

4. Ausgewählte Werke und ihre Interpretation im Kontext der Jahrhundertwende

4.1. *Per aspera ad astra*⁴³³

4.1.1. Frühwerk und gemalte Philosophie

„Am 20. März 1898 eröffnete die `Ehren-Vereinigung zur Rettung K. W. Diefenbachs´ in der Seilergasse eine Ausstellung des Silhouettenfrieses *Per aspera ad astra*, des seither grössten Werkes des Künstlers, das in hochpoetischer Weise den Kern seines reformatorischen Bestrebens, ein Idealbild seiner Kunst- und Lebens-Auffassung aufdeckt. Diefenbach erkennt in der Kunst das bedeutsamste Mittel, seine aus einem gewaltigen Leben gewonnenen regenerativen Ideen zum Ausdruck zu bringen; Menschheitserlösung ist das Programm seines Lebens als Mensch, Menschheitserlösung der einzig würdige Lebensäther für seine dem Höchsten zugewandte Kunst; Mensch und Künstler eins im Drange seiner göttlichen Mission.“⁴³⁴

So kommentierte Paul von Spaun, Jünger Diefenbachs und kämpferischer Streiter seiner Ideen, die erneute Ausstellung⁴³⁵ des opulenten Frühwerkes in Wien. Unter dem sprechenden Titel *Per aspera ad astra* war der Silhouettenfries schon 1888 in der Einöde von Höllriegelskreuth auf Papier und in Zusammenarbeit mit dem treuen Schüler Hugo Höppener, genannt „Fidus“, entstanden.

Später wurde er in 34 Einzeltafeln von je 100 x 200 cm in Öl, Harz und Wachs auf Leinwand⁴³⁶ ausgeführt. Er umfasst eine bemerkenswerte Gesamtlänge von 68 m. Die Darstellungsweise entspricht einem gemalten Schattenriss; das gesamte Werk ist demnach auf die Farben schwarz und weiß reduziert.

Auf dem ersten Einzelgemälde, das gleichsam als eine Einleitung in das monumentale szenische Werk fungiert, steht ein bärtiger Mann in langer Kutte auf einer felsigen Anhöhe und blickt in die Ferne. Er trägt einen aufrecht und mit offenen Armen nach vorne

⁴³³ Es handelt sich hierbei um ein Sprichwort unbekannter Herkunft. Von rhetorischen Zerdehnungen der Formel, wie sie etwa Silius Italicus (*Punica* XV, 102 ff.) oder Seneca (*Hercules furens*, 437) bietet, wird hier als Quelle bewusst abgesehen, weil durch die breite Auswalzung der Formelcharakter verlorengegangen ist. Zur Quelle der Sentenz vgl. Hommel, Hildebrecht. *Per aspera ad astra*. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft. Jg. 4, Hft. 1. Münster 1949/50. S. 157–165.

⁴³⁴ Spaun, *Affaire Dfnbch*, 1899. S. 123.

⁴³⁵ Die erste dokumentierte Ausstellung des Frieses fand 1893 in Baden bei Wien statt. Vgl. dazu Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 394 bzw. Die Eröffnung der Diefenbach-Ausstellung im Curhause in Baden bei Wien. In: Separatabdruck aus der Badener „Illustrierten Cur-Zeitung“. Nr. 30, am 2. Jan. 1893.

⁴³⁶ Zur ungewöhnlichen Technik vgl. Kap. 4.1.4.

gerichteten Säugling auf dem Arm. Vor ihm befinden sich zwei weitere Kinder, eines kniend in betender Handhaltung, davor das zweite stehend mit weit geöffneten Armen. Hinter dem Erwachsenen eine weitere kniende Gestalt. Alle Figuren sind nach rechts gerichtet und blicken einem Paradiesvogel entgegen, der von rechts oben in das Bild fliegt, den Figuren entgegen (WK 1.1). Er leitet einen Triumphzug verschiedener Tiere und in erster Linie kindlicher Gestalten ein, der sich auf den nächsten 33 Tafeln auf die Gruppe zu bewegt.⁴³⁷ Der Fries soll so gelesen werden, dass der Blick des Betrachters über den dargestellten älteren Mann Eingang findet in die Prozession und quasi dessen Weg, vorbei an dem fröhlichen Kinderreigen, nachvollzieht. Dieser wird durch einen rennenden Hahn eröffnet (WK 1.2). Ihm folgt ein Gespann aus einem gefederten, zweirädrigen Gefährt mit einem jugendlichen stehenden Wagenlenker und einem rückwärts sitzenden, die Beine baumelnden, kindlichen Passagier, das von einem Geißbock rasant gezogen wird. Ein Hund und ein Affe auf einem Hochrad⁴³⁸ sowie eine weitere Gestalt, dieses zusätzlich mit Hand und Ast vorantreibend, folgen (WK 1.3). Drei Enten fliegen auf, als ein Hund vorbeispringt. Ein Pferd mit stehendem Reiter setzt mit angehobenen Vorderhufen über einen Graben, während ein Affe auf Stelzen hinterher stolziert (WK 1.4). Eine Familie aus berittenem Hirsch – ein stehender Knabe mit bekränzter Stange, sich am Geweih festhaltend, weist dem Hirsch die Richtung – Reh und Kitz wird von einem voranspringenden und drei weiteren tanzenden Kindern gefolgt (WK 1.5). Ein Hund blickt

⁴³⁷ Da der Fries sehr umfangreich ist und sehr detailreich ausgeführt wurde, insgesamt 229 menschliche Figuren umfasst, wozu die zahlreichen begleitenden Tiere hinzu kommen, kann an dieser Stelle keine lückenlose Bildbeschreibung folgen. Diese ist auch in sofern nicht nötig, als nicht jede Gestalt, jedes Tier eine symbolische Bedeutung hat. Die Beschreibung folgt daher summarisch. Auf wichtige Szenen wird im Rahmen der Interpretation hingewiesen.

⁴³⁸ Das abgebildete Hochrad mit dem riesigen Vorderrad und den Drahtspeichen ist ein typisches Sportrad seiner Zeit. Hochräder kamen in den 1870er Jahren in England auf und mit ihnen begann der professionelle Radsport. Sie erreichten Geschwindigkeiten bis zu 30 km/h und waren damit den ersten Automobilen überlegen. Öffentliche Beschränkungen und Führerscheine – wie auch Diefenbach einen besaß (vgl. LZ) – machten es den Radsportlern in Deutschland anfangs schwer. Dies änderte sich mit dem Bau von Radrennbahnen. Eine erste deutsche Radrennbahn entstand 1880, also während Diefenbachs Aufenthalt in München. Dass dieser der verkehrstechnischen Entwicklung aufgeschlossen gegenüberstand, beweist nicht nur die Abbildung des modernen Fortbewegungsmittels innerhalb seiner Kunst, sondern auch die Tatsache, dass er selbst ein Fahrrad für Ausflüge nutzte. So dokumentiert zumindest der zeitgenössische Schriftsteller Bierbaum: „Auch die schönen Tage in Wolfrathshausen gingen vorüber, die schönen Tage, da der Meister mit flatterndem Gewande auf einem Dreirad die Gestade des Würmsee umkreiste [...] sich an dem Erstaunen der Touristen weidete.“ (Bierbaum, Otto Julius. Meister Diefenbach. In: Beilage zur „Moderne Kunst“. Jg. 6, Hft. 12. 1892.

fragend zu dem Esel auf, auf dessen Rücken ein Affe das Horn bläst. Diesem schreitet wiederum ein Kind hinterher, das mit einem belaubten Ast wedelt (WK 1.6). Kleine Fichten und Latschen wachsen vor einer Ansammlung von Felsen, von denen gerade ein Affe in gekonntem Überschlag purzelt. Während eine Schlange über einen der kleineren Steine huscht, springt ein Geißbock hinter dem Affen her und entflieht knapp dem Griff eines Jungen, der in der anderen Hand ein Jagdhorn hält (WK 1.7). Ein ganzer Zug aus Kindern folgt. Hinter dem bekleideten Fanfarenspieler tänzeln fünf nackte Kinder, die eine mit Bändern geschmückte Fahne tragen, darauf zwei Hornisten und ein Affe (WK 1.8). Ein weiterer Junge fordert durch Gestik eine bekleidete Tamburinspielerin auf einem Ball auf, ihm zu folgen. Diese ist von zwei Affen umringt, wobei der eine einen Handstand probiert, während der andere der Akrobatin applaudiert. Zwei Seilspringer schließen sich dem Zug an (WK 1.9). Sechs Bock springende Knaben folgen (WK 1.10). Zwei Affen und eine Gruppe aus sechs Mädchen und Jungen turnen behände über ein an Stangen gespanntes, efeubewachsenes Seil. Dabei leistet der erste Hilfestellung, während ein Mädchen vorsichtig den Weg nach unten balanciert. Ein Affe scheint von unten das Seil zu stützen, während ein Papagei daran hängt und ein Junge auf Händen entlang turnt. Ein weiterer Affe nutzt sogar eine Balancierstange. Hinter ihm zieht sich ein Mädchen mühevoll an den Stangen empor, die von einem Jungen gehalten werden. Ein letzter Junge kniet im Gras, den Blick skeptisch auf die Turnende gerichtet (WK 1.11). Eine andere Gruppe, vier Kinder und fünf Affen springen und balancieren über einen Balken, der erste unter Zuhilfenahme eines Stabes, wie er beim Hochsprung üblich ist (WK 1.12). Zwei Affen versuchen ziehend und schiebend einen Bären zum Gehen zu bewegen (WK 1.13), während eine undisziplinierte Schar aus dreizehn tollenden Affen aufrückt – teils auf dem Rücken eines Vogelstrauß Trompete spielend, teils eine Fahne, die an einem Besenstiel befestigt wurde, schwenkend oder auf einer mit einer Trommel beladenen und von einem Knaben geschobenen Schubkarre diese und die Becken schlagend (WK 1.14). Ein ganzes Orchester aus acht Affen schließt sich an. Sie spielen Trompete und Waldhorn, auf Gießkanne und Trichter, gebogenes Flügelhorn und Becken und Kastagnetten. Ein Hund, der einem Affen als Träger eines Schlaginstrumentes dient, wird von einer Katze am Schwanz gezogen (WK 1.15). Es folgt eine afrikanisch anmutende Gruppe. Ein Kind spielt auf einem exotischen Blasinstrument, während das zweite einen Tiger führt, auf dessen Rücken ein Knabe die Doppelflöte spielt. Hinter ihm ein Kamel, das von einer Schar aus sechs tollenden Affen geritten wird. Zwei Musikanten, der erste mit Dudelsack, und ein Affe als Flötist bilden den Abschluss (WK 1.16). Ein Bär, von einem Affen geneckt,

fungiert als Träger eines weiteren Affen, der auf einer Sitar musiziert. Hinter ihm ein zweiter Gitarrist und ein von Stolz erfüllter Pfau (WK 1.17). Darauf klettern sieben Kinder auf einen Felsen (WK 1.18), das einzige Mal bewegen sie sich entgegengesetzt der Marschrichtung des Zuges. Sie weisen einem Knaben, der einen Trompetenspieler auf dem Rücken trägt, winkend den Weg. Hinter diese hat sich eine aufgebracht flatternde Gans unter den Zug gemischt. Das nächste Kind dirigiert die folgende Gruppe mit einem Tambourstab: eine Krähe schreitet stolz vorweg und blickt rückwärts auf ein Ratsche. Ihm folgt ein Mädchen mit einem rasselnden Kind auf den Schultern, während ein Affe mit den Fingern drei Flötisten den Takt vorgibt (WK 1.19). Schließlich marschieren vier Trommler und zwei Beckenspieler einher, zwischen Letzteren ein Kind mit einem von einem Sichelmond gekrönten Blumenstab in den Händen. Ein bekränzter Knabe schwingt eine Fahne, hinter der zwei kleine Burschen tänzeln. Zwei Klarinettenisten und ein Knabe mit Doppelflöte spielen auf (WK 1.20). Sie sind vor zwei Triangelspielern arrangiert. Zwei Dreiergruppen folgen tanzend, die erste spielt mit Zimbeln, die zweite mit Tamburin. Ein Rehkitz fürchtet sich nicht hinter einem ebenso Tamburin schlagenden Kind und wird dicht von zwei tanzenden Mädchen gefolgt (WK 1.21). Durch Blumengirlanden verbunden, springen und tanzen eine Schar aus fünfzehn Mädchen und Jungen, ein Zicklein hängt den letzten ab (WK 1.22). Hinter einem pausierenden Tamburinspieler schreitet ein Marabu. Mit einigem Abstand wedelt ihm ein Kind mit einem Palmzweig von steiniger Anhöhe nach (WK 1.23). Ebenso Palmzweige tragen drei der vier folgenden Kinder, mit Ausnahme eines älteren Mädchens. Ein zweites Mädchen sitzt auf einem erhobenen Hauptes schreitenden Löwen und spielt die Harfe. Es schließen sich zwei storchenartige Vögel, ein Vogel mit phantastischem, harfenartig geschwungenen Schwanz und eine Schlange an (WK 1.24). 13 Kinder sind mit unterschiedlichsten Glocken ausgestattet, worunter die größte, zentrale, an einem Baldachin aus Palmzweigen hängt. Dieser wird von vier der 13 getragen und von einem Knaben, mit einem am Klöppel befestigten Seil, geläutet (WK 1.25). Zwei Fahnenträger werden von einem langbeinigen Flamingo und sechs kleinen Kindern begleitet, die die an den Fahnen befestigten Bänder halten. Auf den Fahnenstangen erkennt man Davidstern und eine Variation des Sonnenrads. Ein kleines Eichhörnchen wird von einem großen Elefanten gefolgt, auf dem ein Knabe kniend die Fanfare bläst (WK 1.26). In Paaren spielen auch die nächsten acht Kinder ihre Fanfaren, drei Fahnenträger, deren Fahnen, Osterfahnen gleich, mit Kreuzen und mit Dornenkrone geschmückt sind, und ihre acht kleinen Begleiter leiten zur nächsten Gruppe über (WK 1.27): 31 kleine Musikanten, durch die Aufteilung auf zwei Tafeln gruppiert, widmen sich

