Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 11

Artikel: Erinnerungen an meine Studienzeit
Autor: Purrmann, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-27046

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Erinnerungen an meine Studienzeit

Von Hans Purrmann

Man könnte fragen, weshalb ich Erinnerungen niederschreibe, bei denen ich mich zum größten Teil mit Franz von Stuck zu befassen habe, dessen Werk unsere Zeit kaum noch ein ernsthaftes Interesse entgegenzubringen vermag. Nur schwerlich würde es mir gelingen, seine Malerei zu verteidigen; aber seine Persönlichkeit, seine erfolgreiche Lehrtätigkeit, die Zeit, in der er lebte, sind gewiß einer Betrachtung wert. Wenn ich die Form persönlicher Erinnerungen wähle, bei denen ich meinen eigenen Weg zu rechtfertigen habe, sehe ich mich gezwungen, gegen einen einstmals verehrten Lehrer kritische Erkenntnisse vorzubringen, was ich keineswegs gern tue.

Auch ich kann mich nicht der Einsicht verschließen, daß Stucks Malerei als schwach zu bezeichnen sei; aber früher konnte ich mich nicht zu dieser Einstellung durchringen, und auch heute will ich noch nicht darauf bestehen, diese Malerei als «dumm» anzusehen, wie es Matisse getan, als ich mit ihm in München vor Stucks «Krieg» und «Sünde» stand. Stucks Malerei bedient sich nicht ausschließlich malerischer Mittel, auf die uns Liebermann verwies, als er uns von dem Irrtum befreite, daß die Phantasie eines Malers in der Erfindung irgend eines gemalten Wundertieres oder eines chinesischen Drachen bestehe, und uns darauf hinwies, daß sie sich weit positiver in der Darstellung eines einfachen Spargelbündels auswirken könne, wenn dieses gut gemalt sei. Oder auch wie es Degas formulierte, als er auf eine von Manet gemalte Birne zeigte, die sämtliche Götter entthrone.

Doch Stuck gelang es, mit seinen Kompositionen rasch den Erfolg bei einer ganzen Generation zu gewinnen. Wer auch sonst, außer ihm, hätte solch dämonisch sündhafte Bildgedanken vorzuweisen gehabt, wer konnte sich ähnlich barock gebärden, hellenistisch auftreten und in seiner Jugend Schlag auf Schlag mit seinen Bildern den Glauben erwecken, daß man es mit großen Meisterwerken zu tun habe? War der tiefere Grund dieses Erfolges das Zusammenfallen mit der Vorstellungswelt des neuen Deutschland, dessen Geschmack schon durch die Fest- und Weihespiele eines Richard Wagner beeinflußt war, oder war er aus einer unberechenbaren Mischung von Unsicherheit und neuaufgekommener Großmannssucht hervorgegangen? Wie dem auch sei, Stuck gewann Weltruf. In Italien war bis dahin niemals ein moderner Künstler berühmter gewesen als er. Anläßlich einer Biennale in Venedig brachte ihm eine heißblütige Jugend malender und schreibender Avantgardisten auf dem Markusplatz eine spontane Ovation dar. Seinetwegen wurden in München-Schwabing Redeschlachten geführt, inmitten einer Bohème, deren internationale Zusammensetzung nicht allzu verschieden war von der, die vor dem ersten Weltkrieg nach dem Montparnasse verzog und inzwischen ihren Redekampf auf Matisse und Picasso übertragen hatte. Noch hatte man gute Malerei nicht richtig sehen gelernt, und auch dem einsamen, grollend unter Bauern geflüchteten Leibl war es nicht gelungen, die Masken der Münchener Berühmtheiten zu lüften, die nur zu gut ihre Rollen als Malerfürsten spielten und, obwohl die meisten von ihnen als Söhne simpler Bauern zur Welt gekommen waren, als «Renaissance-Menschen» lebten und starben. Nicht allein Lenbach, der Erfolgreichste dieser Künstlergeneration, gab die Richtung einer Bewegung an, welche Imitation und Vortäuschung vergangener Kunst erstrebte und die Patina nicht mehr der Zeit überließ, sondern warmgolden mitzumalen suchte. In einem ins Klassizistische zurückgreifenden Stile entwarf und baute sich Stuck schon als junger Künstler einen Palast, in dessen Innenräumen bemalter Gips Reichtum und edles Gestein oder Bronze vorzutäuschen hatte, der außerdem in seinen vagen, unüberdachten Proportionen nur noch von Hitlers Ausstellungsbau in München übertroffen worden ist und der den Krieg unbeschädigt überstanden hat. Das sonst so sympathische München gefiel sich in großspuriger Scheinwelt, hierin um so gefährdeter, da es eine Kunststadt war, die einem gesunden Sinn und Zweck die Grenzen nicht zu enge zog. Kunstliebende bayrische Könige wollten als ständigen Ausdruck ihrer Regierungszeit auch einmal einen Stil für sich schaffen; sie waren jedoch nicht reicher als andere arme süddeutsche Fürsten, denen Ludwig XIV. von Frankreich mit Versailles den Kopf verdreht hatte, und waren auch noch zu romantisch veranlagt, als daß sie Kritik und Maß hätten einhalten können. Ein unvorstellbarer Trug trat damals in Erscheinung, mit dem selbst das einfache Volk liebäugelte, stolz auf diese in allen Stilarten schillernde Welt; in palastartigen Brauereien ließ es sich naiv in oberbayrischer Tracht nieder, trank aus Maßkrügen gutes Bier und verlor dabei jede Kritik.

