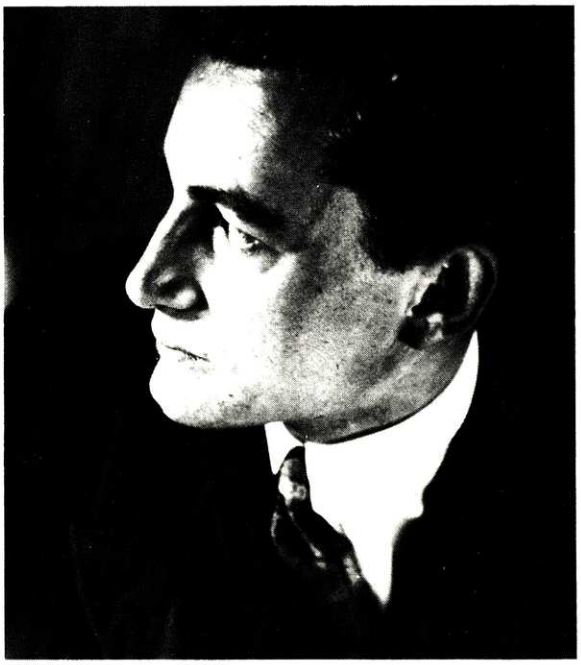
Zeno Linder

Vorbemerkung der Redaktion

Zeno Wilhelm Linder wurde am 23. September 1903 in Radolfzell als Sohn des Glasers Karl und der Clara Maria geb. Moriell geboren. Seit 1892 betrieb Karl Linder einen kleinen Bilderladen als Nebenabteilung der alteingesessenen, 1774 erstmals erwähnten Glaserei. Der Sohn Zeno entwickelte die aus der Glaserei entstandene »Nebenhandlung« zu einem Kunstgeschäft weiter. Im November 1942 verzogen Zeno Linder und seine Frau Maria geb. Schuler (Heirat 1941) nach Allensbach; Kunsthandlung, Werkstube und Einrahmungsgeschäft blieben in der Radolfzeller Höllstraße 8 weiterbestehen. – Zeno Linder starb am 1. Juli 1964.

Jugend, ist oft zu hören, kenne keinen Dank. Aber diese Feststellung ist kurzsichtig. Meistens geht uns erst in späteren Jahren auf, was ein Mensch uns mitgegeben hat. Die Erinnerung macht es sichtbar. Mir geht es so mit Zeno Linder. Er hat mir, dem Gymnasiasten, in der armseligen Nachkriegszeit die Türe zur Kunst aufgetan, hat mich in die Bilderwelt eingeführt und hat später meine eigene Malerei als erster, dem ich sie anzuvertrauen wagte, mit beflügelnder Begeisterung aufgenommen.

Davon ganz persönlich zu berichten, drängt mich die Dankbarkeit.



Zeno Linder lernte ich 1948 kennen. In der Seetorstraße 1 in Radolfzell hatte er einen Raum des ehemaligen Modegeschäfts Streicher gemietet, um in Einzelausstellungen Bilder von Malern zu zeigen, die am Untersee beheimatet waren – so kurz nach dem Krieg und inmitten materieller Not ein erstes leises Aufblühen von Kultur.

Mein Interesse war erwacht, die Hemmung des 16jährigen Schülers unter der entgegenkommenden Freundlichkeit Zeno Linders rasch verflogen. Sympathie hatte mich aus der Befangenheit gelöst. Vor mir stand ein mittelgroßer, schlanker Mann: Große, wache Augen unter den stets hochgezogenen Brauen – ein schauendes Gesicht; die Stirn hoch und gewölbt, von feinen Falten durchzogen; die Haare nach hinten gekämmt, doch nie zu bändigen und in schöner Unruhe; die Nase leicht gebogen und ebenmäßig, sensibel die Flügel – als atme er die Bilder ein; der Mund wohlgeformt und bewegt, die Stimme angenehm. Er sprach leicht und formulierte in ungewohnter Sicherheit, sobald es um Kunst ging und um Gedanken, die ihn bewegten.

Er sprach aus der Begeisterung und dem Staunen, fand Worte der Bewunderung und hatte das, was man ein verbindliches Wesen nennt. Er stand auf der Seite des Guten, und Gutes konnte er selbst in einem ansonsten mißratenen Bild entdecken. Da fand er einen Ansatz, eine Stelle, eine Partie, die er lobend hervorhob, indem er alles andere mit der Hand oder einem Blatt Papier verdeckte. So machte er das Positive sicht-

bar, und damit wurde auch klar, was dem Ganzen fehlte. Nicht auf die Schwächen war sein geschulter Blick fixiert, sondern ausgerichtet auf das Gelungene; darauf baute sein Urteil auf, und so wurde er der Eigenart und dem oft verborgenen Talent vieler Künstler gerecht. Und das machte ihn zum Entdecker.

Manche, die diesem seinem Wesenszug mißtrauten, Kreatives aller Art gelten zu lassen oder gar mit aufbauenden Worten zur Geltung zu bringen, nannten ihn einen »Schönredner«. Andere in Herablassung, weil sie sich einbildeten, es wunderweit gebracht zu haben, konnten sagen: Der Linder, ach der Gute! und verstanden darunter einen Schwärmer, der es zwar gut meint, aber allzu harmlos, weil ohne Erfolg ist.