diszipliniert ihren Instrumenten, angefangen vom Glockenspiel, über eine doppelte, sternförmige Triangel, Lyren und zwei exotischen Streichinstrumente, Geigen und zwei Hörnern. Im Zentrum tragen sie exponiert eine Gambenspielerin auf Palmzweigen (WK 1.28). Ebenso exponiert auf der nächsten Tafel eine Harfenistin auf einem Podest, das von vier Knaben getragen wird. Davor schreiten fünf Horn und Trompete blasende Kinder, dahinter Tuba, Fagott und Helikon, bevor der letzte Knabe ein Weihrauchfass schwenkt (WK 1.29). Von einem Hirten wird ein Ochsenwagen geführt. Darauf eine Orgelspielerin mitsamt Instrument und Blumenschmuck, sowie einem ein Weihrauchfass schwenkenden Knaben. Dahinter hilft ein weiterer Knabe schieben (WK 1.30). Siebzehn unterschiedlich alte und große Kinder tragen Palmwedel und werden ebenfalls von einem Knaben mit Weihrauchgefäß angeführt (WK 1.31), bevor eine Mutter ihren Sohn zwei Stufen hinabgeleitet. Diese führen von der auf einer Säule entzündeten Feuerschale. Zwischen ihr und weiteren architektonischen Elementen ordnen sich die letzten Gruppen an. Vor einer monumentalen Palmenvase schreitet ein Hochzeitspaar, begleitet von Kindern mit Palmwedeln, die Luft und Schatten spenden. Eines der Mädchen hebt die Arme im Orantengestus zur brennenden Schale empor. Hinter der Vasen folgt ein Mädchen mit zwei kleinen Kindern an der Hand, beide mit Palmwedeln (WK 1.32) und ein sich umblickender Knabe. Ein weiteres Podest trägt eine bewachsene Vase, bevor zwei Ziehharmonikaspieler eine Dreiergruppe einleiten. Auf einem Esel reitet eine Frau mit einem Säugling, gefolgt von dem erwachsenen Mann, der eine Lyra spielt und in Habitus und Kleidung dem Mann der ersten Tafel ähnelt. Hinter der dritten Vase scheinen sich zwei Kinder mit ihren Palmzweigen zu verstecken (WK 1.33). Den Abschluss des Frieses bildet eine steinerne Sphinx, hoch auf einem Podest über der Treppe, die gerade zwei Kinder hinunterschreiten. Sie tragen andächtig Gefäße mit Opfern wie Weihrauch und der vorangehende Knabe bleibt stehen, um dem folgenden Mädchen die Hand anzubieten. Die abschließende Tempelarchitektur bleibt nur durch eine Säule angedeutet (WK 1.34).

Der Fries, wenn er verstanden werden soll, ist nur auf dem Umweg über Diefenbachs Biographie zu lesen. Jahre vor der Entwicklung prominenter lebensreformerischer Motive wie *Du sollst nicht töten* (1895, WK 2.14) stellt das Werk bereits ein gemaltes Manifest dar. Seine Aussage ist rückblickend-biographisch einerseits, visionär in seinen propagandistischen Ideen andererseits: „Seines Lebens Traum und Bild“, wie es im Untertitel heißt.

Die kindlichen Gestalten lassen in ihrer Unbeschwertheit den Titel geradezu ironisch anmuten. Die Leichtigkeit der tanzenden und musizierenden Figuren, die sich, gepaart mit allerlei Tieren, von Löwen und Vogelstrauß bis hin zu einer Schar drolliger Affen, dem Betrachter in szenischer Reihung offenbaren, weisen eben nicht auf den verheißenen „steinigen Weg zu den Sternen“ hin, im Gegenteil, sie scheinen bereits in einem Paradies der Harmonie angekommen zu sein und demonstrieren dabei einen Zustand fröhlicher Nacktheit in unverbildeter Natur, den Diefenbach noch lediglich erträumte. Rau und beschwerlich war dabei sein eigener Weg, der dieses Wunschbild nur als Utopie, als fernes „Lebens-Märchen“ empfand, wie er selbst das Werk bezeichnete.

Um dem umfangreichen Fries in seinen Details interpretatorisch gerecht zu werden, bedarf es einer Betrachtung des Werkes in seiner Gesamtheit, und nicht, wie das Oeuvre später im Zuge der weiten drucktechnischen Verbreitung durch Postkarten und Mappen gehandelt wurde, einem Blick auf zusammenhangslos vervielfältigte Einzeltafeln.

Dem gemalten Manifest wurde in den gedruckten Ausgaben nachträglich eine Erläuterung Diefenbachs beigelegt. Diese macht die Aussage des nur scheinbar unbekümmerten Kinderreigens deutlich und erleichtert eine Interpretation im Sinne des Künstlers.⁴³⁹

Bereits die erste Tafel weist auf das Visionäre der Darstellung hin (WK 1.1). Auf einer steinigen Anhöhe steht der Künstler Diefenbach mit seiner individuellen Kontur, die ihn wie bei einem Scherenschnitt sofort identifizieren lässt. Zusammen mit seinen drei Kindern und seinem Jünger Fidus, der erwartungsvoll hinter ihm kniet, blickt er aus der Gegenwart in die verheißungsvolle Zukunft. Es handelt sich um die biographisch zu deutende Szene eines Mannes, der „erschöpft von dem Riesenkampfe des hinter ihm liegenden Lebens“ – will heißen seiner zunehmend in die Kritik geratenen Lebensweise – das Ziel seines Strebens vor sich sieht: den Eintritt in „das selige Land, das entartete Menschen noch nicht aus lachendem Eden zum Jammerthale, zur Mördergrube verwandelt“⁴⁴⁰ haben.

⁴³⁹ Die Aussage des beigelegten Textes weicht in einigen Details von den Bildern ab, fügt diesen auch Szenen hinzu und ist damit keine reine Beschreibung des Dargestellten. Wann der poetische Teil verfasst wurde, ist aus den vorliegenden biographischen Notizen nicht ersichtlich. Allerdings wurde er bereits bei der ersten Ausgabe im Commissions-Verlag (1893) beigelegt. Ab der Ausgabe des Frieses als Leporello herausgegeben von Friedrich von Spaun im Jahr 1900, wurde der Text geändert und alle Passagen, die den Schüler Fidus (anfangs noch namentlich) nannten, wurden gestrichen. Diese Ausgabe bildet die Grundlage für eine Neuauflage des Werkes durch die Buchhandlung La Conchiglia in Capri, 1989, die für vorliegende Arbeit als Quelle herangezogen wurde.

⁴⁴⁰ Alle Zitate aus: Dfnbch, 1989. S. 28.

Metaphorisch geht vor ihm die Sonne auf,⁴⁴¹ und ein Paradiesvogel – im wahrsten Sinne des Wortes – zeigt der kleinen Gruppe den Weg ins verheißene, „blühende Wunderland des wiedergefundenen Paradieses“⁴⁴². Vor ihnen liegt demnach „blumig der Pfad [...] – zu Gott!“⁴⁴³, wobei dieser Weg bereits zahlreich bevölkert ist durch eine Schar unbekümmert vorbeiziehender Kinder und ihrer tierischen Begleiter, die sich über die nächsten 33 Tafeln erstreckt. In einem Zug der Lebensfreude und Spiellust ziehen Kinder und Tiere vereint zu einer glücklichen Schar vorüber. Pauken, Pfeifen und Trompeten künden einen Frühling der Menschheit an. Harfen und Glocken spielen zum Tanz, locken zum Ringelrein. Mit diesen Kindern zieht ein neues Zeitalter herauf und einer Prozession vergleichbar, wandelt der Künstler wie ein glückseliger Pilger an den Stationen von naturverbundenem Leben und fröhlicher Demonstration von Nacktheit vorüber. Parallel rollte Diefenbach in dem zu den Tafeln gehörigen Text sein persönliches Glaubensbekenntnis auf und interpretierte den auf den ersten Blick ungezwungenen jugendlichen Reigen im Sinne seiner Philosophie. Dabei nahm er bereits etliche Momente seiner Gebote vorweg, die er im Laufe seines Lebens noch in zahlreichen Gemälden mit weitaus plakativerer Symbolik wiederholen sollte.

Zur Erläuterung dieser Behauptung sollen in der Folge einzelne Teilstücke des Frieses herausgegriffen werden. Diese Interpretation folgt dabei nicht der Chronologie des Werkes, sondern konzentriert sich auf besonders symbolgeladene Tafeln.

Zu den zentralen Thesen von Diefenbachs Lebensphilosophie, die sich bildhaft umgesetzt durch nahezu sämtliche Teilstücke des Frieses zieht, gehört selbstverständlich die Einheit von Mensch und Tier als Sinnbild des ethischen Vegetarismus und im Sinne des „Du sollst nicht töten“. So haben Hirsch und Reh den Menschen nicht zu fürchten (WK 1.5), aber auch umgekehrt schrecken die Kinder nicht vor dem Raubtier zurück, besonders deutlich in jenem Harfe spielenden Mädchen, das auf dem gezähmten Löwen reitet. Dieser wird wiederum von einem furchtlosen kleinen Kind an der Mähne geführt. „Nicht mehr zu fürchten haben die Thiere das mordende Blei und die Falle des hinterlistigen Jägers, und

⁴⁴¹ Dfnbch, 1989. S. 30. Auch in dem Sonnenaufgang liegt ein Hinweis auf Diefenbachs eigene Biographie. Er verarbeitet hier jenes Naturschauspiel, das er am Abend seiner ersten Hochzeit auf dem Hohen Peißenberg im Februar 1882 erlebt hatte und das zum Verfassen der Bekenntnisschrift „Sonnen-Aufgang“ führte, einem Aufruf zum Leben im Einklang mit der Natur (Dfnbch, Sonnen-Aufgang, 1882).

⁴⁴² Kat. Ausst. Zum Fall Dfnbch, 1899. S. 19. *Das wiedergefundene Paradies* ist zugleich Titel eines Zyklus aus 12 nachträglich zusammengestellten Einzelwerken mit prophetischem Charakter, der erstmals in München 1891 ausgestellt wurde. (Vgl. Kat. Ausst. Dfnbch, 1891. S. 4 f.)

⁴⁴³ Dfnbch, 1989. S. 34.

nicht mehr das grausige Mordbeil des Schlächters; und die Menschen nicht mehr die einstige Blutgier der Bestie⁴⁴⁴, formulierte der Künstler. Menschen und Tiere, im Wesen sich gleich und – damals jüngst durch Darwin erforscht – nur verschieden im Grad der Entwicklung, teilen in Harmonie den paradiesischen Lebensraum. So genießen die Menschen die „zur Nahrung gespendeten köstlichen Früchte gegenüber der Ekel und Schauer erregenden Nahrung von Leichen gemordeter Thiere.“⁴⁴⁵

Seinen lebenslangen Kampf für Pazifismus und gegen Kriegstreiberei, der sich in Wien im Kontakt zu der Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner zuspitzte,⁴⁴⁶ brachte er im Fanfare blasenden Jüngling auf dem Rücken des mächtigen Elefanten zum Ausdruck, der eben nicht zur Schlacht im „völkermordenden Krieg“ aufruft, sondern den heiligen Frieden verkündet (WK 1.26). „Langgezogene Töne aus gerader Posaune vom hohen Rücken des Elefanten herab, bläst knieend ein Jüngling, Fürsten und Völker ermahmend: `[...] – Lasst ab von dem Thier- und Menschen mordenden Schlachten; Frieden auf Erden! [...]’⁴⁴⁷

Deutlich auch die Darstellung ungehemmter Nacktheit, die der Künstler als Begründer der nudistischen Bewegung im Sinne freier Körperlichkeit verstanden wissen wollte, und die er bewusst an Kindern demonstrierte, die sich noch gemäss ihrer Natur und unverdorben von gesellschaftlicher Norm bewegen.⁴⁴⁸ Zeit lebenslang waren sie für ihn „Ebenbilder Gottes“⁴⁴⁹ bzw. das neue und vollkommene Geschlecht, das heißt die Inkarnation des ersehnten Gottmenschen.⁴⁵⁰ Diefenbachs Wahlspruch „Werdet wie die Kinder!“⁴⁵¹ war

⁴⁴⁴ Dfnbch, 1989. S. 36.

⁴⁴⁵ Dfnbch, 1989. S. 38.

⁴⁴⁶ Vgl. S. 46 f. Eine der frühen Ausgaben des Frieses verfügt sogar über eine handschriftliche Widmung: „Baronin Bertha von Suttner gewidmet Diefenbach Wien Juli 1893.“ Diese Ausgabe ist heute im Besitz von Marc Bensemann, Hadamar.