In Lederhosen und blauer Leinenjacke habe ich zwar Stuck niemals gesehen; denn zumeist trug er feierlich

einen Gehrock sorgfältigster Schneiderarbeit, ging er schweigsam und ernst umher, und seine Person machte nicht weniger Eindruck als sein Werk. Man erzählte von ihm und über seine Bilderpreise Märchengeschichten, rühmte seinen Blick für die Technik der alten Meister, der sich oftmals bewährte und Kunsthistoriker in Erstaunen setzte. Ein Direktor der Pinakothek sagte mir einmal, daß man Stuck viele Entdeckungen falscher Zutaten verdanke, die Fachleuten unerkannt geblieben waren. Vor einer Kommission soll er einmal, auf ein Dürerbild deutend, gesagt haben: «Meine Herren, dies Bandel ist auch nicht von Dürer»; man lächelte, wie der Bericht weiter lautet, ungläubig, mußte sich aber davon überzeugen, daß Stuck mit seiner Vermutung recht gehabt hatte.

Einer vorausgegangenen Generation gegenüber ist es notwendig, äußerst kritisch eingestellt zu sein; doch fehlt mir der Glaube, daß eine spätere Generation milder urteilen werde. Es war die Zeit des Jugendstiles, der mitten in Stucks Schaffensperiode erblühte, ohne daß er selbst ihm zuzuzählen wäre, und obwohl der Jugendstil sich durch ein relativ gutes Programm auszeichnete, würde sich heute niemand finden, seine gewerblichen Produkte auch nur als Antiquitäten anzuerkennen. Auch Stuck ist heute nicht der Auserwählte zeitgenössischer Kunstwissenschafter und Kunsthändler geworden, und mit genau so viel Verlegenheit stehen sie seinem Werk gegenüber wie damals wir in blinder Bewunderung: die Tschechen Eugen von Kahler und Georg Kars, der Russe Wassily Kandinsky, die Schweizer Emil Cardinaux, Paul Klee und Hermann Haller, die Deutschen Eugen Spiro, Albert Weißgerber, Rudolf Schiestl und Willi Geiger, der Ungar Egon Kossuth, der von den Reinhardtbühnen her bekannte Theatermaler Ernst Stern und der Russe Alexander von Salzmann vom Théatre des Champs-Elysées in Paris. Wobei ich nur Namen von Schülern anführe, die gleichzeitig mit mir bei Stuck studiert haben!

Wenn auch alle die Stuck-Schule jahrelang besucht haben, so konnte Stuck doch mit ihnen keine Schule gründen in dem Sinne, wie man von einer Leibl-, Cézanne- oder Barbizon-Schule, von einer Piloty- oder Diez-Schule spricht, denn keinem der oben genannten Schüler ist heute aus seinem Werke die Herkunft aus der Schule von Stuck nachzuweisen. Zu einer Schule in traditionellem Sinne wäre nicht einmal persönlicher Kontakt nötig gewesen; der Geist allein, der gemeinsame Wille hätte die Schule begründet und ausgemacht. Stuck war nur Lehrer, nichts anderes. Sein Wesen war verschlossen; kein Lächeln, keine Teilnahme zeigte sich auf seinem schönen Geicht. Spitze, kurze Nase, aufgeworfene Lippen, starkes Kinn, dunkelbraune, stechende Augen, niedere Stirn, schwarzes Haar und gelbliche Hautfarbe. Keine andere Beziehung als die zwischen Lehrer und Schüler ließ er aufkommen. Niemals lud er Schüler zu sich ein, niemals hat er sich zu einem Fest eingefunden, nie an einem Museums- oder Ausstellungsbesuch mit seinen Schülern teilgenommen.

Als junger Mensch, eben erst der Maler- und Tüncherlehrzeit entlaufen, kam ich auf die Idee, mir akademische Bildung erwerben zu wollen, obwohl es mir kaum gelungen war, die Volksschule ohne Schwierigkeit hinter mich zu bringen. Meinem Vater, der zusehends einer schweren Krankheit verfiel, sollte ich bald eine Stütze werden und mich für die Übernahme des Geschäftes so rasch wie möglich ausbilden. Bei meinen späteren Reisen nach England und Holland kam mir der hohe Wert der handwerklichen Erziehung zum Bewußtsein, die er mir angedeihen ließ: er, der niemals unwissenden, unerfahrenen und wenig kultivierten Auftraggebern gegenüber sich zu Täuschungsversuchen verleiten ließ, die in diesem Gewerbe so verführerisch leicht zu machen sind. Oft stand ich dann vor einfachen holländischen Haustüren länger in Bewunderung versunken als in Museen vor Bildern, so sehr zog mich die gute Arbeit in ihren Bann. Für das Anstreichen dieser einfachen Portale wurde wohl mehr Zeit und Geld aufgewendet, als in Deutschland für das Bemalen ganzer Hausfassaden. Obwohl ich alle Holzarten zu maserieren und die meisten Marmorarten zu malen gelernt hatte, war damit doch keine Imitation beabsichtigt; man sollte sehen, daß mit Geschmack und Können maseriert war, wie in vergangenen Kunstepochen auch. In München scheint man anders empfunden zu haben; nirgends habe ich solche verblüffende Imitationen alter Bilderrahmen, Bronze-Skulpturen, edler Marmorsteine gesehen. Die Italiener, die auch Stuck und Lenbach bewunderten, hätte ich vergessen, wird man mir betroffen zurufen. Nein, auch diese habe ich kennen gelernt und bis in ihre Werkstätten verfolgt. Ihr Instinkt blieb um vieles gesünder; bis ins unterste Volk hinunter weiß man noch das Echte zu bewundern und der Kunst Achtung zu bezeugen. Beinahe verbrecherisch fälscht man dort nur für die leichtgläubigen Reisenden aus fremden Ländern, die oberflächlich Museen besuchen. In italienischen Restaurants kennt man keine auf «Gemüt» und falsche Bildung abgestimmte Bereicherung, die Wände bleiben oft kahl und wollen den Besuchern keinen Reichtum vortäuschen oder Minderwertigkeitsgefühle unterdrücken.

