bei diesem Schaffen mitsprach, dass man es als theoretisch-literarisch fundiert ansehen könnte, wenn es nicht doch andererseits von ebenso starken als differenzierten Gefühlsimpulsen vorangetrieben worden wäre. Diese Gefühlsimpulse waren immer wieder von starken Reflexen verursacht, die in ihm Entdeckungen von Kunstgebieten aufleuchten ließen, die ihm neu waren. So erinnere ich mich der Begeisterung für alles Japanische, die ihn einmal ergriff. Wir besuchten damals regelmäßig eine Kegelbahn – welcher Münchener Maler täte das nicht – und da brachte er uns jedes Mal etwas japanisches mit und konnte sich nicht lassen vor Bewunderung über seine Eigenart und Schönheit. Ebenso stark muss die Wirkung gewesen sein, die Kandinsky und sein Kreis auf ihn ausgeübt hat. Ich hatte Marc damals etwas aus dem Auge verloren und auch später, als er sich in Sindelsdorf zurückgezogen hatte, nicht weit von meinem damaligen Wohnsitz Seeshaupt, habe ich ihn nur immer kurz gesehen und bin leider niemals seiner wiederholten Einladung, ihn in seinem Dorf zu besuchen, gefolgt. Wenn ich mich nachträglich darauf prüfe, warum ich es nicht tat, so war es wohl deshalb, weil ich seine Kunst nicht mehr verstand und sie auch heute zugegebenermaßen nur bedingt verstehe. Da ich ihn menschlich schätzte, scheute ich mich, ihm vielleicht sagen zu müssen, dass mir seine Arbeiten nicht gefielen. Bevor er 1914 ausrückte, habe ich ihn noch in München zum letzten Mal gesehen. Er war bedrückt, ging ungern an die Front und sah auch in diesem Kriege, für den damals noch alles begeistert war, nichts Gutes für Deutschland voraus. Er hat mir noch nach dem Tode meiner lieben ersten Frau Anfang 1915 auf einer Feldpostkarte in herzlichen Worten kondoliert. Bald darauf ist er an der Westfront gefallen.

Wie reich an Gegensätzen war unsere Zeichenklasse! Neben biederem Volkstypen gab es auch großstädtische Intelligenz-Typen, zu denen ich Walter Bondy zählen möchte. Als Produkt des Berliner Westens wusste er natürlich alles besser, ließ an München und seinem Kunstleben kein gutes Haar und hatte nur Paris im Kopf, wohin er denn auch bald weiterfuhr. Seine selbstsichere und krittelnnde Art war mir nicht sympathisch, aber er wusste von Liebermann, mit dem er wohl verwandt war und von den anderen Berliner Kunstgrößen amüsant zu erzählen und sein starkes Talent war damals schon unverkennbar. Er hat in Paris viel dazugelernt und gehörte später zu den beachtlichen Modernen französisch-berlinerischer Prägung.

Als Kontrast zu Bondy möchte ich den Wiener von Hamme nennen. War Bondy ein scharfer Satiriker, so war von Hamme ein Spaßmacher, aber immerhin einer von Qualität. Wir haben über seine mit vollendeter Mimik und glänzender Beherrschung des Volksdialekts dargestellten Szenen aus dem Wiener Leben oft Tränen gelacht. Er war ein glatter und geschickter Zeichner, später ein ebensolcher Maler und hat sich in der Folgezeit in nicht eben sympathischer Weise kunstpolitisch betätigt.

Wieder ein ganz anderer Typ war der Braunschweiger Franz Reinhardt. Er stammte aus ganz ärmlichen Verhältnissen und hatte schon als Kind schwere und niedere Arbeiten leisten müssen. Als man dann sein Talent entdeckte und ihm dazu verholfen hatte, eine Kunstschule zu besuchen, erfasste ihn ein Bildungshunger sondergleichen. Er hat mir erzählt, dass er sich in dieser Zeit keine Ruhe gegönnt und die Nächte hindurch ein Buch um das andere gelesen habe. Er hat damals die ganze Weltliteratur in sich hineingefressen und die Häufung von Phantasieprodukten aller Art, die er in sich aufnahm, war bestimmend für sein künstlerisches Streben und später für sein Lebenswerk geworden. Er war ein verspäteter Romantiker, überquellend von phantastischen Gestaltungen, ohne aber doch eine wirklich eigene Ausdrucksform zu finden. Delacroix mag sein Vorbild gewesen sein, aber ihm fehlte es an Kultiviertheit und Ausgeglichenheit, um es diesem Vorbild auch nur annähernd

gleich zu tun. Reinhardt, in seiner oft wie von Dämonen gejagten Art, hat mich immer interessiert. Sein künstlerisches Verhängnis war wohl, dass ihm das „was“ wichtiger war als das „wie“.

Draußen aber, außerhalb des grauen Schulateliers, lockte das Leben in seiner bunten Vielgestalt. Man war jung, lebenshungrig und beweglichen Geistes, man wollte es ergreifen. Und wie reich und, an jetzigen Verhältnissen gemessen, wie leicht war dieses Leben in der schönen Vorkriegszeit! Wir haben damals oft das bekannte Schillerzitat umgekehrt und gesagt: „Ernst ist die Kunst und heiter ist das Leben“. Wie heiter war es besonders in dem festesfrohen alten München des Prinzregenten! Wir konnten den greisen und doch noch so beweglichen Herrn, jenen Herrn im vollendetsten Sinne des Wortes, oft unter Vorantritt seines prächtigen Leibjägers zu früher Morgenstunde raschen Schrittes durch die Gänge der Akademie gehen sehen, wenn er diesen und jenen der Professoren besuchen wollte. Denn Atelierbesuche waren ja seine große Freude und es verging kaum ein Tag, in welchem er nicht den einen oder anderen Künstler aufsuchte. Besonders häufig begegnete man ihm, als sein – man kann wohl sagen: Freund, der Bildhauer Rümman, jene beiden Löwen ausführte, die nun die Treppenwangen der Feldherrnhalle zieren. Diese Arbeit interessierte den Regenten besonders, denn Professor Rümman arbeitete dabei nach dem lebenden Modell und hatte sich in sein großes Atelier einen Käfig einbauen lassen, in dem sich ein mächtiger Löwe bewegte. Manchmal erzitterte auch unser stilles Zeichenatelier vom Gebrüll dieses Raubtieres.

Kunstfreudig, ja kunstbegeistert wie sein vortrefflicher Regent und das ganze Wittelsbacher Haus war ja auch München selbst. Um die Jahrhundertwende war es eben doch noch die Kunstzentrale Deutschlands, der einzige Ort, an dem im Gegensatz zu anderen, wo bürgerliche und andere Konventionen herrschten, der Künstler frei atmen, sich frei bewegen und unbehelligt schaffen konnte. Damals hieß es noch: Nur in Paris, in Rom und in München kann man als Künstler leben. Mochte hier auch von staatlicher Seite und durch private Machenschaften mancher Missgriff getan worden sein, viel gute Schaffenskraft aus Mün-

chen abgewandert und manch minder wertvolle zu Ehren gekommen sein, trotzdem blieben hier Kunst und Künstler im Mittelpunkt des Interesses. Ich wüsste auch keinen bedeutenden Kunstschaaffenden des damaligen Deutschlands, ja auch Österreichs und der Schweiz, der nicht in enger Beziehung zum Münchener Kunstleben gestanden hätte. Entweder hatten sie längere oder kürzere Zeit hier gearbeitet oder sie waren zum mindesten als Aussteller, Autoren der Kunstverlage und Kunstanstalten und Belieferer der Kunsthandlungen der Stadt eng verbunden.

Die Eröffnung der Glaspalastausstellung trug jedes Mal das Gepräge einer Haupt- und Staatsaktion. Schon vorher war der Regent öfters dort gewesen, denn es interessierte ihn, was alles aus den Kisten herauskommen würde, die aus allen Gegenden Deutschlands und, wenn es eine „Internationale“ wie alle fünf Jahre war, aus allen Weltgegenden eingetroffen waren. Am Eröffnungstage aber fuhr er, eskortiert von einer Schwadron lichtblauer schwerer Reiter, an deren Lanzen die weißblauen Wimpel flatterten, am reich beflaggten Portal vor. Er saß in einem offenen Wagen, der sechsspännig vom Sattel aus von drei weißblauen Jockeys gefahren wurde und auf dessen rückwärtigem erhöhten Dienersitz zwei Leibjäger mit wehenden Federbüschen thronten, ein silberbetresster Spitzenreiter trabte voran. Der Regent trug große Generalsuniform mit vielen Ordenssternchen. Er, der sonst dem Prunk so abhold war, wusste, was er, der Tradition seines Hauses gemäß, Kunst und Künstlern schuldig war. Im Glaspalast empfingen ihn alle Spitzen der Behörden und der Gesellschaft und es gab dann eine Feier mit großer Orchestermusik und langen Reden.

Bei der Bevölkerung war die Kunst populär, die Künstler teils hochgehrt, teils bloß geduldet oder gar belächelt, aber doch allenthalben von Interesse umgeben. Man hätte irgendeine der vollbusigen Kellnerinnen, die vier oder fünf volle Maßkrüge in jeder ihrer starken Hände vor sich herzutragen vermochte, fragen können und sie hätte wenigstens etwas von Defregger und Grützner, von Lenbach, Kaulbach oder von Stuck gewusst. Und eine jede hätte noch irgendeinen zu nennen

gehabt, der in ihrem Lokal einkehrte oder in ihrer Nähe wohnte und der besonders schöne „Buidln“ male. Denn die Malerei war eben doch am populärsten und man meinte im allgemeinen sie, wenn man im Volk von „Kunst“ sprach. Bei den Gebildeten standen künstlerische Fragen im Mittelpunkt der Gespräche und bildeten auch das Hauptthema der gesellschaftlichen Konversation. Mein Gott, man lebte im gesicherten Zustand einer gut regierten konstitutionellen Monarchie, ließ die Politiker sich unter sich streiten, man erfreute sich einer zunehmenden Prosperität und Geschäftliches konnte Geschäftliches bleiben, ohne dass es in den geistigen Meinungs-austausch eingriff. Vom Geld zu sprechen, wäre schlechter Ton gewesen, warum hätte man da nicht von Kunst plaudern sollen, die doch wohl etwas Höheres und Besseres war und in deren vielfältigen und sich oft widersprechenden Äußerungen es Gelegenheit zu Stellungnahme und zu Vorstößen ins allgemein Weltanschauliche gab. Und diese Weltanschauung war fast durchwegs eine ästhetische. Man kann es als charakteristisch hierfür ansehen, dass ich schon in einer der mittleren Gymnasialklassen in einem Aufsatz die These „Vom Schönen zum Guten“ durchzuführen versucht hatte und ganz erstaunt darüber war, dass mich der Ordinarius fragte, woher ich diese Ansichten denn habe. Ich fand sie doch ganz selbstverständlich. Ob diese ästhetische Weltanschauung um die Jahrhundertwende noch am Platze war, darüber kann man streiten, denn soziale Probleme, die überall innerhalb der anscheinend so festen politischen Sekurität und der wirtschaftlichen Saturiertheit sichtbar wurden, hätten wohl eine größere Beachtung durch kluge und abwägende Köpfe und nicht bloß durch demagogische Talente oder durch ihre konservativen „Unterdrücker“ verdient. Aber man war im Zeitalter Nietzsches, dessen Weltanschauung, soweit sie auf einen einheitlichen Nenner zu bringen ist, eben doch eine ästhetisch fundierte war. Die Schlagworte von „Dekadenz“ und „Übermenschentum“ spielten in der damaligen Intelligenz eine größere Rolle, als diejenigen, die Marx und Engels eingeführt hatten. 30 oder 40 Jahre danach ist ihr von einem Pseudoübermenschen hierfür die Rechnung ausgestellt worden. Sie hat sie teuer bezahlen müssen. Aber wie wenig Menschen haben den Cassandra-Blick in die

Zukunft, zumal wenn sie jung und lebensfroh sind, wie wir es damals waren!

