

4.3. Wie hielt er´s mit der Religion? Diefenbach´s Kunst und die Gretchenfrage

4.3.1. Religion im Umbruch um 1900

Betrachtet man das Gesamtwerk Diefenbachs, so klafft eine tiefe Kluft zwischen den Gemälden, die Vegetarismus und Sexualreform thematisieren, das heißt jenen Bildern, die Lebensreform und Lebensnähe gewidmet sind einerseits und andererseits den mystischen und vermeintlich religiösen Bildern mit vor allem christlicher Motivwahl. Diese auch im Kontext anderer Werke des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu bewerten, soll Aufgabe des vorliegenden Kapitels sein.

Bereits bei einer ersten Annäherung an das Thema ist auffallend, dass die religiöse Malerei in der Motivgeschichte des 19. Jahrhunderts kaum vertreten ist⁶³⁰ bzw. eine umfassende christliche Ikonographie der Zeit, wie wir sie für frühere Epochen besitzen, fehlt.⁶³¹ Wir sehen uns mit dem Phänomen konfrontiert, dass gerade die bedeutendsten Maler der Jahrhundertwende diesen Themenkreis nur marginal dargestellt haben. Von den Impressionisten wie Gustave Courbet (1819–1877), William Turner (1775–1851) oder auch Wilhelm Leibl (1844–1900) und Adolph Menzel (1815–1905) gibt es keine Gemälde religiöser Wunder – einer der fundamentalen Unterschiede zu den künstlerischen Schwerpunkten früherer Epochen. Grund ist sicherlich, dass das Interesse der Kunst in einer Zeit des Materialismus, der Technik- und Wissenschaftsbegeisterung eher den gegenwartsnahen und ästhetischen Problemen gewidmet war. Zudem bewirkte die Entwicklung und das Erstarken der bürgerlichen Gesellschaft eine Freisetzung der Kunst aus einem festen Funktionsgeflecht. Die Kirche als ehemals bedeutender Auftraggeber für Künstler fiel schon seit der Säkularisation zu Beginn des Jahrhunderts weg. Sekundär bedeutete das für den Künstler eine gewisse Führungslosigkeit in religiösen Darstellungen. Es blieb nur der Blick zurück auf die Bildtradition lang vergangener Epochen, denn seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert existierte „keine Kontinuität christlicher Kunst mehr, wie sie die vorausgehenden Jahrhunderte als homogene Entwicklung“⁶³² aufwiesen. Als Grund gelten neben der Säkularisation auch die allen Wundern gegenüber abgeneigte, vernunft-orientierte Aufklärung und die Ästhetik der Klassik, die nach dem Vorbild der

⁶³⁰ Vgl. Hofmann, Werner. Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1974.

⁶³¹ Vgl. ähnliche Kritik in: Lankheit, Klaus. Vision, Wundererscheinung und Wundertat in der christlichen Kunst. In: Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/ M. 1971. S. 76–101.

⁶³² Hofmann, Werner. Das Christliche in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Das Münster. Jg. 31. 1978. S. 47.

Griechen nicht transzendierend orientiert war. Wenn auch die Romantiker in ihren Gemälden noch einmal gegen die vordergründige Realität als einzige Komponente der Darstellung aufbekehrten und Gemälde wie Caspar David Friedrichs Tetschener Altar *Kreuz im Gebirge* (1808) noch tief von mystischem Naturempfinden und christlichem Offenbarungsglauben durchdrungen ist, so sind die Nazarener tatsächlich die Letzten, die bzgl. religiöser Darstellungen noch einen einheitlichen, wenn auch epigonalen Kunstwillen an den Tag legten. Sie suchten „durch übertreibende Haltung und Gestik der Figuren die Inhalte so zu vermitteln, daß sie durch die unwillkürliche Resonanz im Betrachter von diesem unmittelbar verstanden werden konnten. Damit aber blieb an den Bildern etwas Theatralisches haften [...] Die heilige Handlung wurde zum Schauspiel.“⁶³³ Ähnliche Ziele verfolgten die Präraffaeliten in England. Danach entstanden nur noch individuell geprägte Christusdarstellungen, wenn auch von bedeutenden Künstlern wie Anselm Feuerbach (1829–1880), Arnold Böcklin, Hans Thoma oder Max Klinger (1857–1920). Jedoch war ihre Christusdarstellung nicht immer eine Folge religiöser Überzeugung, sondern vielmehr äußerlicher Anlässe⁶³⁴ oder künstlerischen Ehrgeizes, sich mit den Alten zu messen.⁶³⁵ Kein Maler von Rang konnte ganz auf das Thema „Christus“ in seinem Repertoire verzichten, denn entsprechende Motive entsprachen dem Publikumsgeschmack, religiöse Bilder waren beliebt. Jedoch handelte es sich immer um individuelle Schöpfungen des Zeitgeschmacks. Um keines der Gemälde bildete sich eine stilbildende Schule.

Es bedarf eines Blicks auf die Entwicklung von Glauben und Religion in der Zeit um 1900, auf die Abwendung von einem einheitlich verstandenen und geprägten Christentum, hin zu einer individuellen Auffassung und Ausübung von Religiosität, um dieses Phänomen, das Fehlen eines die Zeit repräsentierenden Christusbildes, zu erklären. Dabei soll versucht

⁶³³ Hofmann, 1978. S. 50.

⁶³⁴ Zu nennen wäre hier ein Wettbewerb des Kaufmanns und Konsuls Theodor Bierck in München im Jahr 1897. Im Zentrum stand das Christusbild, wobei nicht der Gottessohn, sondern der Mensch Christus nach der persönlichen Auffassung des Künstlers jeweils individuell dargestellt sein sollte, „losgelöst von einer personenreichen Komposition und befreit von einer mehr oder weniger sinnreich erdachten Handlung als bloße Erscheinung einer religiösen Empfindung.“ Neun Maler entsprachen der Aufforderung: Thoma, Uhde, Skrabina, Brütt, Max, Marr, Stuck, Kampf und Zimmermann. Keines der Bilder war von bleibender Bedeutung. Vgl. dazu Priebe, Hermann. Das Christusbild in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Halle 1931. S. 54.

⁶³⁵ Wenige Ausnahmen bilden die Werke Hans Thomas, Wilhelm August Theodor Steinhausens oder Eduard von Gebhardts, die tatsächlich noch äußeres Zeichen und Bekenntnis wahrhaften Glaubens waren, oder jene Gemälde, die die Geschichte Christi im Sinne des Historismus darzustellen suchten. Beispielhaft soll hier Bruno Piglheins Panorama der *Kreuzigung Christi* (1886, 1892 verbrannt) genannt werden.

werden, parallel zur Darstellung allgemein gültiger Tendenzen die exemplarische Position des Künstlers Karl Wilhelm Diefenbach herauszuarbeiten, bevor eine entsprechende Interpretation seiner Gemälde vorgenommen wird.

Mystik und Metaphysik in kirchlichem Kontext wurden am Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend entthront. Gelebte Religiosität war ein Überhang von Tradition und stellte nur noch einen rezessiven Teil des alltäglichen Lebens dar – neben anderem, oft zentralerem: Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und nach- bzw. nichtreligiöser Kultur. Das 19. Jahrhundert war für die Bildung und Entwicklung von Religion nicht nur ungünstig, es fand historisch – über die Periode des Kaiserreichs hinaus – sogar das statt, was man unter Entkirchlichung oder Entchristianisierung versteht. Die Deutschen hörten auf, in ihrer Mehrheit Christen zu sein. Die Gründe waren vielfach und jeder einzelne spielte auch in der individuellen religiösen Einstellung Diefenbachs, in seiner Abwendung nicht so sehr vom Christentum denn von der Kirche, dem „Satansinstitut“⁶³⁶ und dessen Dogmen-Glauben, eine nicht unerhebliche Rolle. Die folgenden Ausführungen orientieren sich an der Gliederung Nipperdeys, wenn sie mit Atheismus, säkularem Glauben und außerkirchlicher Religion die alternativen Positionen einer dem Christentum feindlichen Zeit beleuchten.⁶³⁷

Atheismus

Ein erheblicher Anstoß der Entchristianisierung der Zeit, speziell des aufkeimenden Atheismus, ging vom Darwinismus aus und von den weltanschaulichen Konsequenzen, die man aus Charles Darwins biologischen Forschungen und seiner Evolutionstheorie zog. Sie „stand im Gegensatz zur christlich tradierten Lehre von Schöpfung und Anfang der Welt [...], sie machte die teleologische Interpretation der Welt, den Schluß von ihrer Zweckmäßigkeit auf einen göttlichen Schöpfer, überflüssig, und sie vernichtete, indem sie den Menschen in die Evolution einordnete, seine Stellung als gottverwandtes Geistwesen.“⁶³⁸ Diefenbach äußerte sich eindeutig zu seiner Position gegenüber Darwin in einem Brief an den Herausgeber Fritz Georg und bezog Stellung zu seiner Teilnahme an „dem großen Erlösungswerk der armen, durch fast 2000jährigen finstern Pfaffen-Wahn-Trug ihrer ‚Göttlichkeit‘ beraubten Menschheit, zu welchem Erlösungswerk nach den

⁶³⁶ Dfnbch an Stella Diefenbach, am 29. Jun. 1909, in: Tgb. 27.

⁶³⁷ Vgl. Nipperdey, Thomas. Religion im Umbruch. Deutschland 1870–1918. München 1988.

⁶³⁸ Nipperdey, 1988. S. 126.

großen `Himmels´forschern, [...] Darwin den gewaltigen, unerschütterlichen Grundstein durch seine Lehre von der Entstehung des Lebens auf der Erde, von der Entstehung der Arten und von der Entwicklung des Menschen, der `Krone der Schöpfung´, vor 50 Jahren gelegt hat.“⁶³⁹ Diese futuristische Wendung einer fortschreitenden Evolution im Sinne von Darwins Selektionsprinzip im Kampf ums Dasein machte eine moralische Vervollkommnung durch die Evolution und die Orientierung an der selektierenden Natur möglich. Ein Ansatz, über den Diefenbach notierte: „Während Marie das Abendessen besorgte [...] las ich, zu wiederholtem Male, in Darwins *Abstammung des Menschen*, dem einzigen mir seit langer Zeit zur Verfügung stehenden Buche. – Welche Summe von Beweisen, daß der Mensch vom Affen abstammt und nur wenige sich zu `Ebenbildern Gottes´ zu veredeln vermögen, die von der großen Herde gehaßt und unterdrückt werden, könnte ich aus meinem Lebensgang dem Werke Darwins, diesem Fundament einer neuen Menschheitsepoche, zufügen!“⁶⁴⁰

Ebenso wie auf Darwin berief man sich vom Standpunkt des Atheisten auf Goethe, dessen immanent-transzendenter Pantheismus, nach dem Gott in den Naturerscheinungen erkennbar wird, auch Parallelen in Diefenbachs Glaubensdefinitionen findet. So schrieb einer seiner späten Jünger auf Capri über den Glauben der Gemeinschaft: Für uns „hat er [Gott] sich nicht nur einmal während des ganzen Weltgeschehens in Christus geoffenbart, um dann in ihm zu sterben, während die Menschen die tote Form anbeten. Für uns lebt Gott noch heute in jedem Ding im All und er offenbart sich jedem, der Augen hat zu sehen, Ohren zu hören, heute und morgen und wieder morgen. Wo immer ein Vöglein singt in jubelnder Lust, vernehmen wir Gottes Stimme, wo immer ein duftendes Blümlein erblüht, sehen wir seine Allmacht. So erfassen wir die Gottesidee. In jedem Würmchen, in jedem Grashalm sehen wir den Gott, den wir Natur nennen.“⁶⁴¹

Dass der Lebensreformer Diefenbach Religion und Göttlichkeit mit der Natur assoziierte, ist naheliegend, und wenn er in seinem Testament von seinem „Ringeln nach Wissen, nach Erkenntnis Gottes in den Naturgesetzen und deren Betätigung als die `Erfüllung des

⁶³⁹ Dfnbch an Fritz Georg, am 1. Mrz. 1909, in: Tgb. 27.

⁶⁴⁰ Dfnbch, o. J., in: Tgb. 24. (S. 139-B.)

⁶⁴¹ Beckmann an August Machner, am 16. Feb. 1913, in: Tgb. 31.

