

## 4.4. Capri und die Inspiration der Insel

### 4.4.1. Diefenbachs Weg zum konsequenten Symbolismus

Als Diefenbach 1899 die Mittelmeerinsel Capri erreichte, hatte er bereits eine lange künstlerische Entwicklung hinter sich, jedoch waren die Themen und Motive, die bis dahin den Schwerpunkt seines Werkes ausmachten, vor allem szenische Umsetzungen seiner philosophischen Ideale und lebensreformerischen Überzeugungen. Den konsequenten Schritt zu einer rein symbolistischen Malerei, speziell der symbolistischen Landschaft, angereichert durch Staffagefiguren und architektonische Versatzstücke, ging er erst hier, jenseits des Festlandes, umgeben von Naturgewalten und -schauspielen.

Bei der Analyse der Literatur fällt auf, dass Diefenbach den Symbolismus vergleichsweise spät rezipierte und sich ihm anschloss. Als Ausdruck einer Geisteshaltung mehr denn als Stilrichtung kam er in Literatur und parallel auch Malerei bereits Mitte des 19. Jahrhunderts auf und ebte schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg wieder ab,<sup>740</sup> eben zu dem Zeitpunkt als Diefenbach endlich sein Schaffen der symbolgeladenen, emotionalen Landschaft widmete. Diese retardierende Entwicklung fußte unter anderem darauf, dass der Lebensreformer und Außenseiter sich kaum in anerkannten Künstlerkreisen aufhielt oder den Kontakt zu anderen Malern und deren Zirkeln suchte. Seine Reisen führten ihn zudem – gemäß seiner philosophischen und geistesgeschichtlichen Interessen – in den Osten und Süden Europas und nicht nach Frankreich, England oder Belgien, in die Ursprungsländer symbolistischer Kunst. Dort, und vor allem in Paris, war jedoch mit namhaften Künstlern wie Gustave Moreau (1826–1898), Odilon Redon (1840–1916) und Paul Gauguin (1848–1903) der Kern der Bewegung auszumachen, nicht zuletzt deshalb, weil hier auch die Hauptvertreter jener realistischen Strömung aktiv waren, von denen man sich demonstrativ absetzen wollte: Gustave Courbet, Edouard Manet (1832–1883) und Claude Monet (1840–1926). In Paris entstanden damit auch die Manifeste des Symbolismus, die überhaupt erst die Bezeichnung prägten, ausgehend vom literarischen Symbolismus, den der Dichter Jean de Moréas (1856–1910) am 18. September 1886 erstmals im *Figaro Littéraire* umschrieb,<sup>741</sup> hin zu dem Artikel

---

<sup>740</sup> Diese grobe zeitliche Einteilung geht auf Michael Gibson zurück. Vgl. Gibson, Michael. Symbolismus. Köln 1995. In dem Katalog der Ausstellung Seelenreich, der sich speziell mit dem deutschen Symbolismus beschäftigt, ist von einer „Initiierung am Ende des 19. Jahrhunderts“ die Rede, „wobei seine Wurzeln weit in die Vergangenheit zurückreichen, und [er] zum anderen epochenübergreifend bis in unsere Tage hinein“ wirkt. (Ehrhardt, 2000. S. 9.)

<sup>741</sup> Vgl. Hofstätter, Hans H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln 1973. S. 227–229.

*Paul Gauguin oder der Symbolismus in der Malerei*, der im Februar 1892 im *Mercure de France* erschien und in dem Georges Albert Aurier (1865–1892) die fünf Grundregeln des symbolistischen Kunstwerks festlegte.<sup>742</sup> Von den Ursprungsländern ausgehend,<sup>743</sup> erreichte die Strömung auch Künstler in Skandinavien, in Russland, Spanien, Österreich und Deutschland. Hier hatten es Maler im Umkreis von Arnold Böcklin und Franz von Stuck, Hans Thoma und Max Klinger nicht leicht, sich gegen den deutschen Impressionismus und gegen die Forschung in der Folge der vehementen Diskreditierung durch Julius Meier-Graefe durchzusetzen.<sup>744</sup> Dieser fokussierte in seinen Angriffen vor allem auf Böcklin, der mit seiner unzeitgemäßen Kunst den Blick auf den Impressionismus verstellte und „den einzig segensreichen Strom der Kunst“<sup>745</sup> unterbräche. In seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904) legte er seine formalistische Sichtweise dar, die er sanktioniert sah durch „die `große europäische Tradition´. Hierin erkannte er die übergreifenden und unverrückbaren Muster – von den Meistern der Renaissance bis hin zu Manet und anderen Impressionisten. An die Stelle der Künstlerpersönlichkeit trat die Vorstellung von der Autonomie der Kunst. Die Entwicklungslinie in der Geschichte der Malerei beschrieb er daher in formalistischen Begriffen: vom Linearen zum Malerischen.“<sup>746</sup> In dieser Entwicklung gab es keinen Platz für die Gedankenmalerei Böcklins oder generell den Künstler mit symbolistischem Selbstverständnis. „Wie ein Block liegt Böcklin vor der Zukunft, [–] los von Böcklin“<sup>747</sup> forderte er, und ein Jahr später geriet der Schweizer Künstler und damit auch seine Anhänger und Nachfolger noch stärker in die Kritik, als ihn Meier-Graefe in seiner Schrift *Der Fall Böcklin*<sup>748</sup> zur Inkarnation einer bedenklichen deutschen Phantasiekunst erklärte. Eine derartige Kompromittierung, bis heute einzigartig in der Kunstgeschichte, war jedoch sehr effektiv. Beurteilungen, die im späteren 20. Jahrhundert vorgenommen wurden,

<sup>742</sup> Vgl. Cassou, Jean (Hrsg.). *Lexikon des Symbolismus*. Gütersloh o. J. S. 50.

<sup>743</sup> Neben Frankreich bei Hofstätter wird in der neueren Literatur auch England mit den Präraffaeliten als Ursprungsland definiert (Vgl. Wilton, Adrew/ Upstone, Robert (Hrsg.). *Der Symbolismus in England: 1860–1910*. München 1997.) Ein umfassender Überblick symbolistischer Kunst in der Ausstellung *Paradis perdu* in Montreal 1995 sieht den Ursprung neuerdings sogar in Belgien. (Vgl. Théberge, Pierre (Hrsg.). *Paradis perdu: l'Europe symboliste*. Paris 1995.)

<sup>744</sup> Vgl. Meier-Graefe, Julius. *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. München 1904.