Das Münchener Schauspiel hatte ein ausgesucht gutes Ensemble. Es war da zwar der schon etwas überlebte „Meininger“-Stil unter Possarts Leitung, zumal in den klassischen Stücken noch anzutreffen, aber die Sprachkunst unserer Mimen war vollendet und ihre Charakterdarstellung, wie bei Heusser oder der Conrad-Ramlo, bei Wohlmuth und selbst bei dem Obermimen Possart hervorragend. Zudem gab es noch eine freie Bühne in den Zentralsälen, wo man moderne und modernste Stücke ausgezeichnet gespielt – Irene Triesch und Centa Brei sind unvergesslich – sehen konnte. Die Oper war unter den besten Dirigenten Deutschlands auf großer Höhe, es glänzten da international gefeierte Größen wie Heinrich Vogl, der noch jugendliche Heinrich Knotte und die wundervolle Milka Ternina. Kein Wunder, dass wir eifrige Theaterbesucher waren. Aber auch das Konzertleben blühte. Die großen Orchesterkonzerte der musikalischen Akademie, bei denen das Hoforchester mit seinen, zum Teil noch aus kurfürstlicher Zeit stammenden Instrumenten unter den bedeutendsten Dirigenten herrlich musizierte, die vortrefflichen Konzerte im „Kaisaal“, wie damals noch die Tonhalle hieß und all die Abende, welche die Stars aus aller Welt gaben, von denen keiner versäumte, München zu besuchen. All diese musikalischen Genüsse zogen uns gleichfalls an und wurden von uns häufig besucht.

Was es damals an Ausstellungen in München zu sehen gab, war kaum überblickbar. Zumal die der Sezession, zuerst in der weiträumigen Baracke am Beginn der damals erst in Entstehung begriffenen Prinzregentenstraße boten eine solche Fülle guter und für uns neuer Kunst, dass ihre Beschreibung viele Seiten füllen würde. Da sah man alljährlich die neuesten Werke von Liebermann und Uhde, von Zügel und Habermann, von Thoma und Klinger. Aber auch das Ausland war vertreten: die Schweizer Böcklin, Hodler und Welti, Österreicher wie Klimt, Italiener wie Segantini und Skandinavier wie Zorn und Liljefors, sowie interessante Holländer und Belgier. Das waren keine Skizzen-

ausstellungen, wie sie später mehr und mehr üblich geworden sind. Es wurden vielmehr abgerundete Bilder gezeigt und so kühn uns auch damals ihr Aufbau und ihre Farbenklänge erscheinen mochten, waren es alles doch in sich abgeschlossene harmonisierte Malereien. Manche Meisterwerke, die in Reproduktion über die ganze Welt verbreitet heutigen Tages jedermann geläufig sind, standen damals als neue Offenbarungen vor unseren Augen.

Um die Münchener Geselligkeit im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts zu verstehen, muss man sich an das Bild der Stadt als solche erinnern, mit dem sie größtenteils konform ging. Ich bin froh, dieses Bild als Erinnerung noch in mir zu tragen. Es ist das des Münchens der blauen Hofequipagen ebenso wie das der bäuerlichen Ochsenwagen, die mit Heu und Stroh beladen - denn es gab so viele Pferde als jetzt Autos hier - oder ein Botenfuhrwerk, dann allerdings mit stämmigen Rössern in reich verziertem Geschirr bespannt, in die Haupt- und Residenzstadt kamen. Das München war es, in dem die Straßen noch größtenteils ungepflastert waren und des Nachts die langen Zeilen der Gaslaternen brannten, die erst langsam den Bogenlampen wichen. Das Straßenbild durchsetzte die Farbigkeit der Uniformen, denn München hatte eine große Garnison, die Buntheit der Studentenmützen und manch farbenfrohe Bauerntracht, nicht nur gebirglerische, sondern auch solche von „drunten“, von Dachau oder sonst woher vom nördlichen Altbayern. Dazwischen mischte sich das Schwarz vieler Priester und die verschiedenen Farben der Ordenstrachten. Neben manch elegantem Weinrestaurant behielt das Bierlokal sein Recht und hier war der vortreffliche Stoff ein volksverbindendes Element. Da gab es noch den Stammtisch im Franziskaner, an dem Standesherrn, Minister, Bürgermeister und Kommerzienräte miteinander ihre Weißwürste frühstückten, während am Nebentisch Dienstmänner, Droschkenkutscher und Maurer ihre Bierkrüge hoben und derselben drallen Kellnerin zulächelten, der die „Großkopferten“ nebenan auch gewogen waren. Im Sommer blühte das Kellerleben und in den Biergärten entwickelte sich an warmen Abenden gleichfalls eine demokratische Volksgemeinschaft wie sie andere Gegenden Deutschlands, zumal die nördlichen, nicht kannten. Hier

konnte man den Herrn Grafen in gleicher Weise sein mitgebrachtes „Schweinernes“ auspacken und mit dem „Knicker“ bearbeiten sehen, wie den auf der gleichen primitiven Holzbank sitzenden Herrn Nudelmaier und beide holten sie sich selbst ihre Maß von der Schänke.

Das Ländliche verschmolz überall mit dem Städtischen. Aber auch das Südliche mit dem Nördlichen, das sich hier rasch akklimatisierte. Denn auf dem Urgrund bayerischer Rustikalität gedieh nördliche Urbanität vorzüglich, ja auch Elemente von internationalem Schliff fügten sich reibungslos dem Leben und Leben lassen der Münchener ein. Trotz aller Konvention, die nun einmal das bürgerliche Zeitalter als Relikte einer in Klassen und Kasten gegliederten, feudal beherrscht gewesenen Welt mit sich schleifte, schlossen sich hier nicht wie anderwärts die verschiedenen Gesellschaftskreise hermetisch gegeneinander ab. Und das war in Bayern wohl immer so gewesen. Wohl gab es eine in sich abgeschlossene Hofgesellschaft, es gab Universitäts- und Künstler-, Militär- und Beamtenkreise sowie das alteingesessene wohlhabende Bürgertum, das sich vielleicht am reserviertesten verhielt. Aber gerade aus ihm waren viele und darunter bedeutende Künstler hervorgegangen – ich erinnere mich noch an die Brüder Seidl und Riemerschmidt – und dieses künstlerische Element war auch für diese Familien, in denen eine bewundernswerte Wohnkultur herrschte, die Brücke, die auch sie mit den anderen Zirkeln der Stadt verband.

Meine Eltern waren ja erst im Jahre 1889, nachdem sie schon die Sommer seit 1883 auf unserem schönen Landsitz in Tutzing verbracht hatten, nach München übersiedelt. So gehörten wir denn zu den „Zuge-reisten“ und es waren auch zumeist solche, zu deren Heim ich Zugang hatte. Aber es waren auch manche Münchener Häuser, oder solche von schon lange hier Ansässigen, in denen ich Gastfreundschaft genießen durfte. Von ihnen will ich zuerst die Hanfstaenglsche an der Ecke Liebig- und Widenmayerstraße nennen. Der Inhaber der bekannten Kunst-anstalt, Hofrat Edgar Hanfstaengl, eine prachtvoll-männliche blonde Erscheinung, weitgereist und weltgewandt, aber immer gerade heraus mit der Sprache und seine schöne mit lebhaftem Geist begabte Gattin,

eine Deutschamerikanerin, hatten sich dies schöne Heim gegründet. Vier Söhne, hohen Wuchses wie der Vater und eine bildhübsche Tochter bildeten die blühende Kinderschar. Jeden Sonntag Nachmittag hielten Hanfstaengls offenes Haus und viele Größen von Kunst, Literatur und Wissenschaft fanden sich dort ein. Der Jugend aber gehörte der Tanzsaal und es fand sich jedes Mal jemand, der uns da aufspielte. Am häufigsten setzte sich der bekannte Pianist Professor Schmidt-Lindner für uns an den Flügel und, wenn ihm die reizende Haustochter ein wenig um den Bart ging, hat er uns oft stundenlang in einer rhythmisch so beschwingten Weise aufgespielt, dass sie mir heute noch im Ohr klingt. Ich war ein passionierter und, wie man mir versicherte, sehr guter Tänzer und an vortrefflich tanzenden Partnerinnen fehlte es an diesen Nachmittagen nie. Neigten sie sich ihrem Ende zu und bedauerte die Jugend auseinander gehen zu müssen, so improvisierte die Frau Hofrätin auch wohl dann und wann ein einfaches Abendessen. Eine mächtige Schüssel mit Risotto oder Makkaroni wurde im großen Speisezimmer aufgetragen und, nachdem man sich gestärkt hatte, tanzte man fröhlich weiter bis in die Nacht hinein. Es war schon an sich ein Genuss, sich in diesem schönen Haus zu bewegen. Man wusste nicht, welchem Raum man den Preis geben sollte: der hohen Diele mit dem prachtvollen Kamin, am dem es sich so gemütlich saß, dem vertäfelten Herrenzimmer, wo köstliche Werke von Wilhelm Busch die Wände belebten, dem Salon der Hofrätin, der mit Stilmöbeln des 18. Jahrhunderts ausgestattet war und eine bezaubernde Sammlung von Porzellanen der gleichen Epoche barg oder dem großen Familienwohnzimmer, in dem gute Bilder hingen, von denen mir eine ausgezeichnete Gouache von Menzel noch in Erinnerung ist.

Ein anderes Haus, das ein geselliges Zentrum für unseren jugendlichen Kreis bildete, was das Oldenbourg'sche in der Glückstraße. Generalkonsul Rudolf von Oldenbourg, der den im Erdgeschoss untergebrachten Verlag und Geheimer Kommerzienrat Hans Oldenbourg, der die Druckerei leitete und mit dessen Sohn Alexander ich von klein auf befreundet war, wohnten nebeneinander. Beide Brüder hatten im Winter alle 14 Tage des Abends „jour fix“, wie man es damals nannte, man

konnte dort hingehen oder nicht und es fand da, genau genommen, jedes Mal ein richtiger Hausball statt. Bei Rudolfs mehr auf Frack abgestimmt, bei Hansens mehr auf Smoking. Im ersteren Haus traf man auch Hofgesellschaften und es war etwas eleganter, aber auch ein wenig steifer als in dem anderen, wo die Hausfrau, eine Schwester des berühmten Kunsthistorikers und Berliner Museumsdirektor Wilhelm Bode mehr für norddeutsche Schlichtheit und Bürgerlichkeit sorgte. In diesen beiden Häusern war es auch, wo sich unser Freundeskreis einem Freundinnenkreis von jungen Mädchen angliederte und hier kam für die Jünglinge einerseits der Name „Pepis“ und für die jungen Fräuleins andererseits die Bezeichnung „Medis“ auf. Wie so manche Spitznamen waren auch diese plötzlich aus unerfindlichen Gründen entstanden. Es steckte wohl auch ein bisschen Selbstironie dahinter, denn wir wollten ja schon ganz Herren und Damen sein und waren doch noch keine. Wir Pepis hielten uns gegenseitig für Genies, natürlich für hochmoderne, trugen uns gemäß der damaligen Biedermeiermode, die den abflauenden Jugendstil begleitete, auch biedermeierisch mit überhohen Kragen und Plastron-Krawatten, engen Hosen und glockenförmig geschnittenen Gehröcken. Wer von uns dichten konnte, Heinz Hess verstand das vortrefflich, verfasste biedermeiernde Tändeleien und Chansons á la Bierbaum und Wolzogen. Sie wurden dann auch entsprechend vertont, denn wir hatten ja starke musikalische Talente unter uns, von denen das stärkste Ernst Boehe war. Und seine Persönlichkeit war es auch, die uns im Glauben an unsere Genialität bestärkte. Er war ein erstaunlich frühreifes Talent, hatte schon als Pennäler Lieder komponiert, die in Konzerten gesungen wurden, und bald darauf begann er mit der Niederschrift einer großen symphonischen Dichtung „Aus Odysseus Fahrten“, die Aufsehen erregte. Es war ein erstaunliches Werk, das er da im Verlauf unserer Studienzeit ausführte, eine mit allen Feinheiten modernster Instrumentation und vielen schönen thematischen Einfällen ausgestattete Symphonie in drei Sätzen, deren jede ein Ganzes bildete, das einen halben Konzertabend ausfüllte. Die großen Dirigenten der Zeit haben es aufgeführt, Mottl, Nickisch, Zumpe usw. und es ging durch alle bedeutenden Konzertsäle Deutschlands. Wir bildeten uns sehr viel ein auf diesen hochbegabten Freund. Warum sollten wir nicht alle auch einmal

solche Erfolge haben wie er? Nebenbei gesagt waren die Titelblätter zu seinen Stormgesängen und zu „Odysseus Fahrten“ wohl die ersten Arbeiten von mir, die reproduziert und veröffentlicht wurden. Durch ihn lernten wir manchen bekannten Musiker kennen. Ich erinnere mich noch eines Abends mit Max Reger, bei dem dieser sich nicht gerade von seiner angenehmen Seite zeigte, denn er betrank sich so hoffnungslos, dass wir ihn nur mit Mühe von der Schwarzwälderischen Weinstube bis zum Promenadeplatz bringen und den schweren Mann zur Heimfahrt in eine Droschke bugsieren konnten. Nach der gewaltigen Leistung, die Ernst Boehe mit jener symphonischen Dichtung vollbracht hatte, war es plötzlich mit seiner Schöpferkraft aus. Es war mit ihm wie bei einer zu schnell gewachsenen Treibhauspflanze, er trieb keine eigenen Blüten mehr und hörte auf, Frucht zu tragen. Er ist aber ein hervorragender Dirigent geworden und ist als Generalmusiker des vortrefflichen Pfalzorchesters verhältnismäßig früh gestorben.