Reiches Gottes auf Erden“⁶⁴² schrieb, wird verständlich, warum Diefenbach wiederholt auch mit der rousseauschen Philosophie in Verbindung gebracht wurde.⁶⁴³

Eine neue Dimension im Kampf gegen das Christentum lieferte Friedrich Nietzsche (1844–1900). Seine Absage an eine göttliche Existenz und sein Angriff gegen jene, die ihren „Kopf in den Sand der himmlischen Dinge“⁶⁴⁴ stecken, war moralisch und intellektuell sicher der bedeutendste Angriff auf ein ohnehin schwankendes Christentum, und seit den 1890er Jahren gab es kaum eine intellektuelle Bewegung, die nicht unter dem Einfluss des Übermenschen-Gedankens stand. Zusammenfassend lässt sich Nietzsches Ansatz nach Nipperdey wie folgt darstellen: „Der Universalzustand heute ist der Zerfall der Werte, das nennt Nietzsche Nihilismus. Der ist nicht das Produkt seiner eigenen Philosophie, so sehr diese ihn bewußt zu machen sucht; er ist die Signatur der Gegenwart. Ausdruck dafür ist die berühmte Formel `Gott ist tot´, weil wir nicht mehr an ihn glauben; alles Tun und Sein der Gegenwart ist der Welt verpflichtet, hat sich ganz von dem antiweltlichen Christentum gelöst [...]. Das nun gibt, drittens, die eigentliche, die neue Angriffsrichtung gegen das Christentum [...]. Das Christentum (und mit ihm die moderne Kultur) ist lebensfeindlich, darum müssen wir uns von ihm befreien.“⁶⁴⁵

Diefenbach, der „die katholische (wie jede dogmatische) Kirche als Ursache allen Elends der jetzigen Menschheit“⁶⁴⁶ erkannte und bekämpfte, kommentierte Nietzsches Philosophie mit den Worten: „dessen [Nietzsches] Satz von der Berechtigung des Auslebens und der Betätigung der Individualität [...] ich im richtigen Verstand voll unterschreibe und den ich von frühester Jugend an [...] als Fundamentalsatz meiner Menschheitsforderung des freien heiligen Selbstbestimmungsrechtes jedes vernünftigen Menschen ausgesprochen habe.“⁶⁴⁷ Von „frühester Jugend an“ würde in Diefenbachs Falle bedeuten, dass er die Philosophie Nietzsches verfolgte, ohne diese studiert oder gekannt zu haben!⁶⁴⁸

⁶⁴² Dfnbch, Testament, 1909.

⁶⁴³ „Ich habe schon viel über, aber noch nichts von J. J. Rousseau gelesen, werde so oft als ein `zweiter Rousseau´ – in gutem, mehr aber in schlechtem Sinne – bezeichnet.“ (Dfnbch an M. Jennewein, am 1. Jul. 1887, in: KB 3.)

⁶⁴⁴ Nietzsche, Friedrich. Also sprach Zarathustra. Leipzig 1930. S. 32.

⁶⁴⁵ Nipperdey, 1988. S. 130 f.

⁶⁴⁶ Dfnbch an Stella von Spaun, am 3. Jul. 1909, in: Tgb. 27.

⁶⁴⁷ Dfnbch an Stella von Spaun, am 3. Jul. 1909, in: Tgb. 27.

⁶⁴⁸ Der erste Teil des Zarathustra z.B. erschien ab 1883, will heißen über 30 Jahre nach Diefenbachs Geburt am 21. Feb. 1851.

Tatsächlich negierte Diefenbach die Existenz Gottes bereits bevor der Religionsstifter Zarathustra auf den Plan trat. Um dies zu belegen, bedarf es eines Rückblicks in das Jahr 1882, als der Künstler am 10. Februar nach seiner ersten erzwungenen Hochzeit den Hohenpreißenberg in Oberbayern bestieg und dort bei Sonnenaufgang eine Vision, eine Bewusstseinsweiterung erlebte. Dieses Naturerlebnis brachte er in den Tagen danach in Gedichtform zu Papier. Seine Überzeugung, von da an für das „Erwachen der Menschlichkeit“ zu kämpfen, wird darin ausgedrückt:

„Arme, irreführte Menschheit!/ Zu toten Götzen flehst Du um Erlösung,/ indes Du Dich vom Gott des Lebens und des Heils/ hast abgewendet, sein Gebot missachtetest und dawiderhandelst,/ der Erde lachend Eden in ein Jammertal, in eine Mördergrube wandelst! –/ Erkenn Dich selbst! –/ In DIR ist Gott!“⁶⁴⁹ bzw.

„Ich bin erwacht, bin zu mir selbst gekommen,/ und in die Welt hinaus ich ruf:/ Es ist kein Gott!/ O könnt ich meiner Stimme Schall verstärken,/ dass sie, millionenfachem Donner gleich,/ die Erd umbrauste: `Es ist kein Gott!`“⁶⁵⁰

Diese Zeilen erklären nicht nur, warum Diefenbach das Wort „Gott“ in seinen Aufzeichnungen fortan meist in Anführungszeichen setzte, auch wird seine Vorläuferschaft in der Gottverneinung hier – 1882, das heißt ein Jahr vor der Veröffentlichung des ersten Teils von Nietzsches *Zarathustra* (1883–1885) – dingfest. Parallel zu dem weltberühmten Philosophen, aber ohne Kenntnis von dessen Schriften verkündete Diefenbach den „Tod Gottes“, den Tod eines falsch verstandenen, christlichen Gottes bei Verneinung religiöser Werte wie Demut, Keuschheit und Entsagung. Der Wille zum Diesseits, zur Wirklichkeit im Sinne des „bleibt der Erde treu“⁶⁵¹ und die „Geburt“ des schöpferischen Individuums trat an seine Stelle.

Eine wachsende Zahl der Lebensreformer wollte sich gegen Ende des Jahrhunderts nicht mehr ausschließlich auf praktische Lebens- und Gesundheitsfragen beschränken. Überwältigt vom tiefen Gefühl einer Kulturkrise, wandten sie sich den philosophischen Schriften Nietzsches zu, die diese Krise deutlich artikulierten. Darüber hinaus begeisterten sich gerade die Künstler für die Umbesetzung der Werte und den Glauben an den „neuen Heiland“, den „Übermenschen“. „Der Glaube an einen Erlöser, an eine objektive Welt höherer Mächte, hatte in diesem bis zum Siedepunkt gesteigerten Subjektivismus keinen

⁶⁴⁹ Dfnbch, Sonnen-Aufgang, 1882.

⁶⁵⁰ Dfnbch, Es ist kein Gott, 1882.

⁶⁵¹ Nietzsche, 1930. S. 9.

Platz mehr.“⁶⁵² Im Gegensatz zu Nietzsche lehrte Diefenbach allerdings weder den *Willen zur Macht* (hrsg. 1901)⁶⁵³ noch einen Nihilismus im Sinne des *Jenseits von Gut und Böse* (1886),⁶⁵⁴ sondern vielmehr einen Willen zur Demut vor der Macht der Natur und eine Polarisierung von Gut und Böse, das in der Anerkennung der Würde jedes Lebewesens und der Gesetze der Natur liegt.⁶⁵⁵ „Natur“ und „Mensch“ – mit diesen Schlagworten leitete Diefenbach einen Kulturwandel ein, der das gesamte folgende Jahrhundert prägen sollte, auch wenn seine Predigten nicht die Reichweite eines Nietzsche hatten. Mit Entrüstung wandte er sich fortan „von der Verderbnis ab, in welche er den herrschenden religiösen Kultus geraten sieht“.⁶⁵⁶ Jedoch blieb der „Gottmensch“⁶⁵⁷ Jesus, der sich opfernde „Edelmensch von Nazareth“⁶⁵⁸ für Diefenbach zeitlebens Vorbild seines „Menschheitsideals“⁶⁵⁹ und ein Leitbild, als solchen er ihn wiederholt in seinen Gemälden darstellte.

Ähnlichkeit zu der Philosophie Nietzsches, speziell dem Anti-Evangelium des *Zarathustra* besteht auch im Religionsstil und der prophetischen Attitüde des „Meisters“, die neben seinen Schriften und seiner Lebenshaltung, umgeben von ergebenen Jüngern, in seinen ambitionierten Predigten „Über die Quellen des menschlichen Elends, Krankheit, Armut und Verbrechen und deren Beseitigung durch naturgemäße Lebensweise“⁶⁶⁰ kulminierten. Die um 1900 häufig vorgenommene Reduzierung des Gottessohnes auf den idealen Menschen machte eine Wiederkehr Christi in Form des geläuterten Lebensreformers möglich und nicht von ungefähr hieß Diefenbach als lebendes Jesus-Imitat im Volksmund auch der „Kohlrabi-Apostel“.⁶⁶¹

⁶⁵² Priebe, 1931. S. 29.

⁶⁵³ Nietzsche, Friedrich. *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. München 1959.

⁶⁵⁴ Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. München 1999.

⁶⁵⁵ Vgl. Müller, 2004. S. 17 f.

⁶⁵⁶ Unbekannter Verfasser in der *National-Zeitung*, am 23. Aug. 1891. Zitiert nach: Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 31.

⁶⁵⁷ Dfnbch an Avenarius, am 15. Apr. 1909, in: Tgb. 27.

⁶⁵⁸ Diefenbach, Testament, 1909.

⁶⁵⁹ Diefenbach, Testament, 1909.

⁶⁶⁰ Bescheinigung der kgl. Polizei-Direction München, am 10. Okt. 1884, in: LZ.

⁶⁶¹ Vgl. *Münchener Allgemeine Zeitung*, am 17. Sep. 1891. Zitiert nach: Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 34.

Säkularer Glaube

Doch nicht nur die strikte Leugnung Gottes im Sinne des Atheismus bedeutete einen religiösen Umbruch um 1900, auch die Etablierung säkularer Glaubensformen prägte die Epoche des Materialismus. „Zunächst sind es zwei bürgerliche Grundwerte, die gemeinsam oder isoliert in den Rang von letzten Wirklichkeiten rücken, sinnstiftend, überdauernd, die Gegenwart rechtfertigend und in die Zukunft übersteigend – innerweltliche Transzendenzen: die Arbeit und die Familie.“⁶⁶² Kinder und Enkel zu haben, wurde zum Lebensinhalt, zur Lebenserfüllung – und somit entsprach Diefenbach mit seiner Verherrlichung der kindlichen Unschuld und der „Göttlichen Jugend“ als Hoffnungsträger ganz dem Zeitgeist.

Für das Bildungsbürgertum wurde noch ein dritter Aspekt säkularer Religion relevant, nämlich Bildung und Kunst, die zu einer Art Bildungs- und Kunstreligion auswuchsen. Kunst wurde Gegenstand religiöser Verehrung, nicht nur durch Nietzsche, sondern gerade durch den größten Künstler der Zeit, Richard Wagner (1813–1883). Dieser formulierte entsprechende Thesen vor allem in seinen Schriften *Das Kunstwerk der Zukunft*⁶⁶³ bzw. *Religion und Kunst*.⁶⁶⁴

Wagner gehörte auch zu den großen Vorbildern Diefenbachs und nicht ohne Grund malte er in der Zeit seiner geistigen Neuorientierung, im Todesjahr Wagners 1883, dessen Portrait (WK 7.6/ 7.8). Eine Wiener Verehrerin, die Frauenrechtlerin Marie Knitschke, zog 1896 in einem Vortrag Parallelen zwischen den beiden Künstlern.⁶⁶⁵ Auch Diefenbach selbst äußerte sich eindeutig zu seiner Orientierung an der Welt- und Kunstauffassung des Komponisten und seiner Verpflichtung gegenüber „demselben Menschheitsideal, welches Richard Wagner vorschwebte.“⁶⁶⁶ In seinem Lebensbericht lässt er von einem Jünger festhalten: „So paradox es dem oberflächlichen Denken erscheine: das Künstlerthum allein

⁶⁶² Nipperdey, 1988. S. 137.

⁶⁶³ Wagner, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig 1871–1883. Bd. 3. S. 51–210.

⁶⁶⁴ Wagner, Richard. *Religion und Kunst*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig 1871–1883. Bd. 10. S. 273–362. Auf die Schriften *Kunst und Religion* ebenso wie *Kunst und Revolution* verwies Diefenbach namentlich in einem Briefwechsel mit Havo von Zois, am 6. Apr. 1898, in: KB 20.