<sup>745</sup> Zitiert nach Ehrhardt, 2000. S. 10. Generell zu Meier-Graefe und dem Fall Böcklin vgl. Brummer, Hans Henrik. Noch einmal: Der Fall Böcklin. In: Ehrhardt, 2000. S. 29–52.

<sup>746</sup> Brummer, 2000. S. 38.

<sup>747</sup> Meier-Graefe, 1904. S. 452.

<sup>748</sup> Meier-Graefe, Julius. *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*. Stuttgart 1905.

stimmten vielfach mit der Position Meier-Graefes überein und stellten über viele Jahre die Kunst der Symbolisten als zweitrangig weit hinter parallele Strömungen des Realismus und Impressionismus. Unterstützt wurde diese Distanziertheit durch die politische Situation in der Folge des Nationalsozialismus und dessen Präferenz für symbolgeladene Werke. So war Böcklins *Toteninsel* (1883) etwa im Reichspräsidentenpalais in Berlin ausgestellt.

Vor diesem Hintergrund ist es einleuchtend, dass Werke von „Altmeister Diefenbach“ 1933 erneut im Glaspalast in Wien gewürdigt wurden<sup>749</sup> und sein künstlerischer Nachlass auf Capri gerade während der Mussolini-Ära zur Ausstellung in der Certosa di San Giacomo gelangte. Es war folglich über etliche Zeit nicht opportun, sich kunsthistorisch mit dem Symbolismus auseinander zu setzen und auch Diefenbachs Schaffen geriet in Vergessenheit. Erst 1965 kam mit Hans H. Hofstätters Standardwerk *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende* eine erneute Debatte über die Thematik in Gang, parallel dazu vertieften entsprechende Retrospektiven die Diskussion. Vor allem am Ende des 20. Jahrhunderts haben große Ausstellungen die Kunst der Symbolisten rehabilitiert,<sup>750</sup> gerade der Katalog *SeelenReich* der Frankfurter Schirn-Kunsthalle aus dem Jahr 2000, der sich als erster speziell dem Phänomen des deutschen Symbolismus widmet, ist für vorliegenden Zusammenhang interessant.<sup>751</sup>

Der historische Konflikt um die Anerkennung symbolistischer Maler lässt sich dabei immer wieder reduzieren auf die Debatte Technik versus Inhalt. Dem Primat des Malerischen und rein Künstlerischen wurde ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lange Zeit der Darstellungsinhalt untergeordnet. Diese Wertung muss vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung der Kunst gesehen werden. Mit der Säkularisation und den damit einhergehenden weltanschaulichen Veränderungen wurde den herkömmlichen Bildinhalten ihre Verbindlichkeit genommen. Man kann von einem „Verfall der

---

<sup>749</sup> Vgl. Kunstgemeinschaft Frühjahrsausstellung. Allgemeine Bilderschau nebst Kollektiven von Altmeister Diefenbach. Im Glaspalast. Wien 28. März bis 1. Mai 1933.

Auch wenn Österreich erst 1938 dem nationalsozialistischen Deutschen Reich beitrug, kann davon ausgegangen werden, dass sich eine entsprechende Ästhetik bereits im Vorfeld verbreitete. Auffallend ist allerdings, dass der einleitende Text im Ausstellungskatalog von Arthur Roessler, dem Förderer und Freund Egon Schieles und Gustav Klimts, das heißt der damaligen künstlerischen Avantgarde, stammt und keineswegs nationalsozialistischer Ästhetik das Wort redet.

<sup>750</sup> Vgl. Mathieu, Pierre-Louis. *La génération symboliste 1870–1910*. Genf 1990, oder Théberge, 1995.

<sup>751</sup> Vgl. Ehrhardt, 2000.

ikonographischen Tradition<sup>752</sup> sprechen. Fortan konzentrierten sich die Künstler auf die sichtbaren, profanen Gegenstände und Phänomene. „Das Wesen des Künstlerischen wurde im Zuge dieser Entwicklung immer weniger in der Erfindung und immer mehr in der Ausführung gesehen, bis schließlich der Gegenstand fast belanglos erschien und nur noch beachtet wurde, wie er gemalt war. Ohne Zweifel führte diese Entwicklung [...] zu Hochleistungen der Malerei [...]. Aber gleichzeitig ging sie an vielem vorbei, was früher wichtiges Anliegen und ernst zu nehmende Aufgabe der bildenden Kunst war: das Ringen um die weltanschaulichen Probleme, deren bildhafte Durchdringung und Vergegenwärtigung die rein gedankliche Auseinandersetzung ergänzen mußte.“<sup>753</sup> Aus dem Verhaftetsein in der sichtbaren und naturwissenschaftlich erforschbaren Wirklichkeit ging demnach als logische Konsequenz und Reaktion der Symbolismus hervor. Positivismus und Materialismus, der Welt der Arbeitermassen, der Dampfmaschine und des Eiffelturms musste etwas entgegengesetzt werden. Entsprechende Gegenbilder demonstrieren eine andere, verborgene Wirklichkeit, eine künstlerische Alternative zur Banalisierung des Alltags, zum Verlust an Tiefe und Spiritualität. Dabei gingen alle Symbolisten davon aus, dass der Künstler mit seiner Kunst – ganz entgegen dem Selbstverständnis der Positivisten, will heißen Impressionisten und Realisten – eben kein Abbild der Realität schaffen soll, sondern vielmehr den prosaischen Verhältnissen der Gegenwart eine entfernte, arkadische Vergangenheit oder auch, wie im Falle Diefenbachs, eine utopische, reformierte Zukunft zu präsentieren habe.

Die neue Strömung galt, gleich dem Manierismus, als affektiert und war bald in Verruf geraten. Der Symbolismus wurde dann, wie dargelegt, für mehr als fünfzig Jahre vergessen bis sich die Forschung erstmals skeptisch gegenüber der technisch ausgefeilten aber sinnentleerten Kunst der Impressionisten verhielt. Heute wird der Inhalt eines Kunstwerks berechtigterweise nicht mehr von der Form getrennt und ist ebenso wie diese Ausdruck der Zeit und ihres Geistes. Gerade am Ende des 19. Jahrhunderts reagierten die Künstler mit der Wahl ihrer Motive verstärkt auf die sie umgebenden Entwicklungen. Der Ausdruck ihrer Wünsche und Ängste, ihrer Phantasien und Träume in der Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher Veränderungen ist manchmal derart dominant, dass die gestalterische Umsetzung weit dahinter zurücksteht. Trotzdem darf die schöpferische Leistung dieser Maler – und zu ihnen ist auch Diefenbach zu rechnen – nicht generell abgeurteilt werden.