⁴⁴⁷ Dfnbch, 1989. S. 62.

⁴⁴⁸ Auffallend ist, dass mit wenigen Ausnahmen innerhalb des Frieses vornehmlich die Älteren und Erwachsenen in Kleider gehüllt sind. Vgl. Tafel 32/33.

⁴⁴⁹ Diefenbach, 1989. S. 72.

⁴⁵⁰ Diese Vision des neuen Heil bringenden Menschen hatte der Künstler dabei noch vor seinem Kontakt mit den Schriften Nietzsches. Diefenbach kam vermutlich erstmals im Jahr 1898 auf dem Himmelhof im Zuge der Lesungen aus dem *Zarathustra* durch den Schriftsteller Philo vom Walde mit Nietzsches Philosophie in Kontakt. (Vgl. Mina Vogler an ihre Schwester, am 8. Sep. 1898, in: KB 23.) In seinem auf Capri entstandenen Katalog wurde *Per aspera ad astra* als „Visionäre Darstellung des physischen, seelischen und geistigen Lebens der Jugend einer Ideal-Menschheit im Sinne DIEFENBACHS“ beschrieben. (Vgl. Kat. Ausst. Dfnbch, 1903. S. 11.)

⁴⁵¹ Dfnbch, 1989. S. 60 bzw. Spaun, 1927. S. 408. Y konstatiert eine Nähe zu den musizierenden Kindern in *Morgen und Abend der Zeiten* von Ph. O. Runge. (Vgl. Y, 1985. S. 18.) Einfluss oder Abhängigkeit von

damit Parole im Kampf gegen gesellschaftliche Degeneration und quasi Losung zum Eingang ins Land unverdorbenen Natürlichkeit.

Der Zug der Jugend strömt aus einem „mächtigen Tempel“⁴⁵² (WK 1.34), der bewusst an den Plan der „Humanitas“-Gemeinschaft erinnert.⁴⁵³ Diese Anstalt zur Erziehung der heranwachsenden Generation in Diefenbachs Geist war ein Großprojekt, das sich von 1885 in der Einöde Höllriegelskreuth über den ausufernden Sphinx-Tempel in Kairo bis zu ähnlich gearteten Plänen auf Capri durch sein Leben zog. Eingang zum Tempel und damit Paradiespforte ist die steinerne Sphinx, „Sinnbild schreckenerregender Räthsel des Lebens, dem gottentfremdeten Menschen unlösbar erscheinend“.⁴⁵⁴

An dieser Stelle bricht der „Bahnbrecher der Menschheit“, der „sich seinen Weg durch Felsen durchhauen musste“⁴⁵⁵ – zumindest in beigelegten Erläuterungen – zusammen. Nicht die Bilder, jedoch der poetische Teil, endet melodramatisch. Dieser wurde der optimistischen *Kindermusik*, wie das Werk anfänglich betitelt war, allerdings erst im Rückblick und Anblick von Diefenbachs Scheitern hinzugefügt. Der Heiterkeit des Aufbruchs folgt im Text ein tragisches Ende. Der anfangs aufrecht voranschreitende Künstler sinkt, von seinem harten Lebenskampf erschöpft, entseelt zu Boden. Ist der Bilderreigen typisierend und ohne persönlichen Bezug, so drängt sich im Text das Individuelle und Familiäre auf. Dort soll der Künstler das Paradies nicht mehr selbst erreichen.⁴⁵⁶ Vielmehr ist er der Wegbereiter, der die Menschheit auf „kaum je betretenen Pfaden“ durch die Natur auf den rechten „Weg zu Gott“⁴⁵⁷ führt, und sie, in diesem Falle seine Kinder und seinen Jünger, in den Garten Eden entlässt, sich selbst als neuen Erlöser der Menschheit opfernd.

Runge gehen allerdings aus den Schriften in Diefenbachs Nachlass nicht hervor. Trotzdem scheint es auffallend, dass auch Runge als Motto für seine Arbeit auf den Bibelspruch: „Wenn ihr nicht werdet wie Kinder, könnt ihr nicht selig werden“ zurückgreift. (Runge in einem Brief vom Februar 1802. Zitiert nach: Runge, Philipp Otto. Hinterlassene Schriften. Hrsg. v. dessen ältestem Bruder. Hamburg 1840/41 (Reprint Göttingen, 1965). Teil 1. S. 7: „Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen.“)

⁴⁵² Dfnbch, 1989. S. 40.

⁴⁵³ Vgl. Dfnbch, 1989. S. 84: „Wir haben gefunden den Tempel 'Humanitas', den er so oft uns verheissen“.

⁴⁵⁴ Dfnbch, 1989. S. 76.

⁴⁵⁵ Auch dieses Thema stellt Diefenbach in einem Einzelgemälde plakativ dar. (Vgl. Kat. Ausst. Dfnbch, 1891. S. 10, Nr. 21/ WK 8.)

⁴⁵⁶ Vgl. 17. Jan. 1896, in: Tgb. 13: „[...] und eine andere deutsche kleine Familie, denen ich 'Per aspera' erklärte. Der Meister hat in diesem Werk geahnt, daß er das Paradies nicht mehr selbst erreichen kann. Er stirbt vorher.“

⁴⁵⁷ Dfnbch, 1989. S. 26.

In der vorletzten Tafel tritt Diefenbach als Begleiter einer Szene auf, die in ihrer Ikonographie eine eindeutige Anspielung auf das Erlösung bietende Christentum im Allgemeinen und speziell die „Flucht nach Ägypten“ darstellt. Sie zeigt Frau und Kind auf dem Esel reitend, ihn selbst quasi als Teil der Heiligen Familie und Wegbegleiter göttlicher Fügung (WK 1.33). Neben dem Thema der Heiligen Familie finden sich viele weitere religiöse Motive auf den 34 Tafeln. Die christliche Ikonographie durchzieht den Fries ebenso, wie das Gesamtwerk des Künstlers. So etwa die Palmzweige, mit denen unter anderem ein jauchzender Knabe vom Hügel winkt, nach dem Motto: „Löset die Schuhe von Euren Füßen, denn ihr betretet heiliges Land!“⁴⁵⁸ (WK 1.22). Ebenso die an einem Kreuzstab gehissten Osterfahnen, eine davon mit einer Dornenkrone geschmückt, die von Auferstehung und Erlösung künden: Man sollte dem kindlichen Reigen folgen, nach Christi Wort: „Wenn Ihr nicht [...] werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen.“ (Matth. 18,3)⁴⁵⁹ (WK 1.27)

Schon in dem Frühwerk *Per aspera ad astra* wird damit die Nähe zum Christentum und dessen Erlösergedanken deutlich. Hier setzte Diefenbach subtil und vor allem in Worten um, was er ab 1887 in zahlreichen Christusdarstellungen auch bildlich ausführte. Doch nicht nur das Christentum ist in seiner typischen Ikonographie vertreten, auch eine Art Sonnenrad als Teil des germanischen Kultus oder der Judensterne (WK 1.26) finden auf Spitzen von Fahnenstangen ihren Platz in dem Zug der kindlichen Gestalten. Nicht zu vergessen ist die Sphinx, die ihren Ursprung im fernöstlichen Kultus hat und die neben den Weihrauchgefäße schwenkenden Knaben (WK 1.34) und dem Jungen im Orantengestus (WK 1.32) vor allem den zweiten Teil des Frieses deutlich in die Nähe eines religiösen, synkretistischen Triumphzuges stellen. Die spirituelle Position Diefenbachs, die sich zwischen westlichem Christentum, östlichem Ritus und deren Verschmelzung in der Theosophie befand, alles philosophische Ansätze, die er aus seinen Reisen und gesellschaftlichen Kontakten kannte, soll in einem eigenen Kapitel erläutert werden.⁴⁶⁰

Der Fries selbst endet mit dem steinernen Eingang in Diefenbachs Utopia (WK 1.34). Was dahinter liegt und nicht darstellbar ist, beschreibt er mit Worten: „Innige Liebe von Allen zu Allen, freudiges Leben in freier Natur, köstliche Früchte zur täglichen Nahrung; Uebung in Künsten jeglicher Arten, Pflege der Wissenschaft aller Gebiete, Erkenntnis der Gottheit in Welt-Religion; sie fühlten erlöst sich von Kummer und Elend, von Krankheit

⁴⁵⁸ Kat. Ausst. Dfnbch, 1899. S. 20.

⁴⁵⁹ Kat. Ausst. Dfnbch, 1899. S. 20

⁴⁶⁰ Vgl. dazu Kap. 4.3.

und Armuth und jeglicher Noth, sie fühlten sich selig im Paradiese, – in wunschloser Wonne – vereinigt mit Gott.“⁴⁶¹

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Frühwerk *Per aspera ad astra* in seiner Gesamtheit eine Allegorie auf die Gebote des Künstlers und Lebensreformers darstellt, ein gemaltes Manifest seiner Ideale von befreiender Nacktkultur und kindlicher Natürlichkeit, Kleiderreform und Kommunengeselligkeit, bis hin zu Vegetarismus und Pazifismus, die gelebt den Eingang in ein irdisches Paradies im Einklang mit der Natur ermöglichen; und zurückkommend auf den anfänglich widersprüchlich anmutenden Titel des Werkes schreibt der Freund Clemens Driessen: „Die Überzeugung der Hoheit seiner Ideen, das Bewusstsein, für diese zu leiden, und die Hoffnung auf einen endlichen Sieg vermögen allein dem Menschen die nötige Kraft zu verleihen diesen schweren geistigen und materiellen Kampf mit Selbstverleugnung und Ausdauer zu kämpfen: – Per aspera ad astra.“⁴⁶²

Vorliegendes Zitat erklärt gleichzeitig die Wahl des Werktitels. Der elementare Satz *Per aspera ad astra* stammt aus dem Bereich menschlicher Erfahrung im Allgemeinen und Diefenbachs Lebenserfahrung im Besonderen. Er kehrt bei verschiedenen Völkern in verschiedener Formulierung wieder, ohne dass man eine gegenseitige Beeinflussung anzunehmen hätte.⁴⁶³ Diefenbach mit seiner oberflächlichen humanistischen Bildung war die Sentenz sicherlich aus dem allgemeinen Sprachgebrauch bekannt und er präferierte sie aufgrund ihres einprägsamen Formelcharakters. Hinzu kommt, dass der Spruch in die Sphäre der Fabel von „Herakles am Scheideweg“ gehört.⁴⁶⁴ Die Vorstellung von Herakles` Lohn für die Mühen und Strapazen seines Erdendaseins mit seinem schließlichen Entrücktwerden unter die Gestirne und damit die treffende Symbolisierung der Steilheit des Tugendweges überträgt Diefenbach nur allzu gern und selbstverständlich auf seine Position im lebensreformerischen Kampf.

⁴⁶¹ Dfnbch, 1989. S. 86.

⁴⁶² Driessen, 1889. Typoskript, 1980. S. 3.

⁴⁶³ Bei den Römern hieß es z.B. *nil sine magno vita labore dedit mortalibus* (Horaz I 9, 59 f.), während das deutsche für die selbe Wahrheit das Sprichwort „Ohne Fleiß kein Preis“ nutzt.

⁴⁶⁴ Vgl. Hommel, 1949/50. S. 161.

4.1.2. Entstehungsgeschichte und wer den Fries wirklich malte

Im Sommer 1887 gelangte der Jugendstilkünstler Hugo Höppener (1868–1948), der von Diefenbach den Klosternamen Fidus erhielt, zu besagtem Meister nach Höllriegelskreuth. Es entwickelte sich eine befruchtende, jedoch auch schicksalhafte Beziehung, die sich künstlerisch vor allem an der Entstehung des Schattenfrieses *Per aspera ad astra* dingbar machen lässt. Nach schwerer Typhus-Erkrankung und einer Operation, die den für seine Tätigkeit unentbehrlichen rechten Arm Diefenbachs in Mitleidenschaft gezogen hatte, war dieser arbeitsunfähig, während ihn sein Schüler mit besten Kräften nicht zuletzt bei der Fertigstellung der Schattengestalten unterstützte. Als Folge dieser Kooperation wird *Per aspera ad astra* bis heute selbst in einschlägiger kunsthistorischer Literatur unter dem Namen des Schülers publiziert.⁴⁶⁵ Diefenbach hat sich als Urheber des einzigartigen Werkes bis heute nicht vollständig rehabilitiert. Vorliegende Arbeit soll die Zuschreibung endgültig klären. Dazu bedarf es neben eines eingehenden Quellenstudiums vor allem auch des Vergleichs mit weiteren Silhouetten, die Diefenbach aber auch Fidus in den Jahren von 1875 bis 1913, das heißt vor und im Anschluss an die Entstehung des Frieses, malten.