⁶⁶⁵ „Sie [Marie Knitschke] schickte einen Zeitungsbericht mit, in welchem ihr Vortrag sehr gut kritisiert war; sie hatte Wagner und Diefenbach verglichen.“ (1. Mai 1896, in: Tgb. 13.)

⁶⁶⁶ Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 531. Die Auseinandersetzung mit Wagners Schriften belegt ein Brief an den Freiherrn Havo von Zois in Graz, in dem es heißt: „[...] verweise ich auf die Schriften Richard Wagners, darunter namentlich *Kunst und Religion* und *Kunst und Revolution*.“ (Dfnbch an Havo von Zois, am 6. Apr. 1898, in: KB 20.)

trieb und befähigte den `Menschen` Diefenbach zu diesem von Stumpfsinn und Brutalität entweder verlachten oder mit schmutzigsten Waffen entgegneten Riesenkampfe. Die Kunst betrachtet Diefenbach im Geiste eines Shelley, Schiller und Richard Wagner, um nur einige der nächsten Geistesverwandten zu nennen, als das wesentlichste Veredelungsmittel vom `Thiermenschen` [...] zum `Gottmenschen`!⁶⁶⁷ und an anderer Stelle heißt es: „So sprach sich in dem Gesamtbilde der Ausstellung [in Triest 1899] bis in ihre Details, in den Reliefs von Goethe, Schiller, Beethoven und Wagner als den neuzeitlichen Erweckern und Begründern der Erlösungsmacht des Schönen [...] ein großer Gedanke aus: ein Weckruf an die Zeit, dem Genius der erlösenden Kunst ihr starres Herz zu öffnen, damit die schmachvolle Unterdrückung seines Wirkens [...] ein segensreiches Ende finde!“⁶⁶⁸

In solchen Zitaten und der bewussten Wahl Wagners als geistiges Vorbild wird Diefenbachs säkularer Glaube an die Kunst „die höchste menschliche Offenbarung“⁶⁶⁹ deutlich. Wie er, sah sich auch Diefenbach als Erlöser der Menschheit aus der Entartung, als Erlöser durch die Kunst. Beiden war in ihrer Mission das Christentum als gewaltsame Ablenkung von der Natur verhasst, beide forderten eine Abwendung von der verderbten Zivilisation und die Etablierung einer neuen, zur Natur hinführenden Mythologie bzw. Kunst. Einer der treuesten Jünger Diefenbachs, Paul von Spaun, umschrieb diese Intention wie folgt: „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.“⁶⁷⁰ Und Diefenbach selbst kam in einem Interview 1899 zu Wort: „Ich betrachte die Kunst als eine Religion, welche die Geister zum Schönen und Guten erheben soll.“⁶⁷¹ Verwirklicht werden konnte dieses Ideal, das, wie noch erläutert wird, eine Darstellung christlicher Motive nicht ausschließt, bestenfalls in Form eines Gesamtkunstwerks. Dieses ist bei Diefenbach allerdings nicht so sehr im Sinne Wagners zu verstehen. Vielmehr ist es in seinem Fall angeraten „als besonderes Kennzeichen des Gesamtkunstwerks nicht allein die multimediale Verbindung aller Künste in einem einzigen Kunstwerk gelten zu lassen, sondern vor allem auch noch

⁶⁶⁷ Dfnbch, Lebensbericht, 1897.

⁶⁶⁸ Kat. Ausst. Zum Fall Dfnbch. 1899, S. 8.

⁶⁶⁹ Dfnbch an Avenarius, am 12. Apr. 1909, in: Tgb. 27.

⁶⁷⁰ Spaun, Affaire Diefenbach, 1899.

⁶⁷¹ Ein Interview mit Meister Karl Wilhelm Diefenbach. In: Il Piccolo, 23. Feb. 1899. Zitiert nach: Kat. Ausst. Fall Diefenbach, 1899. S. 14.

eine andere Verbindung: die von Kunst und Wirklichkeit; denn zum Gesamtkunstwerk gehört die Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität.⁶⁷² Diese Einheit von Ästhetik und Realität, von Kunst und Leben ist bei Diefenbach aufs Äußerste verwirklicht. Seine Kunst lässt sich ohne Kenntnis seiner Person nicht verstehen und umgekehrt bedarf es der Biographie und Erfahrungen des „Propheten“, um entsprechend missionarische Gemälde zu entwickeln.

Außerkirchliche Religion

Zurück zum religiösen Umbruch um 1900 soll zur Einordnung Diefenbachs ein letzter Aspekt jenseits von Atheismus und säkularer Kunstreligion angesprochen werden – die Existenz außerkirchlicher Religion. Auffallend waren darunter Vereine und Gesellschaften, die sich als „freikirchliche Gemeinden“ organisierten.⁶⁷³ Diefenbach, der bereits im April 1881 am Freidenkerkongress in Frankfurt/ M. teilnahm,⁶⁷⁴ wurde speziell Mitglied der „Freireligiösen Gemeinde München“, aus der er aufgrund von Konflikten im Januar 1882 wieder austrat.⁶⁷⁵ Auch Diefenbachs Kontakt zu dem evangelischen Theologen Eduard Baltzer, der sich bereits während seines Studiums von der religiösen Dogmenlehre abgewandt und 1848 in Nordhausen im Harz eine freie Religionsgemeinde gegründet hatte, ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Baltzers Auffassung hatte ihre religiösen Wurzeln in der protestantischen Religionskritik des 19. Jahrhunderts und fand im Vegetarismus eine Gemeinschaftsethik, die nicht auf göttlich-transzendenter Erfahrung fußte.⁶⁷⁶

Neben jenen Gemeinschaften, die die Kirche kritisierten und zugleich eine eigene Überzeugung propagierten sowie entsprechende Kulte institutionalisierten,⁶⁷⁷ gehört in diesen Zusammenhang auch die sehr populäre theosophische Lehre von Helena P.

⁶⁷² Szeemann, Harald. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Berlin 1983. 1983. S. 40. Nicht umsonst veröffentlichte Stefan Kobel seine Magisterarbeit über Diefenbach unter dem Untertitel *Der Künstler als Gesamtkunstwerk*. (Vgl. Kobel, 1997.)

⁶⁷³ Vgl. dazu Nipperdey, 1988. S. 135 sowie Linse, Ulrich. *Lebensreform und Reformreligionen*. In: Buchholz, 2001. Bd. 1. S. 193–198.

⁶⁷⁴ Driessen, 1889. Typoskript, 1980. S. 13 sowie Diefenbach an Avenarius, am 15. Apr. 1909, in: Tgb. 27.

⁶⁷⁵ Vgl. Abschrift des Kündigungsschreibens an den Vorstand der Freireligiösen Gemeinde München, am 16. Jan 1882, in: LZ.

⁶⁷⁶ Vgl. Baltzer, 1867–1872. Zu Baltzer und Diefenbach vgl. S. 20.

⁶⁷⁷ Vgl. Nipperdey, 1988. S. 142 ff.

Blavatsky (1831–1891) sowie die darauf fußende Anthroposophie Rudolf Steiners (1861–1925).

Allgemein und wörtlich wird unter „Theosophie“ der mystische Kern verstanden, der in allen Religionen verankert ist, so die Einheit Gottes, die sich in drei Aspekten offenbart: „das Herabsteigen des Geistes in die Materie, die verschiedenen Entwicklungsstufen, in denen sich das Leben manifestiert, und das Weiterleben der Seele.“⁶⁷⁸ Dabei wird die Theosophie von ihren Anhängern nicht nur als Religion verstanden, sondern als Philosophie, sogar Wissenschaft. Sie gibt als Philosophie Wege vor, wie man den Weg zum Göttlichen, zur Vollendung beschreitet und leitet den Menschen ähnlich einer Religion an, diesen Prozess zu beschleunigen. Wissenschaft ist die Theosophie insofern, als sie nicht vom theologischen Glauben, sondern vom objektiv durch Forschung und Wissenschaft erworbenen Wissen ausgeht. Wichtig, auch in Betracht von Diefenbachs Selbstverständnis, ist der gnostische Charakter der Theosophie, die davon ausgeht, dass sich okkultes Wissen über das Göttliche bei „Lehrmeistern“ und „Eingeweihten“ findet, die ihrerseits die Entwicklung der Menschheit lenken. Zu diesen Auserwählten zählen u. a. Buddha, aber auch Christus. Gelegentlich steigen solche „Meister“ herab und unterweisen irdische Jünger, die wiederum ihr erworbenes Wissen weitergeben, um die Menschheit auf ein höheres spirituelles Niveau zu bringen.

Nachdem die Theosophie allen Religionen und Lebensphilosophien, selbst Okkultismus und Spiritismus gegenüber offen war und diese gleichberechtigt behandelte, könnte man von einem esoterischen Synkretismus sprechen, der es gleichzeitig jedem Theosophen erlaubt, seine eigene „Methode“ zum Erwerb höheren Wissens zu wählen. Praktisch bedeutet das, dass kaum Allgemeinplätze zu „der“ theosophischen Lehre aufgezeichnet werden können und tatsächlich jeder Künstler oder Anhänger dieser Philosophie einzeln betrachtet werden muss.⁶⁷⁹ Gerade deshalb ist es nötig, alle möglichen Hinweise aus den autobiographischen Schriften Diefenbachs nachzugehen und diese bezüglich seines individuellen Standpunktes gegenüber der theosophischen Lehre zu analysieren.

Viele der Reformer und selbsternannten Propheten der Jahrhundertwende fühlten sich von der theosophischen Bewegung angezogen, denn ihr Engagement richtete sich ebenso wie das der Theosophen gegen den positivistischen Determinismus und die Seelenlosigkeit des Daseins, gegen Materialismus und die Auflösung traditioneller Bindungen. Sie war die

⁶⁷⁸ Bax, Marty. Die Theosophische Gesellschaft. In: Loers, 1995. S. 32. Vgl. darin auch die folgenden Erläuterungen zum theosophischen System.

⁶⁷⁹ Vgl. Bax, 1995. S. 72/ 73.

ersehnte Hinwendung zu einem Absoluten und dessen Werten. Die emphatische Erwartung des Kommenden und die Vorstellung, dieses selbst als geläuterter Gottmensch einzuleiten, musste die Lebensreformer begeistern, allen voran den Jugendstilkünstler und Diefenbach-Schüler Hugo Höppener, gen. Fidus. Er war dem Begründer der „Deutschen Theosophischen Gesellschaft“ Wilhelm Hübbe-Schleiden (1846–1916) eng verbunden und illustrierte dessen Schriften ebenso wie das monatliche Organ der Gesellschaft, *Die Sphinx*. Nicht zuletzt waren seine monumentalen Tempelpläne Ausdruck eines ersehnten theosophischen Kultes. 1914 schrieb Fidus über die geistige Bedeutung der theosophischen Bewegung, dass „kaum ein Schaffender von Tiefe (in Deutschland) ist, der nicht von der Theosophie berührt und befruchtet wurde. [...] Theosophie lehrt und bestätigt nichts weniger als die Erweckung einer neuen Menschlichkeit und damit Menschheit aus dem Geiste.“⁶⁸⁰ Fidus Kontakt zur Theosophie wurde bereits durch seinen „Meister“ Diefenbach hergestellt, der dazu in einem seiner Tagebücher notierte: „Höppener [...] lernte bei mir Dr. Hübbe-Schleiden und dessen (damals) begeisterten Anhänger Clemens Drießen (damals Amtsrichter) kennen (1888) und äußerte sich nach jedem von deren Besuchen, deren Gesprächsthema stets die damals erst kurz in Deutschland hauptsächlich durch Dr. Hübbe-Schleiden, importierte und literarisch kultivierte Theosophie mit ihren Grundlehren der Reincarnation und des Karma war, über die von ihm schweigend mitangehörte Discussion [...]. [Später] ging er von mir zu Dr. Hübbe-Schleiden, der den an meinen Kinderwerken (*Kindermusik* und *P.a.a.a.*) zum Künstler herangebildeten Zuckerbäcker-Sohn gut gebrauchen konnte zur Bereicherung seiner ohne solche dem Bankrott verfallende Monatsschrift *Sphinx* mit `übersinnlichen' Illustrationen [...].“⁶⁸¹

Auch bei Diefenbach lässt sich einerseits Kontakt zu Okkultismus und Spiritismus vor allem der Münchener Zirkel vermuten,⁶⁸² andererseits stand er darüber hinaus mit den theosophischen Größen der Zeit in Verbindung und setzte sich mit deren Schriften auseinander. Er notierte in seinem Tagebuch, dass er „viele Hauptwerke der modernen und auch der älteren Theosophie (Jacob Böhme, Paracelsus pp) und besonders die meisten Bücher der Präsidentin der internationalen Theos. Gesellschaft, Annie Besant, sowie von deren Haupt-Apostel Dr. Hübbe-Schleiden gelesen habe; daß ich der Theosophie einen relativen Wert zur Menschheitsveredlung in einer solchen noch wild gährenden

⁶⁸⁰ Zitiert nach: Schmidt, 1977. S. 53.