Während der Wintermonate, in denen im Malergewerbe die Arbeit ruht, konnte ich in München studieren; und als ich ein Semester lang bei G. Hackl die Zeichnungsklasse besuchte, stellte ich mich bei Stuck vor, um mich um die Aufnahme in seine Malklasse zu bewerben. Seine Berühmtheit schüchterte mich ein; das Betreten seiner Villa, das Läuten an seiner bronzenen Tür, von der mich ein römisches Medusenhaupt anstarrte, das als Briefeinwurf diente: all das machte mir diesen Gang zu einer peinlichen Sache. Ich legte Kompositionen vor; denn nur auf diese legte Stuck eigentlichen Wert, Akademie- oder Naturstudien schien er kaum zu beachten. Sein teuflisch stark bemusterter Atelierboden machte mich wanken, und beim Ausbreiten meiner Arbeiten darauf hätte ich bald jeden Halt verloren. «Gut», sagte mir Stuck, der die längere Wartezeit mit einem Händedruck unterbrach, um mich als

seinen Schüler zu begrüßen. Vorerst dürfte ich jedoch nicht über die Aufnahme sprechen, so viele Bewerber hätte er abweisen müssen und es mit Platzmangel begründet.

Eigentlich war mein Verhältnis zu Stuck ohne Kritik und Überlegung. Mitgerissen von allgemeiner Bewunderung, hätte ich auch gar keine kritische Stellung zu ihm finden können, weil mir, der ich aus den bescheidenen Verhältnissen einer Kleinstadt kam, jeder Vergleich fehlte. Meine Kindheitseindrücke gingen allenfalls auf gerahmte Photos zurück, mit denen mein Vater die Wohnstube geziert hatte, wobei mir bis heute entgangen ist, wie er, der früher in großen Städten und bei Hofmalern tätig gewesen war, zu ihnen kam. Es waren Rompreisarbeiten der Pariser Akademie, die den Raub der Sabinerinnen und andere sagenhafte Begebenheiten darstellten. Das war alles, was ich bisher gesehen hatte. Meine Verwirrung war unbeschreiblich, als ich in der Stuck-Schule die Schularbeiten sah. Ich ließ mir imponieren, nie hätte ich angenommen, daß ein Malschulatelier so ungepflegt sein könnte; Palettenscheps bedeckte die Wände, und das Bearbeiten der Leinwand kam mir als eine Barbarei ohnegleichen vor, im Gegensatz zur Behandlung eines einfachen bemalten Möbelstückes in Vaters Werkstatt. Die Verzweiflung meines Vaters, der nie über festgelegte Malergesetze hinausging, der genaue Rezepte dafür hatte, wie fette auf magere Farben aufzutragen seien, und der für die Haltbarkeit seiner Arbeiten zu garantieren hatte, beim Anblick eines solchen Vorgehens hätte ich sehen wollen. Abgesehen von den Arbeiten seiner Schüler selbst; lebensgroße Akte, die wohl an seine Malerei erinnerten, aber roh, hart und unharmonisch gemalt waren, mit übertriebenen Lokalfarben, die nicht ins Bildganze eingeordnet waren! Im Atelier arbeitete ein kleiner Stamm von Schülern täglich, die fleißigsten, aber zugleich auch die, die keine persönliche Note zu entwickeln vermochten und denen es versagt blieb, sich im späteren Leben aus der mittelmäßigen Masse herauszuheben. Paul Klee war eine bedeutende Ausnahme. Er wurde bewundert als Zeichner vorzüglicher Aktstudien, zu denen mir Zugang versagt blieb, weil in ihnen zu sehr auf Anatomie geachtet und eine Realität hervorgehoben war, vor der es mich fröstelte; jedoch seine Zeichnungen, angeregt von dem Engländer Beardsley, entzückten mich. Weißgerber, zu dem ich in ein freundschaftliches Verhältnis kam, konnte nur an wenigen Tagen der Woche das Atelier besuchen, malte dann aber mit so auffallender Behendigkeit, daß er uns alle trotzdem überholte. Wir waren Landsleute, Pfälzer, er der Sohn kleiner Wirtsleute, der seinen Lebensunterhalt selbst verdienen mußte. Oft begleitete ich ihn auf seinen Gängen, bei denen er bei kleinen Verlegern, Druckereien und kunstgewerblichen Werkstätten vorsprach, Aufträge erhoffte, aber fast immer seine Arbeiten vergeblich vorlegte. Wieviel Mut mußte ich ihm zusprechen und wie oft seine Niedergeschlagenheit bekämpfen, bis er endlich vom Wiener Verleger Gerlach, bei dem auch Stucks Allegorien und Embleme verlegt wurden, den Auftrag zu Märchenillustrationen bekam und bei der «Jugend» Zeichnungen anbringen konnte, um sich später bei ihr als Mitarbeiter durchzusetzen. Kandinsky, um viele Jahre älter als wir alle, warnte mich vor zu vielem Schulstudium, hielt mir aufsässige Reden, die ich nicht verstand und die mich auch nicht überzeugten, als er mir seine freien Arbeiten zeigte, überbunt gemalte russische Volksszenen. Aber sein Wissen, seine Bildung fesselten mich; er war allem Althergebrachten gegenüber ablehnend, und der Kampf zwischen Talent und Intellekt, der sich in ihm abspielte, war erschütternd und großartig. Schon damals gründete er eine modern sich gebende Kunstvereinigung – soviel ich mich erinnere, nannte er sie «Phalanx» –, mit ihr trat er programmatisch vor die Münchener Öffentlichkeit. Unter den ausstellenden Künstlern legte er das Hauptgewicht auf einen finnischen Maler, den ich mehr kunstgewerblich fremdartig als künstlerisch frei fand: Axel Galen. Es würde zu weit führen, wollte ich bei allen Schülern beschreiben, welchen Eindruck sie mir damals machten; und ich will nur noch von Hermann Haller sprechen, der in dieser Zeit noch nicht Bildhauer war, sondern große, Rhythmus suchende Zeichnungen anfertigte; und da er das nach dem lebenden Modell machte, entging mir jeder Zusammenhang. Aber diese beunruhigten und suchenden Schüler fesselten mich weit mehr als jene (und es waren ihrer viele), die soviel mit Technik experimentierten, alten Meistern sich nähern wollten und dabei zu Apothekern ausarteten. Über dem, was ich selbst wollte, lag tiefes Dunkel, und ich verwirrte mich im Bestreben, mich mit einer zähen Temperafarbe den Manieren und Techniken, wie sie im Atelier getrieben wurden, anzupassen. Stuck hatte mir lange zugesehen, dann aber die Geduld verloren; bei jeder Korrektur wurde er einsilbiger und wortkarger. Meine Arbeiten müssen ein so trübes und hoffnungsloses Aussehen angenommen haben, daß er gegen Ende des Semesters ernst das Gesicht zu meinem Ohr neigte und so leise sprach, daß es wahrscheinlich meine Nebenschüler nicht vernehmen konnten: ich mache absolut keine Fortschritte, weiterzuarbeiten sei sinnlos, er halte es für gut und notwendig, daß ich mich in die Zeichenklasse zurückbegebe; außerdem, angesichts dieser Arbeiten kämen ihm Zweifel, ob ich überhaupt die ihm zur Aufnahme vorgelegten Malereien mit eigener Hand gemalt habe.