---

<sup>752</sup> Hofstätter, Hans H. Die Bildwelt der symbolistischen Malerei. In: Peters, Hans Albert/ Jederko, Ingrid (Red.). Symbolismus in Europa. Baden-Baden 1976. S. 11.

<sup>753</sup> Hofstätter, 1976. S. 11.

Dass auch dem Lebensreformer und Maler entsprechende Diskrepanz und die zeitgenössische Diskussion um das Primat der Technik bewusst war, geht deutlich aus seinen Aufzeichnungen hervor, in denen er sich eindeutig für Kunstwerke aussprach, „welche wegen der Seelenstimmung, die sie hervorrufen, und nicht wegen einer Mode-Bravourtechnik geschätzt und gekauft werden.“<sup>754</sup> Diese Seelenstimmung gilt es in der Folge anhand vereinzelter Beispiele zu untersuchen und Diefenbachs Schritt von der propagandistischen und symbolhaften Malerei zur symbolistischen Kunst als notwendige und unausweichliche Entwicklung innerhalb der Epoche zu werten.

Dabei ist der von ihm gewählte Begriff der „Seelenstimmung“ bereits ein einschlägiges Stichwort für eine Definition bzw. Erläuterung symbolistischer Kunst, die zur Abgrenzung von Diefenbachs bisherigem Kunstschaffen und zum Verständnis seiner späten Landschaftsbilder der konkreten Analyse einzelner exemplarischer Werke vorangestellt werden soll. Hofstätter hat in seinem Standardwerk zur symbolistischen Kunst in einer bis heute gültigen Weise die unterschiedlichen Symbolbegriffe des 19. Jahrhunderts analysiert, u.a. den idealistischen Symbolbegriff: „Nur wenige Schritte von der Ideen-Allegorie entfernt ist die bewußte Symbolmalerei des akademisch-bürgerlichen Klassizismus, für die Goethe die Maxime formulierte: `Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.` In diesem Sinne schuf Jacques Louis David (1748–1825) einen *Schwur der Horatier* als Symbol der Freiheit, Auguste Rodin (1840–1917) seine *Bürger von Calais* als Symbol des geopfertem einzelnen für die ihm übergeordnete Gemeinschaft. Hier wird jeweils eine beispielhafte Handlung [...] Symbol für ein sittlich-menschliches Verhalten.“<sup>755</sup> Damit sind Diefenbachs frühe Werke, in erster Linie natürlich seine Ikone für einen moralischen Umgang mit Tieren im Sinne des ethischen Vegetarismus, das Gemälde *Du sollst nicht töten* (1895), Exempel des frühen idealistischen Symbolbegriffs, der seine Wurzeln noch im ausgehenden 18. Jahrhundert hat. Eine zeitgenössische Kritik aus dem Jahr 1891 umschreibt Diefenbachs künstlerisches Schaffen ganz richtig, wenn es dort heißt: „Seine Gemälde befassen sich meistens mit Symbolen, Allegorien, mit Auseinandersetzungen von Gedanken.“<sup>756</sup>

Jenseits dessen und weit vorangeschritten innerhalb der kunsthistorischen Entwicklung sind jedoch Diefenbachs späte Landschaften anzusiedeln, die nicht „nach der Natur“

<sup>754</sup> Diefenbach an Emil Herrmann, , am 20. Feb. 1909, in: Tgb. 27.

<sup>755</sup> Hofstätter, 1973. S. 32.

<sup>756</sup> [Wiener] Fremden-Blatt, am 27. Dez. 1891. Zitiert nach: Diefenbach, Beitrag, 1895. S. 85.

gemalt sind, „wie keines meiner Bilder“, so Diefenbach, vielmehr seien sie Ausdruck seiner „Seele“.<sup>757</sup> Um eben jene Seele darzustellen, plünderte auch Diefenbach wie seine symbolistischen Zeitgenossen den überlieferten Schatz an Motiven und verwandelte die verständliche und verbindliche Zeichensprache in eine verschlüsselte Geheimschrift. Besonderheit ist folglich nicht der Einsatz von Symbolen – die gab es in beinahe jeder Stilepoche – sondern deren Auftauchen in neuen, ungewohnten Zusammenhängen und vor allem deren Uneindeutigkeit und individuelle inhaltliche Aufladung. Hofstätter formulierte diesen Symbolbegriff wie folgt: „Im Gegensatz zur symbolischen Kunst [...] haben wir es beim Symbolismus also mit einer Kunst zu tun, die nicht klar determiniert werden kann. Die Symbolrichtung kann bestimmt werden, aber das symbolistische Bild bleibt rätselhaft und unauflösbar: An die Stelle des intellektuellen Verstehens muß das einfühlende Verstehen treten. Im Gefühl, im Erlebnis, dem man sich beim Betrachten hingibt, in der Stimmung des Bildes auf die Stimmung des Betrachters bezogen, liegt die Einheit des Bildes, in ihr liegt sein Sinn. Nur in der Resonanz der Symbole kann ein symbolistisches Bild verstanden werden.“<sup>758</sup>

Das ist es, was bereits Albert Aurier in seiner ersten „Lehr-Charta“ des Symbolismus ausdrückte, als er ihn 1892 in seinem denkwürdigen Artikel in fünf Punkte gliederte und ein entsprechendes Kunstwerk definierte als „1. mehr ‚ideeistisch‘ als ‚idealistisch‘, weil es, wie wir bereits wissen, eine Idee nicht beschreiben soll, sondern nur im großen und ganzen suggerieren, das heißt in gekürzter Form zum Ausdruck bringen soll; damit wird es 2. symbolistisch und 3. synthetisch, weil die Symbole komprimiert und reduziert werden sollen, um damit den Evokationsprozeß zu begünstigen; es wird auch 4. subjektiv, ‚denn der Gegenstand wird nie als Gegenstand, sondern als Zeichen einer vom Subjekt erkannten Idee aufgefasst‘. Schließlich soll es auch dekorativ sein“.<sup>759</sup>

Die sichtbare Wirklichkeit der Landschaft ist damit nur der Vordergrund einer Idee, die der Einzelne dahinter erfassen kann. Diese Idee ist jedoch sehr individuell, und symbolistische Bilder bleiben demnach ohne Aussage und Interpretation des Künstlers im letzten undeutbar! Trotzdem sollen in der Folge einzelne Landschaftsbilder Diefenbachs herangezogen werden, um gerade dieses Phänomen mit Beispielen zu untermauern. Das Interesse gilt dabei vor allem den gewählten Motiven, Stilformen und der Wahl der

<sup>757</sup> Diefenbach an Louise Meister, am 9. Jan. 1909, in: Tgb. 27.