⁶⁸¹ 25. Okt. 1913, in: Tgb. 31.

⁶⁸² Zur *Münchener Schule* des Okkultismus um Carl du Prel und Albert von Schrenck-Notzing, sowie deren Anhänger aus Künstlerkreisen, Gabriel v. Max, Wilhelm Trübner und Albert von Keller vgl. Bauer, Eberhard. Spiritismus und Okkultismus. In: Loers, 1995. S. 61–80.

Übergangszeit zu einer höheren Menschheits-Stufe, als seither je existiert habe, zuschreibe [...].⁶⁸³ Doch auch wenn er sich für die Schriften und die Praxis der Theosophen interessierte und von Triest aus sogar eine Reise in den Orient, quasi an die buddhistische Quelle theosophischen Gedankenguts plante, so war Diefenbachs Haltung gegenüber der neuen Lehre nicht uneingeschränkt positiv, vielmehr nahm er bis zu seinem Lebensende eine äußerst ambivalente Position ein. Dieses Schwanken zwischen positiver und negativer Bewertung jener außerkirchlichen Religion wird vor allem in den letzten Lebensjahren Diefenbachs deutlich, in der Zeit als die Lehre Rudolf Steiners durch die Abspaltung seiner „Anthroposophischen Gesellschaft“ von Annie Besants (1847–1933) „Orden des Sterns im Osten“ ihre große Anerkennung in Deutschland fand. Diefenbach notierte: „Die theos. Mitteilungen erregten mein höchstes Interesse; waren es doch gerade diejenigen Veröffentlichungen über den mir durch Frau Polmann-Mooy und Dr. Kubylinssky mitgeteilten Bruch zwischen Dr. Rudolf Steiner und Mme Annie Besant [...]. Das Bild, das ich aus der Lectüre dieser Blätter gewann, überraschte mich: zunächst über die gewaltige Ausdehnung der theos. Bewegung in ganz Europa und dann über die allgemeine, rückhaltlose Verehrung, welche Dr. Steiner als einem erleuchteten, von den `höheren Mächten´ auf die Erde gesandten Lehrer und Führer zu der Höhe eines übersinnlichen Lebens, sowie als einem der edelsten und reinsten Menschen von allen theos. Gesellschaften Europas gezollt wird.“⁶⁸⁴ Kennzeichnend für Diefenbachs Ambivalenz ist auch seine kurze und unentschlossene Mitgliedschaft in der Theosophischen Gesellschaft in Rom.⁶⁸⁵

Die Nähe der Theosophie zur christlichen Mystik faszinierte ihn, ebenso das Nacheifern des Geistes Christi, das heißt der Gedanke einer Verbindung zwischen Mensch und Gott, wobei Gott in theosophischer Sicht keine Frage des Dogmas oder der Konfession mehr war, sondern ein Objekt der Erfahrung und Wirklichkeitserkenntnis. Dieser Ansatz, der zu einem neuen Menschentum, dem „bewußten Gottmenschentum“⁶⁸⁶ führte, war natürlich zentraler Motor von Diefenbachs lebenslangem Ziel, die künftige Menschheit in seinen „Humanitas“-Werkstätten zu schulen und auszubilden.

⁶⁸³ 28. Okt. 1913, in: Tgb. 31.

⁶⁸⁴ 26. Okt. 1913, in: Tgb. 31.

⁶⁸⁵ Dfnbch, Testament, 1909.

⁶⁸⁶ Ruppert, 1993. S. 69.

Kritik dagegen übte er an dem „Wahnsinn der Wiederverkörperungslehre“⁶⁸⁷, die eine der wenigen Konstanten der theosophischen Idee bildet, und der „Lebensfremdheit, [...] welche der theosophische Wahnsinn eines über dieses einzige, reale, Leben hinausschweifenden `Weitblicks´ einer öfteren Wiedergeburt“⁶⁸⁸ generierte.

Diefenbachs eigene und individuelle philosophische Überzeugung unterschied sich folglich zumindest in einem Punkt wesentlich von den Ansätzen Hübbe-Schleidens, Besants etc.: Er glaubte an das Diesseits und lebte in dem Willen hier und jetzt Veränderung zu schaffen. So resümierte er, zwei Wochen vor seinem Tod für „eine kommende Generation, [...] als Beitrag zur Erlösung der Menschheit aus dem entgöttlichenden und verelendenden Wust des Pseudo-Christentums mit seiner Lehre von einem `besseren Jenseits´ nach unserem Tode, als aus der, wohl edleren, aber fast ebenso von der Erkenntnis und besten Betätigung unseres irdischen (einzigen) Lebens ablenkenden theosophischen Lehre einer glücklicheren Wiedergeburt in tausenden von Jahren. Alle Fragen des Lebens müssen in diesem Leben ihre Lösung finden können, sonst wäre dies Leben nicht die denkbar und tatsächlich höchste Erscheinung auf der Erde [...] sondern ein Unsinn und ein Unding.

So sehr mich der gemeine Materialismus unserer Zeit anwidert, so sehr beklage ich die der Bekämpfung desselben ausweichende, die Erlösung der Menschheit in einem anderen Leben annehmende Hypothese der Reincarnation und ihrer Folgerungen. [...] aus diesem Gesichtspunkte trete ich nicht nur der theosophischen Lehre eines `anderen´ Lebens nicht bei, sondern bekämpfe dieselbe als (indirecte) schwere Schädigung `dieses´, des einzigen Lebens der Menschheit, wenigstens aller derer, die nicht an ein `anderes´ Leben glauben, sondern ihr eines Leben naturgesetzlich glücklich ausleben wollen, zu welchen auch ich gehöre.“⁶⁸⁹ Hoffnung, Erlösung und Heil überantwortete er demnach dem menschlichen Handeln und der Verwirklichung des Individuums. Unter Ablehnung der sich als unbrauchbar erwiesenen, überkommenen Vorstellungen von Jenseitigkeit und Heilserwartung fokussierte Diefenbach auf die Entwicklungsfähigkeit des Menschen, die zumindest mit dem von den Theosophen vertretenen Glauben an das unsterbliche „wahre

⁶⁸⁷ „Gleich verhängnisvoll, das Schlechte auf Erden und damit das Elend vermehrend, ist das von spiritualistischen `Theosophen´ in seidenen Schlafrocken auf weichen Sophas aus dem `Karma´ der alten indischen Religion und dem Wahnsinn der Wiederverkörperungslehre zusammenspinntisierte Dogma, dass alles Leid, was ein Mensch in seinem gegenwärtigen Leben erdulden müsse, die natürliche Folge von bösen, schlechten Thaten sei, welche er in seinem früheren, ihm nicht mehr bewussten Leben begangen habe [...]“ (Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 601 f.)

⁶⁸⁸ 10. Nov. 1913, in: Tgb. 31.

⁶⁸⁹ Dfnbch an Johanna Polmann-Moog, am 21. Okt. 1913, in: Tgb. 31.

Ich“ – dem Ausdruck der Göttlichkeit – dessen sich der Mensch erst auf dem „Weg der Erkenntnis“ bewusst werde, in Zusammenhang stand.⁶⁹⁰

Abschließend ist festzuhalten, dass Diefenbach als nicht-Intellektueller aber durchaus humanistisch gebildeter und geistesgeschichtlich interessierter Zeitgenosse die entscheidenden Strömungen der Epoche erfuhr und daraus Einflüsse selektierte. Er hatte den Atheismus Darwins und Goethes sowie die Übermenschkultur Nietzsches, den säkularen Glauben der Kunstreligion und die außerkirchliche Religion der Theosophen rezipiert und Bruchstücken davon auf seine individuelle Philosophie und den ganz persönlichen Ansatz des naturverbundenen Lebensreformers, seines Ernährungs-, Körper- und Bewegungskultes übertragen. Man könnte demnach von einem philosophischen Synkretismus sprechen, der Heil und Rettung in der Hand des autonomen Individuums sah und Erlösung am diesseitigen Ende des Geschichtsprozesses. Damit ging Diefenbach konform mit der formulierten religiösen „Lebenslehre“ der Lebensreformer, die sich wie folgt darstellte: „Alles Übernatürliche, Übersinnliche, Jenseitsorientierte des Christentums sei abzulösen durch eine `Religion des irdischen Lebens`. Ihr Ziel sei es, die traditionelle Hoffnung auf ein ewiges Leben beziehungsweise auf eine ewige Seligkeit umzuformen in die maximale Förderung der irdischen Glückseligkeit durch `Vervollkommnung und Verlängerung des Lebens im Diesseits`.“⁶⁹¹

Inwieweit Diefenbachs individuelle Lehre und das Konglomerat der damals verbreiteten Ansätze in seinen Gemälden Ausdruck fand, soll im Anschluss diskutiert werden.

4.3.2. Diefenbachs Gemälde im Kontext der Religions- und Geistesgeschichte

4.3.2.1. *Vater verzeih` ihnen* – Subjektivierung und Aktualisierung der Kreuzigung

Ab Februar 1887 arbeitete Diefenbach an einem *Kruzifix* unter dem Titel *Vater, verzeih ihnen, sie wissen nicht, was sie thun*. Er notierte dazu: „Dieses Bild habe ich begonnen in Höllrigelsgreut im Februar 1887 in unsagbarem Martyrium und Gefahr des Lebens, vollendet im Februar 1891 in Dorfen, noch immer in harter Bedrängnis und Leidensschwäche.“⁶⁹² Es ist das einzige Aquarell eines geplanten Zyklus von *Darstellungen aus dem Leben Christi*, das Diefenbach tatsächlich vollendete und im

⁶⁹⁰ Vgl. Y, 1997. S. 267. Dort wird eine deutliche Ähnlichkeit zur Philosophie seines Schülers Fidus offensichtlich.

⁶⁹¹ Schriftleitung der *Vegetarischen Warte*, zitiert nach: Buchholz, 2001. Bd. 1. S. 196.

⁶⁹² Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 205.

Sommer 1891 in München ausstellte.⁶⁹³ Die Erstfassung gilt als verschollen, doch eine historische Fotografie (WK 3.14) und weitere nachfolgende Versionen des Bildes, die Diefenbach bis ins hohe Alter malte (WK 3.13), geben dem heutigen Betrachter einen Eindruck des Gemäldes.

Es zeigt die Kreuzigung Christi, das zentrale Thema der Passion, allerdings ohne szenisches Beiwerk und Nebenfiguren. Die Konzentration auf die Gestaltung des Kruzifix, die isolierte Darstellung von Christus am Kreuz, ist exemplarisch für Kreuzigungsdarstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts; ebenso wie die naturalistische Wiedergabe des Martyriums. Mit überdehnten Armen und ausgemergeltem Körper hängt Christus an Händen und Füßen an das Kreuz genagelt. Nur der Ausschnitt, an dem der ermattete Körper fixiert wurde, ist zu sehen. Die Enden des Längsbalkens sind abgeschnitten, die Enden des Querbalkens verlaufen sich in der dunklen und nebeligen Umgebung, die unausgeführt bleibt. Einziges, zu erkennendes Detail am oberen Bildrand ist ein schlecht erhaltenes Blatt Papier, auf dem vermutlich, jedoch nicht lesbar, der Kreuzestitel INRI notiert ist, der den Dargestellten als den König der Juden ausweist.