Das war nun ein Schlag, der mich so tief traf, daß er mich schlaflose Nächte kostete und eine dauernde Abfindung mit dem elterlichen Geschäfte mir unausweichbar schien. Aber so sehr ich Depressionen verfallen war, so stolz und hoch kehrte sich hierauf alles in Auflehnung und Selbstbehauptung um. Wenigstens wollte ich in der letzten Woche das Modell ausnützen; dazu verwarf ich die ungefügen Temperafarben gegen die leichter zu handhabenden Ölfarben. Ich suchte mir einen Platz, von dem aus ich das Modell von der Seite sehen konnte, wobei es möglich war, den Raum in Umgehung des buntscheckigen Hintergrundes, der jedes Kolorit der Haare und der rosigen Hautfarbe auffraß, mitzu-

gestalten. Das reizende Modell, ein junges, halbbekleidetes Mädchen, angelehnt an ein Postament, trug auf offenem Haar ein Kränzlein künstlicher Blumen. Ich malte unbekümmert darauf los, ohne Absicht und Voreingenommenheit, alles vergessend, was mir jemals zu Gesicht gekommen war und mir den Sinn verwirrt hatte, nur um eine Erinnerung an die Stuckschule mitnehmen zu können. Es stand fest, daß ich zur nächsten Korrektur nicht erscheinen und die verlorene Schlacht nicht mehr zu gewinnen suchen würde. Stuck, der gewöhnlich nur an einem Tag der Woche, am Freitagvormittag, gegen elf Uhr erschien, änderte diesmal die Regel und erschien schon am Donnerstag, weil er eine Schulausstellung vorbereiten und die besten Arbeiten des Jahres zusammenstellen wollte. Es öffnete sich die Tür, und Stuck erschien; bei seinem unerwarteten Anblick suchten die Schüler sich erschrocken in respektvolle Haltung zu bringen und stoben verwirrt auseinander; unter diesen von Panik Ergriffenen war auch ich, und ohne Zeit zu finden, meine Arbeit von der Staffelei zu nehmen, suchte ich Schutz hinter einem der großen, schwarzen Vorhänge, die, an eisernen Stangen nahe an der Decke, vom Fenster aus mitten in das Atelier gelenkt werden konnten, um das Licht gegen das Modell zu führen. Sofort bemerkte Stuck mein Bild, blieb eine Weile nachdenklich davor stehen; der Obmann Ernst Stern nannte meinen Namen. Stuck, unsicher, ob er ihn richtig gehört, wünschte mich zu sehen. Man zog mich vor den in Überlegungen versunkenen Meister, der mir sagte, daß er bereue, was er mir das letzte Mal gesagt habe, ich solle alles vergessen, in seinem Atelier bleiben, neu versuchen und mich in gleicher Weise, wie bei dieser Arbeit, gehen lassen. Dasselbe Bild sah ich dann auf einem der vorzüglichsten Plätze der Ausstellung wieder, und ich wurde als einziger Schüler des Ateliers mit einem Diplom ausgezeichnet.