<sup>758</sup> Hofstätter, 1973. S. 46.

<sup>759</sup> Aurier, Albert. Paul Gauguin oder der Symbolismus in der Malerei. In: *Mercure de France*, Feb. 1892.

Zitiert nach: Barilli, Renato. *Symbolismus von Odilon Redon bis Félix Vallotton*. Herrsching 1988.

Technik, zumal persönliche Interpretationen durch den Künstler selbst erstaunlicherweise kaum überliefert sind.

#### **4.4.2. Von symbolischen Bildern zur symbolistischen Kunst:**

##### ***Porto antico* und die *Weißer Grotte* – Exempel der symbolistischen Landschaft**

Das 19. Jahrhundert gehört bezüglich seiner künstlerischen Strömungen und Stile wohl zu einer der vielschichtigsten Epochen überhaupt. So ist es naheliegend, dass die wenigsten Künstler sich einzig auf symbolistische Gemälde konzentrierten. Vielmehr sind sie eines von vielen Genres, die Aktualität besaßen – neben landschaftlichen Stimmungsbildern, Historienszenen und Portraits etwa.

Auch Diefenbachs Werk wurde in den bisherigen Kapiteln unter verschiedenen Gesichtspunkten analysiert: seine den Jugendstil vorwegnehmende Silhouettenkunst, die Allegorien der Lebensreform oder die christlichen bzw. philosophischen Szenerien. Auffallend ist, dass sie alle nicht den positivistischen Realismus der Zeit bedienen, dass bereits seine frühen Werke Versuche sind, der bürgerlichen Ästhetik und Salonkunst zu entfliehen, und dass schon seine Kreuzigungsszenen und mystischen Visionen, seine architektonischen Phantasien, seine Portraits und vor allem Selbstportraits den Bildwelten der Symbolisten sehr nahe stehen.<sup>760</sup>

Wie dargelegt fand die Säkularisation und die damit einhergehende Gewissheit verlorener mythischer Urgründe eine Spiegelung in der Kunst und ihrer Motive. Oft bemühte sie dabei ironischerweise direkt den ikonographischen Schatz des Christentums oder bediente sich eklektizistisch aus dem Fundus von Heilsbotschaften anderer Kulturen, wie es die Theosophie und schließlich die Anthroposophie tat. Diese versteht die physischen Erscheinungen ohnehin als die sinnlich wahrnehmbaren Manifestationen der ihnen immanenten geistigen Welt und steht damit dem theoretischen Ansatz des Symbolismus sehr nahe.

Da nahezu alle Versuche einer religiösen Orientierung im späten 19. Jahrhundert auf dem zeitgenössischen Individualismus fußten, war das eigentliche Ziel das persönliche Erlebnis des Numinosen, eine ganz eigene Mystik innerhalb des Welt- und Naturerlebnisses jenseits der verbindlichen Gemeindeglaubigkeit. Für diese Suche nach dem Göttlichen in der eigenen Seele wurden eine Vielzahl von Symbolen herangezogen, oft, wie im Falle von Diefenbachs Werken *Vater verzeih' Ihnen* (1887) oder *Höllriegelskreuth* (1889), aus dem

---

<sup>760</sup> Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch das Kapitel der „Bildwelten des Symbolismus“ in: Hofstätter, 1973. S. 150–224.

Repertoire des traditionellen religiösen und christlichen Fundus, den der Realismus gerade erst mit allem Enthusiasmus verabschiedet hatte. Jedoch sind diese nach erstem Anschein religiösen Stoffe weniger als klassisch-christliche Heilsbilder zu deuten, sondern, im Sinne der Subjektivierung, als individueller Ausdruck metaphysischer Visionen ganz privater Natur.<sup>761</sup> Wie alle Werke des Symbolismus können auch sie endgültig nur mit Blick auf den schaffenden Künstler und seine Lebensumstände aufgeschlüsselt werden.

Doch nicht nur die religiösen Arbeiten Diefenbachs stehen unter diesem Aspekt bereits der Philosophie des Symbolismus nahe. Auch seine dem Individualismus verpflichteten Selbstbildnisse, die er etwa gleichzeitig entwickelte, versinnbildlichen die symbolistische Idee des Künstlertums, „die seit der Großen Revolution nicht mehr nur einen kulturell und handwerklich schaffenden Beruf innerhalb der Gesellschaft meint, sondern jetzt auch eine Grenzsituation des Menschlichen schlechthin bedeutet, die der Künstler mit anderen Individuen teilt und in deren Gestalt er sich sogar symbolisch verkleiden kann.“<sup>762</sup> Der Maler Diefenbach tritt dabei nicht nur als gesellschaftlich Geächteter auf, sondern auch als Seher und Prophet (WK 3.12), als Heilsbringer und Künder neuer Offenbarungen. Das symbolistische Selbstportrait ist bei Diefenbach ebenso wie bei Böcklin, Thoma oder Zwintscher (1870–1916)<sup>763</sup> – um Maler aus dem deutschen Raum zu nennen – Ausdruck eines künstlerischen Selbstverständnisses als Lieferant neuer transzendenten Visionen.

Diesen mystisch-religiösen Bildwelten sind auch die Architekturentwürfe Diefenbachs und die in seine Bildwelten integrierten kultischen Bauten und Gralsburgen verwandt. Wie eine Vision wachsen sie aus der Landschaft empor (WK 4.89) und entsprechen mit ihrem Anspruch an heroische Würdigung und mit dem Selbstverständnis als kultische Zentren ganz dem Persönlichkeitskult des symbolistischen Künstlerindividuums.

Jenseits dessen stehen die späten Landschaften Diefenbachs als besonders unmittelbar wirkende Motive. Für die neue Seelenhaftigkeit, die man jenen als negativ erlebten realen Lebensumständen entgegensetzen wollte, wurde die Natur ein Ort der Zuflucht. In der Erkenntnis jedoch, dass die Steigerung der neutralen Naturbeobachtung bei der reinen Wissenschaftlichkeit der Impressionisten und Pointilisten enden würde, schlugen die symbolistischen Maler die entgegengesetzte Richtung ein – nach innen. „Aus einer starken Empfindung für die subjektiv erlebte Stimmung von Landschaft und als Ausdruck von

---

<sup>761</sup> Vgl. Kap. 4.3.2.1.