Das Licht kommt zentral aus dem Bildhintergrund und löst durch seine Intensität das materielle Holz des Mittelbalkens nahezu optisch auf. Der Oberkörper Christi wird von vorne beleuchtet und zieht mit seiner Leuchtkraft die Blicke des Betrachters an. Bekleidet ist der nackte Leib nur mit einem leichten, um die Lenden gewickelten Tuch, dessen Enden im Wind wehen. Den Kopf mit der Dornenkrone richtet der bärtige Erlöser nach oben; auch seine Augen sind gen Himmel gerichtet, als bäumte sich der Gekreuzigte eines der letzten Male vor dem qualvollen Tod auf, um seine Stimme in den schmerzlichen Leidensminuten an seinen Vater zu richten, mit den ersten Worten Christi am Kreuz: „Vater, vergib ihnen; denn die wissen nicht, was sie thun!“ (Lk 23, 34), nach denen das Gemälde seinen Titel erhielt. Ungewöhnlich für die sonst übliche Kreuzesikonographie ist die weiße Taube, die in diesem Moment mit ausgebreiteten Schwingen von links ins Bild schwebt.

Ohne Auftrag entstanden, war das Bild nicht zur Aufstellung in einem Kirchenraum vorgesehen,⁶⁹⁴ und es muss daher geklärt werden, welche Aussage der Maler bei der Ausführung des traditionell christlichen Motivs verfolgte – zumal Diefenbach die Kreuzigung gemäß einer Leitthematik innerhalb seines Gesamtchaffen immer wieder

⁶⁹³ Vgl. Kat. Ausst. Dfnbch, 1891. S. 12.

⁶⁹⁴ Es ist nur eine Version des *Christuskopfes* bekannt, die tatsächlich im Chorumgang einer Kirche, nämlich St. Stefano auf Capri, Platz fand (WK 3.8).

aufgriff, sei es als Variation oder auch in Form eines Ausschnitts, dem Antlitz des sterbenden Christus (WK 3.1–3.9).

Die Frage nach der Intention lässt sich am besten beantworten, wenn man – neben den autobiographischen Zeugnissen – andere zeitgenössische Kreuzigungsszenen auf deren Aussage hin untersucht.

Das 19. Jahrhundert hatte sich noch nicht von dem Bestreben, perfekte und wenn möglich verkäufliche Imitationen eines Sakralbildes zu entwerfen, gelöst. Das Kreuzigungsthema war dabei das zentrale Motiv im Rahmen der Christusdarstellungen und damit ein Prüfstein christlicher Kunst, dem sich kein anspruchsvoller Maler in jener Zeit entziehen konnte. Als Beispiele sollen hier Bruno Piglheins *Moritur in deo* (1879) sowie die Kreuzigungsdarstellungen von Wilhelm Trübner (1851–1917) 1878, Franz von Stuck 1892 oder Max Klinger 1888/90 genannt werden. In Theatralik und Körpersprache waren diese Bilder meist in der konventionell-akademischen Darstellungsart gefangen. Die Konzentration auf den überlieferten, kunsthistorisch geprägten Christustyp ist ein deutliches Zeichen des Traditionalismus und Historismus der Epoche.

Parallel dazu lässt sich ein Bestreben um wissenschaftliche Nachprüfbarkeit und einen historischen Realismus erkennen, das zu Kreuzigungsdarstellungen von naturalistischer Rücksichtslosigkeit führte. Höhepunkt dieses Strebens nach Wahrhaftigkeit war sicherlich Piglheins monumentales Golgatha-Panorama mit einer Dimension von 1700 m² (1886, 1892 verbrannt). Laut Schmoll stellte es den späten Höhepunkt in der exakt historisch ausgerichteten Sakrilmalerei dar.⁶⁹⁵

Die Frage nach dem zeitgenössischen Publikumsgeschmack war natürlich auch bei Diefenbach präsent, nicht zuletzt war es das Christusbild, dessen Attraktion ihn einmal vor der Zwangsversteigerung seines Hausstandes bewahrte.⁶⁹⁶ Ein anderes Mal ermöglichte es ihm und seiner Familie die Überfahrt nach Ägypten.⁶⁹⁷ Dass er sich bei der Entwicklung seines Kruzifix an konventionellen Typen orientierte, belegt ein Ausschnitt, der sich in seinem Nachlass befindet und der die populären Darstellungen des Gekreuzigten in Reihe zeigt (Abb. 44), darunter auch jene Gemälde Mihály Munkácsys (1844–1900) oder Léon J.

⁶⁹⁵ Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. Zur Christusdarstellung um 1900. In: Bauer, Roger (Hrsg.). *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt/ M. 1977. S. 404.

⁶⁹⁶ „Ohne die Bestellung und teilweise Vorausbezahlung eines grossen Gemäldes wäre mir [...] die Absendung der in letzter Zeit hier geschaffenen Gemälde, sowie auch meine Abreise [nach Wien] selbst unmöglich geworden.“ Diefenbach, Beitrag, 1895. S. 62.

⁶⁹⁷ Vgl. S. 54.

F. Bonnats (1833–1922), an denen man einen eindeutigen Einfluss auf Diefenbach ablesen kann.⁶⁹⁸ Bezüglich des Christuskopf „mit den brechenden Augen“ betont der Schriftsteller Otto Julius Bierbaum die „kraß naturalistische“ Darstellung und nennt sie „eine wirkliche Leistung, die man nicht so leicht vergißt.“⁶⁹⁹ Doch der Verlust des Überirdisch-Göttlichen, des Irrational-Mystischen, dem gerade zeitgenössische, naturalistische Darstellungen häufig unterlagen, ist bei Diefenbach nicht festzustellen. Im Gegenteil, seine Schilderungen erreichen fast mittelalterliche Frömmigkeit mit ihrer asketischen und kontemplativen Haltung. Trotz des Verhaftetseins in traditioneller Ikonographie können Diefenbachs Gemälde nicht auf marktorientierte, triviale Kreuzesszenen mit emotionaler Aufladung reduziert werden – allein aufgrund der beschriebenen gesellschaftlichen Strömungen und der Auflösung christlicher Bindungen und kirchlicher Strukturen, die Diefenbach eine materiell ausgerichtete, zweckgebundene Produktion entsprechender Szenen verbot. Die Darstellung von Christus am Kreuz ist bei ihm ahistorisch, im Rahmen der zeitgenössischen Tendenzen zu Aktualisierung und Identifizierung, zu verstehen.

Aktualisierung

Babara Scharf benennt in ihrer Dissertation *Der leidende Christus* drei Faktoren einer Aktualisierung von Christusbildern:

- die Präsentation in einem modernen, zeitgenössischen Umfeld,
- die Gestaltung biblischer Personen mit Gesichtszügen identifizierbarer Persönlichkeiten und
- die Inszenierung des biblischen Geschehens an einem bekannten Ort.⁷⁰⁰

Wenigstens zwei dieser Momente treffen auch auf die religiösen Bilder Diefenbachs zu, zumindest, wenn man über das isolierte Kreuzifix des *Vater verzeih` ihnen* hinausblickt. Als Vergleich soll an dieser Stelle ein weiteres Gemälde christlicher Thematik in die Argumentation einbezogen werden, das Bild *Höllriegelskreuth*, auch bekannt als *Vision* (1889) (WK 3.18).

⁶⁹⁸ Aus welcher Publikation Diefenbach diese gesammelten Darstellungen entnommen hat, konnte leider nicht mehr festgestellt werden.

⁶⁹⁹ Bierbaum, Otto Julius. Zitiert nach: Frecot, 1997. S. 74. Vgl. auch die Kritik des Christus-Gemäldes in der Ausstellung in Wien 1892: „Das Hauptbild ist das in nahezu dreifacher Lebensgröße gegebene Bildnis des dornengekrönten Hauptes Christi am Kreuze.“ bzw. „Das Bild, das von allen am meisten Aufsehen erregt und das mit Recht, ist das Kolossalgemälde des dornengekrönten Hauptes Christi am Kreuz.“ (Diefenbach, Beitrag, 1895. S. 143/145.)

⁷⁰⁰ Vgl. Scharf, Barbara. *Der leidende Christus*. München 1988. S. 50.

Wie der Titel besagt, entstand die erste Fassung dieses Motivs ebenfalls während des Aufenthalts Diefenbachs in Höllriegelskreuth und wurde erstmals in der Münchener Hofkunsthandslung Neumann 1889 der Öffentlichkeit präsentiert.

Zwei Drittel des Dargestellten liegen im Dunkeln. Die in diesen Teilen modellierten Farbflächen imitieren die felsige Landschaft des Steinbruchs, in dem der Künstler zu jener Zeit wohnhaft war. Im Zentrum des querformatigen Gemäldes leuchtet hell eine Region, die sich von der Bildmitte ausgehend nach links oben erstreckt. Sie wirkt wie das lichte und ruhige Zentrum eines tosenden Unwetters, um das sich die aufgewirbelten Staubmassen drängen. In diesem lichtdurchfluteten Auge des Sturms erhebt sich aus dem Staub und der herrschenden Finsternis ein monumentales Kreuzifix. Das Kreuz selbst löst sich fast in dem gleißenden Weiß des Lichtes auf. Auch der Heiland ist als Lichtgestalt nur in seinen Umrissen zu erkennen und hebt sich kaum von seiner Umgebung ab. Seine strahlende Aura erstreckt sich nach rechts unten, wo der Betrachter einer Person gewahr wird, die im Verhältnis zur Dimension des Bildes klein ist und in sich gekehrt in tiefer Versenkung an einen Stein gelehnt sitzt. Trotzdem die Lichtführung die Gestalt fast nur als Schatten zeigt, wird deutlich, dass es sich um den Künstler persönlich handelt, der sich als einsamer Held und betender Dulder trostsuchend in mystischer In-sich-Gekehrtheit an den Heiland wendet.

Das Umfeld Christi und das Geschehen der Kreuzigung ist damit in die Gegenwart verlegt. Der Künstler ist anwesend und der Ort – nicht zuletzt durch den Titel – eindeutig als der einsame Steinbruch zu identifizieren. Trotzdem unterscheidet sich das Gemälde von jenen aktualisierten Darstellungen aus dem Leben Christi wie man sie von den Zeitgenossen Fritz von Uhde⁷⁰¹ (1848–1911) in seinem *Tischgebet* (1885) oder Albert von Keller (1844–1920) in *Auferweckung der Tochter des Jairus* (1882) kennt. So ist Uhdes Christusbild immer ein protestantisch-proletarisches, das den Gottessohn im Zwiegespräch mit ländlichen, einfachen Leuten als einen von Ihnen zeigt. Bei Keller steht dagegen der Habitus des Hypnotiseurs und die magisch-spirituelle Ausstrahlung Christi im Vordergrund – Momente, die Diefenbach kaum interessieren. Seine Darstellung ist vielmehr durch tiefe Andacht und Empfindsamkeit geprägt, wie man sie aus

⁷⁰¹ Vgl. dazu Brand-Claussen, Bettina. Uhdes Christusbilder – Eine Erfolgsgeschichte. In: Hansen, Dorothee (Hrsg.). Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Bremen 1998 bzw. Brand, Bettina. Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit. Heidelberg 1983.

mittelalterlichen Visionsbeschreibungen kennt. Mit leidenschaftlicher Hingabe und in mystischer Versenkung teilt der Künstler das Leid und den Tod des Herrn.⁷⁰²

Wichtigstes Ausdrucksmittel ist dabei die Lichtführung. Die Arbeit mit helldunkel-Effekten, die nicht als natürliches, sondern vielmehr als Bedeutungslicht durch theatralische Lichtregie metaphysische Eindrücke erzeugt und Heiland und Künstler in eine gemeinsame Aura versetzen. Damit passt sich Diefenbach der konservativen, klerikalen Ästhetik an, die Christus als leuchtende Zentralfigur inszeniert und versinnbildlicht gleichzeitig den Grundgedanken des Christentums: der aus Liebe zu den Menschen gekreuzigte Heiland ist das Licht der Welt.