Nun muß man sich vorstellen, daß um das Jahr 1900 die Malerei nicht ein so großes, ja geradezu überwältigendes Interesse fand wie heute und auch noch keine Verlegerangelegenheit war; Zeitschriften gab es fast nicht, und die für Kunst interessierten Kreise waren klein. Selbst die Kunststadt München besaß keinen Kunstsalon, der Ausstellungen moderner Kunst veranstaltete. Freilich gab es den Kunstverein, in den man sich besser zu einem Stelldichein verabredete, als sich an den ausgestellten Bildern in Betrachtung zu ergehen. Es gab den Glaspalast für Jahresausstellungen. Aber erst mit dem Aufkommen der Sezessionen kamen Leben und Bewegung in die moderne Kunst. Für uns Akademieschüler war das, was uns täglich vor Augen stand, das wirksamste Erlebnis. Es waren nicht einmal die Bilder der Pinakotheken, sondern oft nur einfache Photoaufnahmen, die wir in den Schaukästen der Kunsthandlung Littauer sehen konnten. Einmal waren es spanische Photos, Detailaufnahmen nach Velazquez, den wir als erste zu entdecken glaubten, so sehr berührte uns seine impressionistische Art zu sehen. Ein anderes Mal war es die Reproduktion eines Bildes von Degas, eine Frau, die einer Badewanne entstieg, die uns mit aus japanischen Holzschnitten übernommenen neuen Bildausschnitten bekannt machte. «Die Nacht» von Ferdinand Hodler, die einmal im Glaspalast zu sehen war, warf uns durch ihre Eindringlichkeit vollkommen aus der Haltung. Mir gefielen unter den Bildern der Münchener Maler auch die von Uhde, weniger die religiösen als die profanen Bilder, zum Beispiel seine Töchter in der Sonne mit einem Hunde spielend. In einer Ausstellung zeigte einmal die Sezession völlig erfolglos Corinth, dem man damals in München wie auch im übrigen Deutschland Geschmack absprach, dessen Pinselführung man spitz und dessen Bilder man unkünstlerisch fand. Corinth ließ sich nicht mit der in München gepflegten äußerlich dekorativen Ausnützung der alten Meister zusammenbringen. In der Stuck-Schule mußte schon gar die Ablehnung radikal sein. Daß mich die Lebendigkeit und Kraft der Darstellung anzogen, trug mir Spott ein. Zu den in Schleißheim im hintersten Schloßteil untergebrachten Bildern von Hans von Marées, zu denen man nur auf einem Gang über das Dach gelangen konnte, wallfahrteten wir, wohl als die ersten und noch ganz vereinzelten Bewunderer. Es wäre ungerecht, wollte ich nicht den Eindruck erwähnen, den auf mich ein Bild von Slevogt machte, das in einer eben eröffneten Sezessionsausstellung eine knappe Stunde lang zu sehen war und dann durch die Polizei gewaltsam entfernt wurde. Selten nur löste in mir eine Malerei eine stärkere Sensation aus; die Goldstücke, die durch die Luft der nackten, verkürzt dargestellten Danae zufielen, elektrisierten mich als ein Wunder von Farbenschönheit. Auf diese freie Art hatte ich nie vorher Tageslicht gemalt gesehen.

So ungefähr war mein Geisteszustand, als ich, neu zugelassen, das zweite Semester der Stuck-Schule begann, freier geworden, mit erhöhtem Zutrauen zu meinem eigenen Gefühl und zu meinen Fähigkeiten. Stuck ließ mich gewähren, ermutigte mich und hielt nicht mit seinem Beifall zurück. «Teufel noch einmal, die Wirkung, die können Sie feststellen», sagte er oft. Einmal war er voller Lob über eine erst angefangene Arbeit, die mir aber in der weiteren Ausführung mißlang. Von Woche zu Woche ließ er meinethalben das Modell weiter die gleiche Pose einhalten, bis längst kein anderer Schüler mehr Lust hatte, mitzuarbeiten. Aus meiner Arbeit wurde trotzdem, und vielleicht gerade deswegen, nichts. Langsam wurde Stuck wieder kritischer, und dann hielt er, der sonst so Schweigsame, mir Reden in seiner bayrischen Mundart. Das, was ich male, sei voller Wirkung, aber es fehle meiner Malerei an Geist. Alle Schattenseiten müßten nicht pastos, sondern lasierend durchsichtig gemalt sein, nur im Lichte könne man mit Weiß gemischte Farben pastos auftragen. Übrigens seien alle großen Künstler voll Bedauern gewesen, daß Weiß nicht die teuerste Farbe sei, immer würden mit ihr die Bilder verdorben. Bei mir gehe alles rücksichtslos durcheinander. Als Beispiel empfahl er mir, in die Pinakothek zu gehen und das Selbstporträt von Rubens mit seiner jungen Frau in der Geißblattlaube anzusehen.

Noch in seinen dreißiger Jahren sei Rubens jeder Form pedantisch gefolgt, habe sie bis zur Härte getrieben, und nur darauf, auf diesem Fundamente, habe er alle Freiheit gewonnen, die er sich – wie alle großen Maler – für seine letzten Lebensjahre aufgehoben habe. Natürlich mußte ich Stuck recht geben, hätte mich aber selbst wieder in Ohnmacht zurückversetzt, wenn ich Versuche dieser Art unternommen hätte. Bald fand ich im Atelier einige Nachahmer. Stuck mochte dies nicht gerne sehen, denn er schlug mir vor, unter ihm ein Meisteratelier zu beziehen; von Zeit zu Zeit könne ich ihn einladen, meine Arbeiten zu beurteilen. Das tat ich auch einige Male, lud ich ihn auch ein; dann wurde es mir, der ich von Pleinair träumte, zu langweilig, einsam in dem Atelier zu sitzen, außerdem mußte ich zurück in das inzwischen vaterlos gewordene Elternhaus, wo man mich dringend benötigte.