<sup>762</sup> Hofstätter, 1973. S. 221.

<sup>763</sup> Vgl. z. B. Arnold Böcklin *Bildnis mit fiedelndem Tod* (1872), Hans Thoma *Selbstbildnis mit Amor* (1875), Oskar Zwintscher *Selbstbildnis mit Tod* (1897).

Gemütszuständen entwickelte sich eine Malerei, welche die Landschaft durch die Betonung des seelischen Verhältnisses zur Natur lyrisierte. Die Natur wurde zum Spiegel, zur Sprache und zum Abbild einer visionären seelischen Spannung und eines seelischen Zustandes, sie wurde zum Projektionsraum der Seele und subjektiver Stimmungen.<sup>764</sup> Der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer (1807–1887), dessen theoretische Konzepte Böcklin beeinflusst haben, bemerkte dazu: „In der Natur ist Stimmung nichts anderes als ein menschlicher Seelenzustand, den wir ahnend hineinlegen.“<sup>765</sup> Mehr noch: eine gewisse Stimmung konnte durch das Nachbilden eines entsprechenden Naturerlebens beim Betrachter evoziert werden; man identifizierte die Landschaft mit bestimmten Erfahrungen. Das heißt: primär ging es um das menschliche Gefühl, die Landschaft war nicht mehr Natur, sondern Symbol desselben. Dabei knüpften die Symbolisten an eine Entwicklung an, die seit der vorhergehenden Jahrhundertwende bereits das ganze 19. Jahrhundert durchzog, eine seit der Romantik an Aktualität nicht verlierende Tradition symbolistischer Kunst, die im Gegensatz zur Wirklichkeitsdarstellung traumhafte oder sehnsuchtsschwangere Szenerien entwarf. Von den Romantikern übernahmen sie – so auch Diefenbach – das Mittel der Steigerung durch eine im Vordergrund eingefügte Figur als Brücke der Identifikation. Prominenteste Beispiele sind Böcklins *Villa am Meer* (1864) oder auch seine *Toteninsel* (1880). Bei Diefenbach tauchen die meist weiblichen Staffagefiguren – wohl als Symbol jener der Frau zugeschriebenen seelischen Empfindsamkeit – in einer Vielzahl seiner Capri-Bilder auf (WK 4.39/ 4.63–4.66). Intensiver allerdings wirken die Seelenlandschaften noch dort, wo der Mensch fehlt bzw. mit dem Betrachter gleichgesetzt wird. Erst dann werden sie so zum Stimmungssymbol verdichtet, dass sie nicht mehr nur den überschaubaren Ausschnitt darstellen, den der integrierte Betrachter in seiner Weite überblickt und damit beherrscht. Der künstlich begrenzte Raum weicht dem Unendlichen und wird zu einer Projektionsfläche unbegrenzter Sehnsucht.

Als einschlägiges Beispiel hierfür dient Diefenbachs monumentales Bild *Porto antico* (WK 4.47), das er spätestens seit 1908 in mehreren Versionen malte. Der Blick liegt auf einer düsteren, schmalen Bucht, die durch schroff abfallende Steilküsten gerahmt ist. Dieses rahmende Äußere verliert sich zum Bildrand hin pastos modelliert im Dunkel; lediglich nach oben öffnen sich die Felsformationen gegen einen nächtlich verschleierten Himmel, durch den nur mühsam ein diffuses Licht dringt. Ein klarer heller Schein aus unbestimmter

---

<sup>764</sup> Wagner, Annette. Natur als Resonanzraum der Seele. In: Buchholz, 2001. Bd. 2. S. 165.

<sup>765</sup> Vischer, Friedrich Theodor. Das Schöne und die Kunst. Stuttgart 1898. S. 91.

Quelle fällt dagegen auf eine im Hintergrund gelegene Felsküste und spiegelt sich auf der glatten Wasseroberfläche, die Zentrum des Bildes liegt und von gleißendem Weiß bis ins dunkle Türkis changiert. Von diesem metaphysisch anmutenden Licht getroffen, fliegt ein zarter weißer Vogel mit ruhigen Schwingen wie ein Hoffnungsträger vom Bildmittelpunkt auf den Betrachter zu. Der Hauptinhalt liegt damit im Bildzentrum, was die Aussage zusätzlich verstärkt.

Eigentliches Thema der Landschaft ist die Stille, die Ruhe der Versenkung und Meditation in einer Szenerie von unbestimmter Sehnsucht, auf die der Mensch allein durch Lage und Beschaffenheit kaum Zugriff hat.<sup>766</sup>

Jenseits des Motives ist dabei auch die Gestaltung und vor allem Lichtführung aufschlussreich. So wirkt das Bild im oberen Drittel vernebelt und undeutlich, die schimmernde Wasseroberfläche im Bildzentrum wie erstarrt in Bewegungslosigkeit. Beides zielt auf den Eindruck von Stillstand und traumartiger Aufhebung der Zeitlichkeit ab. Beispielhaft ist in diesem Bild umgesetzt, was generell für die Symbolisten gilt: Licht und Farbe entsprechen nie den natürlichen Gegebenheiten des Tageslichts. In Diefenbachs *Porto antico* fällt vor allem die Kontrastspannung auf, zwischen einerseits den düsteren rahmenden Felsformationen als Sinnbildern für das Nachtbewusstsein und die tiefe Depression der Zeit und andererseits der magischen Farbigkeit im Bildzentrum, dem gleißenden Licht, das als Reflex auf dem Wasserspiegel zwar von außen auf die Oberfläche trifft, aber den Anschein erweckt als käme es aus dem Inneren – symbolschwanger und unwirklich. Die Lichtführung ist damit nicht mehr nur im Sinne der Beleuchtung umgesetzt, sondern dient dem metaphysischen Erlebnis der Landschaftsbetrachtung und vermittelt die gewünschte Aureole der Offenbarung.