In dieser tiefen Zuwendung zu Christus und der Vertrautheit und Hoffnung, die er im Lichte des Erlösers erfährt, wird Diefenbachs katholische Herkunft und Prägung offenbar. Das Bild ist eine Schilderung fast mittelalterlich-subalterner Frömmigkeit asketischer, poetisch-mystischer und kontemplativer Art. Diefenbach wendet sich damit in der Tradition eines Andachtsbildes oder, wie er es nennt, „göttlichen Trostbildes“,⁷⁰³ der gefühlsbetonten Darstellung zu, die die religiösen Inhalte dem Bereich des Menschlichen näher bringt.⁷⁰⁴

So äußert sich der Kunstkritiker Ludwig Delius bereits bezüglich des monumentalen Kruzifix: „Ein solches Kunstwerk kann nur aus den Händen eines Künstlers, der selbst den bittersten Kelch des Leidens bis zur Neige leeren musste, hervorgehen.“⁷⁰⁵ Und Diefenbach notierte bzgl. des gemalten Zwiegesprächs mit dem Gottessohn: „Leiden, wie

⁷⁰² In der zeitgenössischen Kritik der Diefenbach-Ausstellung im Österreichischen Kunstverein wird ein direkter Vergleich zwischen den Christus-Darstellungen Uhdes und Diefenbachs gezogen. Dort heißt es: „In einem der drei vorne erwähnten Punkte gemahnt Diefenbach an Uhde [...]. Aber man darf an Uhde nicht einen Augenblick lang denken, will man Diefenbach nicht Unrecht thun. [...] Diefenbach sieht sich allenthalben vom Heilande umschwebt; visionär erscheint ihm der Gekreuzigte in allen wichtigen Lagen seines Lebens, er überträgt ihn in die Natur, er legt ihn hinein. Anders Uhde. Sein Heiland wandelt noch unter uns, wie er es einmal unter den Fischern vom See Genezareth gesehen hat; er sitzt mit uns zu Tische, er bricht mir uns das Brod, wie dazumal. Er ist uns immer nahe, wie er es den Gläubigen im Heiligen Lande gewesen. Es ist keine Frage, welches Empfinden das gesündere, welches das reiner christliche und wirksamere ist. Und so packt uns Uhde, während wir mühselig nach einem Standpunkte suchen müssen, uns mit Diefenbach zu stellen, und kaum wissen, was Maske und was an ihm echt ist.“ (Österreichische Volkszeitung. Nr. 59, am 28. Feb. 1892. Zitiert nach: Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 138.)

⁷⁰³ Kat. Ausst. Dfnbch, 1892. S. 5.

⁷⁰⁴ Diese Intimität mit Christus, die Innigkeit und Seele, die Diefenbach in seinem Gemälde zum Ausdruck bringt, erklärt vermutlich auch die Erfolge, die er mit diesem Bild, aber auch mit dem Ausschnitt des Christuskopfes (vgl. 3.1–3.10) beim Publikum erzielte. Folge sind vielfache Wiederholungen.

⁷⁰⁵ Zitiert nach: Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 107.

sie er erduldet, geben keine Worte wieder, nur Genossen seines Schicksals ist die Tiefe seiner namenlosen Qualen fassbar;⁷⁰⁶ Damit spricht er aus, was ihn ebenfalls zu jener ergreifenden, wenn auch theatralischen Christusvision *Höllriegelskreuth* bewegte: er schafft mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Dunkel und Erleuchtung ein Erlebnis des Göttlichen, das aus dem einsamen Dulder am Kreuz einen Hoffnungsträger macht und den erschöpften Gottessohnes zu einer Identifikationsfigur für allgemeinmenschliche Erfahrungen des höchsten Leids und Opfers emporhebt.⁷⁰⁷ Bereits in *Vater verzeih` ihnen* (1887) ist diese Identifikation immanent, doch erst durch die Integration des Künstlers ins Bild wird sie offenkundig.

Die Aktualisierung der Kreuzigung durch Ort und Zeit ist damit ein künstlerischer Grundzug, der die Voraussetzung für die Christusidentifikation des Künstlers bietet.

Identifizierung

Zusammengefasst wird diese intendierte Identifikation im Katalogtext der Ausstellung des *Visionsgemäldes* in Wien, im Jahr 1892, wo das Gemälde beschrieben wird als „Allegorie des Kampfes gegen ungeheure und unüberwindlich scheinende Hindernisse bei gänzlichen Alleinstehen eines leidenden Menschen, sowie des Trost und Kraft spendenden Hinblicks auf das alle tobenden Stürme überleuchtende Vorbild des Gottmenschen von Nazareth.“⁷⁰⁸

Die Vision in der Einsamkeit stellt Diefenbach selbst in der Ikonographie des kauernenden Eremiten dar und lässt ihn die Errettung aus seiner schweren Lage erhoffen. Auch er trägt als Unverständener das Kreuz der Menschheit und Licht und Hoffnung des strahlenden Erlösers spiegeln ihre helle Aura in ihm wieder.

Jenseits der allgemein-menschlichen Erfahrungen von Last und Leid ging Diefenbach noch einen Schritt weiter – zur Identifikation von Künstler und Heiland, will sagen: zur Identifikation seiner selbst mit Jesus Christus. Doch mit diesem Ansatz stand er in seiner Zeit nicht allein. „Die Christusfigur als Symbolgestalt für den leidenden Menschen im allgemeinen und die Situation des Ausnahmemenschen im besonderen fand in Verbindung mit den Genievorstellungen und der sozialen Rolle des Künstlers im 19. Jahrhundert

⁷⁰⁶ Dfnbch, am 11. Feb. 1882. Zitiert nach: Spaun, Fall Dfnbch, 1899. S. 5.

⁷⁰⁷ Voss geht im Werk *Stucks* noch einen Schritt weiter bis hin zur Umdeutung christlicher Motive und deren Reduzierung auf Gefühle wie Reue, Opfer und Schmerz. Vgl. Voss, Heinrich. Franz von Stuck 1863–1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. München 1973. S. 19.

⁷⁰⁸ Kat. Ausst. Dfnbch, 1892. S. 5.

Verwendung.⁷⁰⁹ Zeitgleich zu Diefenbachs *Vision* entstandene, selbstbildnishaft Christusbildungen wie *Ecce Homo* und *Christus und die Kritiker* (1891) von James Ensor (1860–1949) oder Paul Gauguin (1848–1903) *Selbstbildnis mit gelbem Christus* (1889/90) machen dies deutlich und stellen dabei speziell den Künstler in eine exponierte Position des christusgleichen Märtyrers der modernen Gesellschaft. Das persönliche Leid unter Unverständnis, Isolation und Missachtung der Mitmenschen wird stilisiert und verallgemeinert zum Leid des verkannten Genies an sich. In der Person Christi als dem Prototyp des Verkannten und Verspotteten und in dessen Passion findet es exemplarisch Ausdruck.

Diese Interpretation überzeugt bezüglich Diefenbach umso mehr, betrachtet man seine Lebensumstände, unter denen das Gemälde entstand: Jener Rückzug in die Einsamkeit Höllriegelskreuth auf der Flucht vor Hohn und Spott der Münchener Gesellschaft, leidend unter dem einsamen Kampf für die Ideale des jungen Lebensreformers. Er notierte vielsagend: „[...] nicht gehenkt mehr und gekreuzigt, nicht verbrannt wird heut der ‚Ketzer‘, aber Märtyrer ist er auch heut noch!“⁷¹⁰ Dazu passend, die duldsamen und erhabenen Worte im Titel der frühen Christusbildung *Vater verzeih` ihnen*, die er auch auf sich selbst übertrug;⁷¹¹ Thema ist wiederum seine eigene Selbststilisierung und Aufwertung, die er auch in dem Gemälde *Der Prophet* (um 1892) in den Vordergrund stellte, das ihn in prophetischer, dulddender Pose vor dem im Hintergrund monumental erscheinenden Christuskopf zeigt (WK 3.12). Diefenbach als Künstler sah in Christus eine Gestalt, die ähnlich wie er unter einem Auftrag stand, den es zu erfüllen galt und bei dem Leid und Scheitern Teil zu sein schienen. In diesem Sinne verstand er sich als von „Gott“ geküßt und in die Reihe seiner Streiter eingestellt“⁷¹² jedoch auf keinen Fall als Streiter

⁷⁰⁹ Kaffanke, Eva-Maria. *Der deutsche Heiland. Christusbildungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung*. Europäische Hochschulschriften 28. Bd. 383. Frankfurt/ M. 2001. S. 58.

⁷¹⁰ Diefenbach, *Sonnen-Aufgang*, 1882.

⁷¹¹ Diefenbach, *Testament*, 1909. In diesem Zusammenhang ist auch die viel zitierte Anekdote aus dem Leben Diefenbachs interessant, „dass der kleine Helios einstmals, als er mit seinem Vater eine Kunsthandlung besuchte, wo Munkácsy's ‚Christus vor Pilatus‘ ausgestellt war, ausgerufen habe: ‚Papa, da bist Du ja gemalt!‘ [...] Er ahnte wohl, dass der Vater um seiner Ideen willen verfolgt, verlästert und verspottet wurde.“ (Diefenbach, *Beitrag*, 1895. S. 20 bzw. *Kat. Ausst. Diefenbach 1898*. S. 23.)

Munkácsy's Gemälde übte auf der Pariser Weltausstellung 1889 große Anziehungskraft aus und gilt als eine der prominentesten Christusbildungen der Jahrhundertwende.

⁷¹² Diefenbach, 1909. S. 101.

der katholischen Kirche, sondern als Kämpfer für die Religion der „Menschlichkeit“⁷¹³ und seine naturgebundenen Ideale: „Gottähnlich zu werden, heißt Mensch zu sein“. In seinen öffentlichen Reden zeigt er der verirrtten Menschheit den Weg zum verlorenen Paradiese zurück.⁷¹⁴ Die Figur Christi ist damit nicht im Kontext des christlich-katholischen Glaubens zu sehen, sondern vielmehr instrumentalisiert als Sinnbild des „Übermenschen“, des großen, genialen, die Menschheit bekehrenden Einzelnen in Abgrenzung zur dumpfen Masse. Damit ist wiederum der Kreis zur atheistischen Philosophie der Zeit geschlossen, die es möglich macht, selbst Christus isoliert aus Kirche und klerikalem Kult zu betrachten und für das eigene Gedankenkonstrukt zu nutzen. Auf diese Weise wird auch verständlich, warum Diefenbach mehrfach den christlichen Erlöser sogar in traditionell-sakraler Ikonographie malte, obwohl er sich seit früher Jugend von Katholizismus und Kirche distanzierte und sein „Austritt aus der katholischen Kirche und [sein] Kampf gegen dieselbe, [...] nicht einer Religionslosigkeit (‘Gottlosigkeit’!) und unsittlichen Lebensauffassung entsprang, sondern den höchsten Inhalt und den höchsten Zweck [seines] Lebens bildet“.⁷¹⁵ Sein Grundsatz: „Christentum – ‘Katholizismus’. Hindernis und Vernichtung jeder Höherentwicklung“⁷¹⁶ offenbarte Diefenbachs Zielsetzung auf den Spuren Christi als Sinnbild und Personifikation jenes zu höheren Gnaden gereiften Menschen und gegen den „2000jährigen finstern Pfaffen-Wahn-Trug“, der die Menschheit von ihrer „Göttlichkeit“ beraubte.⁷¹⁷

Nicht nur der aus dem zeitgenössischen Atheismus entspringende Übermenschen-Gedanke spiegelt sich in Diefenbachs Christusikonographie, auch die Idee der säkularen Kunstreligion findet dort ihren Niederschlag: Auf die Frage eines Kritikers „Wozu also das Jesusbild?“ [...] der ‘Meister’ könne nicht in Abrede stellen, dass er ohne die Jesuslegende nie ein Diefenbach, ‘Christus der Zweite’, geworden wäre;“ antwortete dieser, er „begriffe nunmehr das Wesen seiner Kunst: ‘Nicht mit Worten’ - ‘Ja’, stimmte

⁷¹³ „In den ersten Tagen nach seiner Ankunft in Wien war heuer über den ‘Meister’ K.W. Diefenbach in den Wiener Zeitungen zu lesen, dass seine im Meldezettel eingetragene Religionsbezeichnung ‘Menschlichkeit’ von dem Amte als polizeiwidrig beanstandet wurde.“ (Tambour, Rudolph. In: Lichtstrahlen. Jg. 2. Hft. 23, am 7. Aug. 1892. Zitiert nach: Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 620.)

⁷¹⁴ Driessen, 1889. Typoskript, 1980. S. 29.