Erste überlieferte Silhouetten von Diefenbach liegen bereits aus den Jahren 1878/9 vor (Abb. 28/ 29). Es handelt sich dabei um detailreich dargestellte, jugendliche Figuren, die ihren bürgerlichen Beschäftigungen, sei es stricken, sei es Schokolade trinken, nachgehen. Die Kinder sind sogar nach der Mode der Zeit bekleidet und frisiert und sitzen artig am Tisch bzw. bei Handarbeiten. Bereits bei diesen frühen Arbeiten auf Papier, die als Erinnerungsstücke für Freunde entstanden und entsprechend gewidmet sind, hat der Künstler die Figuren in florale Arabesken, die sehr detailgenau Wicken- und Rosenranken darstellen, eingebunden. Diese Arbeiten sind in Motiv und Darstellungsweise noch stark in der biedermeierlichen Tradition des Scherenschnitts verhaftet, scheinen aber nicht die ersten gemalten Silhouetten von Diefenbach gewesen zu sein. Bereits im Frühjahr 1875 hatte er nach eigener Aussage für seine im Sterben liegende Mutter erste musizierende Kindergestalten angefertigt, um deren „Körper- und Seelenschmerz zu lindern.“⁴⁶⁶ Diese ersten Silhouetten wurden später von ihm sowohl als Vorarbeit zum Zyklus der *Kindermusik* (1881–1886) interpretiert, auf dem wiederum der Fries *Per aspera ad astra*

⁴⁶⁵ Vgl. Hofstätter, Hans H. Jugendstil. Grafik und Druckkunst. St. Gallen 2003. S. 141; Rentsch, Arno. Fiduswerk. Dresden 1925; Hopf, Angela und Andreas. Schattenbilder. Scherenschnitte Silhouetten Weißschnitte Schattenrisse. München 1986. S. 296–313.

⁴⁶⁶ Vorwort zu K.W. Diefenbach's *Kindermusik*, gezeichnet von Fidus (Hugo Höppener), 1889. Zitiert nach: Typoskript, o.J. Dort sind erste Silhouetten als Vorarbeit zur *Kindermusik* genannt.

(1888/1892) basiert,⁴⁶⁷ als auch als Studien zur *Göttlichen Jugend* (1875–1909), einem weiteren Silhouettenzyklus, der erst 1909 auf Capri endgültig vollendet wurde.⁴⁶⁸

Die Idee, die simple Technik des Schattenbildes für seine Zwecke zu nutzen, war demnach bereits ausgereift, als Fidus im Sommer 1887 zu der vor allem familiären Gemeinschaft um den Künstler stieß. Schon im Februar des vorangegangenen Jahres hatte Diefenbach die Münchener Künstlerschaft mit den ungewöhnlichen Arbeiten seiner *Kindermusik* (Abb. 32 a-f) in Erstaunen versetzt und die *Himmelsklänge*, wie er den Zyklus musizierender Kindergestalten anfangs nannte, gegen eine Vorauszahlung an den Verleger Theo Ströfer verkauft.⁴⁶⁹ Neu an der Art der Wiedergabe war im Gegensatz zu den ersten Schattenbildern die Farbgebung von weißen Figuren auf dunkeltonigem Grund, die zudem eine feine Binnenzeichnung aufweisen. Diefenbach reduzierte die Darstellung demnach nicht mehr konsequent auf die Silhouette. Die Blütenkelche und Gräser, auf denen die Gestalten sitzen und tänzeln, sind allerdings bereits deutlich abstrahierter, die Kinder zudem nackt und ausschließlich mit Musikinstrumenten als Attribut versehen. Der Großteil der Blätter wurde vom Künstler selbst signiert und auf das Jahr 1881 datiert, das heißt sechs Jahre bevor Fidus in die Lehre des Meisters kam.⁴⁷⁰ In ihrer Ausführung weisen die Figuren zwar unterschiedliche Qualität auf, jedoch lassen sich allein daraus kaum Rückschlüsse auf die Hand von Meister oder Schüler ziehen. Der Jünger notierte in seinen Lebenserinnerungen: „Als ich im Sommer 1887 zu D. ging, fand ich die `Kindermusik`, eine wunderschöne Reihe musicierender und tanzender Kindergestalten, schon fast fertig, aber sozusagen der Reinschrift harrend, vor.“⁴⁷¹ Es scheint sich demnach nur um

⁴⁶⁷ Diefenbach, Karl Wilhelm. Werkbericht im Anschluss an den Lebensbericht, am 30. Dez. 1897.

⁴⁶⁸ Vgl. Dfnbch an Avernarius, am 19. Apr. 1909, in: Tgb. 27.

⁴⁶⁹ Vgl. Dfnbch an Otto Driessen, am 13. Jan. 1886, in: Tgb. 8: „[...] `Himmelsklänge` (Kinder-Musik) verkauft habe (1000 M. Honorar u. Tantiemen bei weiteren Auflagen). Höchstes Staunen und Bewunderung bei den Spitzen der M'er Künstlerschaft über meine Zeichnungen. – `Was – der Narr kann so etwas machen? – Sensationeller Erfolg!`“

sowie Dfnbch an Otto Driessen, am 24. Feb. 1886, in: Tgb. 8: „1500.- Mark Vorauszahlung von Kunst-Verlagshändler Theo Ströfer für `Kindermusik` erhalten.“ Die Veröffentlichung im Verlag Ströfers kam nie zustande, da dieser die von Fidus fertiggestellte Mappe als „Schülerarbeit“ ablehnt. Vgl. Kat.. Ausst. Dfnbch, 1898. S. 16. Der Verlag B.G. Teubner Leipzig/ Berlin gab schließlich eine Mappe mit 12 Blatt heraus.

⁴⁷⁰ Zur Signatur vgl. Kat. Ausst. Dfnbch, 1898. S. 15. Dort wird eine rückwirkende Signatur bzw. Datierung durch Diefenbach suggeriert: Es wurde möglich, „die seit zwei Jahren unterbrochenen Entwürfe Diefenbachs zu der `Kindermusik` durch die Hand des Schülers vollenden zu lassen, und zwar in solcher Vollkommenheit, dass der Meister dieselben durch seine Unterschrift als seine eigene Arbeit erklärte.“

⁴⁷¹ Fidus. Kleine Lebenserinnerungen. Zitiert nach: Frecot, 1997. S. 70.

abschließende Details gehandelt zu haben, deren Ausführung der Schüler später übernimmt. Als Fidus schließlich eines der Motive in auffallender Ähnlichkeit und gleicher Technik 1893 wiederholt (Abb. 34), bezeichnet er es rechts unten mit „Fidus – frei nach Diefenbach“ und lässt damit keinen Zweifel an der Urheberschaft der musizierenden Schattenfiguren aufkommen.⁴⁷²

Anders verhält es sich mit dem umfangreichen Silhouettenwerk *Per aspera ad astra*, das sich – zunächst noch auf Papier – als zusammenhängender Fries aus den noch dilettantischen Vorarbeiten der *Kindermusik* generierte.⁴⁷³ Die genaue Vorgehensweise wurde dabei detailliert durch Fidus festgehalten: „Aus den damaligen Einzelgestalten entwickelte sich nun aber daneben ein ganzer Fries als Festzug, und die Arbeitsart war folgende: Der Meister lag im Bette und ich stand mit einer Schulwandtafel vor ihm und versuchte seinen Anregungen und eigenen Einfällen ausführend zu folgen. Das förmlich befriedigende Ergebnis hielt ich dann auf handlichen Skizzenblättern fest, weil die Schultafel ja wieder abgewischt werden mußte [...]. Bei dem Frieze war nun die fortlaufende Gruppierung zu klären und die betätigte der Meister durch Umpausen im Bette, sodaß er eigentlich nicht die genaue Einzelgestaltung zu schaffen hatte.“⁴⁷⁴ Aus diesen Notizen geht deutlich die Arbeitsteilung zwischen Meister und Schüler hervor. Diefenbach hatte demnach die Technik und Einzelmotive bereits entwickelt. Auch für die Zusammenstellung der Einzelfiguren zu einem fortlaufenden Zug war er der Ideengeber: „Aus der Zusammenstellung der ursprünglichen Einzelfiguren, welche ihrem musikalischen Charakter gemäß in zwei Teile `Marsch` und `Solo` gegliedert waren, entwickelte sich in dem mit dieser Arbeit wieder auflebenden Geiste des Meisters der Gedanke eines großen zusammenhängenden Frieses.“⁴⁷⁵ Fidus führte das Werk aus und widmete sich, wie bei Werkstattarbeiten seit jeher üblich, der handwerklichen Umsetzung. Auch Diefenbach ließ bezüglich der Arbeitsweise keine Zweifel aufkommen, im Gegenteil, er erkannte den grundlegenden Anteil von Fidus an der Entstehung des Werkes

⁴⁷² Vgl. Abb. in: Bruyn, 1998. S. 24.

⁴⁷³ Aufgrund seiner Wurzeln in den musizierenden Einzelfiguren erhielt der Fries ursprünglich ebenfalls den Titel *Kindermusik*, was beim Studium der Quellen zu Verwirrung führt. Vgl. Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 108: „mein [...] unter dem ursprünglichen Titel `Kindermusik` schon mehrfach erwähntes Werk `Per aspera ad astra` [...]“ sowie Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 14: „Bezüglich der [...] `Kindermusik` erkläre ich, dass dieselbe nicht der schon öfter besprochene Fries oder ein Theil desselben ist, sondern wie Höppener am Schlusse seines Vorworts zu derselben schon bemerkt, nur eine Anzahl musicierender Kinder darstellt.“

⁴⁷⁴ Fidus. Kleine Lebenserinnerungen. Zitiert nach: Frecot, 1997. S. 75.

⁴⁷⁵ Vorwort, 1889. S. 4.

an. In seinem *Beitrag zur zeitgenössischen Kunstpflege* machte er deutlich: „In dieser Zeit [...] entstand durch die Hand meines damaligen Schülers `Fidus` dieses Werk“,⁴⁷⁶ allerdings nach Diefenbachs „Entwürfen und eigenhändiger Korrektur“.⁴⁷⁷ Der Jünger wurde demnach zum verlängerten Arm des Künstlers und meisterte die Talentprobe des umfangreichen Frieses mit Bravour. Er erfüllte die seitens seines Lehrers „in ihn gesetzte hohe Erwartung auch vollständig“.⁴⁷⁸ Zweifelsfrei war Fidus die ausführende Hand, konnte sich aber dennoch nicht geistiger Urheber des Meisterwerkes nennen. Daher war es nur angemessen, dass Diefenbach dem späteren Verleger seines Kinderzuges, B. G. Teubner, seine „volle Zustimmung [gab], daß der Fries auf dem ersten Blatte mit seiner ganzen Unterschrift, auf allen übrigen Blättern durch ein Merkzeichen als Original gezeichnet wird.“⁴⁷⁹ Die Signatur war damit letzter, selbstbewusster Versuch Diefenbachs, die Zuständigkeit festzulegen und auf dem Titel des Buches steht in Kapitälchen: „Schattenfries von K. W. Diefenbach“ und kleiner: „unter Mithilfe seines ehemaligen Schülers Fidus“. Deutlicher kann die Zuschreibung durch Künstler und Verlag nicht erfolgen.

Dies gilt für die Zeichnungen und gedruckten Versionen – anders verhält es sich bei der unsignierten Monumentalfassung, die Fidus trotz seines Zerwürfnisses mit Diefenbach und lange nach seinem Bruch mit diesem, rechtzeitig für eine möglich gewordene Ausstellung in Wien 1892 anfertigte.⁴⁸⁰ Es handelt sich dabei um die erhaltene Fassung aus 34 Tafeln, Öl, Harz und Wachs auf Leinwand, jeweils 100 x 200 cm (Gesamtlänge 6800 cm), die sich heute nach mehreren Umwegen im Stadtmuseum von Diefenbachs Geburtsort Hadamar befindet.⁴⁸¹ Hier hat Diefenbach eine letzte Klarstellung durch Anbringung einer Signatur

⁴⁷⁶ Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 109.

⁴⁷⁷ Dfnbch, Werkbericht, 1897.

⁴⁷⁸ Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 109.

⁴⁷⁹ Paul von Spaun an Emil Boenisch. am 15. Jun. 1912, in: LZ. In der zweiten Auflage des Frieses bei Teubner 1914 fehlt die Signatur.

⁴⁸⁰ Vgl. Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 109 sowie Vertrag zwischen Dfnbch und Fidus betr. *Kindermusik* (gemeint ist der Schattenfries), am 21. Nov. 1889, in: LZ sowie Dfnbch an Fidus, am 6. Feb. 1892, in: Briefe H.