Es würde viel zu weit führen, wenn ich hier aller Häuser gedächte, in denen wir und insbesondere ich am geselligen Verkehr teilnahmen. Aber einige muss ich doch noch hervorheben. Da muss ich zunächst das Pringsheim'sche erwähnen. Es war nicht das Schönste in München, dazu hatte seine Innenausstattung noch zu viel vom Geist des überladenen Stils der „Gründerjahre“ an sich, die dem Krieg von 1870/71 folgten. Aber das im Grundriss geschickt angelegte Haus an der Arcisstraße, in dem große und kleinere Räume sich reizvoll ineinander fügten, barg wohl das schönste und qualitativste Sammelgut in sich, was die an derartigem doch auch sonst so überreiche Stadt in Privatbesitz vereinigte. Und all diese Fülle von wundervollen italienischen Majoliken, von Bronzen, edelsten alten Silbersachen, köstlichen Limosiner Emailarbeiten, flandrischen Gobelins, reichen Stickereien und auserlesenen Orient-Teppichen machten nicht ein Museum aus, sondern waren mit Geschmack und liebevollem Verständnis in die Wohn- und Gesellschaftsräume eingepasst. Verbindend wirkte dabei, dass außer einigen gotischen Stücken alles Kunstgut der Renaissancezeit entstammte. Pringsheim hat niemals Barockes oder auch nur ins Barocke übergehendes, aber auch nichts Frühmittelalterliches oder gar

Antikes gesammelt. So ergab sich der Eindruck von Einheitlichkeit, denn auch die, auf braunes Holzwerk mit Vergoldung gestimmte Innenarchitektur tat so, als sei sie Renaissance.

Der Hausherr, Professor und später Geheimrat Alfred Pringsheim, war ein bedeutender Mathematiker, daneben aber ein durchgebildeter Musiker und Pianist und ein Kunstkenner, dem nicht nur seine bedeutenden Mittel, sondern auch sein scharfer kritischer Blick es ermöglicht hatten, so viel Ausgezeichnetes in seinen Besitz zu bringen. Dass in all das Alte sich auch einige zeitgenössische Bilder gut einfügten kam daher, dass sie zumeist von Lenbach und Fritz August Kaulbach stammten, die in altmeisterlichem Stil malten. Die einzige, in damaligen Sinne moderne Malerei, die das Haus barg, war ein Meisterwerk von Hans Thoma: der große Fries, der die beiden Längsseiten des Musik- und Tanzsaales schmückte. Es stellte arkadische Gefilde dar, in denen sich zeitlose Menschen mit edlen Tieren bewegten. Und wie im Hanfstaenglschen Hause gehörte auch hier der Tanzsaal der Jugend. Ob wir nur zum Tee dort erschienen oder ob wir zu einem richtigen Hausball eingeladen waren, es wurde getanzt und wieder getanzt.

Ich war bei Pringsheims seit meiner Schulzeit zu Haus, denn die mittleren der vier Söhne, nämlich Peter, der spätere Physikprofessor und Heinz, der dann Musiktheoretiker und Dirigent und jetzt die Musikabteilung am Bayerischen Rundfunk leitet, waren Klassenkameraden von mir gewesen. Auch mit der einzigen Tochter Katia, der späteren Frau von Thomas Mann, stand ich mich gut. Die Hausfrau, Hedwig Pringsheim, hatte großen geistigen wie körperlichen Charme nicht nur damals, als wir bei ihr tanzten, sondern bis ins hohe Alter hinein. Sie war kurze Zeit Schauspielerin gewesen und spielte die Rolle des Mittelpunktes eines durch Geist, künstlerisches Können oder auch nur durch klingende Namen ausgezeichneten Kreises, der sich in ihrem reichen Hause traf, mit unnachahmlicher Grazie ohne jede Affektation in der Natürlichkeit eines klugen Verstandes. Der Familienton des Hauses war auf eine gewisse Art von Berliner Witzelei eingestellt, die beim Hausherrn manchmal etwas kaustisch sein konnte, am liebenswürdigen We-

sen der Hausfrau aber nur kleine burschikose Akzente aufsetzte, was ihr gut stand. Die Leichtigkeit der Konversation, die dadurch auch bei den Gästen entstand, fügte die heterogenen Elemente, Professoren und Leute von Theater, Künstler und Offiziere, Schriftsteller und Hofleute und was sonst noch dort verkehrte, gut zusammen und auch der Gegensatz von Jung und Alt verwischte sich dadurch in angenehmer Weise.

Das Pringsheimsche Haus war ein Musterbeispiel für die Überschneidung der Münchener gesellschaftlichen Kreise, ja man kann sagen, dass diejenigen, die dort ein und aus gingen, eben dadurch, dass sie es taten, ihre Unabhängigkeit von jeder Cliquen-Wirtschaft dokumentierten. Eben diese Aufhebung kastenmäßiger Grenzen konnte man aber auch in anderen Häusern beobachten, die sich mir in meiner Jugend öffneten. Da war z. B. das des berühmten Nationalökonomen Geheimrat Lujo Brentano, wo man die königliche Erscheinung der Fürstin Oettingen-Spielberg, der Enkelin Metternichs gelegentlich neben einem Schwabinger Malweiblein sehen konnte. Der alte romantisch-vorurteilsfreie Geist von Bettina und Franz Brentano, deren Miniaturen als Familienerbe im Arbeitszimmer des Hausherrn hingen, schien hier noch nachzuwirken. Ähnlich war es, jedoch immerhin ein wenig professoraler, im Haus einer anderen Leuchte der Münchener Universität, dem das großen Chemikers Geheimrat Adolf von Baeyer, der von Berliner Jugendzeiten her mit meinem Vater befreundet war. Auch hier klang noch Romantik nach, denn die Hausfrau war die Tochter des Nazarener Malers Eduard Bendemann, von dem große Kompositionen das stattliche Baeyersche Haus gegenüber dem alten Glaspalast schmückten. Hier muss ich auch der großen Etagenwohnung des bedeutenden Kunstsammlers Dr. Martin Schubart gedenken, wo ich zwischen prachtvollen alten Bildern und kostbarem Hausrat vergangener Zeiten anregende Abende verbrachte und wo sich gleichfalls Menschen verschiedenster Art zusammenfanden.

Hierzu kam nun noch die halböffentliche und öffentliche Geselligkeit, die wir gelegentlich mitmachten. Zu den halböffentlichen rechne ich die Feste und Bälle, die von diesen und jenen Korporationen während

des Faschings gegeben wurden. Da waren die etwas zeremoniellen Bälle der studentischen Korps und der geselligen Vereine, wie das „Museum“, der „Aula“ oder des „Kaufmannskasinos“, wo man meist nur hinging, wenn das Zusammentreffen mit diesem oder jenem lieben Mädchen dazu lockte.

Weniger offiziell, aber noch immer sehr gesittet, ging es bei den Bällen im Künstlerhaus zu. Dieser prächtige Palazzo hatte ursprünglich ein gemeinsames Vereins- oder Klubhaus der Münchener Künstlerschaft werden sollen und Gabriel Seidls Absicht war es auch, seine Räume entsprechend zu gestalten. Lenbachs Malerfürstentum kam dazwischen, sein Bedürfnis nach signoralem Renaissanceprunk setzte sich durch und die Künstlerschaft konnte den nun entstehenden festlichen Palast nicht mehr bezahlen. Da bildete sich der Künstlerhausverein, welcher der Sache einen finanziellen Rückhalt gab. Hier bewährte sich die Verschwägerung des wohlhabenden Bürgertums mit der Künstlerschaft, indem, neben führenden Künstlern, Bankleute, Besitzer von Großbrauereien und Handschuhfabriken, sowie andere alteingesessene vermögende Leute dem Verein beitraten. Diese Verschmelzung von Kunst und Kapital prägte sich den geselligen Veranstaltungen des Künstlerhauses auf und hat sich durchaus nicht schlecht ausgewirkt.

Unerreicht blieb der erste große Kostümball im Künstlerhaus, bei dem zu einem Fest bei Don Juan eingeladen war. Es war das erste und letzte, das hier noch unter Leitung von Lenbach stattfand. Die Kostüme sollten nur der Renaissance und der spätgotischen Zeit entlehnt sein, für die Damen war strenger Kostümzwang angeordnet und für diejenigen Herren, welche Hemmungen hatten, sich zu kostümieren, gab es ein sündhaft teures Maskenzeichen. Es bestand aus einem schwarz-seidenen langen „Mantello“ mit weißer spanischer Halskrause. In dieser Vermummung erschienen auch sämtliche Prinzen des königlichen Hauses und es war ein altmeisterliches Bild, als diese in langer Reihe auf der Galerie an der Schmalseite des Festsaals Platz genommen hatten. Auf der kleinen Kanzel aber, welche die Treppe zu dieser Galerie auf halber Höhe unterbrach, saß der Prinzregent in einem Umhang aus gelbem

Seidendamast mit Halskrause. Hinter ihm stand, ein zweiter Velasquez, Hofmaler und Kämmerer zugleich, der Ritter Franz von Lenbach in spanischer schwarzer Hoftracht und auf seiner Brust leuchtete eine mächtige goldene Schau- und Ehrenmünze am hochroten Band. Es ist das einzige Mal, dass ich den greisen Regenten bei einem abendlichen Fest gesehen habe, denn er war ein Frühaufsteher wie sein Vater Ludwig I. und opferte ungerne etwas von seiner Nachtruhe.

Grünschnabel, wie man damals noch war, hat man da oft rechte Herzenspein durchzumachen gehabt. Das diese zwei Arten von Eros so unbedenklich nebeneinander hergehen konnten, verdankte man der vielgeschmähten „doppelten Moral“, die das bürgerliche Zeitalter beherrschte. Am Ende des alten und am Beginn des neuen Jahrhunderts haben fast alle führenden Geister in Romanen und Novellen, in Gedichten und Theaterstücken gegen sie Sturm gelaufen. Im großen Ganzen hatte sie recht. Aber wenn ich bedenke, das durch diese Philippika letzten Endes an die Stelle der doppelten Moral eine höchst einfache allgemeine Amoral trat, so zweifle ich ein wenig daran, ob diese Dichter, Dramatiker und Essayisten so durchaus richtig urteilten. Gewiss, die doppelte Moral verführte zu Lüge und Verstellung, untergrub Ehen und diffamierte Frauen, die es nicht verdienten, aber sie hatte den Vorzug, der Familie das fernzuhalten, was nicht zu ihr gehörte und passte. Und wenn mit ihr auch oft nicht das Glück der Familie, sondern nur ihr Ansehen gewahrt wurde, so war damit doch schon viel gewonnen. Das Elternimago – um mit C. G. Jung zu sprechen – blieb für die Kinder rein und gewahrt. Das aber bedeutet, dass die wichtigste aller Traditionen, nämlich die Familientradition erhalten blieb. Wir wollen auch heute noch den monogamen Sittenkodex nicht aufgeben und wissen doch, dass polygame Veranlagung beim Manne häufig ist, bei der Frau der Hang zur Polyandrie gleichfalls nicht zu selten. So ist eine Abgrenzung des Triebhaften gegen das Arterhaltende – hier im soziologischen und nicht im biologischen Sinn gemeint – wohl nicht das schlechteste. Und damit die stillschweigend geduldete Amoral außerhalb der Familie – und dieses meint man ja wohl eigentlich mit der „doppelten Moral“ - auch nicht so ganz verwerflich. Vielleicht kann

man mir solche Ansichten als Sophisterei auslegen, vielleicht sie auch als Relikt meiner bürgerlichen Jugend belächeln, jedenfalls aber hat die „Doppelmoral“ meiner Herzenserziehung, die sich in meinen Studienjahren vollzog, nichts geschadet. Ich wüsste auch nicht, dass ich jemandem Leid zugefügt hätte, dadurch, dass ich sozusagen die himmlische und irdische Liebe auseinander hielt, bevor sie sich mir in der Ehe zur Einheit verschmolz. Mit den Mädchen, die mir gut waren, bin ich in Friede und Freundschaft auseinander gegangen und sie haben lange Zeit, ja bis an ihr Lebensende – denn manche deckt schon der Rasen – mir das freundlichste Gedenken bewahrt.