⁷¹⁵ Dfnbch, Testament, 1909. Bzgl. des Bildes *Vater verzeih ihnen, sie wissen nicht was sie thun!* vgl. auch Kat. Ausst. Dfnbch, 1903. S. 9.: „War Christus ein schlechter Erlöser oder ist das unter seinem Namen entstandene Kirchen- und Staatstum ein schlechtes Christentum?“

⁷¹⁶ Dfnbch, Testament, 1909.

⁷¹⁷ Dfnbch, o. J., in: Tgb. 27. (S. 154.)

der Meister zu, `wie der Nazarener predige ich – in meinen Bildern.“⁷¹⁸ Diefenbach formulierte damit seine religiöse Verehrung der Kunst. Diese war ihm Instrument, seine Ideale zu vermitteln und unabdingbarer Teil bzw. Medium seiner Predigten: „Der Künstler muß sich seiner Kunst bedienen als Mittel zum Ausdruck seiner Ideen, als Erzieher, der die Menschheit von der Erde zum Paradiese führt. Dies suche ich in meiner Kunst mit allen Kräften zu erreichen; dies ist das Priesterthum der Kunst.“⁷¹⁹

4.3.2.2. *Ex oriente lux* und die *Frage an die Sterne* – philosophische oder theosophische Bildwelten

Weniger offensichtlich als die christliche Ikonographie seiner Bilder verstecken sich in Diefenbachs Malerei auch Symbole außerkirchlicher Religion und theosophische Botschaften. Trotzdem er an der Religionslehre der Theosophie wie bereits dargestellt deutliche Kritik übte, wurde seine Kunst wiederholt mit ihr in Verbindung gebracht. So wurden 1882/3 Teile seiner frühen Silhouettenwerke als Kunstbeilage der theosophischen Zeitschrift *Sphinx*, herausgegeben von Wilhelm Hübbe-Schleiden, beigelegt, und 1900 bezeichnete ihn die spätere Präsidentin der Theosophischen Muttergesellschaft in Adyar, Annie Besant, als Antwort auf einen Bericht über ihn und seine Gemälde als „geborenen Theosophen“.⁷²⁰ Allerdings muss man an dieser Stelle konstatieren, dass er – im Gegensatz z. B. zu seinem Schüler Fidus – in seinen Bildern niemals eine eindeutig theosophische Symbolik benutzte. Hinweise wie Runen, Mitgartschlange oder auch die typische Farbsymbolik fehlen ganz. Lediglich die Sphinx ist häufig in seine Bilder integriert, auch im Sinne von Blavatsky als Sinnbild des rätselhaften Charakters des Lebens.⁷²¹ Jedoch ist diesbezüglich festzustellen, dass die Sphinx generell ein beliebtes Motiv der Kunst um 1900 darstellt, doch dazu an späterer Stelle mehr.

Es sind vor allem zwei Gemälde, die in Zusammenhang mit der theosophischen Lehre gebracht werden können, auch wenn sie nicht explizit im Hinblick auf deren Symbolik entstanden sind.

⁷¹⁸ Tambour, Rudolph. In: Lichtstrahlen. Jg. 2. Hft. 23, am 7. Aug. 1892. Zitiert nach: Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 620 f.

⁷¹⁹ Spaun, Fall Dfnbch, 1899. S. 14.

⁷²⁰ Diefenbach an Johanna Polmann-Moog, am 21. Okt. 1913, in: Tgb. 31.

⁷²¹ Vgl. Blavatsky, H. P. Die Geheimlehre. Die Vereinigung von Wissenschaft, Religion und Philosophie. Leipzig o. J. Bd. 1. S. 265 bzw. Bd. 2. S. 131.

So malte Diefenbach spätestens in den Jahren vor 1892, das heißt vor der Ausstellung im Wiener Kunstverein, wo das Gemälde erstmals nachweislich an die Öffentlichkeit kam,⁷²² ein Bild unter dem Titel *Frage an die Sterne*, auch als *Bergfee* bekannt (WK 3.27).

Auf dem Gipfel eines steinigen Felsblocks sitzt ein Mädchen, als Rückenakt gegeben. Das linke Bein hängt vom steinernen Vorsprung herab, während das rechte verdeckt ist. Mit dem rechten Arm stützt sie sich auf den Fels, der linke verschwindet vor dem Körper. Die gesamte Felsformation ist von nebeligen Schwaden umgeben, deren Farbgebung von weiß und hellem grau im unteren Gemäldedrittel bis hin zu schwarz am oberen Bildrand wechselt. Der Himmel ist abgesehen von einem blauen Ausblick im Bildzentrum sehr dunkel gehalten. In dieses Nachtschwarz blickt das blonde, efeubekränzte Mädchen mit schräg nach rechts gehobenem Blick.

Zur Ausstellung in Triest 1899 gab Diefenbach folgende Erläuterung des Gemäldes: „Auf höchster Berges-Zinne ein nacktes `Menschen`-Kind. Dunkle Nebel wallen aus der Tiefe; doch über ihm im unendlichen Raume leuchten Weltenkörper, unermesslich an Zahl und Grösse, Ahnung und Vorstellung uns gebend von der Einheit, Gesetzmäßigkeit, Ewigkeit und Unendlichkeit des Weltalls. Und der kindliche Geist hebt zu Sternen empor seine Frage: `Bergt ihr Wesen wie ich? Und stehen sie `Gott` näher als die verirrtten Menschen der Erde?`“⁷²³

Mit dieser Beschreibung gab der Künstler dem Besucher der Ausstellung einen Anhaltspunkt zur Rezeption seines Bildes, die weit über den ersten Eindruck eines weiblichen Rückenaktes hinausgeht. Jedoch scheiterte der Versuch, die Betrachter zu einer intellektuellen Auseinandersetzung mit dem Bildinhalt anzuregen: das Gemälde wurde vor allem unter erotischen Gesichtspunkten rezipiert. Im Handel und in der Presse tauchte es daher auch unter dem wenig philosophischen Namen *Bergfee* auf. Den Künstler beleidigte dieser „schlüpfrige“ Titel einerseits,⁷²⁴ doch aufgrund seiner Popularität und Eingängigkeit wurde das Motiv andererseits vom Künstler und von seinen Schülern zum Broterwerb – im wahrsten Sinne des Wortes – variiert und wiederholt,⁷²⁵ teils mit seiner Tochter Stella als

⁷²² Vgl. Kat. Ausst. Dfnbch, 1892. S. 7. Nr. 50.

⁷²³ Spaun, Fall Dfnbch, 1899. S. 8.

⁷²⁴ Er notierte ironisch: „Die schablonenhafte, auf unseren zeitgenössischen Kunstaussstellungen beliebte Einschachtelung grosser Künstlergedanken unter süssen – oder schlüpfrigen Namen `beleidigt` freilich Niemand. Man braucht auch dabei sein Gehirn nicht zum Denken, was sehr unbequem und unangenehm ist, anzustrengen.“ (Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 121.)

⁷²⁵ Als Folge existieren Bilder dieses Motivs mit unterschiedlichster Qualität. Hinweise auf solche Kopien bzw. Schülerarbeiten gibt es in Diefenbachs Tagebüchern (Vgl. 13. Feb. 1897, in: Tgb. 13.) bzw. Fidus

Modell (Abb. 45). Auch wurden in folgenden Ausführungen oft die angeblich bedeutungsschwangeren Sterne weggelassen und durch Gischt und kreisende Möwen ersetzt – meisterlich ausgeführte Attribute des Mädchens, das schließlich nicht mehr fragend in die Sterne, sondern sehnsüchtig-schwärmerisch über das Meer blickt (WK 3.30).

Erst während der „Hygiene-Ausstellung“ in Neapel (April bis September 1900), auf der Diefenbach mit zwei Gemälden, *Du sollst nicht töten* und *Frage an die Sterne* vertreten war, und bei der folgenden Ausstellung in Capri 1903 erfuhr das Bild bei den intellektuell-philosophisch orientierten Kreisen der Theosophen Anklang. Dies war sicherlich begründet in der schriftlichen Erläuterung, die Diefenbach in veränderter Weise zu dem Katalogtext von 1899 lieferte: „Berget ihr Wesen meiner Art und sind diese der GOTTHEIT ähnlicher und sind sie glücklicher als die `EBENBILDER GOTTES´ auf Erden? [...] Ist nicht wenigstens auf EINER von Euch unzähligen Welten das Reich der Liebe, des Friedens, des harmonischen Für-einander und In-Einander Lebens der gesamten Menschheitsfamilie verkörpert: [...] Wo Menschen und Thiere als Theile der GOTTHEIT, im Wesen sich gleich, nur verschieden im Grad` der Entwicklung, in Liebe vereint sich gegenseitig das Leben verschönern?“⁷²⁶

Gerade der Gedanke, dass „Jedes Wesen [...] eine Ausströmung (Emanation) der Gottheit [sei]“ und Menschen und Tiere sich im Wesen gleich, „nur verschieden im Grad der Entwicklung“⁷²⁷ ist zutiefst theosophisches Gedankengut,⁷²⁸ das Diefenbach nicht nur in seinem Bild *Frage an die Sterne* (um 1892) ausdrückte, sondern auch bezüglich des *Du*

Lebenserinnerungen: „Inzwischen beschwor mich Diefenbach mit Briefen, [...] die Versprechen von Bildern an die Lieferer von Lebensmitteln mit erfüllen zu helfen. Letzteres erfüllte ich im Sommer 1890, [...] ziemlich fabrikmäßig: Ich entwarf ein `Naturkinderbild´: ein Mädchen, in Rückenstellung weil einfacher auf einer Klippe sitzend, von Gischt wohl halb verschleiert, in die abendliche Mondsichel schauend. 3 `Schüler´ [...] pausten es durch, untermalten auf ihren Pappen, ich führte aus, und der Meister legte `letzte Hand´ daran, was hauptsächlich darin bestand, daß er den Gischt darum schäumen ließ.“ (Frecot, 1997. S. 81.)

Zur unterschiedlichen Qualität der Bilder von Diefenbachs Hand vgl. 29. Sep. 1896, in: Tgb. 13: „Der Meister malte zur Probe noch mehrere Bergfeen.“

⁷²⁶ Kat. Ausst. Dfnbch, 1903. S. 19.

⁷²⁷ Vgl. Ein Wort über C. W. Diefenbach. In: Der Neue Mensch. Jg. 1, Hft. 5/6, Nov./Dez. 1900. S. 142.

⁷²⁸ K. O. Schmidt formuliert diese Auffassung in seinem Buch *Was ist Theosophie* wie folgt: „Gottesweisheit als Ergebnis der Einswerdung und der Hingabe an das Göttliche, deren Ergebnis die Erkenntnis Gottes im Menschen und Gewißheit seines Verwurzelt- und Geborgenseins in Gott ist.“ (Schmidt, K.O. Was ist Theosophie. Wesen und Mystik der Theosophie. Ein Franz-Hartmann-Brevier. Ergolding 1977. S. 8.)

sollst nicht töten (1895) erläuternd in Worte fasste.⁷²⁹ Kommentiert wird dies an selber Stelle des Ausstellungskatalogs wie folgt: „Hier ist schon der Einfluss zu erkennen, welchen die sog. theosophischen Schriften neuerdings auch auf Dfb ausgeübt haben, wie er mir denn ausdrücklich mitteilt, dass er in ihnen `einen höheren Wert für die Erlösung und Veredlung der Menschheit gefunden hat, als er in seinem seitherigen überhetzten Leben zu finden glaubte´. Auch darin pflichte ich ihm bei, dass die Schriften von Annie Besant [Anm. von Gutzzeit: Dfb empfiehlt namentlich: *Der Mensch und sein Körper*] zur Einführung in jenes Gedankenreich ganz besonders geeignet sind.“⁷³⁰ Bezüglich dieser Deutung der *Frage an die Sterne*, die zwar einen künstlerischen Ausdruck seiner Ablehnung des Christentums zugunsten einer Favorisierung der theosophischen Religionslehre darstellt, darf Diefenbachs bereits erläuterte Meinungswandel gegenüber jener außerkirchlichen Religion nicht unbeachtet bleiben. So wies er geschickt einem längst entwickelten, verkaufskräftigen Motiv eine damals populäre Deutungsrichtung zu, die um 1900 seiner philosophischen Position entsprach. Nur ein Jahrzehnt später änderte er – 1913 in einem Brief an eine befreundete Theosophin – seine Meinung gerade bezüglich der Lehre von Wiedergeburt und Seelenmonade hin zu einem höheren Bewusstsein im stellaren Bereich, wie es gerade die *Frage an die Sterne* impliziert. Er schrieb: Ich „bekämpfe dieselbe [theosophische Lehre] als (indirecte) schwere Schädigung `dieses´, des einzigen Lebens der Menschheit, wenigstens aller derer, die nicht an ein `anderes´ Leben glauben, sondern ihr eines Leben naturgesetzlich glücklich ausleben wollen, zu welchen auch ich gehöre.“⁷³¹

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Motiv für Diefenbach sicherlich eine philosophische Aufladung jenseits des Rückenaktes barg. Zeitgenössische, geistesgeschichtliche Tendenzen fern von christlichem Glauben und seiner Ikonographie wurden zumindest in erläuterndem Text ausgedrückt. Die Forschungen Darwins, Gedankengut der Evolutionstheorie und der theosophischen Lehre vermischten sich. Entstanden ist das Gemälde jedoch nicht als Tendenzkunst und Propaganda für die Ideenwelt der Theosophie, vielmehr wurde diese Sichtweise dem Bild innerhalb einer Zeitspanne von wenigen Jahren, in denen sich Diefenbach der neuen Lehre nahe fühlte, aufoktroiert.