⁴⁸¹ Der Fries wurde bei der aus dem Konkurs Diefenbachs folgenden Versteigerung 1896 von einem Freund der Familie, Dr. Emil Boenisch, vor dem Verlust bewahrt. Aus seinem Nachlass konnte das Hauptwerk 1958 von den Nachfahren Diefenbachs zurückgekauft werden. (Vgl. Kreisheimatpfleger Dorfen an den Landesverein für Heimatpflege bzgl. finanzieller Unterstützung der Tochter Stella von Spaun, am 10. Apr. 1958 (Gemeindearchiv Dorfen). Am 16. Apr. 1988 wurde das monumentale Frühwerk durch Fridolin von Spaun dem Stadtmuseum von Diefenbachs Geburtsort Hadamar zur Dauerausstellung übergeben. (Vgl. u.a.

versäumt, ein Manko, das bereits zu einem Scheitern der geplanten Ausstellung führte: „Der Director des Kunstvereins weigerte sich unter allen Umständen, dieses Werk auszustellen, auch nachdem ich ihm erklärt hatte, dass die jetzige Stellung Höppener’s zu mir den Werth meines durch seine Hand ausgeführten Werkes nicht beeinträchtigt und ich dasselbe nach jeder Richtung als m e i n Werk bezeichne.“⁴⁸²

Dass sich der Schüler trotz Distanzierung auf allen anderen Ebenen auf eine derartige Kooperation und ein augenscheinliches Zurücktreten hinter den Meister einließ, ist einleuchtend, konnte er damit doch bereits mit seinen jugendlichen 26 Jahren auf ein von ihm gemaltes Meisterwerk verweisen. Durch seine Fortführung der Tradition in Form weiterer, täuschend ähnlicher Arbeiten wie der silhouettenhaften Darstellung der *Vier Jahreszeiten* (1891–1913) (Abb. 35/ 36 a-c)⁴⁸³ verdeutlichte Fidus selbstbewusst seinen künstlerischen Anteil an dem populären Erstlingswerk und ließ Diefenbach als Urheber zunehmend in seinen Schatten treten – eine Entwicklung, gegen die jener ein Leben lang kämpfte, nicht zuletzt in Briefwechseln mit seinem „Infidus“: „[...] bist selbst zu einem Henker an mir geworden durch die Verbreitung jener [...] Behauptung: Du seiest der Schöpfer von P.a.a.a.“⁴⁸⁴

Auch der Versuch einer Rehabilitation seines Lehrers mit einer Art Festschrift *Zum 60. Geburtstag Karl Wilhelm Diefenbachs am 21. Februar 1911*⁴⁸⁵ schien keine nachhaltige Konsequenz bezüglich der Rezeption zu bewirken. Jedoch ist diese als Quelle für die Forschung und Festlegung der Urheberschaft ein zentrales Dokument: „Jene Werke, welche seinem Stil und seiner Ausstellung das Gepräge gaben, die Gestalten zur ‚Kindermusik‘ und der grosse Schattenfries ‚Per aspera ad astra‘ [...] – diese Werke, zu denen ich einst als Diefenbachs Schüler ausführend meine Hände geliehen habe, werden mehr und mehr als die meinigen hingestellt, ja die öffentliche Meinung vergreift sich so weit, Diefenbach auch von seinen anderen Werken die Urheberschaft abzusprechen. [...] Die Wirklichkeit ist aber doch nur, dass ganz wie in den Werkstätten der alten Meister die

Bachmann, Lieselotte. Diefenbachs künstlerisches Werk hat eine Heimat gefunden. In: Weilburger Tageblatt, am 19. Apr. 1988.)

⁴⁸² Kat. Ausst. Dfnbch, 1898. S. 35.

⁴⁸³ Vgl. Bruyn, 1998. S. 27.

⁴⁸⁴ Dfnbch an Hugo Höppener, am 22. Jul. 1910, in: Tgb. 29.

⁴⁸⁵ Fidus, 60.Geburtstag, 1911.

jeweiligen Schüler an Diefenbachs Werken lernend mithalfen und mit ihren Händen im Geiste des Meisters schufen.“⁴⁸⁶

Bleibt bei allen Bekenntnissen festzuhalten, dass Diefenbach nicht zuletzt aufgrund seiner Behinderung des rechten Armes kaum die technischen Möglichkeiten gehabt hätte, den Fries mit einer derartigen Genauigkeit und Liebe zum Detail sowie mit einer solch sicheren Linienführung zu gestalten. Beweis dafür ist der letzte Silhouetten-Zyklus, den er im Jahr 1909 – und daher sicherlich ohne Unterstützung des ehemaligen treuen Gehilfen – nach Jahrzehnten fertig stellte. Die *Göttliche Jugend* (Abb. 38.1–38.40), die in zwei Mappen zu je 20 Blättern bei Teubner erschien,⁴⁸⁷ knüpft deutlich an die frühen Arbeiten der *Kindermusik* an. Zwar sind die Gestalten diesmal eindeutige schwarz-weiß Silhouetten im klassischen Sinn und verweisen zum Teil in ihrer Abstraktion der floralen Postamente bereits auf den sich durchsetzenden Jugendstil, jedoch sind die statisch anmutenden Figuren fern der Leichtigkeit und Grazie der vorüberziehenden fröhlichen Kinderschar des Schattenfrieses.

Mit Blick auf die Folgewerke, auch von Fidus, der mit seinem bunten Zyklus des *Tempeltanz der Seele* (1894) in exaltierte und erotisierende Frauendarstellungen und damit nahezu esoterischen Kitsch abdriftete (Abb. 37), ist *Per aspera ad astra* sicherlich ein Glücksfall harmonischer Kooperation, die sich durch die gegenseitige Befruchtung von Fidus und Diefenbach entwickelte. Dem erfreuten Zusammentreffen der zwei Brüder im Geiste, die sich in ihrer lebensreformerischen Gesinnung gefunden hatten, verdanken die lebenswürdigen Schattenkinder ihre Beschwingtheit und überschäumende Lebenslust, Grund wiederum für ein durchweg positives Urteil seitens der kunsthistorischen Kritik.

⁴⁸⁶ Fidus. 60. Geburtstag, 1911. Bereits 1898 hatte Fidus offenbart: „In Nr. 14 der `Wiener Rundschau` hob Wilhelm Spohr in einem Aufsätze über mich die Zeichnung *Tänzer* aus meinen Erstlingsarbeiten besonders lobend hervor. Er vergass dabei zu erklären, dass dies Blatt, wie er auch wusste, zwar ganz von mir erfunden und ausgeführt, aber doch dem Geiste Karl Wilhelm Diefenbachs sein Entstehen verdankte.“ (Fidus, 1898)

⁴⁸⁷ Dfnbch, 1912.

4.1.3. Die Silhouette als künstlerische Technik

Mit der Ausführung des Lebensmärchens *Per aspera ad astra* wählte Diefenbach eine Technik, die dem Betrachter des 19. Jahrhunderts einerseits wohlvertraut war, auf der anderen Seite etwas ganz Neues darstellte.

Schattenrisse und Portraitsilhouetten waren Mitte des 18. Jahrhunderts in Mode gekommen. Benannt nach dem unter Ludwig XV. regierenden französischen Finanzminister Etienne de Silhouette (1709–1769) stand der Begriff wegen des auf Sparsamkeit ausgerichteten Finanz- und Steuersystems im Pariser Volksmund für Kargheit und Ärmlichkeit.⁴⁸⁸ Doch gerade diese Reduziertheit faszinierte Künstler wie Sammler, so dass bereits Johann Caspar Lavater (1741–1801) in seinen *Physiognomischen Studien* ein vierbändiges Werk mit Portraitsilhouetten herausbrachte⁴⁸⁹ und nicht nur Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) ein begeisterter Sammler derselben war. Seit der Klassik und vielmehr noch im Biedermeier zierten Schattenrisse und Portraitsilhouetten bürgerliche Salons und Sammelbücher, wobei meist begabte Unbekannte die Urheber der Silhouetten waren. Szenische Darstellungen und detailreiche Motive stellten dagegen das Metier wirklicher Künstler dar, worunter die bekanntesten, die sich in dieser Technik übten, wohl Phillipp Otto Runge (1777–1810), Hans Christian Andersen (1805–1875) oder Adolf von Menzel (1815–1905) waren.

Seinen Ursprung hat der Schattenfries Diefenbachs damit sicherlich in dieser wohlvertrauten Kunst des kleinen Mannes, die er vermutlich aus seinem biederen heimatlichen Umfeld kannte, für sich entdeckte und durch die Umsetzung in Öl auf Leinwand, einer anerkannten Technik, zu einem wahrhaften Gemälde in riesenhaftem Ausmaß reifen ließ.⁴⁹⁰ Gerade die Dimension und die Wahl des Materials machen den Fries zu einem außergewöhnlichen Kunstwerk seiner Zeit, einer Epoche, in der die klassische Miniatur-Portraitsilhouette seit der Erfindung der Fotografie Mitte des 19.

⁴⁸⁸ Zur Geschichte des Schattenrisses vgl. Ackermann, Marion. SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts. München 2001 sowie Biesalski, Ernst. Scherenschnitt und Schattenriß. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst. München 1978. Allerdings werden bei Biesalski die Illustrationsversuche des 19. Jahrhunderts übergangen, was das Überblickswerk für vorliegendes Thema unergiebig macht.

⁴⁸⁹ Vgl. Lavater, Johann Caspar. Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Winterthur/ Leipzig 1775–1778.

⁴⁹⁰ In dem Teil des Nachlasses Diefenbachs, der heute im Stadtmuseum in Hadamar aufbewahrt wird, befindet sich eine Mappe gedruckter biedermeierlicher Silhouetten, die diese These stützt: Konewka, Paul. Ein verunglücktes Ständchen. München o. J.

Jahrhunderts zunehmend eine marginale Rolle spielte.⁴⁹¹ Doch genau jener mimetische Anspruch an die detaillierte Wiedergabe physiognomischer Details, den die Fotografie so viel besser erfüllen konnte, interessierte Diefenbach nur peripher. Was er darstellen wollte, war nicht eine möglichst naturidentische Einzelgestalt, sondern eine Bewegung auf ein visionäres Ziel hin, die im Gegenteil durch zu starke Individualisierung der Einzelfiguren und zu großen Detailreichtum der Binnenform an Eindruck büßen würde. Diefenbach faszinierte die Reduktion auf die Kontur, die klare Umrisslinie und die schwarze, undifferenzierte Innenfläche, die zur Projektionsfläche für den Betrachter wird, indem sie die Phantasie beim Erzeugen von Sinn und Bedeutung potenziert. „Aus diesem Spannungsverhältnis zwischen dem unbestimmten Inneren und dem klar definierten Umriß konstituiert sich die besondere Wirkung des Schattenrisses.“⁴⁹² Das hat Diefenbach erkannt und für seine Zwecke genutzt. Inhalt und Wahl der Technik bilden bei dem umfangreichen Schattenfries folglich eine Einheit. Er selbst erklärt dazu, „dass ich das Schattenbild, die Silhouette, zu diesem Werke vor allen Dingen in dem Gedanken gewählt habe, dass wir, durch raffinierte Aftercultur und Uncultur geistig, seelisch und leiblich verkrüppelte Menschen der Jetztzeit, den in weiter Ferne in paradiesischer Lebenslust und Lebenskraft und höchstem Lebensglück vorüberziehenden Zug göttlicher Naturmenschen einstweilen nur im Schattenbilde zu ahnen vermögen, sowie, dass ferner durch die Silhouette der Phantasie ein gewisser Spielraum gelassen wird [...]“.⁴⁹³ Die Vision des Künstlers schwebt ihm nur schemenhaft wie in einem Traum vor Augen, flüchtig, wie ein Schatten. Dieser stellt zwar alles in größtmöglicher Flächigkeit dar, bedeutet jedoch gleichzeitig eine Aufhebung des Körpers in seiner Materialität, trotzdem er auf seine Existenz verweist.⁴⁹⁴ Man möchte in Diefenbachs Erläuterung fast eine Anspielung auf Lavater, den Philosophen unter den Silhouettenliebhabern errahnen, der zum Verhältnis von Andeutung und Erfüllung notiert: „[...] das Menschengesicht ist verglichen mit Gottes Angesicht grundsätzlich nur ein Schattenriß“.⁴⁹⁵ Das Diesseits ist im Vergleich zum paradiesischen Zustand bei Diefenbach nur eine unkonkrete, eine schemenhafte Silhouette.

Weiteren Aufschluss über die Wahl der Technik liefert – wie schon im Fall der Bildinhalte – die Biographie des Künstlers. Wie bereits dargelegt, begann Diefenbach 1875, im

⁴⁹¹ Vgl. dazu Schulz, Martin. *Photografie und Schattenbild*. In: Ackermann, 2001. S. 141–161.

⁴⁹² Ackermann, 2001. S. 7.

⁴⁹³ Diefenbach, Beitrag, 1895. S. 109.

⁴⁹⁴ Vgl. Friedel, Helmut. *Der Schnitt als kritische Form*. In: Ackermann, 2001. S. 185.

⁴⁹⁵ Schmolders, Claudia. *Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse*. In: Ackermann, 2001. S. 37.

Todesjahr seiner Mutter, sich mit der Silhouettenkunst zu beschäftigen und daraus seine eigene Technik zu generieren. Die Zeit, in der er seinen Lebensunterhalt durch das Zeichnen von Kinderbüchern auffrischte, lag noch nicht lange zurück und eine Nähe zu diesen kindgerechten Illustrationen ist dem Fries nicht abzusprechen. Seine Lebensweise hatte Diefenbach bereits zahlreiche Kritiker eingebracht. Durch seinen kompromisslosen Kampf für seine Ideale hatte er die „hellen“ und „dunklen“ Seiten, das „Schwarz“ und „Weiß“ des Lebens bereits ähnlich deutlich erfahren, wie in dem Kontrast des Frieses dargestellt. Zudem entstand das Werk „in jener Zeit (1888), da mir meine Kinder jahrelang entrissen waren, meine Klage gegen diese gesetzwidrige Entreissung von der Münchener Staatsanwaltschaft und Oberstaatsanwaltschaft abgewiesen worden war und der ehemalige Polizeipräsident Münchens mir zugeschrien hatte: `Sie werden Ihre Kinder nie mehr wiedersehen, einem solchen Menschen gehören keine Kinder!´“⁴⁹⁶ Dieses Urteil wurde im Rahmen des ersten Nudistenprozesses gefällt, der mit Entsetzen darüber befand, dass der Künstler seine Kinder und Jünger im „adamitischen Kostüm“ im eigenen Garten freien Lauf ließ. Generell war die Forderung nach Nacktheit damals das eigentliche Skandalon in den Bestrebungen der Lebensreformer. In der Zeit prüder Bürgerlichkeit, kurz bevor die „Lex Heinze“ mit ihrem Feigenblatt die Schamstellen der Kunst überdeckte,⁴⁹⁷ stellte der unbekleidete Körper einen Affront gegen den guten Geschmack dar. Für den überzeugten Lebensreformer Diefenbach repräsentierte der nackte Körper dagegen den paradisischen Urzustand des Menschen. Nur in dieser Form schien es ihm möglich, mit den natürlichen gesundenden Kräften der Natur wie Luft und Licht in Kontakt zu treten. „Der nackte Mensch war im Sinne der Lebensreformer ein antizivilisatorisches Gegenbild zu dem von Zwängen, Bekleidungs Vorschriften, Schamgefühl, sexuellen Traumata, erotischen Phantasien und Triebunterdrückung gequälten Menschen in der wilhelminischen Gesellschaft.“⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 108.