Dabei werden die natürlichen Gegebenheiten nicht deformiert, ihre bekannte äußere Erscheinung bleibt als Gegenstand erhalten, so dass man in dem gegen den Himmel sich absetzenden Felsen in der rechten Bildhälfte sogar vedutenhaft den Pizzo lungho als einen der landschaftlichen Anziehungspunkte Capris zu erkennen meint. Verändert ist vor allem die lokale Kausalität, die Zusammensetzung von Landschaftselementen und die Lichtgebung nach imaginativen Gesichtspunkten. Diese Phantastik der Erscheinung vermittelt dem Rezipienten eine Traumwelt, eine illusionäre Utopie, die er so, bei

---

<sup>766</sup> Ironisch fast, dass Diefenbach eine der Versionen des *Porto antico* in einer Schenkung dem Municipio von Capri übereignete, um durch eine Versteigerung des Bildes und die damit eingekommene Geldsumme zu den Kosten des notwendigen Hafenausbaus beizutragen. Dieser prosaische Zweck im Dienste des Fremdenverkehrs widerspricht gänzlich der mystischen Aussage der Seelenlandschaft. Vgl. Diefenbach an Fritz Georg, am 1. Apr. 1909, in: Tgb. 27.

Betrachtung der objektiven Außenwelt nie empfunden hätte. Diefenbach setzte dieses symbolistische Stilmittel der „naturalistischen Permutation“<sup>767</sup> in seinem Gemälde ebenso meisterhaft um wie es Böcklin in vergleichbaren Landschaftsbildern getan hat. Er malte nicht, was das leidenschaftslose Auge sah, sondern was der Betrachter empfand. „Akzeptiert man nämlich, daß Betrachter und Betrachtetes Teile desselben Ganzen sind, kann man das eine durch das andere beschreiben, kann der Künstler seine Empfindungen durch entsprechende Bearbeitung der beobachteten Wirklichkeit zum Ausdruck bringen.“<sup>768</sup> Dies charakterisiert den Bedeutungswandel der Landschaft gegenüber der sonstigen, im 19. Jahrhundert anerkannten Malerei: das Bild ist nicht mehr fensterartiger Blick auf Gegebenes, auf die Wirklichkeit, sondern Ereignis, das sich immer wieder bei intensiver Bildbetrachtung vollzieht. Dabei reicht keine oberflächliche Rezeption des Kunstwerks. Vielmehr muss Gezeigtes wie eine eigene Vision durch den Betrachter nacherlebt und nachempfunden – die Wesensgemeinschaft von Seele und Natur nachvollzogen werden.

Dass dieses intensive Hineindenken in das Gemälde dem zeitgenössischen Publikum bei Diefenbachs *Porto antico* mühelos gelang, beweist der häufige Wunsch nach einer weiteren Version des Motivs, dem der Künstler nachkam.<sup>769</sup> Auch steht die finstere Landschaft mit ihrer ausgeprägt tragischen Atmosphäre in einer Tradition, die um die Jahrhundertwende unter dem Stichwort *Dekadenz* weit verbreitet war und beim Publikum ohnehin regen Zuspruch fand sowie Identifikationsmöglichkeit stellte. Die bevorzugte Gefühlslage war die Melancholie, oftmals in der Gestalt des isolierten Sinnsuchers personifiziert. Diesem Bild des unter den gesellschaftlichen Umständen leidenden, einsamen Pessimisten entsprach auch Diefenbach. Seine Tagebuchaufzeichnungen und Briefe geben davon deutliches Zeugnis und finden ihren Höhepunkt in seinem testamentarischen Resümee aus dem Jahr 1909, in dem es heißt: „Doch wie so oft in meinem Leben musste ich auch jetzt die Erfahrung machen, dass in meinem Kopfe anders als in anderer Menschen Köpfe die Welt sich malt.“<sup>770</sup>

Jenseits der wohl realsten aller Wirklichkeiten, geprägt von industriellem und wirtschaftlichem Fortschritt, lebte (auch) er in seiner phantastischen Utopie, unfähig, sich

<sup>767</sup> Hofstätter, 1973. S. 5.

<sup>768</sup> Mackintosh, Alastair. *Symbolismus und Jugendstil*. München, Zürich 1976. S. 10.

<sup>769</sup> Bis heute sind sechs Versionen des Motivs bekannt, zwei im Diefenbach-Museum der Certosa di San Giacomo, Capri, im Museum der Stadt Hadamar, in zwei süddeutschen Privatsammlungen sowie im Bestand der Galerie Konrad Bayer, Andechs. Vgl. WK 4.46–4.51)

<sup>770</sup> Diefenbach, Testament, 1909.

der veränderten Welt anzupassen. Dieses depressive Dekadenbewusstsein mit seiner Bitternis, seinem Weltschmerz und seiner Dunkelheit war eine der Grundlagen symbolistischer Seelenstimmung und der daraus resultierenden Gemälde wie jener einsamen Caprilandschaft. Die ebenfalls auf Dekadenz und Zerfall fußende Präferenz für die Symbolik des Verfalls, des Todes und des Sterbens in Diefenbachs Werk wird in folgendem Kapitel näher diskutiert.

Zuvor soll den Gemälden, die wie *Porto antico* durch Versenkung und Meditation den Zugang zur inneren Welt bahnen, jene gegenübergestellt werden, die durch rauschhafte und ekstatische Symbolik den Betrachter zu irrealen Erfahrungen führen. Auch dieser Weg wird von Diefenbach beschritten – als Beispiel hierfür dient das Gemälde *Weißer Grotte* (nach 1900) (WK 4.60), das bei ähnlicher Farbgebung eine gänzlich andere Landschaftssituation schildert.<sup>771</sup>

Auf dem monumentalen, querrrechteckigen Bild öffnet sich der Blick aus einer dunklen Höhle hinaus aufs offene Meer. Der Betrachterstandpunkt liegt dabei so tief im Inneren des Felsens, dass er sich, leicht erhöht, im Trockenen befindet, während sich vor ihm die aufgepeitschte See, die Gischt und die Wellen des Meeres ihren Weg durch die Steinbrocken bahnen. Die Öffnung zum Meer hin zeigt das in dunkler Nacht liegende, türkise Gewässer gegen den blauschwarzen Himmel. Schwarz ebenso die wiederum pastos modellierten Felsen im Bildvordergrund, die dem Motiv einen natürlichen Rahmen geben. Dazwischen füllt wie ein Wirbel die beinahe weiße Gischt der Brandung nahezu das ganze Rund der Höhle aus. Möwen, die man vermeintlich kreischen hört, fliegen durch die Öffnung ins Innere, lassen sich vom Sturm und den Wellen treiben oder finden einen feuchten Platz auf den am Rand gelegenen Felsbrocken. Belebt wird die Szenerie zudem durch filigrane nackte Nixen – weiße, feenartige Gestalten, die wie ein Reigen, sich an den Händen greifend, mit wehendem Haar durch die Gischt tanzen. Diese phantastischen Wesen lösen sich durch ihre helle Farbigkeit in der Gischt zu körperlos anmutenden Zauberwesen auf, die die natürliche Szenerie der *Weißer Grotte* in die Welt des Unwirklichen rückt. Diefenbach schuf damit erneut eines jener Traumbilder, das die optischen Grenzen der erfahrbaren Wirklichkeit sprengt und die Eigengesetzlichkeit aus dem Geist des Künstlers auf der Leinwand umsetzt.