Mir taten seine Worte wohl, ich hörte ihm gerne zu. Ob er nun von seinen Erlebnissen sprach, die Landschaft um den Untersee pries, einen Maler charakterisierte oder über das Leben philosophierte – immer fühlte ich mich einbezogen in eine zauberische Welt, die nur er meiner jugendlichen Sehnsucht erschließen konnte.

Die Maler, deren Bilder er in der Radolfzeller Seetorstraße zeigte und an die ich mich noch erinnern kann, waren August Pfannendörfer (1904), Otto Marquard (1881–1969), Richard Dilger (1887–1973), Walter Waentig (1881–1902) und Emil Ziemann (1897–1945).

Otto Marquards Ölmalerei war von einer strengen, bisweilen nüchternen Naturtreue. Da war alles unsentimental ins Bild komponiert. Die Unterseelandschaft, mir damals nur unbewußt vertraut, war in einer Klarheit fixiert, daß ich meinte, sie zum erstenmal zu sehen. Wie schön das Wechselspiel blattloser Zweige einer Weide vor dem See und der gelben Herbstsonne – das ging mir jetzt auf. Richard Dilgers Pastellmalerei zeigte die Bodanrück-Landschaft im Farbenrausch. Da war alles Atmosphäre: Wolken und Hügel wogten zum See, die Apfelbäume wie trunken. Das waren Bilder zum Einatmen.

Wie fotografiert kamen mir die Bilder von Walter Waentig vor: Im Ausschnitt von Ried und Ufer und Waldeslichtung standen Schwertlilien, zeigten sich Knabenkraut und Frauenschuh und andere Orchideen in einer staunenswerten Genauigkeit. Das war Detail im Großen, gemalt von einem passionierten Botaniker, für den sich im Verborgenen der Natur Göttliches offenbart.

Von unbeschreiblicher Stille und Eindringlichkeit erschienen mir die Bilder des in Horn lebenden Malers Emil Ziemann. Da war nichts angestrengt, sondern alles von beschaulicher Gelassenheit. Da mußte man hineinhorchen. Mir kam vor, als lebten die Bilder aus der Mittagsstille, wie sie sommers auf der Höri kurz nach dem Krieg, da das Ohr noch von keinem Motorenlärm beleidigt wurde, zu verspüren war – Pan geweiht. Zwischen den Bäumen leuchtete das ach so sanfte Ziegelrot der Dächer, und auch der See zeigte sich in seinen stillsten Farben. Da war nichts dramatisch, nichts ausstaffiert: Das Höriland sprach selber, leise und ungekünstelt. Es zu vernehmen, bedurfte der Zuneigung.

Nur drei Maler, behauptete Linder, sind dem Wesen des Untersees gerecht geworden. Nur drei haben ihn nicht zum Objekt ihrer Kunst gemacht, um diese zur Entfaltung zu bringen; sie haben ihn selber sprechen lassen: Emil Ziemann, August Pfannendörfer und Adolf Dietrich.

Zu Pfannendörfers Bildern gab er manche Erklärung. Bei diesem eigenwilligen Maler müssen, so sagte er, zwei Stimmungen zusammentreffen, die innere und die der Natur, sonst könne er nicht malen. Von der Mettnau zur Aachmündung, das ist sein Revier. Nicht viel, aber unerhört dicht ist, was er zeigt: Eine Schilfbucht, seitlich vorgerückt, ein matter Silberstreifen der See – nicht irgendeiner, sondern der Untersee, und im Hintergrund blau dahingestrichen die Höri. Oder im Nebelgrau des Sees ein Fischkasten, am Ufer gelbbraunes Schilf, im Hintergrund wie ein Schatten der Schienerberg. Das ist alles, aber als habe ein japanischer Maler es erfaßt.

Pfannendörfer ist, so sagte er weiter, für den Untersee als Maler, was ein guter Mundartdichter sonstwo ist. Das ist seine Stärke: unverbildet – unausgebildet. Es zeigt sich in ihm, was einer leisten kann und auszudrücken vermag, der seine Art wahrt und im Rahmen bleibt. Er ist in seiner Malerei eigen und unverwechselbar.

In den Herzen, so heißt ein Gewannteil am westlichen Ende der Radolfzeller Bucht, stand die Hütte vom Fischer Lang, eine Bretterhütte mit Teerpappe auf dem Dach. Diese Hütte im Schilf hat Pfannendörfer oft gemalt; und immer wieder aus dem Aachried heraus zwischen Schilf und vereinzelten Bäumen den Ausblick zum See, grau wie der Himmel, im Grau des Nebels oder der Frühe eines Tages. Und zwischen Himmel und See der langgestreckte Rücken des Schienerbergs.

Adolf Dietrich. Als ich 1977 in der Frauenfelder Retrospektive zu seinem 100. Geburtstag vor dem Bild »Seidelbast im Garten des Künstlers, 1935« stand, war ich irritiert. Es konnte doch nicht sein, daß ich dieses Bild bei Zeno Linder gesehen hatte. Aber es war mir vertraut wie kein anderes. Er hatte es mir beschrieben, bis ins Detail: den äußeren Teil des Gärtchens, das ans Ufer vorstieß, den schmalen, mit Kieseln und Ziegelbrocken bestreuten Weg, rechts davon die Schneeglöckchen und Krokusse, und in der Mitte – als eine Entfaltung der Schönheit – den rosa blühenden Seidelbast vor der blauen Ruhe des Sees und der langgestreckten Höri. Rosa und Blau in einem unerhört kühnen Zusammenspiel in der bewegten Entfaltung des Strauchs und der unbewegten sonntäglichen Fläche des Sees.