⁴⁹⁷ Vgl. Wünsche, Raimund. Im Zeichen des Feigenblattes. In: Prange, Peter/ Wünsche, Raimund. Das Feige(n)blatt. München 2000. S. 121–138. Die „Lex Heinze“ war eine Vorlage zu einem Reichsgesetz aus dem Jahr 1891, benannt nach einem wegen Mordes angeklagten Berliner Zuhälter. Es sollte § 184 des Reichsstrafgesetzes von 1871 präzisieren, wo es hieß: „Wer unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Darstellungen verkauft, verteilt oder sonst verbreitet oder an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt oder anschlügt, wird mit Geldstrafe bis 300 Mark oder mit Gefängnis bis zu 6 Monaten bestraft.“ (Wünsche, 2000. S. 122.)

⁴⁹⁸ Wolbert, Klaus. „Unbekleidet“ oder „ausgezogen“? Die befreite Nacktheit in der Kunst. In: Buchholz, 2001. Bd. 2. S. 369.

Es ist nur verständlich, dass Diefenbach diesen Idealzustand des menschlichen Körpers auch in seiner Kunst darzustellen suchte, nicht zuletzt in dem Fries *Per aspera ad astra*, der direkt auf diese paradiesisch-unverdorbene Lebensform Bezug nimmt.⁴⁹⁹ Natürlich stand er als Künstler mit dem Wunsch nach der Darstellung von Nacktheit in seiner Zeit nicht allein. Schließlich gehörte es zur idealistischen Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts, im menschliche Körper Ausdruck und Inbegriff von „Schönheit“ zu sehen. Tatsächlich war es ihm und seinen Malerkollegen auch vergönnt, diese Kür künstlerischer Motive umzusetzen – freilich unter dem Motto: „Nacktheit ja, aber nur mit idealisierender Retusche, das heißt mit einem gedanklichen Feigenblatt.“⁵⁰⁰ Neben der inhaltlichen Bedeutung des schwarz-weiß-Kontrastes entschied sich Diefenbach demnach auch aus „Rücksicht auf die entweder prude oder frivole Empfindung des heutigen Geschlechts der nackten menschlichen Gestalt gegenüber“⁵⁰¹ für diese unschuldige Darstellung der Nacktheit in Form eines einfachen Schattenrisses. Diese Technik bot ihm die Möglichkeit, seinem praktizierten Nudismus Ausdruck zu verleihen, ohne bei den sonst so filigranen und detaillierten Umrisslinien der Figuren Ansätze primärer oder sekundärer Geschlechtsmerkmale auszuführen – ganz wie vom Kunstdiktat der Epoche befohlen.⁵⁰²

Trotz der auf den ersten Blick verhältnismäßig einfachen Technik des plakativen schwarz-weiß-Kontrastes ist der monumentale Fries einerseits ein einfaches Flachbild ohne Perspektive, gleichzeitig aber auch ein Vorgriff auf die grafisch ausgefeilte Kunst des Jugendstils, die sich hier bereits andeutete, und die unter anderem durch seinen Schüler Fidus in Deutschland große Popularität erlangte. Diese Nähe wird besonders deutlich, wenn man einen Blick auf die Silhouetten wirft, die Diefenbach als Vorarbeiten zu seinem „Lebens-Märchen“ schuf. Vor allem die Einzeldarstellungen aus der *Göttlichen Jugend*

⁴⁹⁹ Als Vorarbeit zu dem Fries entstanden Studien und Fotografien des nackten Körpers, vor allem derer seiner Kinder, die Diefenbach aufgrund dieses Verstoßes gegen das Sittengesetz bis vor Gericht brachten: „Im folgenden Jahre wurde ich zu sechs Wochen Gefängnis verurtheilt, weil auf meine Anordnung mein damals achtjähriger Helios zusammen mit einem 18jährigen Schüler von mir vor dem Hause gymnastische Uebungen und künstlerische Studien zu meinem Kinderfestzuge `Per aspera ad astra` machten“. (Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 7.)

⁵⁰⁰ Wolbert, Unbekleidet, 2001. S. 369.

⁵⁰¹ Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 109.

⁵⁰² Dies bestätigt auch Paul von Spaun in seinem Aufsatz *Karl Wilhelm Diefenbach, – ein Bahnbrecher*: „Der glückliche Vater griff zum Pinsel und malte `Göttliche Jugend` in zarten Schattenrissen, denn seine Schamhaftigkeit zögerte, das Geheimnis der nackten Schönheit vor `Krethi und Plethi` zu enthüllen.“ (Spaun, 1927. S. 409.)

(1875–1909) (Abb. 38.1–38.40), in deren florale Formen die Silhouetten spielender oder schlafender Kinder eingebettet sind, trennt nur ein kleiner Schritt von den Arabesken des Jugendstils und gemeinhin sagt man in der Ornamentik dem Scherenschnitt Einfluss auf diese Stilform nach.⁵⁰³ Die Illustrationen in den Zeitschriften *Kunstwart*, mit dessen Herausgeber Ferdinand Avenarius (1856–1923) Diefenbach befreundet war und der auch sein Werk begeistert in besagter Zeitschrift vorstellte, oder in der *Jugend*, die der Kunstrichtung ihren Namen gab, sind hier als Beleg heran zu ziehen. Zu ihren Mitarbeitern gehörten fast alle in Deutschland tätigen Jugendstilkünstler und immerhin veröffentlichte Fidus eine seiner Silhouetten mit dem Titel *Frühlingslust* (Abb. 35), die in der Folge der gemeinsamen Arbeit an *Per aspera ad astra* entstand, in der ersten Ausgabe dieser prominenten Zeitschrift des Verlegers Georg Hirth (1841–1916) im Januar 1896.

Zu Diefenbachs Triumphzug kindlicher Gestalten bleibt festzuhalten, dass dieser – sofern man das für die ohnehin stilisierte Kunstform der Silhouette sagen kann – noch stark in einem symbolgeladenen Realismus verhaftet ist. Eine Abstraktion oder Deformation der natürlichen Formen wie sie etwa Heinrich Vogeler (1872–1942) oder Peter Behrens (1868–1940) entwickelten, setzte Diefenbach noch nicht ein. Er blieb vielmehr in einer detailreichen Darstellung der natürlichen Vorgaben verhaftet, ohne zugunsten einer Flächengestaltung auf organisch-abstrakte Linien und die Deformation realer Formen zurückzugreifen. Blickt man auf die häufig nur minimal voneinander abweichenden Kindergestalten des Frieses, kann allerdings von einer Schematisierung des Dargestellten, von einer Rhythmisierung und Vereinfachung im Sinne des Jugendstils, gesprochen werden. Auch handelt es sich bei der szenische Darstellung von „Seines Lebens Traum und Bild“,⁵⁰⁴ vergleichbar mit japanischen Holzschnitten, auf deren Tradition Jugendstilkünstler wiederholt zurückgriffen, um die Schilderung eines zeitlich ungebundenen Ablaufs. Dies bedingt allein die Wiedergabe der zeitübergreifenden Vision, wobei deren chronologische Folge durch die Länge des Frieses zum Ausdruck gebracht wird. „So wurde die Raumlosigkeit und damit indirekt auch die Zeitlosigkeit zu einem der hervorstechendsten Merkmale in der darstellenden Kunst des Jugendstils. Raumlosigkeit, d. h. Unabhängigkeit vom perspektivisch-konstruierbaren Raum [...] aber bedeutete in der Kunst Anerkennung der Fläche und des aus ihr gebildeten Ausschnitts [...].“⁵⁰⁵ Folglich ist für alle Jugendstilgrafiken die generell auch für die Silhouette gültige, aperspektivische

⁵⁰³ Vgl. Hopf, 1986. S. 9.

⁵⁰⁴ Untertitel von *Per aspera ad astra*. Dfnbch, 1989.

⁵⁰⁵ Hofstätter, 2003. S. 10.

Gestaltung charakteristisch. Hinzu kommt der Verzicht auf die dreidimensionale Modellierung der menschlichen Gestalt, die in der Silhouette und der ihr impliziten Reduzierung auf eine undifferenzierte Innenfläche ihren Höhepunkt findet.

Auch der Wahl des Bildausschnitts als Bestandteil der flächigen, zweidimensionalen Darstellung ist in der abendländischen Kunst selten so viel Beachtung geschenkt worden wie im Jugendstil. Im Falle von Diefenbachs Fries kann durch die lange Reihung von Einzeltafeln mit ihrem jeweils herkömmlichen Ausschnitt nur indirekt vom Format als reinem Kompositionselement gesprochen werden, wie das beim Höhepunkt der Jugendstilgrafik der Fall war. Die Dimension des Bildes ist bewusst gewählt und dient zur Formgebung eines szenischen Ablaufs, keinesfalls der Gestaltung einer Bildaussage auf komprimierter Fläche. Das ausklappbare Leporello der gedruckten Version ist, als erstes seiner Art, womöglich die letzte Konsequenz einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Möglichkeiten des Formats.

Das Kunstschaffen des Jugendstils generierte sich aus der Sehnsucht, ein Gegengewicht zu der seelenlosen Industrialisierung und Mechanisierung zu schaffen, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts den Alltag zu dominieren begann. Allerdings wollte man diese Entwicklung nicht aufhalten, sondern im Gegenteil ihre neuen Möglichkeiten nutzen. Gleichzeitig sollte verhindert werden, dass über Rationalisierung und industrielle Fertigung die Zielperson, der Mensch, vergessen würde. Gerade für Diefenbach war Zentrum seines Lebens und Kunstschaffens „in erster Linie Mensch zu sein!“⁵⁰⁶ Seine Kunst wollte Menschen formen, wollte Einfluss nehmen auf ihre Denkweise und Lebensart: „Das ist der bedeutendste Unterschied zwischen anderen Künstlern und Diefenbach: Jene schufen ihre Werke nach Eindrücken aus der Vergangenheit oder Gegenwart, während Diefenbachs Sinn und Streben einzig auf die [ideale, noch zu erreichende] Zukunft gerichtet war.“⁵⁰⁷ Nicht selten nutzte der Jugendstil für diese Zwecke Mittel der Vergangenheit. So auch Diefenbach, indem er auf die traditionelle, vielfach plakative Kunst von Schattenriss und Scherenschnitt zurückgriff.

Dass sein Fries tatsächlich bei Künstlern des Jugendstils Anklang fand, beweisen nicht nur die vielfältige Verbreitung von Postkarten der einzelnen Szenen⁵⁰⁸ sowie Verweise auf das

⁵⁰⁶ Dfnbch, Lebensbericht, 1897.

⁵⁰⁷ Kat. Ausst. Dfnbch, 1899. S. 12.

⁵⁰⁸ Der Teubner-Verlag vertrieb die Silhouetten Diefenbachs in Form von Drucken. Diese konnten sogar per Katalog bestellt werden. Vgl. Künstlerischer Wandschmuck für Haus und Schule. B. G. Teubners Künstler-Steinzeichnungen. Kat. Leipzig/ Berlin 1920. S. 70/71.

Werk in einschlägiger Literatur zu entsprechender Epoche,⁵⁰⁹ sondern auch die Verwendung der Motive als Dekor von Möbeln und Alltagsgegenständen der Zeit. Hingewiesen sei auf prominente Beispiele wie einen Schrank von Gertrud Kleinhempel (1875–1948) (um 1901), die 24 der Szenen in dreiseitig umlaufende Kassettenaussparungen integrierte (Abb. 31)⁵¹⁰ oder Glas der Manufaktur Haida, Steinschönau (Abb. 30) bzw. Porzellan der Manufaktur Meißen mit Szenen des Frieses.⁵¹¹ Bei dieser kunsthandwerklichen Nutzung bleibt die philosophische Aussage des Frieses allerdings verborgen. Er dient ganz im Sinne der Kunstauffassung des Jugendstils lediglich zur Gestaltung eines dem täglichen Gebrauch gewidmeten Gesamtkunstwerks.

4.1.4. Experimente mit Wachs und Harz

Nach Übergabe des Frieses als Dauerleihgabe an die Stadt Hadamar im Jahr 1987 wurde eine Restaurierung sämtlicher Gemälde vorgenommen, die aufgrund der sehr stark verschmutzten Gemäldeoberflächen sowie der partiellen Loslösung der Leinwände vom Keilrahmen, der optisch störenden Übermalungen und der starken Krakelee notwendig wurde.⁵¹² In der Vorbereitung der Restaurierungsmaßnahmen wurde auch eine Farbuntersuchung vorgenommen. Dr. Hermann Kühn, der sich u. a. durch die wissenschaftliche Untersuchung der Farbzusammensetzung in den Gemälden Arnold Böcklins (1827–1901) und den anderen Künstlern der Münchner Schack-Galerie einen Namen im Zusammenhang mit technischen Studien des 19. Jahrhunderts gemacht hat,⁵¹³ war verantwortlich für die Untersuchung der Schichtabfolge, das Studium der charakteristischen Merkmale der Schichten sowie der darin vorkommenden Bestandteile und die Analyse der Pigmente, Füllstoffe und Bindemittel mit Hilfe von physikalischen,

⁵⁰⁹ Vgl. Hofstätter, 2003. S. 141.