---

<sup>771</sup> An dieser Stelle soll im Hinblick auf die stark divergierenden Wege der symbolistischen Kunst auf Friedrich Nietzsches zeitgleiche Darlegung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) hingewiesen werden, in der er dem apollinischen Bereich des Traums den dionysischen des Rausches entgegensetzte und damit ebenfalls den beiden Polen Rechnung zollte.

Der ausgelassene Reigen und das Motiv des Tanzes tauchen in den Werken symbolistischer Künstler vermehrt auf.<sup>772</sup> Tanz bedeutet nicht nur die „einfache Beziehung von Mensch zu Mensch“, sondern auch „die Überhöhung dieser Beziehung durch einen Zustand des Entrücktseins, einem Gefühl dynamischer Übereinstimmung mit dem Rhythmus des Lebens.“<sup>773</sup> Dieser Rhythmus wird bei Diefenbach durch die Andeutung der Gestalten und die Stilisierung der nackten Körper zu fast arabeskenhaftem Ornament unterstützt – ein Kunstgriff, den die Symbolisten nicht mehr nur als Zierform, sondern als Gegenpol zur Naturnachahmung verstanden wissen wollten.<sup>774</sup> Jedoch ist es nicht nur der bewegte Tanz, der die dionysische Ekstase im Vergleich zur statischen Melancholie des *Porto antico* bewirkt. Auch die Auflösung der Schwerkraft durch die Geste des Schwimmens in den wiederkehrenden Wellen, die in dem Wirbel des Wassers kein Ende zu nehmen scheinen, sondern immer neu beginnen, unterstützt den Eindruck des Rauschhaften. So wie die industrielle Welt und ihre realistische Kunst im Feuer und in der Erde ihre Elemente fand, so nahmen die Symbolisten ihre Anleihen an Luft und vor allem Wasser – Diefenbach noch viel mehr durch den Rückzug auf die Mittelmeerinsel Capri und damit in die Nähe der Naturgewalten und der elementaren Kraft des Meeres.

Die weibliche Gestalt kombiniert mit Wasser und Welle ist in seinem Werk ein vielfach wiederholtes Motiv. Hingewiesen sei hier auf Gemälde wie *Die Schiffbrüchige* (1892, WK 2.24) oder die verschiedenen Versionen des *Mädchen in der Meeresbrandung* (1913, WK 2.25/ 2.26), in denen eine Frau mit dem Wasser eins zu werden scheint und damit erneut die Assoziation der Weiblichkeit mit dem Naturhaften beschwört. Im Gegensatz zur bloßen Staffage in der romantischen Landschaft wird in der symbolistischen Kunst das Bedürfnis deutlich, durch Einfügung einer mythischen Figur den Symbolgehalt zu untermauern. Die integrierten Epheben und Nixen werden neben den Wellen selbst zu Elementarsymbolen und -gestalten.

Assoziativ denkt man an Richard Wagners *Rheingold*, das bereits 1888 Henri Fantin-Latour (1836–1904), einen der prominenten Symbolisten, zu einer bildlichen Umsetzung

---

<sup>772</sup> Zu denken ist hierbei – im deutschen Raum – an Arnold Böcklin: *Die Lebensinsel* (1888), Otto Greiner: *Der Tanz* (1896) oder Franz von Stuck: *Serpentinen-Tänzerinnen* (1894/5) bzw. *Tänzerin* (1898).

<sup>773</sup> Hofstätter, 1976. S. 15.

<sup>774</sup> Man fühlt sich durch diesen fröhlichen Reigen an das Frühwerk *Per aspera ad astra* (1888) erinnert, das aus dieser Sicht bereits die Loslösung von der Naturnachahmung durch die Aufhebung der perspektivischen Gesetzmäßigkeiten, die Rhythmisierung und Betonung der Silhouette auf die Spitze treibt.

der schwebend-schwimmenden Rheintöchter inspirierte.<sup>775</sup> Ohnehin meint der Betrachter in der *Weißten Grotte* nicht nur das Rauschen der Wellen, sondern auch die musikalische Begleitung der tanzenden Nixen zu hören. Der Begriff des Gesamtkunstwerks und der Synästhesie liegt nahe, muss aber kritisch gebraucht werden.<sup>776</sup> So kennt der Vergleich von Musik und Malerei eine lange Geschichte, der seine Ursprünge bereits in der Antike hat.<sup>777</sup> Nach dem Höhepunkt in der Romantik, als die immaterielle Musik mit ihrer unmittelbaren Wirkung die Krönung der Künste darstellte, für die Malerei aber nicht umsetzbares Vorbild schien, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus „der Utopie mit hohem ästhetischen und philosophischen Anspruch [...] ein Topos, der undifferenziert allen Gemälden Musikalität bescheinigte, die den Betrachter in eine diffuse, träumerische, ‚musikalische‘ Stimmung zu versetzen vermögen.“<sup>778</sup> Musikalische Metaphern durchzogen u. a. die Beschreibung der Werke Böcklins<sup>779</sup> ebenso wie jene Diefenbachs. So heißt es

---

<sup>775</sup> Wagners Verschmelzung der Künste führte zu einem Höhepunkt der Synästhesie-Bewegung, die in Frankreich nach einer skandalumwobenen *Tannhäuser*-Inszenierung entfacht wurde. Charles Baudelaire entwickelte 1861 in einer anschließenden Verteidigungsschrift seine Theorie der *Correspondance*. Zu Wagner und der Synästhesie vgl. Maur, Karin v. Vom Klang der Bilder. München 1999. S. 12–17. Wagners Einfluss auf die symbolistische Kunst wird diskutiert bei: Richard Wagner. Visions d'Artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer. Paris/ Genf 2005. Vgl. auch Metken, Günter. Une musique pour l'oeil. Richard Wagner et la peinture symboliste. In: Théberge, 1995. S. 116–123. Dort wird Wagner und sein freier Umgang mit den musikalischen Quellen für die Befreiung der Maler aus den akademischen Fesseln verantwortlich gemacht. Tatsächlich distanzieren sich die Künstler zunehmend von der allegorischen Metaphorik und wandten sich des durch Formen und Farben auszudrückenden Musikalischen zu. Zu dieser letzten Konsequenz vgl. die Ausführungen zu Diefenbachs Schüler František Kupka, Kap. 4.4.6.