Und wenn Zeno Linder aus der Erinnerung ein Bild beschrieb, dann verengten sich, selbst bei hochgezogenen Brauen, die Augen, als blende ihn eine Vision.

Dietrich sei in seinen ersten Bildern schon meisterhaft gewesen, von Anfang an vollkommen. Unerhört

der »Vater, die Treppe heraufsteigend, 1918«, wie der Gichtgeplagte mit seinen Händen an Geländer und Wand die steile Stiege sich heraufquält und zum Betrachter mit Augen aufblickt, die um das nahe Ende zu wissen scheinen (Sohn, es geht mit mir zu Ende), derweil unten hinterm Türspalt unbekümmert eine Schar Hühner im Sonnenlicht auf dem geplättelten Weg herumpickten. Unerhört gut sei dieses Bild und von einem Ausdruck wie bei Kafka, so sagte er.

Auf das Bild »Mäuseleben, 1937«, von dem er einen Druck besaß, kam er immer wieder zu sprechen. Die einzigartige Perspektive bewegte ihn sehr. Man merke, wie der Maler sich bücke, um die Falle mit den vier Mäusen darin, die ob der vielen Körner ihr Gefangensein noch nicht merken, in allen Einzelheiten zu registrieren; und wie er abwarte, daß die vier anderen Mäuse draußen durch die reusenartigen Löcher aus Draht hineinschlüpfen zum verhängnisvollen Freßfest.

So sah Zeno Linder den Berlinger Maler Adolf Dietrich:
Er ist von einer Männlichkeit, die nichts dem Zufall überläßt, sondern alles mit sicherem Griff faßt und in die Form bringt. Diese Männlichkeit und der Blick mit der Sonne, die alles ausleuchtet und klar herausstellt, charakterisieren seine Bilder. Bei ihm ist die Sonne ein maskulines Element. Das liegt am Standpunkt.

Und damit sei es so: Wir am deutschen Ufer schauen nach dem Süden, gegen die Sonne; da wirkt die Landschaft oft unbegrenzt und gerät in impressionistische Unbestimmtheit. Nach Süden: das ist der Blick der Sehnsucht, da erwacht des Deutschen Fernweh. Die am Schweizer Ufer schauen mit der Sonne, und da liegt alles klar und begrenzt vor dem offenen, nicht geblendeten Auge. Die Landschaft ist ausgeleuchtet, greifbar, gefaßt. So erhält bei Dietrich alles Form. Mit Sperberblick erspäht er jede Einzelheit, er erfaßt Ding um Ding, stellt es in herber Klarheit in den Raum, an seinen Platz. Er ist sicher und souverän, wo er Gesehenes malt, schwach aber dort, wo die Fantasie am Werke ist. Das explodierende Schiff im »Schiffsuntergang in Berlingen, 1935« sei von der Unbeholfenheit eines Ex-Voto-Bildes, und geradezu schwach die »Anbetung der Könige, 1934«, wo allenfalls die Hühner seinem Können gemäß seien.

Und er sagte: Er hat etwas Fürstliches, überlegen Herrscherliches an sich. Jedes seiner Bilder ist ein wohlgeordneter Staat der Schönheit, nichts ist fehl am Platz, sondern alles dort, wo es am Sprechendsten zur Geltung kommt. Es ist, als mache seine ordnende Malerhand erst sichtbar, was schon lange geschaffen und da ist.

Und Linder erinnert sich: Eines Tages hat Dietrich eine tote Krähe gefunden. Die Federn mit ihrem Glanz, die Augen wie eingesetzt in den kleinen Kopf, die Füße umgeben von schwarzglänzenden Ringen, und die Krallen. . .Die Augen des Malers werden, während er jede Einzelheit betrachtet, kleiner und fassen das Gesehene mit lupenhafter Klarheit. Das gibt ein Bild, so sagt er: Die schwarze Krähe, vielleicht auch zwei, im Winter, der See grau, die Berge weißverschneit, eine Stechpalme mit roten Beeren, eine Elster vielleicht. . .Und während er spricht, reiht sich alles auf zu einem festen Bild. Um die Krähe, nun nicht mehr tot, wächst eine Welt. Kurze Zeit danach, sagte Linder, konnte man dieses Bild im Wessenberghaus in Konstanz sehen. Es muß 1934 gewesen sein.