⁵¹⁰ Schrank, um 1901. Kiefernholz, massiv, elfenbeinfarbig lackiert, patinierte Messingbeschläge. 185 x 118 x 63,5 cm. Ausführung: Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, Hellerau. Vgl. Renda, Gerhard (Hrsg.). Gertrud Kleinhempel, 1875–1948. Künstlerin zwischen Jugendstil und Moderne. Bielefeld 1998.

⁵¹¹ Kelch, um 1900. Blattgold auf rubinrotem Glas. H. 10 cm, Durchmesser 10/ 6 cm. Teller, um 1900, Porzellan der Manufaktur Meißen, gelb lackiert, Durchmesser 20 cm. Schwarzer Aufdruck mit Szene aus *Per aspera ad astra*.

⁵¹² Vgl. genaue Zustandsbeschreibung in: Kramer, Jean. Fachbetrieb für Baudenkmalpflege. Restaurierungsbericht über 34 Gemälde von Karl Wilhelm Diefenbach aus dem Bilderfries *Per aspera ad astra*. Fulda 1988. S. 7.

⁵¹³ Vgl. Kühn, Hermann. Technische Studien zur Malerei Böcklins. In: Andree, Rolf. Arnold Böcklin. Die Gemälde. Zürich 1998. S. 106–127 sowie Kühn, Hermann. Die Pigmente in den Gemälden der Schack-Galerie. München 1969. In: Kat. Schack-Galerie. Bd. II. München 1969.

mikrochemischen und mikroskopischen Verfahren. Dabei kam die äußerst bemerkenswerte Tatsache ans Licht, dass die Farbproben ein kompliziertes Gemenge verschiedener Bindemittel aufweisen. „Neben Öl wurden Proteine, verseifbares Harz wie Terpentinharz oder Kolophonium, Wachs und Polysaccharide gefunden. [...] Proteine, Harz und Wachs überwiegen insgesamt gegenüber Öl und Polysacchariden.“⁵¹⁴ (Abb. 39 a-d) Diese experimentelle Umgangweise mit Farbe im Allgemeinen ist nicht außergewöhnlich für das 19. Jahrhundert und speziell die Anwendung von Wachs als Bindemittel stellt Diefenbach in eine Reihe mit Malern wie Carl Rottmann (1797–1850) und Arnold Böcklin, die sich wiederholt in der Nachahmung der sogenannten antiken Enkaustik versuchten. Doch wie im Fall dieser großen Meister mangelte es auch Diefenbach an detailliertem handwerklichen Wissen über solch historische Maltechniken und demzufolge sind auch seine Gemälde ebenso wie unzählige bedeutende Meisterwerke jener Epoche bereits heute dem Verfall preisgegeben, mitunter zeigten sie schon kurz nach der Fertigstellung die ersten Anzeichen von Veränderungen oder Schäden.⁵¹⁵

Wie viele seiner Zeitgenossen – darunter wohl am prominentesten Franz von Lenbach (1836–1904) mit seinen Kopien Alter Meister für die Sammlung des Grafen Schack – kopierte auch Diefenbach in alter Tradition die Gemälde der bekannten Museen, in seinem Fall vor allem der Münchener Pinakothek. Dabei richtete vermutlich auch er sein Augenmerk in erster Linie auf Bildaufbau und Motiv, nicht so sehr auf die verwendete

⁵¹⁴ Kühn, Hermann. Untersuchungsbericht. Gemälde aus dem Fries *Per aspera ad astra* von Karl Wilhelm Diefenbach. München 1986. S. 4.

⁵¹⁵ Bei 60% der Bilder ist die Hintergrundmalerei weiß bis hell-ockerfarbig überfasst. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine frühe Überarbeitung des Künstlers selbst oder seines Gehilfen Fidus. Die Gründe hierfür sind nicht klar ersichtlich – es ist aber nicht auszuschließen, dass die Überarbeitungen notwendig wurden, um evtl. frühzeitige Verfärbungen oder Krakelee auszubessern. „Das vorhandene Krakelee in dem Schwarz dürfte auf das fette Gemisch des Bindemittels, insbesondere der Weißschichten, zurückzuführen sein. Ein auseinanderreißen der oberen Malschicht ist bei diesem technischen Aufbau in aller Regel die Folge.

[...] Die gelblich-grauen Verfärbungen in dem weißen Hintergrund dürfte auf Verfärbungen des [verwendeten] Bleiweißes zurückzuführen sein.“ (Weimer, Josef. Restauratorischer Voruntersuchungsbericht und gutachterliche Stellungnahme. Elz bei Limburg 1987. S. 5.)

Möglicherweise mussten auch Transportschäden restauriert werden. Ein Versandaufkleber der K. K. Österreichischen Staatsbahnen (Rückseite Gemälde Nr. 4) nach Wiesbaden deutet darauf hin. Dort plante Diefenbach 1909 eine Ausstellung und schickte seine Frau mit einigen Gemälden von Capri aus dorthin. Die Pläne verliefen allerdings im Sande (Vgl. 17. Apr. 1909, in: Tgb. 27).

Maltechnik.⁵¹⁶ Hierzu muss man wissen, dass im 19. Jahrhundert die Werkstatt-Tradition weitgehend versiegt war. „Es galt nicht mehr als selbstverständlich, daß der Maler zunächst das Handwerkliche von der Auswahl der Materialien bis zu deren richtigen Anwendung erlernen musste. [...] Die frühere pragmatische Arbeitsweise des Handwerkers (Malers) sollte durch den naturwissenschaftlichen Geist erhellt und weiterentwickelt, das gefühlsmäßig-ästhetische Farbempfinden durch physikalische Farblehren rationalisiert werden. [...] In keinem früheren Jahrhundert bereicherten so viele neue Pigmente und Farbstoffe die Palette des Malers; darunter solche, die an Farbindensität alles bis dahin bekannte übertrafen, und solche, die sehr beständig oder auch rasch vergänglich waren.“⁵¹⁷ Hinzu kommt, dass Diefenbach aufgrund seines Auftretens bald der Zutritt zur öffentlichen Sammlung der Pinakothek verweigert wurde⁵¹⁸ und auch seine lediglich sporadischen Studien an der Akademie lassen vermuten, dass eine detaillierte technische Ausbildung nicht vorhanden war.

Interessant erscheint es, dass er sich trotzdem jenem für das 19. Jahrhundert populären Experimentieren hingab und darüber hinaus den Versuchen im Umgang mit der neuen enkaustischen Malerei anschloss, wie man sie in München bereits seit dem Zyklus griechischer Landschaften von Carl Rottmann für die Hofgartenarkaden der Residenz (1838–1850) kannte. Angeregt wurde dieser Meister der historischen Landschaft durch die Technik der römischen Antike, die spätestens seit den Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts die Kunstwelt beeindruckte. Insbesondere die dort entdeckten Wandmalereien, die sich seit 1700 Jahren in den schönsten Farben erhalten hatten, führten zu größtem Interesse seitens der Kunst und Wissenschaft und regten etliche Maler zu Versuchen in ähnlicher Technik an.

Fr. X. Fernbach hatte diesbezüglich im Auftrag König Ludwigs I. (1825–1848) Forschungen angestellt, um die pompejianische Enkaustik neu zu begründen, da sich nach

⁵¹⁶ Dies verbindet ihn mit Malern wie Franz von Lenbach, dessen Kopien italienischer Meister in der Schackgalerie beste Beispiele für den frühen Verfall etlicher Gemälde des 19. Jahrhunderts sind. Sie weisen starke Risse und Runzeln auf und sind zum Teil bis zur Unkenntlichkeit nachgedunkelt – Beweis für die Verwendung ungeeigneter Farben.

⁵¹⁷ Kühn, 1998. S. 106. Vgl. auch Doerner, Max. Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Stuttgart 1960. S. 2 ff. Das reiche Angebot an Malutensilien umfasste auch fertig grundierte Leinwand wie sie Diefenbach vermutlich bei dem Fries verwendet hat. Dafür spricht ein Stempelaufdruck auf der Leinwand von der Rückseite des Gemäldes Nr. 4: „Arnold Landsberger Erzeuger von grundierter Malerleinwand & Malbretter Wien-Fünfhaus Viktoriagasse 14“.

⁵¹⁸ Vgl. Direction der Königlichen Central-Gemälde-Gallerie an Dfnbch, am 2. Okt. 1884, in: LZ.

den Angaben von Plinius die antike Enkaustik nicht rekonstruieren ließ.⁵¹⁹ Er entwickelte ein Malverfahren mit Wachs- und Harzbindemitteln, die nachfolgend eingebrannt wurden, und begründete damit die Tradition des Experimentierens mit wachshaltigen Bindemitteln, die etwa 100 Jahre andauerte. Einer der ersten, der diese Fernbachsche Technik anwandte, war Carl Rottmann bei dem Versuch eine geeignete Malweise für besagten Griechenland-Zyklus zu finden. In einem Brief an Carl Ludwig Seeger berichtet der Künstler: „[...] zuerst bediente ich mich der Fernbach'schen Harzmalerey [...], die Hauptursache aber warum ich diese Malerei aufgegeben ist daß mir die Erfahrung lehrt daß das Bindemittel welches hauptsächlich aus Bernstein besteht zu hart wird und mit der Zeit um so leichter der Gefahr des Springens und Abblätterns ausgesetzt ist.“⁵²⁰

Gleichzeitig erwähnte er, maltechnische Experimente in Zusammenhang mit der Knirim'schen Kopaiva-Malerei⁵²¹ durchgeführt zu haben, einer parallel zu Fernbachs Methode entwickelten neuen Wachs-Harz-Malerei. Diese allerdings gab Rottmann ebenfalls bald auf.⁵²² Trotzdem waren die Ergebnisse jener maltechnischen Versuche für jedermann an prominenter Stelle zu besichtigen und fanden so Nachfolger.

Unter den Malern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählt vor allem Böcklin zu jenen, die sich mit den technischen Grundlagen der Malerei beschäftigten. Seine Bestrebungen führten 1886 zur Gründung der „Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren“. „Es ist überliefert, dass er nach neuen und seltenen Farben suchte, die Pigmente selbst mit dem Bindemittel anrieb, ja sich sogar mit dem Pressen von Öl beschäftigt haben soll.“⁵²³ Zunehmend entfernte sich Böcklin von den üblichen Verfahren der damaligen Zeit und orientierte sich an Techniken, die er von seinen zahlreichen Italienreisen kannte, an der Florentiner Frührenaissance und auch der

⁵¹⁹ Bei Plinius heißt es lediglich: „Die enkaustische, d.i. die eingebrannte Malerei, Wachsmalerei, ist eine Art der Malerei, die mit dem gefärbten und geschmolzenen punischen Wachse geschah, welches man durch Hilfe des Feuers auftrug und ihm dadurch Dauer verlieh.“ Zitiert nach: Fernbach, Franz Xaver. Die enkaustische Malerei. Ein Lehr- und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde. München 1845. S. 8.

⁵²⁰ Zitiert nach: Decker, Hugo. Über Rottmanns Maltechnik und Kolorit. In: Bierhaus-Rödiger, Erika. Carl Rottmann. München 1978. S. 90.

⁵²¹ Vgl. Knirim, Friedrich. Die endlich entdeckte wahre Maler-Technik des klassischen Alterthums und des Mittelalters, sowie die neuerfundene Balsamwachsmalerei. Leipzig 1845.

⁵²² Decker, 1978. S. 90.

⁵²³ Kühn, 1998. S. 107. Vgl. auch Berger, Ernst. Böcklins Technik. Sammlung maltechnischer Schriften. Bd. 1. München 1906.

pompejianischen Wandmalerei. Durch die Wiederbelebung dieser antiken Malverfahren wollte Böcklin in erster Linie seine Farbwirkung steigern.

Nicht nur die beeindruckende Farbigekeit, auch die Haltbarkeit der pompejianischen Gemälde waren der Ausgangspunkt für sämtliche Versuche im 19. Jahrhundert, diese Technik nachzuempfinden. Nun fasste Diefenbach seinen Fries lediglich in schwarz und weiß. Als Pigmente zeigen sich ausschließlich Zinkweiß, Bleiweiß, Calciumcarbonat und Kaolin im weißen Hintergrund. Dabei dürfte Calciumcarbonat in Form von Kreide beigemischt worden sein. Hinzu kommt die Verwendung von Ruß als Schwarzpigment – nicht ungewöhnlich für das 19. Jahrhundert.⁵²⁴ Durch diesen Verzicht auf Farbigekeit stellt die Steigerung der Farbwirkung sicherlich kein schlagendes Argument für die Wahl der neuen, wenig erforschten Technik dar. Vielmehr ist die Dauerhaftigkeit, die man sich bei besagter Wachs-Harz-Malerei versprach, ganz im Sinne des Künstlers. So passt es vollkommen zu der egomanen Haltung Diefenbachs, nicht nur ein ohnehin monumentales Werk von 68 m Länge zu gestalten, sondern zudem ein Gemälde für die Ewigkeit schaffen zu wollen. Die Nähe, die der Fries als monumentaler Wandschmuck zu dem umfassenden Wandzyklus Rottmanns und nicht zuletzt dem Mauerschmuck Pompejis aufweist, unterstützen dieses Argument. Nicht zuletzt schuf Diefenbach seinen Fries ein zweites Mal als Zierde der Außenmauern seines Wohnhauses auf Capri. Was für eine Technik er zur besseren Haltbarkeit gegen Witterung und Salzwasser dabei verwandte, ist nicht bekannt und kann, da lediglich Fotografien dieses Werkes erhalten sind, auch nicht mehr nachvollzogen werden.