⁷²⁹ Vgl. Dfnbch, Hygiene, 1900.

⁷³⁰ Kat. Ausst. Dfnbch, 1903. S. 19.

⁷³¹ Dfnbch an Johanna Polmann-Moog, am 21. Okt. 1913, in: Tgb. 31.

Ähnlich verhielt es sich mit einem weiteren Motiv, das sich heute unter dem Titel *Ex oriente lux* (1911) in einer Wiener Privatsammlung befindet, und das in Anlehnung an einen *Zyklus von Bildern vom Schloss Miramar* entstand, den Diefenbach während seines Aufenthalts in Triest 1899 anfertigte. Miramar galt Diefenbach als das „Schloss des unglücklichen, seinem `christlichen´ Cäsarenwahn zum Opfer gefallenen Maximilian von Mexiko“⁷³² und schien durch seine Anlage eine mystische Anziehungskraft auf den Maler auszuüben, so dass heute noch allein vier Versionen des Motivs bekannt sind (WK 4.14–4.17).

An einer halbrund einschneidenden Meeresbucht liegt das Schloss Miramar mit seiner eklektizistischen Palastarchitektur. Diefenbach hat das Anwesen Maximilians von Habsburg (erbaut 1856–1860) in naturalistischer Weise im Zentrum des stark querformatigen Bildes wiedergegeben, wobei das Schloss lediglich an der Vorderseite von Licht beschienen ist; die dem Betrachter zugewandte Fassade liegt komplett im Dunkeln. In der rechts vom Schloss gelegenen Bildhälfte ist wie ein Ausläufer der Architektur am Ende eines weit auf die schwarze Wasseroberfläche hinausragenden, steinernen Steges, eine monumentale Sphinx zu erkennen, deren Umriss sich gegen den wenig helleren Himmel am Horizont abhebt. In der linken Bildhälfte erhebt sich eine steil ansteigende Küstenlandschaft, die in der für Diefenbachs Spätwerk typischen, modellierten, reliefartigen Technik ausgeführt wurde. Auch diese bewegt sich in der schmalen Farbpalette von beige-braun an der Küste im Bildvordergrund bis zu tiefem schwarz in der dahinter sich erstreckenden Landschaft, die abgesehen von erahnbaren Baumwipfeln am Horizont lediglich flächig angelegt ist. Aus dieser Finsternis, mit dem Schloss durch eine licht-beschienene Brückenarchitektur verbunden, sticht in hellem, lichtem Weiß ein Kruzifix hervor, das mystisch aus der Dunkelheit heraus leuchtet und damit die Blicke des Betrachters auf sich zieht. Die verantwortliche diffuse Lichtquelle öffnet den Himmel mit ihren gleißend-hellen Strahlen. Diese artifizielle Lichtführung spiegelt sich im silber-grün schimmernden Meer, auf dessen Oberfläche Schloss und Sphinx weite Schatten werfen. Das Bild legt demnach nahe, die weltliche Architekturkulisse, und damit die gegenwärtige Station Diefenbachs, zwischen den religiösen Kulturen, das heißt genau im Zentrum zwischen dem westlich-christlichen Kruzifix und der orientalisch-mythologischen Sphinx anzusiedeln.

⁷³² Diefenbach an Avenarius, am 16. Apr. 1909, in: Tgb. 27.

Um diese Deutung zu untermauern, bedarf es einer genaueren Analyse von Diefenbachs damaliger Situation. Tatsächlich plante er eine Ostasienreise bis nach Indien,⁷³³ und die Hoffnung auf eine Überfahrt mit dem Österreichischen Lloyd bewegte ihn schließlich dazu, Triest als einzige Hafenstadt Österreichs aufzusuchen. Vermutlich war Indien auch deshalb für ihn interessant, weil er dort seine theosophischen Anschauungen, die um 1900 vorwiegend im asiatischen Kulturkreis wurzelten, zu vertiefen hoffte. Nicht umsonst war der Sitz der Theosophischen Gesellschaft um deren Präsidentin Annie Besant (1847–1933) seit 1907 in Adyar, Indien und gerade in der religions-philosophischen Schrift des *Mahabharata*, der *Bhagavad Gita* und deren Theorie, dass Gott in allem und auch in den Menschen gegenwärtig ist, bestanden eindeutige Parallelen zur theosophischen Lehre.

Die Sphinx – jenseits einer vedutenhaften, touristischen Remineszenz an seinen vorangegangene Ägyptenaufenthalt – als Gegenstück zur christlichen Ikonographie des Kreuzifix zu deuten, ist naheliegend, auch wenn Sphingen, jene Mischwesen aus Mensch und Löwe bereits früher zu Diefenbachs Motivkanon zählten. Schon 1888 bildete in seinem monumentalen Frühwerk, dem 68 m langen Fries *Per aspera ad astra* die Sphinx als Hüterin des verheißenen Tempels der Menschlichkeit das Schlussbild. Im Gesamtwerk Diefenbachs taucht sie wiederholt auf und avanciert im Spätwerk sogar zum zentralen Bildinhalt. Dort trotz sie beispielsweise in stürmischer See als gefühlloses Ungeheuer auf unerschütterlichem Felsen den Wellen des Lebens (WK 4.23).

Generell ist die Sphinx eines der beliebtesten Symbole sowohl in der vom 19. Jahrhundert so eifrig gepflegte Denkmalkunst als auch in der Malerei.⁷³⁴ „Allerdings verfahren die Künstler [bezüglich ihrer Symbolik] nicht selten nach Gutdünken. Ohne die Kenntnis der zeitgenössischen Belege ist es oft kaum möglich, die allegorische Bedeutung des Sphinxmotivs [...] aufzuschlüsseln“⁷³⁵ und eine Interpretation bewegt sich meist zwischen weiblicher *femme fatale* und rätselhaftem Mischwesen. Bei Diefenbach ist die Symbolik

⁷³³ Spaun, Fall Dfnbch, 1899. S. 7.

⁷³⁴ Als vergleichende und in ihrer Symbolik beispielhafte Sphinx-Darstellungen des 19. Jahrhunderts soll hier *Ödipus und die Sphinx* von Gustave Moreau (1826–1898) genannt werden, das 1864 im Pariser Salon mit der neuen Behandlung der Darstellung jener rätselhaften Liebe zwischen Mann und Frau Aufsehen erregte oder der *Kuss der Sphinx* (1895) von Franz von Stuck, der ebenfalls die für das Seelenheil des Mannes so bedrohliche Rätselhaftigkeit der Frau symbolisiert. Nicht zu vergessen im Hinblick auf die Skulptur der Epoche jene berühmte Sphinx im Garten des prominenten Arztes Dr. Axel Munthe in Anacapri, die sicherlich auch Diefenbach bekannt war. Zu weiteren Sphinx-Darstellungen der Jahrhundertwende vgl. Demisch, Heinz. *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1977.

⁷³⁵ Demisch, 1977. S. 189.

durch persönliche Stellungnahmen und Quellen bereits bezüglich des Frieses *Per aspera ad astra* eindeutig belegt. Statt einer diffusen allegorischen Auffassung dominiert bei ihm die konkrete Symbolik der Lebensrätsel: „Hier an dem Fusse der Sphinx, aus gewaltigem Felsblock gemeißelt als ungeheures Sinnbild der schreckenerregenden Räthsel des Lebens, dem gottentfremdeten Menschen unlösbar erscheinend [...]“⁷³⁶ Entsprechende Konnotation der Sphinx mit dem Lebensrätsel ist seit dem griechischen Mythos von Ödipus und der Sphinx von Theben durch literarische Überlieferung verbreitet.

In diesem Verständnis war die Sphinx auch als Titelblatt der ab 1885 erschienenen, gleichnamigen deutschen theosophischen Zeitschrift gewählt worden (Abb. 46): „Eine Gesichtsmaske mit dem ägyptischen Königskopftuch ist von einer Aura umgeben und die leeren Augenhöhlen evozieren den ‚magischen Blick‘. Der Königsbart zeigt eine Mondsichel mit der Sonnenscheibe, auf deren oberem Rand ein kleines Sonnenrads sitzt. Das als ‚Davidstern‘ bekannte Sechseck in der Sonnenscheibe umschließt das altägyptische Henkelkreuz. So erscheint hier, im Gegensatz zum repräsentativen Sphinxbild des 19. Jahrhunderts, die Sphinx als Symbolum der als real empfundenen übersinnlichen Welt.“⁷³⁷

Da Diefenbach 1892/3, durch Fidus Vermittlung, Arbeiten in der *Sphinx* veröffentlichte, kann seine Auffassung der Gestalt der Sphinx durchaus durch die Ausführungen in dieser Zeitschrift angeregt worden sein, auch wenn die Konnotation mit den Rätseln des Lebens bereits früher von Diefenbach formuliert wurde.

Sein Schüler und Jünger Paul von Spaun fasste diese erweiterte Interpretation, die durchaus an das theosophische Gedankengut des okkulten Übermenschen erinnert, in Worte: nach ihm repräsentierte die Sphinx bei Diefenbach „die ‚Rätsel des Lebens‘, Elend, Leiden, Krankheit, Verbrechen“, die erst „durch den ‚Gottmenschen‘, [...] gelöst und besiegt werden.“⁷³⁸ Deutlich tritt hier die gnostische Vorstellung der Theosophie hervor, die das okkulte Wissen über das Göttliche unter die Obhut von „Lehrmeistern“ und „Großen Eingeweihten“ stellt, die die Entwicklung der Welt und der Menschheit lenken, indem sie von Zeit zu Zeit ihr Wissen in Form von religiösen Offenbarungen, Kunstwerken oder gesellschaftlichen Veränderungen weitergeben.⁷³⁹

Zurück zum konkreten Gemälde *Ex oriente lux* ist auffallend, dass die Sphinx als Sinnbild orientalisch-theosophischer Ideenwelten noch im Dunkeln liegt, während Christus am

⁷³⁶ Dfnbch, 1989. S. 76.

⁷³⁷ Demisch, 1977. S. 196.

⁷³⁸ Spaun, 1927. S. 415.

⁷³⁹ Vgl. Bax, 1995. S. 32.

Kreuz erstrahlt. Als Mensch gewordener Erlöser dominiert er damit über die scheinbar unlösbaren Rätsel der Welt. Unabhängig, ob Diefenbach zur Entstehungszeit des Bildes konkrete theosophische Botschaften im Sinn hatte, was nicht durch Quellen belegt und vergleichbar zu der *Frage an die Sterne* zu bezweifeln ist, so kann von einem indirekten Einfluss zeitgenössischer Philosophie auf Motiv und Ausführung sicher ausgegangen werden.

Typisch für den Künstler ist auch in diesem Gemälde ein philosophisch-religiöser Eklektizismus: Was immer für Vermittlung und Ausdruck seiner individuellen Anschauung nützlich und brauchbar war, machte er sich als Versatzstücke in seinem Motivkanon nutzbar.