Und überall, fährt Linder fort, der gleiche Ausdruck des Staunens, als sei die Welt erst heute geboren und er der erste Mensch, der das erblickt. Und immer wieder sein Ausruf »Schö, chaibeschö!«

In der Ausstellung in Winterthur 1953 bittet ihn Zeno Linder, ihm die Bilder zu zeigen. Aber nach wenigen Schritten bleibt der alte Dietrich vor einem der Fenster stehen und schaut wie ein verzücktes Kind hinaus, schaut bei jedem Fenster hinaus und vergißt seine Bilder, die es zu zeigen gilt. Wieder weggerufen, bleibt er vor einer Vase voll mit Föhrenzweigen stehen und streichelt selbstvergessen mit der Hand über die Nadeln: »Schö, chaibeschö!«

In der Reihe »Kunst um den Bodensee« wurde 1982 die Ausstellung »Naive Malerei – naiv?« gezeigt. Unter den Malern befand sich der 1903 in Allensbach geborene und 1981 in Konstanz gestorbene Alfred Karrer – den meisten hier unbekannt und eine Überraschung. Bei Zeno Linder, seinem eigentlichen Entdecker, lernte ich Karrer 1957 kennen: Ein kleingewachsener Mann mit hellblauen, fast kindlichen Augen, die rund in die Welt guckten. Er war nicht ohne Selbstbewußtsein und fühlte sich den großen Künstlern zugehörig. Was er sprach, war mehr unverständlich als klar; er artikulierte undeutlich, wie schmollend oder bellend. Auf Zeichenpapier in Längsformat von bescheidenen Ausmaßen hatte er mit Ölfarben Blumen gepinselt und sie in Gärten um Springbrunnen angeordnet, zwischen Rabatten und Blütenteppichen hatte er ein Osterhäschen gesetzt, aber so klein, daß man es erst nach langer Betrachtung wahrnimmt, und auch das Konstanzer Feuerwerk war ihm kein Problem. Es waren unscheinbare, fast kindliche Bilder, deren Reiz nur ein Kenner wie Linder erkannte, immer unvoreingenommen und offen, sobald ein Laie außer Talent Originalität mitbrachte. Linder bewunderte das Sichere und zugleich Ungenierte, vor allem das angeborene Gespür für Farben und deren Zusammenhang. Er erwarb das eine und andere Blatt, rahmte es und stellte es in seinem Ladenraum aus, aber Karrer ging es damals nicht anders als mir, verkauft wurde nichts. Ich selber habe ihm zwei solcher Bilder abgekauft, das Blatt zu dreißig Mark, ein Preis, den auch Linder ihm bezahlte.

Alfred Karrer habe ich öfter in Allensbach in seinem elterlichen Haus an der Radolfzeller Straße besucht, wo er in seiner bescheidenen Kammer am Tisch malte. Uns beide verband ein gewisses, nicht selbst er-

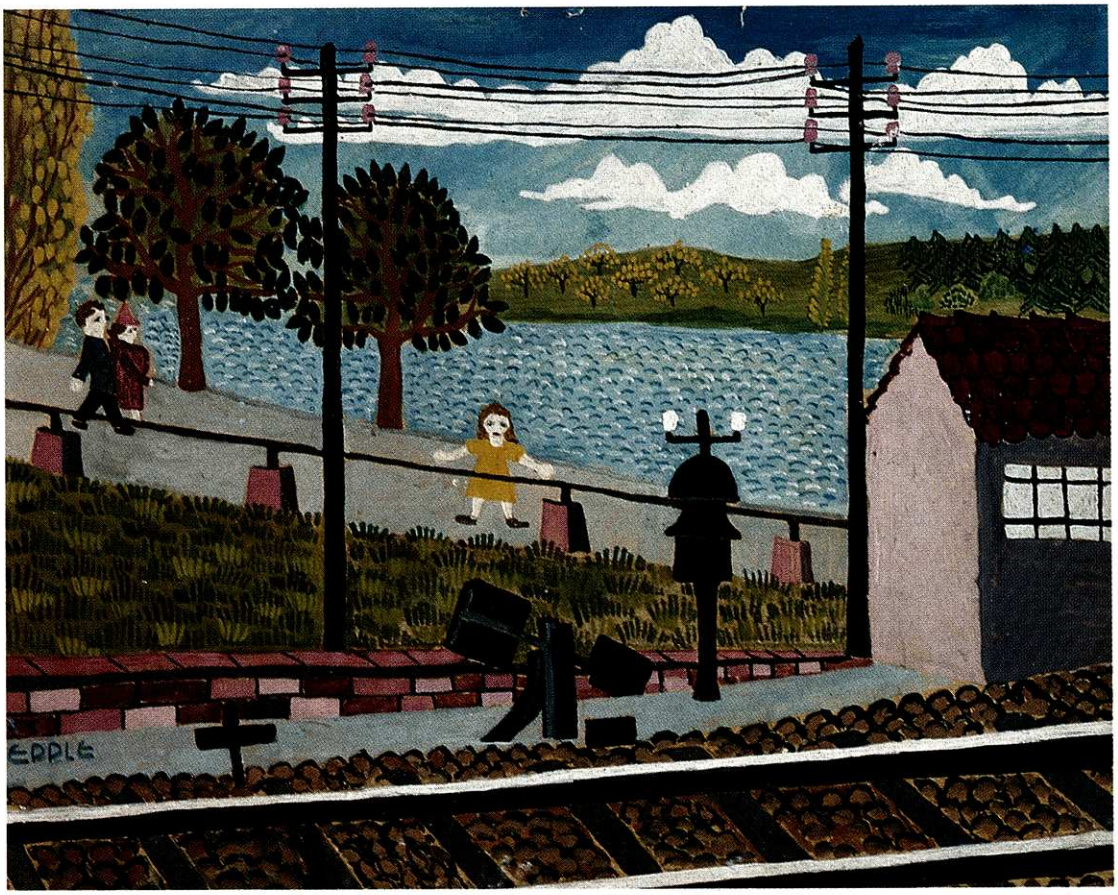
Alfred Karrer: Ohne Titel – Öl/Lw., 60x70, 1980.

wähltes Außenseiterum: Jeder malte, doch keiner fand mit seiner Malerei Beachtung, außer bei Zeno Linder, der uns Zuflucht und Ansporn war.