Nach alledem, was ich nun von meinem geselligen Leben, von Bällen, Festen und meinen Herzensangelegenheiten ausgeplaudert habe, könnte vielleicht der Eindruck entstehen, dass ich es mit meinem Studium nicht allzu ernst genommen habe. Dem war aber durchaus nicht so. Erstens drängt sich der gesellige Trubel doch meist nur in die beiden kurzen Karnevalsmonate zusammen und zweitens habe ich mancher Veranstaltung Erwähnung getan, an der ich mich noch nach meiner Akademiezeit beteiligte. Außerdem habe ich mich auch während des Faschings – oft mit rechter Selbstüberwindung – aber doch immer dazu gezwungen, täglich die Zeichen- und später die Malschule zu besuchen. Auch sonst waren wir Freunde alle miteinander weit davon entfernt, bloß oberflächliche „Lebensjünglinge“ zu sein. Die günstigen Verhältnisse der Zeit im allgemeinen und unserer Familien im besonderen enthoben uns der materiellen Sorgen, die heutzutage so viel Kraft und Zeit der Studierenden in Anspruch nehmen. Auch die rege Sportbetätigung, die jetzt so oft das Studium unterbricht, spielte für uns keine Rolle. So war mein Wintersport eigentlich nur das Tanzen, kaum dass ich einmal sonntags mit Freund Bischoff nach Tegernsee fuhr und vom Wallberg oder der Neureuth herunter rodelte. Man staunte, wenn man dort vereinzelt einmal einen Skifahrer traf. Zu unserer Zeit war also bei vernünftiger Einteilung der Lebensgenuss dem Studium und einer allgemeinen Weiterbildung nicht hinderlich, sondern als erholendes und auffrischendes Element eher fördernd.

Ein Haus tritt mir in besonders dankbare Erinnerung. Es war das Vaterhaus meines Freundes **Heinz Hess**. Er entstammte einer alten Münchener Künstlerfamilie. Sein Urgroßvater Ernst Christoph, ein bedeutender Kupferstecher, der noch zu Goethes römischem Bekanntenkreis gehört hatte, war mit drei begabten Söhnen begnadet: Karl, Heinrich und Peter Hess, die alle Maler von Bedeutung waren. Heinrich, der viele große Kompositionen schuf, der aber für unseren Geschmack wohl das Beste als Portraiteur geleistet hat – ich erinnere mich an das schöne Bild der Machesa Fiorenzi, der Lebensliebe Ludwig I., mit der er Tausende von Briefen wechselte – dieser Heinrich Hess war der Großvater meines Freundes. Auch er hatte künstlerisch begabte Söhne, und einer von ihnen, Anton, der Vater von Heinz, war Bildhauer, Professor an der Kunstgewerbeschule und der Besitzer jenes Hauses, in dem wir so oft bald disputierend, bald schwärmend, aber auch musizierend und dabei meist fröhlich pokulierend beieinander waren. Vater Hess, der freundlichste weißbärtige alte Herr, den man sich denken kann und seine sehr viel jüngere, musikalische Frau, eine nach Münchener Art sich natürlich gebende Natur, öffneten ihr schönes Haus, man kann sagen: zu jeder Tages- und Nachtzeit den Freunden ihrer vier Söhne, von denen Heinz der Älteste war. Dieses Haus nun war etwas besonderes. Schon der Lage nach. Es stand neben der Lenbachvilla auf jenem Areal, auf dem später die Städtische Galerie erbaut wurde und glich von außen einem Südtiroler Schlösschen. In seinem Inneren aber gab es kein neues Stück, es war aber trotzdem ganz und gar keine Antiquitätenbude, sondern alles war, wie man das damals in München meisterhaft verstand, zum Eindruck freundlicher Wohnlichkeit verbunden. Vom gewölbten hübschen Treppenhaus mit seinen Säulen und Stufen aus rotem Untersberger Marmor, mit seinen Nischen mit reizvollen gotischen Holzskulpturen und dem kunstvollen Schmiedewerk der Geländer bis zu den Schlafzimmern, wo altes Getäfel, schwere Himmelbetten und Truhen ohne jene moderne Zutat das Bild beherrschten, war alles aus einem Guss. Man war um einige Jahrhunderte zurück verzaubert. Der schönste Raum des Hauses war dem ältesten Sohn und uns, seinen Freunden, stets offen, während die Brüder und ihre Kameraden die rückwärts angebauten großen Atelierräume als Empfangsquartier

benutzten. Die schöne Vertäfelung, der prachtvolle farbige Majolikaofen, der gründurchwirkte Gobelin, der feine venezianische Glaslüster, das Stuhlwerk mit seinen alten Bezügen, das alles war anheimelnd und doch diskret repräsentierend. Was man sah, war nur echtes altes Kunstgut und das einzige neue Stück war der Flügel, der vor den schön vergitterten und mit alten gemalten Glasscheiben geschmückten Fenstern stand.

Von Zeit zu Zeit war ich auch allein bei Heinz zu Gast. Da saß man dann etwa in einer klaren Sommernacht im Fenster seines Zimmers, ließ die Füße in den geschmiedeten Fensterkorb hängen und sprach von Liebe und Liebeskummer. Drüben im Lenbachgarten plätscherte die italienische Fontäne, der Mond stand über den weißen Propyläen und übergoss den weiten stillen Königsplatz mit seinem Licht. Wie waren wir damals jung, trotz allem eingebildeten Gescheitsein!

Der junge Bildhauer Rupert von Miller hatte sich angeschlossen und ich erinnere mich noch eines besonders hübschen Abends im Garten des schönen Hauses seines Vaters an der Erzgießereistraße. Dieser war der prächtige Professor der Goldschmiedekunst an der Kunstgewerbeschule Fritz von Miller, ein Bruder des Akademiedirektors Ferdinand und des berühmten Elektrotechnikers und Gründers des Deutschen Museums, Oscar von Miller. Auch Fritz von Miller hatte in Zeiten, wo man noch für wenig Geld schönste Antiquitäten, speziell im nahen Tirol erwerben konnte, gesammelt und so war wie das Hess'sche auch sein behagliches und geräumiges Haus eine rechte Augenweide. Das Esszimmer barg eine wundervolle Zinnsammlung und ich erinnere mich noch eines Abends, wo der freundliche Hausherr, der ein offenes Herz für die Jugend hatte, mit mir in einer Ecke dieses Zimmer saß und mir plaudernd stilvergleichende Dinge vortrug, die ich mir wegen ihrer trefflichen Formulierung lange Zeit gemerkt habe.

Eine besondere Rolle spielte unter den Freunden für mich der schon einige Male erwähnte Ernst Bischoff. Er war ein wenig älter als ich, mir im Studium zwei Semester voraus und in manchen Dingen gereifter,

zum mindesten vorurteilsfreier als ich es war. Er war der Enkel des berühmten Anatomen Theodor Bischoff und Sohn eines Ingenieurs, der frühzeitig seinen Beruf entsagte und sich als Mitbesitzer und Leiter der Lokalbahn Schaftlach-Gmund-Tegernsee ein Betätigungsfeld geschaffen hatte. Mit diesem Vater, der ein Sonderling und Einsiedler war, stand sich mein Freund Ernst nicht gut. Das recht extravagante Wesen, das der Sohn oft an den Tag legte, steigerte sich im Widerspruch zu dem „alten Herrn“. Ernst Bischoff fasste rasch auf, bildete sich vielseitig und war in seiner oft ein wenig übereilten kritischen Einstellung zu den Dingen, ein zum mindesten sehr anregender Gesellschafter. Dazu war er ein vortrefflicher treuer Kamerad, mit dem ich, obwohl er einen großen Teil seines späteren Lebens in Ostasien verbrachte, niemals den Kontakt verloren habe. Ich erwähnte schon, dass er Philosophie studierte und er hat dann auch in diesem Fach bei Lipps promoviert. Dann folgten Wanderjahre in England und Italien, in denen er sich zu keinem rechten Beruf entscheiden konnte bis er endlich mehr aus Abenteuerlust als aus innerer Berufung in die Redaktion der Japanpost, der führenden deutschen Zeitschrift des fernen Ostens in Yokohama eintrat. Seine Berichte gefielen im Auswärtigen Amt, er wurde dorthin berufen und der Presseabteilung zugeteilt, wo er zum Gesandtschaftsrat aufrückte. Von dort kam er einige Jahre nach dem ersten Weltkrieg im Konsulardienst wieder nach Japan und wurde endlich Generalkonsul in Dairen, von wo ihn am Ende des zweiten Weltkrieges die Russen in ein Lager verschleppten. Er ist erst jetzt, Anfang 1954 zurückgekehrt. In seinem Elternhaus an der Ecke Luisen- und Karlstraße, von dessen Fenstern man in den Klostergarten von St. Bonifatius blickte, hatte er sich während unserer Studienzeit ein hübsches Quartier eingerichtet, das eine gute Bibliothek enthielt, die er ständig vermehrte. Auch hier waren wir gern zusammen und hatten anregende Stunden.

### 3. In der Malschule

Bald stand man wieder in dem grauen Zeichenschulatelier. Der nüchterne Schulbetrieb ödete mich von Monat zu Monat mehr und mehr an, ich hatte das Gefühl, langsam in eine Sackgasse zu geraten. Die künstlich zurückgehaltene Sehnsucht nach der Farbe verlangt Erfüllung. So stand es denn gegen Ende des Winters für mich fest, ich müsse in eine Malschule übertreten. Ich erwählte mir diejenige des großen Tiermalers Heinrich Zügel. Freilich wollte ich mich, obwohl ich Tiere und insbesondere Pferde sehr liebe, nicht auf die Tiermalerei spezialisieren. Wenn ich trotzdem Zügel als Mallehrer erkor, so hatte das eine andere Ursache. In einer jener unvergleichlichen Ausstellungen, welche die Sezession veranstaltete, hatte mich ein Bild Heinrich Zügels stark gefesselt und tief beeindruckt. Es ist in den Besitz der Neuen Pinakothek übergegangen und war „Halt!“ betitelt. Es stellt eine Schafherde dar, die, vor einer Bahnschranke zum Stehen gebracht, vom Hund mit der heraushängenden roten Zunge bewacht, all ihre Köpfe dem Beschauer zukehrt. Die Situation ist nicht etwa durch die geschlossene Barriere charakterisiert, sondern durch den vorbeiziehenden Dampf der Lokomotive im Vordergrund angedeutet. Trotz der vollendeten Zeichnung und der scharfen Charakterisierung der Tiere war es aber nicht das Gegenständliche des Bildes, was für mich eine Offenbarung bedeutete, sondern das Zuständliche. Ich hatte noch nie das Flirren der sommerlichen Luft so dargestellt gesehen, war noch niemals einem so lichtdurchfluteten Freilichtbild begegnet, war noch kein Mal vom Reiz einer zwischen warmen flimmernden Helligkeiten und ins Kühle gebrochenen, Schatten spielenden Hellmalerei so beeindruckt worden. Man hatte ja damals in München noch kaum etwas von den französischen Impressionisten zu sehen bekommen und so war mir dies Zügelbild wie ein Bote aus einer neuen Welt, einer Welt, in der eine Malerei aus Luft und Licht von berückender Farbigkeit herrschte. Ich hatte das Gefühl, dass ich da hin gehöre und so entschloss ich mich denn zur Zügel-schule, obwohl ich ja eigentlich Figurenmaler werden wollte und mir Franz Stuck, dessen Schule damals für die fortschrittlichste galt, schon mehr oder minder zugesagt hatte, mich bei sich aufzunehmen.