So oft es mir möglich war, freie Zeit zu gewinnen, malte ich nach der Natur, meist in der flachen Landschaft des Oberrheins. Angeregt durch die Lektüre der in ihren ersten Heften erschienenen Zeitschrift «Kunst und Künstler» zog es mich für die nächsten Wintermonate nach Berlin. Ein Erblühen der Kunst schien dort im Gange zu sein, Corinth und Slevogt, die in München nicht durchdringen konnten, waren längst dorthin übergesiedelt, und in München ärgerte man sich, daß man vom Niedergang seiner Künste sprach. Ein Theaterstück, das dem zu widersprechen versuchte, wurde aufgeführt, und ich selbst spielte darin eine kleine Rolle, allerdings nicht aus vollster Überzeugung.

Hier in Berlin konnte ich mir ein kleines Wohnatelier mieten, es lag zu oberst in einem schauderhaft hohen Hinterhaus, dessen Rückseite mit dem Atelierfenster gegen die Geleise der Stadtbahn lag, die Tag und Nacht alle drei Minuten in sausendem Getöse vorbeifuhr. Nebenher besuchte ich die Museen, zeichnete Abendakte bei Levin-Funke, und allabendlich fand sich dort ein Xylograph mit schwarz verätzten Händen ein, der mit seinen Zeichnungen, die treffend den Berliner Typ erfaßten, meine Aufmerksamkeit erregte. Es war der damals noch unbekannte Heinrich Zille.

Zu einer größeren Arbeit fand ich ein schönes Modell in einer polnischen Kunstreiterin, die ich lebensgroß als sitzenden Akt malte und die eine seltene Geduld zeigte, denn ich quälte mich, durch ständig neue Kunsteindrücke irregeführt, oft hoffnungslos damit ab. Schon hatte ich mehr Zeit und mehr Mittel darauf verwendet, als ich mir vorgenommen hatte und mir als armer Maler gestatten konnte. Mitten in einer Krise besuchte mich ein Kollege aus der Stuck-Schule, August Heitmüller. Er brachte seinen Mäzen, der große Hoffnungen auf ihn setzte und ihm jede Reise, jede Unternehmung möglich machte, mit. Heitmüller wurde in meinem Freundeskreise nicht allzu ernst genommen, wir pumpten ihn mehr an, als daß wir sein Talent achteten; seine frühen Erfolge mit konventionell gemalten Bildern anzuerkennen, waren wir wenig geneigt. Auch dann nicht, als er für Franz von Lenbach Dekorationen und Bilder für das Künstlerhaus malte, das dieser in einer falschen Renaissance baute und ausschmückte. Gutes Kopieren alter Meister sagte man Heitmüller nach, was uns wiederum auch nicht imponierte, weil wir jede Kopiererei verachteten. Zu Unrecht vielleicht, denn wir waren uns nicht bewußt, daß wir vor vielen freien, geistvollen Meisterkopien, die Heitmüller freilich gar nicht hätte malen können, weil seine eigene Anschauung sich nicht hätte durchsetzen können, ruhig hätten den Hut ziehen können.

Hier, beim Wiedersehen in meinem Atelier, erwachte sein von uns unnachsichtig gedrücktes Selbstbewußtsein, und er begann sich leise über mich lustig zu machen, fand meine Lage so jammervoll, daß man mir als Freund daraus heraushelfen müsse. Meine Arbeit, gab er vor, könne er nicht beurteilen, nicht einmal überblicken; er müsse sich, um den richtigen Abstand zu gewinnen, auf das Geleise der Stadtbahn begeben. Doch am Abend, im üppigen Restaurant, in guter Weinlaune, unterbreitete er mir den Vorschlag, mit ihm nach Spanien zu reisen; im Prado könne ich mir den geliebtesten Meister aussuchen und eine Kopie anfertigen, und wenn ich auch damit nicht zurecht komme, dann wolle er mir mit seiner Erfahrung, seinem Geschick beistehen, etwas würde dann schon dabei herauskommen. Für den gesamten Unterhalt trügen er und sein Mäzen Sorge. Weil es ein lange gehegter Wunschtraum war, der mir so unerwartet in Erfüllung gehen sollte, kostete es mich große Überwindung, nicht sofort zuzusagen. Trotz der Nüchternheit der Misere vor der fragwürdigen Arbeit, konnte ich mich nicht dazu entschließen, davonzulaufen und meine Arbeit, die ich in vielen sorgenvollen Stunden des Zweifels und dann auch wieder des Glaubens ihrem Ende entgegenführte, aufzugeben.

Noch hatte ich das Meisteratelier in München nicht aufgegeben, als ein Reisestipendium des Grafen Schack für bayrische Künstler ausgeschrieben wurde; neuntausend Mark, drei Jahre Italien oder Spanien, reizten mich, ich bewarb mich, doch ich flog durch. Stuck, den ich um eine Kritik bat, sagte mir trocken, Liebermann male das, was ich ihm zeigte, besser als ich, seine Stimme habe er, Stuck, Willi Geiger zugesprochen, der ihm näher liege, diesem sei dann auch der Preis zugeteilt worden. Die zwei weiteren gleichzeitig ausgeschriebenen Stipendien seien nicht in Frage gekommen, zwei seiner Schüler würde man ihm nicht zugestanden haben. Übrigens sei das Interesse der Kommission an meinen früheren Arbeiten stärker gewesen, als an den zuletzt gemalten.