Bald wagte sich Karrer an Leinwand und größere Formate. In Wasserschnüren die Felsstufen hinab perlte ein Wasserfall. Ein anderes Bild zeigte das Meer voll schaumgekräuselter Wellen, und am schmalen Strand unten stand klein ein Maler vor der Staffelei und malte dieses Meer. Karrer sprach nicht vom Motiv, sondern vom ungeheueren Wert dieses Bildes: Im Vergleich zu einem Picasso könne jeder erkennen, was er male, also müßte sein Bild mindestens ebenso teuer sein, wenn nicht noch mehr. Er träumte von Summen, über die ich nur lächeln konnte. Geld erwartete er von seiner Malerei, nach viel Geld ging sein ganzes Sinnen und Trachten. Sein zweites Thema, das er mit einer merkwürdigen Offenheit zur Sprache brachte, waren die Konstanzer Dirnen. Ihnen oblag er, der Kleingewachsene, zu ihnen trug er seine Ersparnisse. Und er klärte mich auf: Also die dicke Blonde, die sei alt und faul, vor der müsse er jeden warnen, die nehme einen nur aus. Im Katalog der Bodensee-Ausstellung steht: »Auf die Dauer verstand sich Karrer mit seiner Familie wohl nicht so gut, der der malende Eigenbrödler doch zu merkwürdig erschien«. Die Familie, das war seine verheiratete Schwester. Und es läßt sich leicht vorstellen, daß sie nicht so sehr die Malerei, als die Ausflüge des Junggesellen nach Konstanz besorgniserregend fand mitsamt der damit verbundenen Gefahr, daß dort allmählich das elterliche Erbe verlustiert wird.

An ein Bild mag ich mich besonders zu erinnern. Es zeigte eine nächtliche Straße durch eine hügelige Landschaft, in der Kurve ein verunglücktes Auto, in der rechten oberen Ecke den Kopf eines bösen Geistes. Linder, lächelnd, stellte fest, daß in Oberzell auf dem Wandbild die Windgeister, die den Sturm auf dem Meer entfacht haben und von Jesus zum Einhalten beschworen werden, ähnlich fratzenhaft aussehen. Dieses Bild mit anderen von Karrer sah ich in späteren Jahren in einem Konstanzer Café in einer Seitengasse zur Marktstätte ausgestellt.

Ende der sechziger Jahre habe ich ihn in Konstanz zufällig getroffen, wo er inzwischen wohnte. Er habe



Bruno Epple, Untersee, 1955, Öl/Karton, 19x23,5 cm

seine Malerei aufgegeben, sagte er, mit dem Verkaufen sei nichts. Er machte einen ziemlich heruntergekommenen Eindruck und war stark gealtert. Da mochte ich den Kontakt mit ihm nicht wieder aufnehmen.

Die Höllstraße in Radolfzell, das war für mich Linders Laden, nichts sonst. In den fünfziger Jahren gab es keine herausgeputzten Häuser, die Höllstraße von damals ist in meiner Erinnerung eine Schlucht aus tristem Grau. Ich achtete auch nicht auf Linders Haus, diesen alten, inzwischen abgerissenen Kasten. Mir war nur wichtig, ob rechts die Glastür neben dem kleinen Schaufenster nicht »heute geschlossen« war oder, bei schönem Wetter, nicht der Zettel »bin heute beim Segeln« hing oder, wie wenig zuverlässig, »bin gleich zurück«. Drinnen war ich, über viele und entscheidende Jahre hin, zuhaus. Da befand ich mich in einer Oase von Bildern, und Linder erquickte mit guten Worten mein Herz. Er hatte Geduld und Zeit. Neugerahmtes stand und hing neben alten Beständen, unter ihnen ein farbensattes Blumenbild von Elisabeth Mühlenweg und ein stilleres Ölbild ihres Mannes, Fritz Mühlenweg; es zeigte vom See her die Goldbacher Kirche vor den Überlinger Molassewänden – ein Traum von Stille und Innigkeit. Aus einer Mappe holte Linder Aquarelle dieses Malers: Ansichten von Meersburg mit den rötlichen Schloßgebäuden, mit seltsamen Kugelbäumen am Ufer und fülligen Pappeln. Ich war wie gebannt, und heute kann ich vielleicht erklären, weshalb mich gerade seine Bilder so stark verzauberten: ich ahnte Verwandtes, mir Nahes. Auch ein Bild mit einer Brücke besaß er von ihm; ein Angler – oder waren es zwei? – hielt die Rute in den Bach, ganz versonnen, und das Bild war voller Schweigen. Wenn ich heute durch Allensbach fahre, ist nichts mehr von all dem zu sehen, aber jedesmal muß ich daran denken: Da war es, da war diese Stelle der Verzauberung.