So stieg ich denn gegen Ende des Winters 1902/03 die zwei Treppen zu Zügels großem Akademieatelier hinauf, um meine Aufnahme in seine Schule zu beantragen. Nicht ohne Herzklopfen, denn es hieß, dass er sehr streng in der Auswahl seiner Schüler sei. Ich hatte eine mächtige Rolle unter dem Arm, welche die besten meiner Akt- und Kopfzeichnungen enthielt, die ich bei Hackl gemacht hatte. Zügel empfing mich freundlich. Er war ein untersetzter Mann und er machte mit seinem kurzgeschnittenen Haar, dem leicht ergrauten Knebelbart, den durch eine goldene Brille ruhig und sicher blickenden Augen eher den Eindruck eines energischen Verwaltungsbeamten, als den eines Künstlers. Während ich ihm schüchtern mein Anliegen vorbrachte, sah er mich über den oberen Brillenrand scharf an. Er konnte vollständig durch einen hindurch schauen, ohne dass dies unfreundlich gewirkt hätte. Auf meine große Rolle deutend, sagte er lachend: „Das brauchen Sie nicht auspacken! Schulmäßig eingelerntes will ich nicht sehen. Bringen Sie mir Sachen, die Sie selbständig gemacht haben!“ Ich stotterte, das seien doch alles nur Kleinigkeiten, worauf er meinte, gerade das interessiere ihn. So trat ich denn am nächsten Tag wieder bei ihm an, diesmal mit einer Mappe voll kleiner Entwürfe, Augenblickszeichnungen und Illustrationsversuchen. Er schob seine Brille auf die Stirn und besah sich meine Arbeiten genau, ohne viel zu sagen. „Gut“, meinte er zum Schluss, „daraufhin könnte man es schon mit Ihnen probieren. Aber es ist nichts in Öl gemaltes bei Ihren Sachen, da würde ich schon auch noch gern was sehen!“ Ich sagte, ich hätte mich noch so gut wie gar nicht im Ölmalen versucht, man habe mir stets davon abgeraten, weil ich dadurch meine zeichnerische Ausbildung stören würde. Er lächelte und bemerkte, darüber könne man verschiedener Meinung sein. Jedenfalls wolle er aber ein Stück Ölmalerei von mir sehen. Er sagte: „Nehmen Sie sich ein dankbares Modell, etwa einen alten bärtigen Kopf und malen Sie ihn. Gehen Sie dabei nach Art von Leibl vor. Fangen Sie an einem kleinen Fleck an, bringen Sie ihn so weit, dass Sie glauben, er stimmt und setzen Sie dann von dort ausgehend Ton an Ton mit größter Genauigkeit bis das Ganze beieinander ist“. Daraufhin wählte ich mir als Modell einen alten Oberlander Jagertyp, wie sie damals am Modell-

markt auf der Akademietreppe meist in mehreren Exemplaren herumstanden und konterfeite ihn daheim ab. Ich hatte mir die Leiblilder gerade aus der Zeit, in der er streng Ton an Ton malte und Fleck an Fleck setzte, schon immer sehr genau angesehen. So ging die Arbeit rascher und sicherer vonstatten, als ich es geglaubt hatte und bald konnte ich die fertige Studie zu Zügel bringen. Er sah sie schmunzelnd an und meinte, sie sei für einen ersten Versuch nicht schlecht. Dann streckte er mir die Hand hin, ich schlug ein und war in seiner Schule aufgenommen.

Zügel hatte, als man ihn von der Karlsruher an die Münchener Akademie berufen hatte, zur Bedingung gemacht, dass ihm nach seinen Angaben ein Freilichtatelier im Akademiegarten gebaut werde. Es bestand in einem großen Raum mit Atelierfenstern, der nur drei Wände hatte. Die vierte war durch einen geräumigen Glaskasten ersetzt, in dem ein Tiermodell Platz hatte. Als die Schule kurz nach Ostern dort zu arbeiten anfing, stand ein braver Schimmel Modell. Wir neu Eingetretenen sollten ihn zunächst zeichnen. Ich hatte von Kind auf mit Vorliebe Pferde gezeichnet, so ging es mir gut von der Hand. Ich hatte den Schimmel von der Seite aufgenommen, was verhältnismäßig einfach war. Schwieriger wurde dann die Sache, als ich ihn in perspektivischer Verkürzung von vorn zu fassen versuchte. Und da wurde ich nun bei Zügels Korrektur zum ersten Mal mit der hervorragenden Methode bekannt, mit der er seinen Schülern ein richtiges und sicheres Zeichnen nach der Natur beibrachte. „Nur nicht außen herum fahren!“ war seine ständige Mahnung. Er meinte damit, man solle nicht der Kontur folgend die Form nachgestalten, sondern zunächst den gleichsam architektonischen Aufbau des Tierkörpers festlegen, die Proportionen fixieren und sich dabei nach den perspektivischen Bedingtheiten richten. Dann erst sei die organische Form zu entwickeln. Auch hierbei habe man nicht am momentanen Augeneindruck zu kleben, vielmehr sei es nötig, in die anatomischen Zusammenhänge der Einzelform einzudringen sowie in die motorischen Veränderungen, die sich im Rahmen des organischen Mechanismus ergeben. Es sei nötig, das Innere desselben gleichsam unter und hinter der äußeren Form zu sehen. Man müsse aus dem Wissen um

und der Empfindung für den Zusammenhang von Knochen, Sehnen und Muskeln zum äußeren Augenschein vordringen. Mit wenig Strichen konnte er uns die Funktion etwa eines Sprunggelenkes klar machen oder diejenige der bei jeder Stellung anders in Erscheinung tretenden Schulterpartie eines Tieres. Ein bloßes Abzeichnen duldete er nicht. Man musste den Verstand mitarbeiten lassen und die Logik aller anatomischen und motorischen Erscheinungen zu erfassen suchen. All diese Belehrungen wurden nicht in theoretisch abstrakter Form gegeben, sondern in der zeichnerischen Praxis so lange am lebenden Objekt demonstriert, bis einem die Grundregeln mehr oder minder in Fleisch und Blut übergegangen waren. Hatte man sie sich in dieser Art einverleibt, so waren sie kein Wissensballast mehr. Im Gegenteil, sie erleichterten ein frei der Empfindung folgendes Schaffen, das trotzdem nicht Gefahr lief, ins Formlose abzugleiten.

Was Zügel uns bei der Korrektur lehrte, war ein Teil dessen, was wir von ihm lernten. Ebensoviel profitierten wir von seinem Beispiel. Denn er ließ uns, im Gegensatz zu den meisten anderen Akademieprofessoren, an allen Phasen seines Schaffens teilnehmen. Das war hauptsächlich in Wörth am Rhein der Fall, wohin er von Anfang Mai bis Mitte Juli mit seiner Schule übersiedelte. Diesen Ort hatte er während seiner Karlsruher Lehrzeit als besonders geeignet für die Tiermalerei erprobt und sich bei Annahme des Rufes nach München ausbedungen, auch weiterhin das Sommersemester mit seinen Schülern dort zu verbringen. Das große Pfälzer Bauerndorf liegt an der Länderecke, in welcher Rheinpfalz, Baden und Elsass zusammen stoßen, nicht eigentlich am Rhein, sondern am Altrhein, einem mehrfach verzweigten stillen Wasser, das kiesige Inseln umfließt. Auf diesen wächst nur hie und da kärgliches Gras und Strauchwerk, Weiden und ein wenig Föhren. Aber gerade diese dürftige Vegetation mitsamt den kiesigen und lehmigen Hängen und Wegen, den Wasserläufen und stehenden Wässern bildete die rechten Kulissen, um Tiermodelle einzustellen. Zudem war die dunstige Luft der Rheinniederung mit ihren feinen Luftperspektiven und farbigen Lichtbrechungen besonders geeignet zum Malen. Jedenfalls sehr viel geeigneter, als die allzu klare Atmosphäre der bayrischen

Hochebene. Auch meteorologisch war der Ort insofern begünstigt, als es in den bei uns so regenreichen Frühsommermonaten hier selten zu Niederschlägen kam. Zogen Gewitter auf, so blieben sie gewöhnlich am nahen Hardtwald oder Schwarzwald hängen.

In dieses Wörth am Rhein zog ich nun mit der Zügelschule nach kurzer Tätigkeit im Münchener Freilichtatelier ein. Es war eines jener eng gebauten langen Pfälzer Reihendörfer in denen sich, jeweils durch kleine Höfe von einander getrennt, ein weißes Fachwerkhaus an das andere drängt, den Giebel der Straße zugekehrt. Zügel war noch nicht da, er brauchte um diese Zeit regelmäßig eine Kur in Gastein und kam erst, wenn wir uns in Wörth etwas eingelebt hatten. Man war zunächst damit beschäftigt, Leinwand aufzuspannen und zu grundieren, wobei die älteren Schüler beauftragt waren, dies ebenso für den Meister zu tun. Da lernten auch wir Neulinge daran. Tiermodelle wurden ausgesucht und Malbuben angeworben. Denn auch die weniger bemittelten unter uns leisteten sich solch einen Knappen. Es war ein lustiges Bild, wenn diese Jungen in langer Reihe vor Zügels Hauptquartier, dem „Gasthaus zum Hirschen“ saßen und ihre langen Peitschen knallen ließen. Sie hatten uns unser Malzeug an die Arbeitsplätze zu tragen, die Tiere dorthin zu führen, sie zu halten und auch wohl Pinsel und Paletten zu reinigen.

Mit Zügels Ankunft setzte dann erst die richtige Arbeit ein und zwar in einem Tempo und in einer Intensität, dass in den knappen zweieinhalb Monaten unseres Aufenthaltes schier Unglaubliches geleistet wurde. Von sieben bis elf Uhr war auf unserer Malinsel am Altrhein Modell gestellt, vor dem eifrig geschafft wurde, ebenso dann nach der Mittagspause von zwei bis vier. Das waren die offiziellen Lehrstunden, bei denen abwechselnd Pferde oder Kühe gemalt wurden. Für die Anfänger meinst einzelne Tiere, für die Fortgeschrittenen mehrere. Zügel stellte die Tiermodelle immer selbst ein und erschien fast täglich zur Korrektur, mit dem Fahrrad von einem Modellplatz zum anderen fahrend. Die Korrektur war kurz, bestimmt und rücksichtslos. Gerade wenn man sich recht geplagt hatte und die Studie daher Gefahr lief, verquält zu wirken, kam gewöhnlich seine gefürchtete Frage nach dem Kratzmesser, unter

dem dann oft die Arbeit von Tagen verschwand. Meist nahm er einem hierauf Palette und Pinsel aus der Hand und setzte mit unglaublicher Sicherheit irgend ein Detail hin, das aus dem Chaos der abgekratzten Studie wie ein Juwel herausleuchtete. „So, jetzt kann es Sie wieder reizen!“ sagte er dann meist schmunzelnd und wandte sich, die erkaltete Zigarre zwischen seinen kräftigen Zähnen, dem Nächsten zu. Uns Neulingen brachte er das Malen bei, wie dem Hund, den man ins Wasser wirft, das Schwimmen. Für mich, den in der Ölmalerei noch vollkommen Unerfahrenen war daher die erste Zeit in Wörth besonders schwer. Man sah sich vor die schwierige Aufgabe gestellt, ein in wechselnder Beleuchtung niemals in völliger Ruhe verharrendes Objekt zu malen, mit den Formen des Tierkörpers durchaus noch nicht wirklich vertraut, ihn doch zeichnerisch zu bewältigen und dabei sich zugleich das rein Technische der Ölmalerei anzueignen. Das lange Stehen in der Sonne, die Plage durch Schnaken und Bremsen inmitten der Altwasser ermüdete und zerrte an den Nerven, man war oft der Verzweiflung nahe. Meine abscheulichen Schmierereien befriedigten mich ebenso wenig als sie dem Meister auch nur irgendwie genügten, so dass ich langsam das Gefühl bekam, er habe mich schon als verlorenen Posten abgeschrieben. Ich fand und fand nicht in eine klare Farbe hinein und verpatzte mir durch meine technische Ungeschicklichkeit immer wieder alles.