Diese Hoffnung, auf die ich so sehr gebaut hatte, war zerronnen. In gedrückter Stimmung, wiederum ohne anderen Rückhalt als das elterliche Geschäft, sah ich in die Zukunft. Friedrich Rintelen und Heinz Braune, Schüler Dr. Karl Volls, waren mir wertvolle Freunde geworden. Voll stand in offenem Kampfe mit der

Münchener Malerei, und «aller Weisheit voll», wie man im Spott sagte, schrieb er gefürchtete Kritiken für das Hamburger Fremdenblatt und die Münchener Allgemeine Zeitung, die nur kurze Zeit erschienen ist. Rintelen kam eines Tages aufgeregt und erfreut zu mir und rief: «Purrmann, denke Dir, heute hat im Kolleg der Universität Karl Voll zu uns gesprochen und hat gesagt: ‚Meine Herren, gehen Sie in die Akademie, dort sind die Arbeiten eines Wettbewerbs öffentlich ausgestellt; ein Maler ist dabei, den man hat durchfallen lassen, aber ich (Voll) habe ihm bereits sein Kränzlein gewunden und in beiden Zeitungen über ihn geschrieben'.» An einem der heißesten Sommertage machte ich Voll einen von ihm gewünschten Besuch. Er empfing mich erstaunlich nonchalant, fast unbekleidet, zwischen seinen Kakteen und seinen frühen, allerdings schönen Slevogt-Bildern. Erstaunt mußte ich vernehmen, daß es gar nicht zu verwundern sei, daß mir der Preis nicht zugesprochen wurde; es wäre auch nur schädlich, solchen Leuten wie mir dürfe man keine Preise verleihen. Er sei ein guter Freund von Slevogt und Paul Cassirer; ich würde, sowieso, gut daran tun, München mit Berlin zu vertauschen, an beide, an Slevogt und Paul Cassirer, solle ich mich wenden, er schreibe mir gerne eine Empfehlung. Dazu war ich dann wieder zu stolz; ich schrieb von mir aus an Cassirer und schickte ihm gleichzeitig einige meiner Bilder. Er möge sie ansehen; wenn sie ihm nicht zusagten, so brauche er sie nur dem Spediteur zurückzugeben. Aber, wie lange Zeit ließ er mich auf eine Nachricht warten; sie kam so wenig, wie die Bilder zurückgeschickt wurden. Erst nach Monaten erhielt ich eine in Schreibmaschinenschrift geschriebene Postkarte, was mir damals neu und ungewohnt war; ich beurteilte ihren Inhalt als höfliche Absage. Sein Salon leide unter äußerst scharfer Kritik, er empfehle mir, die noch nicht ausgereiften Bilder in die Sezession einzusenden. Aber als ich den Spediteur beauftragte, die Bilder abzuholen, kam wieder eine Karte, etwas eingehender abgefaßt, ich müsse ihn mißverstanden haben, ob ich die Bilder nicht bei ihm lassen wolle.

Schon war ich des Wartens müde geworden, als ich an einem sonnigen Vormittag auf hohem Gerüst das Firmenschild eines Tabakladens der Hauptstraße malte. Ein als Speierer Original bekannter Zeitungsvertreiber war es, der mir zurief: «Herr Purrmann, Sie stehen heute groß in der Frankfurter Zeitung, kommen Sie herunter!» Meier-Graefe hatte eine neu eröffnete Berliner Sezessionsausstellung besprochen und mich darin als neues Talent bezeichnet. Cassirer hatte ohne mein Zutun vier Bilder dorthingeschickt, und sie waren ausgestellt worden. Hinzugekommenen Neugierigen wurde das vorgelesen, und ich war der glücklichste Mensch geworden! Ein Handschreiben von Max Liebermann teilte mir die Wahl zum aktiven Mitglied der Sezession mit, das ich in der bohèmehaften Nachlässigkeit meiner 23 Jahre unbeantwortet ließ. Einige Kritiker hätten mir gerne einen Dämpfer aufgesetzt; was ging mich das an, ich war froh, in Zeitungen genannt zu sein, auch dann noch, als man von meiner Arbeit, der schönen Kunstreiterin, als einer mit grüner und blauer Seife beschmierten alten Vettel sprach und unter einer Karikatur derselben zu lesen war: «Sie geht bei der Hitze leicht perdu, die Eva aus altem Fromage de Brie.» Cassirer wünschte, daß ich nach Berlin übersiedle. Er nahm meine Arbeiten in Vertrieb. Statt nach Berlin, trieb es mich nach Paris, wohin mich eine Manet-Ausstellung und vorausgeeilte Freunde lockten, womit ich wieder einer Zeit trüben Mißerfolges entgegenging. Die Berliner, die Erwartungen in mich setzten, sahen sich von meinen neuen Arbeiten enttäuscht.

Stuck begegnete mir nur noch ein einziges Mal, kurz vor seinem frühen Tode. Es war während der Spartakistenzeit, in der er selbst einmal, als Geisel festgenommen, knapp der Erschießung entging. Ich traf ihn zufällig bei der Eröffnungsfeier einer Ausstellung der neuen Münchener Sezession. Ich wagte ihn nicht vor meine dort ausgestellten Bilder zu führen, er verlangte auch nicht danach und überging diese mit dem gleichen bedrückenden Schweigen wie meine Kollegen der Sezession. Ich konnte nicht herausfinden, wie Stuck über die Ausstellung selbst dachte, die in München, vielleicht unbewußt, einen besseren, ehrlicheren Weg einschlug als den für München üblichen. Stuck war wortkarg wie immer. Ein paar Worte, daß es mir wohl gut gehe, das war alles. Er lud mich auch diesmal nicht zu sich ein. Vielleicht war diese Wesensart uns allen, seinen Schülern, zugute gekommen. Er korrigierte uns oft mit großer Einfühlung, seine Kritik war ernst, niemals berührte er einen Pinsel, nie malte er in eine Schülerarbeit hinein und wich nie davon ab, das sachlich zu beurteilen, was er vor sich gestellt sah. Eingehend sprach er vom menschlichen Körper, wie er im Lichte erscheint, dann von den möglichen Bewegungen, von den Beziehungen des Beckens zu den Schultern. Wehe, wenn der Fuß des Standbeines nicht kerzengerade unter der Halsgrube gezeichnet oder gemalt war, selbst in der Pinselführung wollte er das hervorgehoben haben, was sich außerhalb dieser Grundbedingung spielend bewegte! Er scheute nicht davor zurück, Tricks und Eselsbrücken zu empfehlen; seine Kritik war wohl wesentlicher, als sie von anderen deutschen Lehrern gegeben weden konnte. Dies im Gegensatz zu Frankreich, wo jedes Kunstwerk einem System untergeordnet ist; wir wissen es von Corot, von Cézanne und von Seurat und tausend anderen Malern. Für jede sinnliche Wahrnehmung findet man klare Begriffe, deren sich mit gleichen Formeln, Regeln und Ausdrücken fast jeder Maler zu bedienen weiß, wenn er eine künstlerische Arbeit zu beurteilen hat. Lange Zeit glaubte ich, das nur der hohen Intelligenz von Matisse, von der ich bezaubert war, zugestehen zu dürfen, um dann später feststellen zu können, daß in Paris auch der bescheidenste Lehrer mit gleichen Begriffen korrigieren konnte. Um das Modell in Stellung zu bringen, kam Stuck selbst; er überließ das niemals der Schule. Er tat es nur im Beisein des Obmanns, ein Amt, das mir selbst eine Zeit-