Zeno Linder zeigte mir Postkarten, verglich ein Aquarell von Paul Klee (es zeigte Kristalle) mit der Komposition einer Ikone, und die Übereinstimmung war so auffallend, als habe Paul Klee sein Bild nach der Ikone komponiert.

Bruno Epple, Radolfzeller Bahnhof Öl/Karton, 30,5x24,5 cm

Am schönsten war es in der Enge des Nebenraums, wenn wir auf dem kleinen Kanapee hockten und er Bild um Bild aus seiner Sammlung hervorholte, die er sich nach und nach erworben hatte, wie er sie in seinen letzten Lebensjahren nach und nach verkaufen sollte, um Schulden zu bezahlen – armer Zeno Linder, dem eine schöne Idee zum Wahn wurde, aus dem ihn niemand befreien konnte, die Idee von einem Haus mit einer Galerie am Ufer von Allensbach. Wie nah er dem Ziel war, sollte er nicht mehr merken; den guten Rat seiner Freunde konnte er nicht mit seinem Plan vereinen, den er, auf ihn fixiert, eigensinnig verfolgte, bis er selber nicht mehr ein und aus wußte. Es wurde zu einem stillen Aus. Am 1. Juli 1964 fand man ihn tot im Liegestuhl auf seinem Grundstück, vor sich den Untersee mit der Insel Reichenau, der Hörispitzen und dem Seerücken. Mit allen Fasern seines Wesens hatte er diese Landschaft, an der er sich nicht sattsehen konnte, geliebt.

Aber noch hockten wir auf dem Kanapee, wo er mir einen Pierrot von Curth Georg Becker zeigte. Ein durch und durch französischer Maler sei der, sagte er, im Temperament und in der Peinture frisch und beweglich, das sehe man an dem nervösen Pinselstrich, da lebe die kleinste Fläche, da atme alles, und die Farben seien trunken von Champagner. Wie tot und dekorativ hingegen sei das da! Und er stellte daneben das Schaustück eines damals recht modischen und geschäftstüchtigen Malers, von dessen giftigem Grün neben frechem Gelb ich mich für kurze Zeit hatte entzünden lassen. Zeno Linder öffnete mir die Augen. Ob es Stiche waren, Zeichnungen von Laien, Routiniertes von Könnern, ob Drucke, ob behutsam Gestricheltes oder von gewaltsamer Unbeholfenheit – was immer er auch rahmte, fand seine Beachtung, indem er

verglich oder das Ungeratene abdeckte und so das Entscheidende sichtbar machte. Ich durfte daran teilhaben. Neben gute Bilder gestellt, erwiesen sich die weniger guten als schlecht; sie hielten den Vergleich nicht aus. Andere, denen man es nicht sogleich zutrauen mochte, hielten stand. Der Name eines Künstlers war ihm nicht schon Garantie für die Qualität eines Bildes. Es mußte ehrlich sein, Echtes zum Ausdruck bringen, wenigstens Spuren des Echten, Eigenen, ursprünglich Empfundenen. Die zu entdecken, brachte ihn in Begeisterung. Da erwies er sich als Liebhaber.

Er segelte gern, am liebsten allein. »Uhu« hieß, wenn ich mich recht erinnere, sein Boot. Es war in einem bestimmten Grün angestrichen. Dieses Grün stand, wie er mir erklärte, wie eine Herausforderung vor den weicheren, wechselnden Farben des Sees.

Was er besonders liebte? Wenn er mit dem Boot langsam in den dichten Schilfwald der Mettnau fuhr und die Lanzenblätter am Bootsrand entlang streiften, daß es zischelte. Oder im Nebel von Allensbach hinüber zur Reichenau, ohne Kompaß, nur sich nach dem vertrauten Gebell eines Hundes oder dem Glockenschlag richtend, also ganz nach dem Gehör.

Die Landschaft um den Untersee ist melodisch weich, sagte er. Keine Härten, nichts Kantiges. Da fließt und flieht alles in schönen Rhythmen dahin. Zur Reichenau segeln unterm wallenden Geläut der Münsterglocken, das Hochamt voll Weihrauch und Musik, die Heiligblutprozession mit der Parade der Bürgermiliz unter den Klängen der Kapelle, danach in der Kaiserpfalz einen Reichenauer Riesling trinken in aller Behaglichkeit – das nenne er ein Fest nach seinem Herzen.

Einmal brach er, der so Freundliche, in Zorn aus. Ein gewitterhafter Zorn war's, aus dem es gereizt blitzte. Alles hatte harmlos begonnen. Ich wollte ihm meine französische Freundin Nicole vorstellen, eine Germanistikstudentin, die mit ihren langen, aufgelösten Haaren bereits bei meinen anderen Freunden nichts als Verwirrung hinterlassen hatte. Linder zeigte sich entgegenkommend, ja weltmännisch aufgeschlossen und galant, obgleich sie in dem kleinen Laden in einer Selbstgefälligkeit auftrat, die mir peinlich war. Das Gespräch belebte sich, bis sie, nach ihren Studien befragt, von Hermann Hesse zu schwärmen begann – schon wieder von ihrem Hermann Hesse, von dem sie mir wochenlang so sehr die Ohren vollgesungen hatte, daß ich lange Zeit nichts mehr von ihm ohne Groll lesen konnte.