Nun war unser Arbeitseifer so groß, dass jeder außer in den eigentlichen vor- und nachmittäglichen allgemeinen Lehrstunden auch noch für sich des Abends malte. Man hatte dann sogenanntes Privatmodell: Ziegen, Schafe oder Geflügel und ging auch wohl einmal zum Landschaftern. Als bereits einige Wochen in Wörth verstrichen waren, hatte ich am Abend eine kleine Studie an einem sumpfigen Tümpel gemacht. Auf dem Heimweg begegnete mir Zügel. Auf die Studie deutend, die ich vor ihm verbergen wollte, kommandierte er: „Umdrehen!“ Ich zeigte sie ihm zögernd. Schon nach dem ersten Blick auf sie sagte er wie erleichtert: „Ja Respekt, jetzt hat er ja auf einmal Farbenn!“ Und damit war bis zu einem gewissen Grade das Eis gebrochen und ich machte nun rasche Fortschritte. Freilich noch nicht so gut, dass ich mit

wirklicher Befriedigung auf dies erste Sommersemester bei Zügel hätte zurückblicken können. Erst der zweite Wörther Aufenthalt im darauf folgenden Jahr gab mir das Gefühl, ein den anderen einigermaßen ebenbürtiger Zügelschüler zu sein und eine „lobende Erwähnung“ bei der Schülersausstellung, die alljährlich im Juli in der Akademie veranstaltet wurde, bestätigte es mir. Jetzt erst, in diesem zweiten Sommersemester, in dem ich nach eifriger Winterarbeit im Münchener Freilichttheater das rein Technische der Ölmalerei einigermaßen zu beherrschen gelernt hatte, konnte ich auch erst richtig von dem profitieren, was Zügel uns an Regeln für die Malerei und speziell für die Freilichtmalerei beizubringen versuchte. Sein System war dabei einfach und einleuchtend. Die dem Boden zugekehrten Teile des zu malenden Objekts sind warm getönt, also dem Gelb und Braun angenähert, die dem Himmel zugekehrten hingegen kalt beeinflusst, also ins Blaue spielend, die vertikalen Flächen endlich zeigen gebrochene, dem Violett gewandte Töne.

In dem kleinen Saal des Gasthauses zum Hirschen, wo er wohnte, liefen Bänke die Wände entlang, auf denen er nicht nur seine fertigen, sondern auch seine im Entstehen begriffenen Bilder aufstellte. Er hatte es gern, wenn wir dorthin kamen, besprach mit uns, warum er dies oder jenes Motiv gewählt habe, weshalb an einem Bild etwas von ihm geändert worden sei, erklärte uns, was ihm da und dort besonders Schwierigkeiten gemacht habe, kurz: er ließ uns an seinem Schaffen voll und ganz teilnehmen. Wir brachten ihm auch gelegentlich unsere abendlichen, also selbständigen Arbeiten dorthin, ließen sie von ihm kritisieren und konnten sie an dem Maßstab seiner Produktivität messen. Diese Produktion war trotz seiner anstrengenden Lehrtätigkeit in diesen Wörther Wochen jedes Mal enorm. Nicht nur ihr Umfang und ihre Qualität war uns dabei vorbildlich, sondern die geballte Energie und nie erlahmende Arbeitskraft, mit der er sie leistete. Der drahtige, kraftvolle Mann, damals schon in der Mitte der Fünfzig stehend, war einfach nicht klein zu kriegen. Brachte er es doch auch noch fertig, neben seiner Arbeit in aller Herrgottsfrühe oder am späten Abend mit seinem ständigen Begleiter, dem Pudelpointer „Bekasse“ auf die Pirsch zu gehen und dies oder jenes Stück Wild zu erlegen. Der Förster von Wörth

stellte ihm sein Revier, die Rheinauen und vor allem den riesigen Bienwald zur Verfügung und bekam alljährlich dafür ein Bild von Zügel geschenkt. Allmählich hatte er eine Kollektion zusammen, deren Bilder von denen abstachen, die der Meister für gewöhnlich malte. Bald war es ein Hundeporrait, bald das Bild eines Rehbockes oder eines Fuchses, das Zügel für den Förster malte und wir hatten Gelegenheit zu bewundern, mit welcher Virtuosität unser Meister auch solche Vorwürfe behandelte.

Vom zweiten Sommersemester an teilten wir stets unsere Mahlzeiten mit Zügel. Hierbei gab er sich uns gegenüber ganz kameradschaftlich, ohne dabei im Geringsten für uns an Autorität einzubüßen. Bei diesen Mahlzeiten war es, wo wir seine Anschauungen über Kunst und Künstler erst recht eigentlich kennen lernten. Er legte dabei einen hohen, ja den höchsten Maßstab an und war gegen alles Mittelmäßige, aber auch gegen alles Unechte und Schablonenhafte von rücksichtloser Unduldsamkeit. Sich selbst stufte er sehr hoch ein. Von den zeitgenössischen deutschen Malern ließ er eigentlich nur Liebermann und Uhde neben sich gelten, obwohl er den ersteren persönlich nicht mochte. Er war in dessen Münchener Jahren sein Ateliernachbar gewesen und die geistreich witzelnde Art des Berliners hatte seinem geraden schwäbischen Wesen nicht zugesagt. Dem stillen, reservierten sächsischen Kavalier Fritz von Uhde war er aber auch menschlich zugetan. Zu den damaligen deutschen Malern, die er gleichfalls hoch schätzte, gehörten auch der Graf Kalckreuth und Gotthard Kühl. Die Stilisten lehnte er ab, nur bei Hodler, dessen Werke damals erst vor kurzem in München gezeigt worden waren, machte er eine Ausnahme. Böcklin und seine Nachahmer, zu denen er auch bis zu einem gewissen Grade Franz Stuck zählte, mochte er nicht. Zu Lenbach stand er als einer der Gründer der Sezession in persönlichem Gegensatz. Er ließ zwar seiner hohen Begabung Gerechtigkeit widerfahren, bedauerte aber immer wieder, dass er der farbigen neutralistischen Hellmalerei seiner Anfangszeit untreu geworden war, um in der braunen Altmeistersauce zu ertrinken. Es würde zu weit führen, alle seine derartigen Urteile wiederzugeben. Sie waren nur da positiv, wo er das Echte und Ursprüngliche, Naturnahe, Unge-

künstelte und von virtuosem Freie feststellen konnte. Daher war ihm auch der in München damals sehr übliche Kult des „Handgelenks“ unsympathisch. Geschickter Pinselschwung galt ihm nichts. So lag es ihm auch fern, uns auf irgendeine Art von Pinselführung festzulegen und uns technische Tricks und Witzchen beizubringen. Wir sollten uns da selbst helfen und unsere Art zu malen irgendwie herauskriegen. Er konnte sagen: „Meinetwegen malt Ihr mit einem Besenstiel, wenn Ihr nur eine richtige Form und Farbe herausbringt“. Er überließ uns auch, ob wir dünn oder dick malen wollten. Er selbst war, seit er impressionistisch arbeitete, in eine ziemlich pastose Malerei hineingekommen. Es sollte uns das aber kein bindendes Vorbild sein. Er sagte einmal: „Wenn ich die Freilichtwirkung mit dünner Farbe besser heraus bringen könnte, würde ich es tun, aber bisher ist mir das nicht gelungen“. Er war jeder Art von Geschmäckerei abhold. Pikante Farbzusammenstellung um ihrer selbst willen, wofür er den Ausdruck „Boukettmalerei“ verwendete, lehnte er ab. Für ihn stand da kein Naturerlebnis dahinter, und wo das in der modernen Kunst fehlte, war sie für ihn entweder rückschrittlich oder dekadent. Vor dem Hang zum Dekorativen und effektvollen, dem die Münchener Malerei immer wieder verfiel, wollte er uns bewahren. Liebermanns, mit sparsamen Farbwirkungen und ausgeglichenen helldunkel-Abstufungen arbeitende, alle technische Bravour vermeidende Malerei wurde uns immer als Vorbild hingestellt. Natürlich auch die der großen Franzosen. Denn zur französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts stand er mit Begeisterung. An der Schilderung der Koloristik von Delacroix konnte er sich berauschen, von Corots Feinheiten im Valeur schwärmen und auch die Meister von Barbizon bewunderte er. Unter denen unserer Münchener „Paysage intime“ ließ er eigentlich nur Lier voll gelten. Er hatte seinerzeit zu Courbets Erfolg in München beigetragen und mit ihm in der Allotria gezecht. Später waren ihm dann Manet und Renoir, Sisley und Monet zu Erlebnissen geworden. Aber auch die holländischen Neuerer: Israel, die Gebrüder Maris und Mauve hatten ihn tief beeindruckt.

Wenn er auf sie zu sprechen kam, so konnte es sein, dass er uns auch von der künstlerischen Wandlung erzählte, die er, schon in reiferen Jah-

ren, in den Niederlanden durchgemacht hatte. Bekanntlich hatte er früher eine tonige Graumalerei gepflegt und sich mit seinen sorgfältig komponierten, noch etwas genreartig aufgefassten Schafbildern schon frühzeitig einen guten Namen gemacht. Diese Bilder seiner ersten Periode hatten große Stimmungsreiz. Die Tiere waren hervorragend gezeichnet und glänzend charakterisiert, es waren wirkliche Meisterwerke. Aber plötzlich passte ihm der Atelierton nicht mehr, der über den Bildern lag. Er war mit der modernen Freilichtmalerei und dem französischen Naturalismus in Berührung gekommen und es trieb ihn mit Macht in diese Richtung. Er hatte – ich weiß nicht wann und wo – den belgischen Maler de Haas kennen gelernt, einen Freilichtmaler von solidem Können, und verabredete mit ihm einen Studienaufenthalt in dem flämischen Seebad La Panne. Seite an Seite mit de Haas malend, klärten sich ihm die Prinzipien der Pleinair-Malerei und als er zurückkehrte, hatte er seinen neuen Weg gefunden. Seine Palette hatte sich aufgehellt und an Farbigkeit bedeutend gewonnen. Sein Vortrag, bisher liebevoll ins Detail gehend, war vereinfacht, breit und energisch geworden. Man erkannte in diesem temperamentvollen Pleinairisten den früheren Zügel nicht wieder. Kein Wunder, dass es ihm nicht leicht wurde, sich mit seiner neuen Art bei den Kollegen und bei seinen bisherigen Verehrern und Bewunderern durchzusetzen. Eigentlich war ihm dies erst nicht lange bevor ich in seine Schule eintrat, mit einer großen Bilderkollektion gelungen, die er durch verschiedene deutsche Städte reisen ließ. Der ideale ebenso wie der materielle Erfolg dieser Tournee war ein außerordentlicher gewesen. Etwa um die gleiche Zeit ging sein großes Bild mit den drei in der Morgenfrühe pflügenden Ochsen um 40.000 Mark nach Chicago. Als ich sein Schüler war, hatte die Freiheit seines impressionistischen Vortrags einen gewissen Höhepunkt erreicht. Damals entstanden die skizzenhaften Bilder der sich im Bienwald suhlenden Schweine, die zum farbigsten und kühnsten gehören, was er jemals geschaffen.