4.1.5. Fotografie und Bildvorlage

Seit der Erfindung der Fotografie, das heißt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, spielt das neue Medium als Hilfsmittel für die Produktion von Kunstwerken eine nicht zu verachtende Rolle. Die Reihe der Künstler, die sich der Kamera als Werkzeug bedienten, ist lang und geht von Eugène Delacroix (1798–1863) in den 50er Jahren über Hans Thoma (1839–1924), Wilhelm Leibl (1844–1900), F. A. von Kaulbach (1850–1920) und Max Slevogt (1868–1932) bis hin zu Paul Cézanne (1839–1906) oder Edgar Degas (1834–1924).⁵²⁵ Die unterschiedlichen Methoden im Umgang mit der Fotografie, von der reinen

⁵²⁴ Vgl. Weimer, 1987. S. 5.

⁵²⁵ Seit 1969 widmete sich vor allem J.A. Schmall gen. Eisenwerth in zahlreichen Arbeiten dem Thema fotografischer Studien und ihrer Umsetzung im Bild. Dabei fokussierte er auf die diversen Techniken Franz von Stucks und Franz von Lenbachs, deren Erfindungsreichtum groß und variabel war. Vgl. v. a. Schmall gen.

Studienvorlage über die Übertragung mit Hilfe eines Quadernetzes bis hin zur direkten Projektion der Motive auf die Leinwand mittels des Systems der *Laterna Magica* sollen hier nicht näher erläutert werden, da den bemerkenswerten Arbeiten Schmolls⁵²⁶ nichts hinzuzufügen ist und seine Erkenntnisse im Hinblick auf Diefenbachs Nutzung des neuen Abbildverfahrens bereits in der Arbeit von Kobel ausreichend rekapituliert wurden.⁵²⁷ Nicht beachtet blieb allerdings der spezielle Aspekt der Verbindung von Fotografie und Schattenriss, der an dieser Stelle diskutiert werden soll, ohne die Erkenntnisse bzgl. konventioneller Verfahren oder der Übermalung von vergrößerten Abzügen, die Diefenbach sehr experimentell handhabte, erneut aufzugreifen.

Dass sich Diefenbach trotz umfangreicher Selbstzeugnisse kaum zum Hilfsmittel der fototechnischen Vorlage äußerte und nur ein kleiner Teil der entsprechenden Vorlagen und bearbeiteten Aufnahmen erhalten blieb, ist naheliegend und im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Künstlern nicht ungewöhnlich. Man darf diesbezüglich nicht außer Acht lassen, dass der Einsatz von Fotografien als Ersatz einer akademischen Vorzeichnung im 19. Jahrhundert als unzulässig galt. Ihre Zuhilfenahme war Zeichen minderen Könnens und das „Mechanische der apparativen Bildtechnik“ widersprach „der Anschauung vom genialen Künstler.“⁵²⁸ Diese scheinbare Banalität der Entstehung eines Kunstwerkes als bloße Umsetzung einer Fotografie auf die Leinwand konnte Diefenbach, der seine Werke als Ausdruck „hoher menschheitlicher Gedanken“⁵²⁹ sah, keinesfalls für sein ohnehin umstrittenes Kunstschaffen dulden.

Den Quellen folgend, konnte dagegen auch der naturverbundene Lebensreformer der modernen Technik nicht ganz aus dem Weg gehen. Seit seiner Anstellung im Atelier des Hoffotografen Joseph Albert (1825–1886) im Jahr 1872, das damals immerhin das

Eisenwerth, J. A. *Fotografische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck*. Essen 1969; Ders. *Malerei nach Fotografie. Von der Camera Obscura bis zur Pop*

Art. Eine Dokumentation. München 1970; Ders. *Zur Vor- und Frühgeschichte der Photographie in ihrem Verhältnis zur Malerei*. In: Billeter, Erika. *Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute*. Zürich, Bern 1979. S. 8–13 sowie Danzker, Jo-Anne Birnie/ Pohlmann Ulrich/ Schmoll gen. Eisenwerth, J.A. *Franz von Stuck und die Photographie*. München 1996.

⁵²⁶ Vgl. FN 525.

⁵²⁷ Vgl. Kobel, 1997. S. 71–78.

⁵²⁸ Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. *Lenbach und die Photographie*. In: Gollek, Rosel/ Ranke, Winfried (Hrsg.). *Franz von Lenbach 1836–1904*. München 1987. S. 65. Noch 1968, als Schmoll seine Ausstellung zur *Porträtfotografie Stucks* plante, konnte das Vorhaben zunächst nicht realisiert werden, „weil Bedenken auftauchten, ob man nicht dem Ansehen Stucks dadurch schaden würde, daß nun seine Methode, mit Hilfe von Kamerabildern Porträtgemälde auszuführen, aufgedeckt wurde.“ (Vgl. Danzker, 1996. S. 14.)

⁵²⁹ Beckmann an Nicolaus, am 7. Mrz. 1913, in: Tgb. 31.

erfolgreichste Unternehmen seiner Art in München war,⁵³⁰ und seit seiner Tätigkeit für die fotografische Anstalt von Franz Hanfstaengel (1804–1877) war Diefenbach der Umgang mit dem Medium Fotografie und vor allem deren Technik sehr vertraut. Zahlreiche seiner fotografischen Studien haben sich erhalten, und spätestens in Höllriegelskreuth (1885) war er in Besitz einer eigenen Kamera. Die „Küche, als für Menschen, welche sich von Obst und Brod [sic] ernähren, entbehrlich, [hatte er] zu einem Laboratorium für Photographie umgewandelt.“⁵³¹ In dieser Zeit, also den Jahren bis 1888, in denen er sich mit Fidus im Steinbruchhaus der Gestaltung des Schattenfrieses widmete, entstanden diverse Fotografien seiner Kinder und Jünger, nackt und in Posen wie man sie im Zug der Kindergestalten von *Per aspera ad astra* wiederfindet. Sie spielen Geige (Abb. 9) oder Posaune,⁵³² marschieren mit einem Stab in der Hand (Abb. 8)⁵³³ oder bewegen sich spielerisch und frei vom Kleiderzwang. Dass diese Fotografien als Vorlagen dienten und zumindest Teile des Frieses nach ihnen gearbeitet wurden, belegen nicht nur die Ähnlichkeit der gewählten Positionen und Silhouetten,⁵³⁴ sondern auch die schriftlichen Hinweise von Fidus in Briefen und Lebenserinnerungen: „Ich selbst hatte ja noch immer keine Aktstudien nach der Natur gemacht und nur kurz mal die Kinder nackt gesehen u. der Meister sie und mich so fotografiert. Auch weibliche Akte hatte er nach der schöneren Schwester seiner Frau einst gemacht in Stellungen, die zur Kindermusik gehörten.“⁵³⁵

Interessant ist nicht so sehr, dass diese Aufnahmen existieren, sondern vielmehr wie sie im Hinblick auf den Schattenriss genutzt wurden. Die besagten Fotografien zeichnen sich teilweise dadurch aus, dass die Vergrößerungen der entsprechenden Aktmodelle auf auffallend dünnem Fotopapier abgezogen wurden. Die Abzüge wurden anschließend mit einem provisorischen Papprahmen versehen. Dieser ermöglichte es, die Bilder auf einfache Weise – etwa an einer Fensterscheibe – umgekehrt gegen das Licht zu halten und die

⁵³⁰ Vgl. Gebhardt, Heinz. *Königlich bayerische Photographie. 1838–1918.* München 1978.

⁵³¹ Kat. Ausst. Dfnbch, 1898. S. 12.

⁵³² Abb. in: Fidus. Karl Wilhelm Diefenbach. In: *Lachendes Leben.* Jg. 8, Hft. 6. Egestorf 1932. S. 12. Vgl. auch Hinweis bei Y, 1985. S. 17.

⁵³³ Diese Abbildung stammt eindeutig aus der relevanten Zeit und ist auf dem Rahmen mit „Helios 1886“ bezeichnet.

⁵³⁴ Diese These wurde bereits von Y aufgestellt. Vgl. dazu Y, 1985. S. 17.

⁵³⁵ Fidus. *Kleine Lebenserinnerungen.* Zitiert nach: Frecot, 1997. S. 75.

Vgl. auch Dfnbch an Fidus, am 20. Jul. 1910. Zitiert nach: Y, 1985. S. 370: „In dem Geiste ... verlangtest Du als kleine Erkenntlichkeit fuer Deine mir geleisteten `Dienste´ den fotografischen Apparat, von dem ich doch wohl kaum mehr Gebrauch machen koennte, sowie die Ueberlassung aller damit im Steinbruch gemachten Aufnahmen, Negative, von denen Du mir, wenn ich es wuenschte, Abzuege zu machen versprachst.“

Umriss der Figuren rückseitig nachzuzeichnen. Jene Zeichnungen sind auf etlichen erhaltenen Abzüge verso sichtbar (Abb. 33 a-b). Allerdings hat dieses Verfahren beispielsweise bei den Geige spielenden Modellen den Nachteil, dass der Bogen folglich ungewöhnlicher Weise mit der linken Hand geführt wird. Dies irritierte Diefenbach jedoch nicht weiter, da Aufnahmen seines Sohnes als Modell existieren, bei denen er – womöglich aus kompositorischen Gründen – das Instrument ohnehin mit der linken Hand spielt und selbst auf Gemälden des Künstlers ist das Kind in dieser „spiegelverkehrten“ Position festgehalten.⁵³⁶

Sowohl in Lenbachs, als auch in Stucks Nachlass gibt es zahlreiche Fotovergrößerungen mit Spuren von Durchzeichnungen.⁵³⁷ Diese wurden allerdings nicht von der Rückseite angefertigt. Trotz des Nachteils einer spiegelverkehrten Abbildung hat Diefenbachs Verfahren den Vorteil, dass er die reine, weiße Rückseite als Träger für eine Zeichnung nutzen konnte. Diese entstand durch das einfache Nachzeichnen von Linien, welche wiederum aus dem Zusammentreffen verschiedentöner Partien innerhalb der Fotografie resultierte. Bereits durch jenen Vorgang des Nachzeichnens kommt es zu einer vereinfachenden Abstraktion des Dargestellten, von der es nur noch ein kleiner Schritt zur Silhouette des Schattenfrieses ist. Dieser wird durch das schwarze Ausmalen der Binnenfläche gegangen.⁵³⁸

Die Methode Diefenbachs führt annähernd zu dem selben Ergebnis wie das fotografische Silhouettenportrait, das mit dem Aufkommen der künstlerischen Amateurfotografie in den 1890er Jahren eine regelrechte Renaissance erlebte. Es „konnte entweder durch technische Tricks mit Hilfe von aufwendigen Konstruktionen bzw. weißem Hintergrund und kleiner Blende oder einfach Fotografieren eines präzise ausgeleuchteten Schattens erreicht werden, oder durch Nachbearbeitung, Retusche oder Überkleben des Negativs bei Fotos von Silhouetten vor kontrastreichem Hintergrund.“⁵³⁹

Mit Retuscharbeiten war Diefenbach beispielsweise durch seine freiberufliche Tätigkeit für das Kunstdruckunternehmen Hanfstaengl über Monate beschäftigt. Ihm war demnach auch bewusst, dass der Schattenwurf im 19. Jahrhundert als Zeichen mangelnden handwerklichen Könnens aus der Fotografie nahezu verbannt wurde und dieser demnach kaum ein ästhetisches Eigenleben führte. Als Grund dafür wird in der Literatur häufig die

⁵³⁶ Vgl. *Waldmusik* (WK 2.3–2.5).

⁵³⁷ Danzker, 1996. S. 19.

⁵³⁸ Die Nähe zwischen diesen spiegelverkehrten Pausen mit ihren noch vorhandenen reduzierten Binnenzeichnungen und den weißen Silhouetten der *Kindermusik* ist noch frappierender (Abb. 33 a-b).

⁵³⁹ Dazu Schulz, 2001. S. 152.

„Schattenlosigkeit des entseelten 19. Jahrhunderts“ angeführt, die „als Ausdruck eines technisch-rationalen Bild- wie materialistischen Weltverständnisses gesehen werden [kann], das von metaphysischen Phänomenen nichts wissen wollte [...]“.⁵⁴⁰ Der Schatten seit Platon als ältestes Sinnbild der Seele bekannt, hatte in dieser positivistischen Sicht keinen Platz. Konsequenterweise nur, dass Diefenbach mit seiner symbolistischen Perspektive auf die Dinge gerade die Seele, den Schatten, in seinem unwirklichen „Lebens-Märchen“ herausarbeitete, quasi als Gegenkonzept zu einer von Industrialisierung und Technisierung geprägten Zeit – ironisch allerdings, dass er sich zu diesem Zweck wiederum der entseelten Technik bediente.

⁵⁴⁰ Schulz, 2001. S. 154/155.