Mitten hinein brach der Zorn von Zeno Linder: Hesse sei nicht zu ertragen mit seiner Sentimentalität, sein »Narziss und Goldmund« sei, nichts als falsch und konstruiert, eine dümmliche Fantasiegeburt, der Goldmund alles andere als ein Künstler, seine Geschichte, schlecht und verlogen, ein arger Kitsch. Und was weiß ich, was sein Zorn ihn alles sagen ließ. Mir war's eine Wohltat, Nicole, anfänglich widersprechend, fand sich nicht mehr zurecht. Frau Linder fiel ihrem Mann in die Arme und suchte ihn zu beruhigen. Melville, rief er aus, solle sie lesen, seinen »Moby Dick« und die Jagd nach dem weißen Wal, das sei Literatur, da würden ihr die Augen aufgehen!

1955 begann ich zu malen. Das kam nicht, wie es sich im Nachhinein vielleicht anhören mag, aus heiterem Himmel. Ich gab einem lange gestauten Drang nach, als ich aus München in die Semesterferien heimkam und anderntags bei Zeno Linder im Laden sagte: Ich muß malen. Und in meiner Ahnungslosigkeit fragte ich: Wie geht das mit den Ölfarben, was braucht man als Malmittel, als Malgrund? Linder meinte, da werde ich mich schon hineinfinden, und malen könne man auf alles, auf Holz, Papier, Karton, Leinwand – entscheidend sei das nicht. Ich solle getrost anfangen, alles andere komme von selber.

Ich kaufte Ölfarben, nur wenige, weil sie mir sündhaft teuer vorkamen, kaufte ein oder zwei Wasserfarbenpinsel, ein Fläschchen Terpentinöl, und weil ich im Haus nichts besseres vorfand, nahm ich von einer Schuhschachtel den Deckel, der mit einem weißglänzenden Papier überzogen war, und machte mich ans Werk. Das Motiv hatte ich im Kopf: Das Stellwerkhäuschen beim Radolfzeller Bahnhof sollte es sein mit den Geleisen im Vordergrund, dahinter den See und die Höri, den Dammweg zum Stellwerk hinab Pappeln und Telegrafenmasten. Ein kompliziertes Motiv, an dem ich, ungeniert wie ich es anpackte, mehr Lust als Mühe hatte. Allein daß ich ein Ölbild zustande brachte, war mir Genuß, und ich erschaute in ihm wohl Schöneres, als es in Wirklichkeit zeigte. Noch waren die Farben nicht trocken, lief ich mit dem Bild in kindischer Freude zum Linder. Wem sonst sollte ich es zeigen! Er schenkte meinem Erstling seine ganze Aufmerksamkeit. Das genügte mir, ich lief heim, malte in den nächsten Tagen ein zweites, ein drittes, lief schnurstracks mit jedem in die Höllstraße – die Glocke an der Ladentür bimmelte allemal stürmisch. Linder ließ die Rahmen, die er gerade zuschnitt, liegen. Als habe er nur auf mich gewartet. Er verweilte im Anschauen, aber sagte kein Wort. Eines Tages äußerte er den Wunsch, ein Bild zu kaufen – dreißig Mark zahle er, nicht mehr und nicht weniger als auch für Bilder im gleichen kleinen Format von Elisabeth Mühlenweg. Das war, in den fünfziger Jahren, viel Geld für mich. In seinen Besitz kamen nach und nach sieben Bilder, die er rahmte und in seinem Laden auf die Truhe stellte, unübersehbar. Die Reaktion, sagte er eines Tages, sei recht unterschiedlich: Die einen schüttelten den Kopf oder lächelten spöttisch, die anderen (unter ihnen »souveräne« Maler, wie er sie nannte) fühlten sich angerührt und äußerten Freude.

Zwei Jahre später, als ich ihm vom nahen Staatsexamen in Deutsch und Geschichte sprach und meinem großen Verlangen, bald in der Schule zu stehen und zu unterrichten, sagte er: Sie werden Maler. Sobald er sein Häuschen in Allensbach gebaut habe, wolle er darin eine Galerie einrichten und alsbald eine Ausstellung meiner Bilder arrangieren.

Es sollte nicht so kommen. Als ich 1965 meine erste Ausstellung im Kurhaus in Bad Krozingen hatte, war Zeno Linder, mein guter, wohlwollender Freund und Förderer, längst tot.

Ihm zur Erinnerung sei dieser Dank, dem sich, wie ich mit Gewißheit annehme, viele Maler und Kunstfreunde anschließen.

Bruno Epple, Wangen

Friedrich Thöne, Kunsthistoriker des Hegaus (1907–1975)