Aus dem bisher gesagten wird man entnommen haben, dass praktische Lehre ebenso wie das Beispiel des Meisters und grundsätzliche künstlerische Aufklärung durch ihn zusammenwirkten, um uns heran-

zubilden. Unser Lehrgang hatte wirklich etwas von demjenigen, wie er einst in den Werkstätten der alten Meister vor sich ging. Freilich eines fehlte: es war die Anleitung zur Bildkomposition. Zügel, in einer älteren Schultradition aufgewachsen, wusste noch viel von ihr, aber er hielt mit diesem Wissen zurück, vielleicht, um uns nicht irgendwie in konventionelle Bahnen zu drängen. So erlebten wir das Erlöschen der alten Kompositionskunst in Naturalismus und Impressionismus mit, ohne dass uns neue kompositorische Wege gewiesen wurden, wie sie später der in Deutschland damals noch unbekannte Cézanne zu entdecken versuchte. Oft habe ich gerade von den älteren und reiferen Zügel-schülern den klagenden Ausruf gehört: „Wenn man es nur einmal fertig kriegte, ein richtiges Bild zu malen! Es sind ja doch alles nur Studien, was wir machen“. Aber noch eine Klage hörte man immer wieder von ihnen: „Man kommt vom Meister nicht los!“ In der Tat stellte er höchste Anforderungen und, wenn ein Schüler Gutes geleistet hatte, so verlangte er noch Besseres von ihm. Es war da kein rechtes Ende abzusehen, denn auch der fortgeschrittenste Schüler sah im Können des Lehrers immer noch eine solche Überlegenheit, dass er Minderwertigkeitskomplexen nachgab und eben doch immer wieder für ein neues Semester unter Zügels Leitung blieb, so sehr es ihn auch zu selbständigem Schaffen drängte. Und hierdurch wird die Problematik in Zügels Lehrerpersönlichkeit und seiner Lehrmethode deutlich. Gewiss, ein ausgezeichneter Lehrer, man kann sich kaum einen besseren denken. Und trotzdem ist ein großer Teil seiner Schüler einem Schematismus und einer Imitationskunst verfallen, die seine ganze Schule in Misskredit brachte, ja teilweise das Werk des Meisters selbst in ein falsches Licht rückte. Zwar wollte er seinen Schülern nur das wirklich Erlernbare in der Kunst beibringen und ihnen nicht seine Auffassung von Malerei aufnötigen, aber er war eine so starke Persönlichkeit, dass seine Schaffensart sich ganz von selbst auf seine Schüler übertrug. Zügel war schulbildend, was – so paradox dies klingen mag – im Gegensatz zu seinen vielen positiven Eigenschaften als Lehrer stand. Denn wenn der Einfluss eines Meisters auf die Schüler so stark ist, dass diese ihr Eigenes und Eigenstes nicht zu entfalten vermögen, so werden sie eben ewig Schüler bleiben und das bilden, was man eine „Schule“ nennt,

auch wenn sie längst einer solchen entwachsen sein sollten. Zudem: Jeder Lehrer ist, mag er auch noch so fortschrittlich sein, ein Vertreter seiner Generation. In der Kunst folgen sich aber die Generation schnell, viel rascher als im Leben. Wilhelm Pinder hat die Generationsfolge im künstlerischen Schaffen auf zehn Jahre berechnet. Infolgedessen wirkt derjenige, der seine Schulzugehörigkeit nicht ablegen kann oder will und im Geist des Lehrers, also der vorher- oder vorvorhergehenden Generation stecken bleibt, sehr bald veraltet und rückständig. Manche haben die überlange Bindung an den Meister trotzdem vertragen, manche aber sind dadurch künstlerisch verkümmert. Einer, der sie vertragen hat, war Julius Seyler, der schon längere Zeit vor meinem Eintritt in die Zügelsschule ihr angehörte und meine ganze Studienzeit hindurch nicht von ihr los kam. Mein Freund Gustav Johannes Buchner und ich schlossen uns an den sieben oder acht Jahre Älteren an. Wir brauten uns gewöhnlich nach Tisch einen schwarzen Kaffee, zu dem Seyler häufig erschien und wir haben von ihm beim Anschauen und Durchsprechen unserer Arbeiten viel gelernt. Trotz seiner langen Lehrzeit bei Zügel hat Seyler späterhin seine sehr eigene Note gefunden und ist eine beachtliche Erscheinung im Münchener Kunstleben geworden.

Im Sommer 1905 hatte ich eine besonders hübsche Zeit mit ihm in Unterzeismering bei Tutzing, wohin wir nach Abschluss des Wörther Sommersemesters gegangen waren. Seyler hatte öfters geäußert, dass es ihn sehr reizen würde, Akt im Freien zu malen. Und ich schlug ihm dies Dörfchen zu einem gemeinsamen Studienaufenthalt vor, nicht nur, weil unser langjähriger Tutzinger Gärtner Strub dort ein Wirtshaus gepachtet hatte, wo man wohnen und sich von seiner Frau, der guten Pauline, die wohl 30 Jahre im Dienst unseres Hauses gestanden war, gut verpflegen lassen konnte, sondern auch, weil es dort Gelegenheit gab, ungestört im Freien Akt zu malen. Ich heuerte also in München ein gut gewachsenes weibliches Modell an und jeden Morgen ruderten wir über die breite Bucht des Karpfenwinkels zum „Horn“, einer waldbedeckten Halbinsel, zu der keine Straße, ja kaum ein Fußsteig führte und wo niemand uns sehen konnte. Dort haben wir miteinander gearbeitet, ich mit sehr wenig Erfolg trotz meiner Begeisterung für die Sache, Seyler, der

sehr viel reifere, brachte aber gute, flüssige gemalte Studien fertig. Das Wetter war uns günstig und als noch eine reizende Schülerin von Seyler zu uns stieß, wurde es besonders schön, denn zu heiter-arbeitsamen Tagen gesellten sich nun noch wunderbare Liebesnächte. Diese junge, aber doch um mehrere Jahre mir im Alter überlegene Frau war bildschön, verband den Schick ihrer französischen Mutter mit dem Charme jener brünetten Münchnerinnen, die einen aus ihren feingeschnittenen Gesichtchen so lieb anzuschauen verstehen.

Von der alten Garde der Zügelschule, die ihren Ruf begründet hat, waren in meinem ersten Wörther Sommer nur mehr Paul Ehrenberg und Paul Junghans vorhanden. Dieser ist dann bald darauf noch sehr jung Akademieprofessor in Düsseldorf geworden. Sein hübsches Quartier in Wörth habe ich übernommen. Hegenbarth war damals schon Akademieprofessor in Dresden, Schramm-Zittau arbeitete selbständig in München. Zügel erzählte gern von dem großartigen Schwung, mit dem diese erste Schüलगarnitur, zum Teil in Riesenformaten, gearbeitet und dabei oft das ganze Dorf auf den Kopf gestellt habe. Ein älterer Schüler, der, schon Familienvater, in meiner Zeit noch nach Wörth kam, war der prächtige August Lüdecke-Cleve, der durch die Bilder aus seiner Niederrheinischen Heimat mit dem schwarz-weiß gescheckten Vieh bekannt geworden ist. Die älteren Schüler brachten zum Teil Schülerinnen mit, Zügel selbst aber lehnte alle „Malweiber“ scharf ab und sie haben unter unserem Spott oft zu leiden gehabt. Dabei tat sich der derb fröhliche Stuttgarter Eugen Osswald besonders hervor, ein Tierzeichner von erstaunlicher Sicherheit, ein stets tatkräftig hilfsbereiter Kamerad. Ein langes schmales sympathisches Bürschchen tauchte im zweiten Jahr bei uns auf, der Klagenfurter Alfons Purtscher, sehr begabt, sehr humorvoll und schon bald nach seiner Lehrzeit als Pferde- und Hundemaler erfolgreich. Eine höchst amüsante und eigenwillige Persönlichkeit war der Danziger Rudolf Levy. Als er nach dem zweiten Wörther Sommer Zügel verließ, um nach Paris zu gehen, war dieser sehr ärgerlich, weil er den hochbegabten und schon verhältnismäßig reifen Schüler ungern verlor. „Er hätte weiß Gott noch was bei mir lernen können! meinte er. „Was wird er denn aus Paris zurückbringen – höchstens

einen neuen Zylinder!“ Das sollte sich nun nicht bewahrheiten, denn Levy hat seinen Weg in Paris gemacht, gehörte zum Kreis des Café du Dôme, schloss sich den „fauves“ an, den modernen Revolutionären, und ist eine ihrer beachtlichen Persönlichkeiten geworden, ein Kolorist von hohen Graden, ein Maler von starker Ausdruckskraft. Ein anderer Hochbegabter unter uns Schülern war Fernando Boneval Fader, ein Deutsch-Argentinier. Er lief in Wörth in der Tracht eines Gaucho herum mit langen gefranzten ledernen Hosen und einem großen Sombrero. Er konnte das Lasso mit tödlicher Sicherheit nach den harmlosen Pfälzer Kühen und Gäulen werfen. In Argentinien soll er es zu einem angesehenen Namen gebracht haben und mit einem transportablen Wellblechatelier mit vielen Pferden und Begleitmannschaft durch die Pampas gezogen sein. Ein Nordamerikaner namens Walter Kuhn war auch bei uns, ein schlaksiger langer Mensch, der im amerikanischen Overall zur Arbeit erschien und uns gern etwas vorsteppte. Er hat, auf eine sehr moderne Linie einschwenkend, in New York späterhin viel Erfolg gehabt. Von den deutschen Zügelschülern ist der bedächtige, bärtige Hein Neufeldt erwähnenswert, der in die Elche seiner ostpreußischen Heimat verliebt war, nach denen er später viele Bilder malte. Dann der kleine, geschickte, später allzu geschickte Willy Tiedjen aus Hamburg. Lichtwarck hatte sein Talent, als er ihn im zoologischen Garten hatte Tiere zeichnen sehen, entdeckt und ihm, der damals ein mittelloser Anstreicherlehrling war, ein Stipendium zum Studium bei Zügel verschafft. Späterhin hatte Lichtwarck wohl kaum Freude an seiner künstlerischen Entwicklung gehabt. Wir hatten auch einen Ungarn und einen begabten Rumänen unter uns und diese Schülerschar, die meistens weniger als zwanzig Mann betrug, aber recht heterogene Elemente enthielt, nicht nur der Landmannschaft, sondern auch der sozialen Herkunft nach, diese zusammengewürfelte jugendliche Truppe hielt Zügel bald mit Ernst, bald mit Humor in kameradschaftlichem Geiste zusammen. Manchmal war unser Ton recht raubeinig, was „der Alte“, wie wir unseren Meister unter uns nannten, lachend duldete, wenn wir darin nicht allzu sehr ausarteten. Ja, ein männlich derbes Wesen schien ihm bei uns ganz recht zu sein, als Gegenhalt zu einem überfeinen Ästhetentum, das gerade um die Zeit der letzten Jahrhundert-

wende als Nachhall des „Fin de siècle“ in Künstlerkreisen sehr verbreitet war und das er für den Tod nicht leiden konnte. Manchmal zeigte er eine splendide Seite gegen uns. So stiftete er zu Anfang des Sommersemesters jedes Mal eine gewaltige Bowle zum Dank für das Grundieren und Aufspannen seiner Leinwände. Traditionellerweise fand zur Kirschenzeit ein Ausflug in ein Obstnest der Gegend statt, wo er uns mit einem Riesenkorb voll Kirschen traktierte. Auch sonst stand er gerne im Mittelpunkt kleiner Festveranstaltungen, in denen er jung mit der Jugend war.

In besonders schöner Erinnerung sind mir einige Wochen des Herbstes 1903, die Buchner und ich mit ihm in der Lüneburger Heide verbrachten. In dem einsamen Heidedorf Bispingen, wo er schon zum zweiten Mal arbeitete, war außer uns nur noch ein älterer Schüler, der Braunschweiger Hermann Eissfeld in seiner Begleitung. Er hat später Zügels jüngste Tochter geheiratet. Wir hatten den Meister also ganz für uns und die Abende im „Krug“ des aus mächtigen niedersächsischen Höfen bestehenden Kirchdorfs sind mir unvergesslich geblieben. An diesen Abenden ging er mehr noch als sonst aus sich heraus, erzählte uns von seiner Jugend auf dem väterlichen und vorväterlichen Wolkenhof, einem an sonnigem Hang oberhalb Murrhardt in Nordwürttemberg gelegenen Obstgut, das nun in seinem Besitz war. Zu den alten malerischen Gebäuden des Gehöftes gehörte eine Mostschänke und außerdem betrieb der Vater noch eine ansehnliche Schafzucht. Da berichtete Zügel denn, wie er als Bub in den Ferien mit der Schafherde und deren tüchtigen Hirten oft wochenlang gewandert sei, über die kahlen Hochflächen der rauhen Alb bis an den Bodensee und dass er damals schon eifrig nach den Tieren gezeichnet habe. Er erzählte von seinen Anfängen an der Stuttgarter Kunstschule, wo er schon in der Antiken-Klasse wegen seines präzisen Zeichnens für eine Art von Wunderkind gegolten habe. Dann kamen Berichte über seine Studienzeit in München, und seinen Eintritt in die Piloty-Schule, der er bald den Rücken gekehrt hatte, weil Piloty ihn zu heroischen Tierdarstellungen im Stil der großen Historienmalerei hatte zwingen wollen. Als Gegenströmung gegen Pilotys Braunmalerei war dann, so erzählte er, die Graumalerei von

Wilhelm Dietz aufgekomen, die er nun als die ihm angemessene malerische Ausdrucksweise annehmen zu müssen glaubte. In dieser Manier schuf er seine ersten Ausstellungsbilder, die auffielen und ihm, wie schon erwähnt, bald einen Namen machten. Und dann war sein erster großer Erfolg gekommen. Er hatte in der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 eine große Komposition, betitelt „Die Schafschur“ ausgestellt und da das Bild von all seinen Kollegen aufs Höchste bewundert worden war, den Preis von 12.000 Gulden dafür angesetzt. Er hatte das Glück, dass sich ein Käufer fand, der diese Summe zahlte. Daraufhin glaubte er, ein gemachter Mann zu sein und heiratete. Nach Jahresfrist, als schon sein erster Sohn geboren war, erreichte ihn aber die Hiobspost, dass das Bild Sprünge zeige und ganze Partien desselben abrutschten. Er hatte eine, mit Asphalt gemischte Untermalung angewandt, das Bild war nicht zu retten. Er musste es zurücknehmen und den Kaufpreis zurückerstatten. So waren denn seine ersten Ehejahre von einer schweren Schuldenlast bedrückt, aus der er sich erst langsam herausarbeiten konnte. Was hat er uns damals alles erzählt von seinem freundschaftlichen Zusammensein mit den meisten bedeutenden Vertretern jener großen Zeit der Münchener Malerei, die damals Weltgeltung hatten, so dass alle Museen und Kunstliebhaber der alten und der neuen Welt sich bemühten, Bilder aus München zu erwerben. Zügel war ein ausgezeichnete Erzähler und verstand sich vortrefflich auf die Kunst des Charakterisierens. So wurden uns alle die hervorragenden Münchener Künstlerpersönlichkeiten seiner Jugendzeit wirklich lebendig. Das war besonders interessant für uns, weil wir vielen von ihnen als alten Herren damals noch auf den Gängen der Akademie oder sonst wo in München begegneten.