lang zukam. Er brauchte dazu oft mehr als eine Stunde, und es hatte den Anschein, als verbinde er immer einen Bildgedanken damit, wenn er das Modell bewegte, es ins Licht stellte und ihm die sonderbarsten Attribute in die Hand gab. Man dachte an seine Bilder, bei denen das Modell niemals überwunden war. Seine Schule konnte man besuchen oder ihr auch wochenlang ferne bleiben, er fragte nicht danach; man konnte zur Korrektur erscheinen oder auch nicht, er beachtete es nicht. Ob darin ein Teil seines Erfolges lag? Die meisten seiner wenigen Schüler arbeiteten für sich zu Hause. Oft sah ich nur zwei oder drei seiner Schüler gleichzeitig im Atelier arbeiten, während andere Lehrer der Akademie ein ganz anderes Regiment führten, eine Unzahl Schüler aufnahmen, das Köpfemalen den Parademarsch der Künstler nannten, in kalten und warmen Farben exerzieren ließen. All das gab es bei Stuck nicht. Ich frage mich, der auch ich ihm vielen Dank schulde, ob ich nicht sein Denkmal zu schlecht untermauere und ob man mir das ohne Einwendungen zulassen wird. Kann man nicht auch gegen andere, einst berühmte Künstler gleiche Kritik erheben? Das Leben ist grausam; von einem Werk bleibt nur das, was es dem Leben abzuringen vermochte. Das Motiv, die gemalten Begebenheiten sind schnell gesehen; sie werden langweilig, wenn nicht das «Wie» zu fesseln vermag, und das hinkt bei Stuck stark nach, der dazu in seinen späteren Jahren sich noch offener bloßstellte und es an Selbstkritik bedenklich fehlen ließ. Wurde nicht auch in anderen Städten neben München in fremden Stilen gesündigt, hat man nicht auch in Berlin ein bayrisches Viertel erbaut? Gewiß, die neuere Zeit in Deutschland hat uns viel aufgegeben, was wir nur mit Ärger eingestehen, und wir fragen, warum man vor nicht allzu langer Zeit in Berlin in Neugotik bauen und klassizistische Bauten errichten konnte, die erträglich sind. Zu gleicher Zeit hielt man auch noch in München architektonische Gesetze ein, dachte man über Proportionen nach und enthielt man sich falscher Vorspiegelungen, so daß wir ehrfurchtsvoll vor den Werken dieser Zeit stehen. Eine Sehnsucht befähigte sie, in Anpassung an neue Verhältnisse, an neues Leben und dessen Ausdruck Neues aus Altem entstehen zu lassen. Es verlangt viel Wahrheit, viel Ehrlichkeit, um einer Verwirrung, einem Mißverstehen, einer Unzweckmäßigkeit zu entgehen, denn alle Künste gehen gleichzeitig Hand an Hand auf gleicher Höhe oder verfallen in gleichen Tiefstand. Und wollen wir nicht, daß die uns folgenden Generationen den Mantel des Vergessens über unsere Werke ausbreiten, dann müssen wir gemeinsam darauf sinnen, uns auf eine Höhe des Geistes zu bringen, die dauerndes Leben sichert.

Der Ekel vor einem übertechnisierten Zeitalter gab den Künsten wieder Lebensberechtigung. Wir danken es der unendlich großen kunsthistorischen Arbeit, die uns allen zum Gewinn wurde, die uns jede Kunst näher brachte und uns zu tieferer Einfühlung ausbildete, so daß wir in unseren Tagen vor Grundbedingungen gestellt sind, die zu keiner anderen Epoche vorhanden waren. Die vielen Kunstausstellungen, Zeitschriften, Reproduktionen und neugeordneten Museen bringen uns in einen Taumel der Genußsucht, der vorher nie denkbar gewesen wäre. Das wird auch der lebenden Kunst zum Verhängnis, ihre Fehlrichtungen werden schnell entlarvt. Das Erfinden neuer Künste, neuer Richtungen bietet eine Ausflucht vor schneller Bloßstellung, und würde dem Intellekt nicht zu viel Vorrang eingeräumt, so könnten wir hoffnungsvoll in die Zukunft sehen und dürften wir glauben, daß es auch uns vergönnt ist, unserer Zeit künstlerisch wertvollen Ausdruck zu verleihen.