Im Jahre 1960 ließ sich in Diessenhofen ein Kunsthistoriker nieder, der durch seine Dissertation über »Tobias Stimmers Leben und Handzeichnungen« (1934) zu unserer Landschaft, insbesondere zu Schaffhausen, rund 30 Jahre früher eine erste Beziehung hatte: Dr. Friedrich Thöne. Der zurückgezogen lebende, fast menschenscheue Mann, groß, hager, mit graublauen Augen und ergrauten Haaren, faßte hier Fuß durch die Unterstützung, die ihm Dr. med. habil. Friedrich Schmieder in Gailingen mit einigen Sonderaufgaben gewährte; vor allem aber half ihm hierbei der Verleger Jan Thorbecke (1912–1963), der ihm den Auftrag für einen Führer zu Kunst- und Geschichtsstätten im Landkreis Konstanz und den angrenzenden Schweizer Gebieten »Vom Bodensee zum Rheinfall« erteilte, der im August 1962 erschien. Friedrich Thöne sammelte und erhob für diesen Kunstführer völlig neues Material, das erstmals publiziert werden konnte und all denen, die sich für die Kunstgeschichte unserer Heimat interessieren, eine zuverlässige Hilfe bei allen Kunstfahrten und Wanderungen bietet. Für den Fachmann und Kunstfreund war und ist dieses Büchlein ein unentbehrliches Handbuch; es ist inzwischen um die Gemeinden des ehemaligen Landkreises Stockach und die 4 Hohenfelser Gemeinden ergänzt in 3. erweiterter Auflage 1975 erschienen. Der Verfasser konnte noch kurz vor seinem Tode die Fahnenabzüge sehen.

Über Leben und Werdegang von Friedrich Thöne ist nicht viel bekannt. Mehrere Nachrufe erschienen 1975 in den Wolfenbütteler und Braunschweiger Zeitungen sowie in den »Schaffhauser Nachrichten« und im »Anzeiger am Rhein«; Heinrich Geissler gedachte seiner 1976 in den Zeitschriften »Weltkunst«, »Das Münster« und »Unsere Kunstdenkmäler«, Jürg Zimmermann in den »Schaffhauser Beiträgen zur Geschichte« (Bd. 53, 1976). Jürg Zimmermann veröffentlichte in dem Zusammenhang auch eine ausführliche Bibliographie. – Friedrich Heinrich Thöne wurde am 16. Oktober 1907 in Hannover-Linden geboren, wo er 1928 die Reifeprüfung bestand. Danach studierte er Kunstgeschichte, Geschichte, Archäologie und Literaturgeschichte an den Universitäten München, Köln und Basel und schloß seine Studien mit der bereits erwähnten Dissertation über Tobias Stimmer ab. Von 1934–1937 wirkte er als unbezahlter Volontär an der Staatsgalerie Stuttgart, arbeitete dann bis 1939 am Kupferstichkabinett der Staatl. Museen in Berlin, ab 1939 in der Gemäldegalerie und am Kupferstichkabinett des Mecklenburgischen Landesmuseums in Schwerin. Nach zeitweiligem Kriegsdienst und amerikanischer Gefangenschaft war er als Museumsdirektor in Wolfenbüttel tätig, um dann 1960 als freischaffender Kunsthistoriker nach Diessenhofen überzusiedeln.

Jürg Zimmermann beschreibt seine Tätigkeit aus Schaffhauser Sicht: »Seine Forschungsgebiete waren die deutsche Malerei des Manierismus und des Barocks, vor allem aber deutsche und schweizerische Zeichnungen von 1550–1650. Wir verdanken Friedrich Thöne insbesondere den Katalog der Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett des Museums zu Allerheiligen (erschienen in Schaffhausen 1972). In den »Schaffhauser Beiträgen« erschienen Arbeiten mit Beiträgen zur Schaffhauser Zeichenkunst (1963) und über »Zwei Risse zu Schaffhauser Prädikantenscheiben von Thomas Schmid und Hans Caspar Lang« (1972). Die Tätigkeit und das Werk des bedeutenden Schaffhauser Glasmalers Hans Caspar Lang beschäftigten Thöne bis in seine letzten Stunden. Er plante die Herausgabe eines Oeuvrekatalogs, die Vorarbeiten waren bereits weit gediehen. Erleben durfte er das Erscheinen seines monumentalen Werkes über die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer, mit dem er insbesondere Daniel Lindtmayer dem Jüngeren ein unvergängliches Denkmal setzte. Seine letzte Arbeit zeichnete das Leben und Werk des kunstreichen Diessenhofer Pfarrherrn Johann Jakob Mentzinger«.

Aber auch der Hegau verdankt Friedrich Thöne außerordentlich viel. Der bereits erwähnte Kunstführer veranlaßte Regierungsdirektor Dr. Hans Jänichen, den damaligen Leiter der Außenstelle Tübingen der Abt. Landesbeschreibung (unter der Oberleitung des Statistischen Landesamtes), Friedrich Thöne mit der Erarbeitung einer Kunstgeschichte für die Amtliche Beschreibung des Landkreises Konstanz zu beauftragen; ein Unternehmen, das den Verfasser mehrere Jahre intensiv in Anspruch nahm, bis die Arbeit im 1. Band der Kreisbeschreibung auf über 60 Seiten 1968 erscheinen konnte. Thöne beschreibt zunächst die Kunstzentren und Kunstförderer, sodann die Baukunst, Plastik und Malerei von der Romanik bis ins 20. Jahrhundert. Einzeluntersuchungen sind leider nur wenige zustande gekommen. Man muß dies im Hinblick auf die fundierten Kenntnisse des überaus fleißigen, belesenen und mit einer großartigen Kombinationsgabe begnadeten Kunsthistorikers bedauern; in der Zeitschrift »Hegau« veröffentlicht er 1969 einen Beitrag über die »Veduten der Stadt Konstanz von Hartmann Schedel bis Merian und Wolfgang Spengler«.