Natürlich kam es an jenen Abenden im Heidedorf auch immer wieder zu kunstkritischen Ausführungen von Zügel. Den schärfsten Maßstab legte er dabei an seine engeren Kollegen, die Tiermaler, an. Von den Zeitgenössischen ließ er eigentlich nur den Schweden Bruno Liljefors und den Engländer Swan gelten. Aber auch die alten Größen, wie etwa Constantin Trojan, oder die Rosa Bonheur genügten ihm nicht ganz. Ihre Zeichnung hielt seinem Urteil nicht stand. Selbst bei den alten

Holländern, wie Potter oder Cuyp, so sehr er besonders bei letzteren ihre künstlerischen Qualitäten schätzte, war er mit ihrem zeichnerischen Können nicht zufrieden.

Der Genuss und die Belehrung, die wir aus solchen abendlichen Gesprächen zogen, war für Buchner und mich der Hauptgewinn dieses Aufenthaltes, denn wir beide waren noch nicht reif genug, um aus der großartigen Weite der Heidelandschaft oder ihrer Tierwelt etwas malerisch zu gestalten. Zügel war aus folgendem Grunde in die Lüneburger Heide gekommen: Lichtwarck hatte es beim Hamburger Senat durchgesetzt, dass drei hervorragende Künstler beauftragt wurden, drei Motive, die zu Hamburg in Beziehung standen, für die dortige Kunsthalle zu malen. Für jedes der Bilder war der Preis von 25.000 Mark angesetzt. Liebermann hatte das Hamburger Polospiel gemalt, Kallmorgen den dortigen Hafen, und Zügel im vorhergehenden Jahre eine Heidschnuckenherde, wie sie aus einem jener einsamen Ställe auszieht, die mitten in der Heide, von Wacholder und Birken umstanden, ihre bemosten Strohdächer bis zur Erde senken. Nachdem er eine Zeit lang den malerischen silbergrauen Tieren mit den schwarzen Köpfen und Beinen zeichnend und in Farbe skizzierend nachgegangen war, hatte er in einem Zug das mehr als mannshohe Bild herunter gemalt und es war einer seiner besten Würfe geworden. Nun hatte es ihn aufs Neue in diese urweltliche Gegend und zu diesen seltsamen ziegenartigen Schafen gezogen, und wir konnten nur immer wieder staunen, wie sehr er sich künstlerisch in diese ihm fremde Welt eingelebt hatte und was er an reizvoller Malerei aus ihr heraus holte.

Aber zurück nach Wörth und zum eigenen Schaffen! Vom zweiten Sommersemester ab versuchte man allmählich, aus der reinen Studienmalerei herausgekommen, sich, namentlich beim selbständigen abendlichen Arbeiten, Tiere so einzustellen, das sie zusammen mit dem Landschaftshintergrund eine bildmäßige Wirkung ergaben. Gerade bei der abendlichen Malerei unterstützt einen die tiefstehende Sonne, die in der Natur alle Farben warm aufleuchten lässt und sie in Gegensatz bringt zu den lang ausstreichenden bläulichen Schatten. Zügels nie aus-

bleibender Rat half einem weiter, man fühlte sich immer sicherer im Sattel. Vor Semesterschluss erreichte der Arbeitseifer jedes Mal seinen Höhepunkt. Galt es doch für die Schülersausstellung Bilder fertig zu bekommen, mit denen man beim Preisgericht der Akademieprofessoren Ehre einlegen und gegen die Konkurrenz der Stuckschule bestehen konnte. Ich erinnere mich noch des Endspurts meines vierten und letzten Wörther Sommers. Ich hatte ein großes Bild, eine Pferdeschwemme zu malen angefangen und war durch einige Schlechtwettertage in Rückstand geraten. Als endlich wieder die Abendsonne lachte, musste ich das Bild auf einen Sitz noch am selben Abend „zwingen“. Alfons Purtscher war mit seinem großen Bild schon fertig und ich postierte ihn in entsprechender Entfernung hinter mich, um mir das zeitraubende Zurücktreten zu ersparen.

Während ich das Bild nun mit kräftigen Pinselstrichen zusammen holte, rief er mir etwa zu: „Du gehst zu warm! Kälter!“ oder „Rechts unten im Wasser dunkler!“ „Hinterhand vom vorderen Gaul zu schwer!“ usw. Als es schon fast dunkel wurde, legte ich erschöpft die Palette aus der Hand, das Bild „stand“. Es hat mir dann die große Medaille der Akademie eingetragen. Schon im Jahr vorher war mir die kleine verliehen worden.

Während der ganzen Zeit, in der ich bei Zügel Tiere studierte, habe ich doch die Figuralmalerei nicht aus dem Auge verloren. Schließlich hatte ja meine Arbeit in der Zeichenschule der Vorbereitung gegolten. So sagte ich denn Zügel nach dem dritten Wörther Sommer, dass ich den Winter über eine andere Malschule der Akademie besuchen solle und zwar die von Stuck. Erst war er ärgerlich darüber, dass ich nicht bei ihm weiterarbeiten wolle, aber dann sah er meine Gründe ein, nur wünsche er es nicht, dass ich gerade bei Stuck einträte. Es sei zu dekorativ. Ich würde mir bei diesem Lehrer das verderben, was ich bei ihm an malerischer Auffassung gelernt habe. Wenn ich schon in eine andere Malschule eintreten wolle, so solle ich zu Ludwig Herterich gehen. So machte ich mich denn zu diesem Meister auf den Weg. Ich hatte damals schon die kleine Medaille bekommen und kam mir bereits als etwas vor. So war

ich denn enttäuscht, dass er mich nicht gleich auf Zügel's Empfehlung hin aufnahm und im Gegensatz zu diesem vorher Arbeiten zu sehen wünschte, die ich bei Hackl gemacht hatte. Ich brachte ihm denn nolens volens einige meiner besten Aktzeichnungen, er war zufrieden und ich konnte bei ihm eintreten.

Zunächst wurde ich nun wieder unter die Anfänger eingereiht und die Lehrmethode, die Herterich bei diesen anwandte, war so anders als die von Zügel, dass ich anfänglich wie vor den Kopf geschlagen war und es während dieses ganzen Wintersemesters eigentlich auch blieb. Ludwig Herterich ist heute fast vergessen, aber damals, als er am Ende seiner vierziger Jahre stand, galt er als einer der Sterne ersten Grades am Münchener Kunsthimmel. Seine Malerei beharrte zwar in der alten Münchener Tradition einer tonigen Farbgebung, aber sie enthielt doch viele moderne Elemente, hauptsächlich solche, die er den Schotten abgesehen hatte. Sie bestanden in fein gebrochenen, zwischen Kalt und Warm spielenden Tönen, die er seinem starken malerischen Temperament gemäß zu reizvollen Effekten steigerte. Auch er war, wie so viele Bayern, eine ausgesprochen dekorative Begabung, die er mit großem Schwung sich ausleben ließ. Als sicherer Zeichner konnte er sich erlauben, die Form spielend zu handhaben. Er war einer jener Meister des „Handgelenks“, die einen kühnen und treffsicheren Pinselschwung zur Virtuosität ausgebildet hatten. Und gerade diesen seinen Schülern beizubringen, hielt er für notwendig.

So hatte er sich für die Anfänger seiner Schule eine seltsame Art des Studiums ausgedacht. Jeder hatte auf einem mannshohen starken Pappdeckel nur mit einer grauen oder braunen Farbe und Weiß einen Akt auf einen Sitz „herunterzuhauen“. Als Malmittel musste man Nelkenöl verwenden, das die Eigenschaft hat, nicht einzutrocknen. Dadurch war es möglich, am anderen Tag mit Putzwolle das Gemalte wieder herunterzuwischen, so dass auf dem gleichen Pappdeckel das Spiel von neuem beginnen konnte. Ein wirkliches Studium der Form konnte dabei natürlich nicht stattfinden, die Methode war eigentlich nichts als eine

Dressur zur Geschicklichkeit und Anfeuerung des Temperaments, das bei Herterich für das Wesentliche einer künstlerischen Begabung galt.

Bei mir beanstandete er immer wieder „Kurzmalen“, womit er den Mangel an zügigem Pinselstrich meinte und fragte, woher ich das habe. Er hätte es wissen können, denn ich kam ja von Zügel, der uns ein Ton an Ton vorgehendes Primamalen beizubringen suchte, bei welchem ein mehr oder minder ornamentales Spiel mit der Form nicht am Platze war. Im Ganzen war aber dies halbe Jahr bei Herterich vielleicht doch eine ganz gute Kur für mich, denn ich neigte dazu, ein wenig zu kleinformatig zu werden. Trotzdem wäre doch wohl die Stuckschule nützlicher für mich gewesen. Nicht nur, weil man dort ein sicheres In-Wirkung-setzen lernen konnte, sondern auch wegen der Anregung durch seine Schüler, unter denen sich gerade damals so außerordentlich starke Begabungen wie Albert Weisgerber, Hans Purrmann und Willy Geiger befanden. Unter den damaligen Herterich-Schülern erinnere ich mich nur eines Hochbegabten, eines ganz jungen hochaufgewachsenen Burschens, den uns Herterich als ein ganz besonderes Talent ankündigte, als er etwas nach Semesteranfang bei ihm eintrat. Es war Edwin Scharff, der tatsächlich alles das an Temperament produzierte, was Herterich verlangte, aber noch viel zu unreif war, um für seine Mitschüler vorbildlich zu wirken. Zudem war er doch vorwiegend für die Bildhauerei begabt, in der er sich später ja einen hervorragenden Namen gemacht hat.

Im Großen und Ganzen habe ich mich in der Herterichschule nicht wohlgeföhlt, denn sie entsprach nicht meinem Wesen, das aller künstlerischen Artistik abhold war. Und so bin ich denn im Frühjahr gern wieder zu Zügel zurückgekehrt und habe bei ihm mein Studium abgeschlossen.

Bald fühlte ich den Zeitpunkt gekommen, in welchem ich meine Schulzeit als beendet betrachten wollte. Der Meister brummte zwar etwas, als ich ihm dies eröffnete, aber er gab mir doch seinen Segen für mein künftiges selbständiges Schaffen. Von da ab versuchte ich auf ei-

genen Füßen zu stehen und vermied es im Allgemeinen, Tiere zu malen, um mich langsam dem übermächtigen Einfluss von Zügels Persönlichkeit zu entziehen.

Der mit immer höheren Würden ausgezeichnete Geheime Hofrat Professor Dr. h. c. Heinrich Ritter von Zügel, Ehrenmitglied fast aller Kunstakademien der Welt, hat mir ein freundliches Interesse bewahrt und ich war ihm bis in das hohe Alter von zweiundneunzig Jahren, das er erreichte, in großer Verehrung und Dankbarkeit ergeben.