<sup>776</sup> Zur kritischen Betrachtung des Synästhesie-Begriffs bei Werken des Symbolismus vgl.: Gottdang, Andrea. „Man muss sie singen hören“. Bemerkungen zur „Musikalität“ und „Hörbarkeit“ von Böcklins Bildern. In: Schmidt, 2001. S. 131–137.

<sup>777</sup> Zum historischen Vergleich von Musik und Malerei vgl. Hammerstein, Reinhold. Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen. In: *Imago Musicae*. Internationales Jahrbuch für Musikikonographie 1984. S. 1–28. Ggl. auch Maur, 1999 sowie Schneider, Frank (Hrsg.). *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern*. München 2000.

<sup>778</sup> Gottdang, 2001. S. 131.

<sup>779</sup> Entsprechende Ausführungen bei Heinrich Wölfflin, der Böcklins Gemälde *Sieh es lacht die Au!* (1887) beschrieb als „ein Bild, das sich ganz von selbst in Musik umsetzt, so sehr ist alles darin Rhythmus der Bewegung und Wohlklang der Farbe!“ (Wölfflin, Heinrich. Arnold Böcklin. In: Gantner, Joseph (Hrsg.). *Heinrich Wölfflin. Kleine Schriften*. Basel 1946. S. 117); oder Ludwig Justi, der feststellt, dass „die passacaglia warmer und kalter Farben mit vollkommener Taktsicherheit durchgeführt ist.“ (Justi, Ludwig. *Im Dienste der Kunst*. Breslau 1936. S. 121). Selbst Meier-Graefe lobte in Böcklins Bildern „die wunderbare Harmonie, den Klang, der allein in die Seele dringt.“ (Meier-Graefe, 1905. S. 35.)

z.B. in dem Brief eines Freundes über Diefenbachs Maltechnik, alle seine Gemälde seien „auf die Leinwand projizierte Philosophien, gemalte Symphonien.“<sup>780</sup> Dass Diefenbach an eine bestimmte Verbindung zwischen Malerei und Musik und an deren gegenseitige Beeinflussung glaubte, liegt nahe. Es wurden in seinem Atelier viele Konzertabende abgehalten und ein Klavier- oder Violinspieler begleitete Diefenbach und seine Schüler, wenn sie malten.<sup>781</sup> Auch tauchen in seinen Gemälden immer wieder Motive von Musikern und Instrumenten auf. So sei hier nur an die unzähligen kindlichen Musikanten in dem Fries *Per aspera ad astra* (1888) erinnert,<sup>782</sup> oder auch an die Werke *Erlösung* (1895/1902, WK 5.1/5.2) oder *Waldmusik* (1890, WK 2.3/2.4), die vornehmlich die Geige mit ihrer melancholischen Stimmlage als affirmatives Mittel zur Unterstützung des tiefsinnigen Bildinhaltes nutzen. In der *Weißten Grotte* taucht direkt kein Instrument auf und doch scheint der Betrachter förmlich Wellen und musikalische Begleitung des Nixentanzes zu hören. Diese offenbar erfolgreiche, vermeintliche Wahrnehmung von Gehörtem hat allerdings nichts mit einer synästhetischen Reaktion zu tun, wie man sie aus der naturwissenschaftlichen Definition kennt.<sup>783</sup> Vielmehr suggeriert Diefenbach über die gezielte Nutzung von Motiven und gestalterischen Mitteln eine auditive Assoziation des Betrachters und schafft so eine Erweiterung seiner visuellen Bilder auf das Gehör.<sup>784</sup> Unterstützend wirkt dabei wohl der starke Hell-Dunkel-Kontrast der Farben und die Einfügung der märchenhaften Feenwesen in das vertraute Phänomen starken Wellengangs. Jenseits der Realität, aber dennoch real wirkend und verknüpft mit einer gegenständlichen Metaphorik, die in Bezug auf synästhetische Malerei erst in der nächsten Generation durch Wassily Kandinsky (1866–1944) oder František Kupka (1871–1957) aufgebrochen wurde, vermag sich der Betrachter in seiner Phantasie dem ekstatischen Tanz der Nixen anzuschließen. Aus dem Lobestopos des „klingenden oder musikalischen Bildes“, der vor

<sup>780</sup> Beckmann an Nicolaus, am 7. Mrz. 1913, in: Tgb. 31.

<sup>781</sup> Mladek, 1996/7. S. 29. S. a. Fotografie des Himmelhof-Ateliers, das Diefenbach bzw. eine Jüngerin am Klavier zeigt (Abb. 20/ 19).

<sup>782</sup> Hierzu notierte bereits Fidus in seinen Lebenserinnerungen, dass diese Gestalten „poetische Gebilde“ waren, in denen „die musikalische Urkraft Böcklins, die keusche Lieblichkeit Schwinds und die stilistische Einfachheit und Eleganz der Präraffaeliten sich natürlich vereinigten.“ (Fidus, 1898. S. 733.)

<sup>783</sup> Unter naturwissenschaftlichem Aspekt sind zum Phänomen der Synästhesie eine Vielzahl von Publikationen erschienen. Im kunsthistorischen Zusammenhang sei hier verwiesen auf: Behne, Klaus-Ernst. Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma. In: Der Sinn der Sinne. Hrsg. v. der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD. Göttingen 1998. S. 104–125.

<sup>784</sup> Gott dang spricht in diesem Zusammenhang bei Böcklin von psychologischer Ästhetik. Vgl. Gott dang, 2001. S. 136.

allem die mimetischen Qualitäten eines Gemäldes untermauerte, entwickelte sich bei den Symbolisten einschließlich Diefenbach ein ästhetisches Konzept, dessen elementares Ziel die Heraufbeschwörung sensitiver oder speziell auditiver Sinneseindrücke war. Dabei wurde wiederum das Musikalische als direkter Gegensatz zum Konkreten und Materiellen gewertet, denn der Musik war der Ausdruck innerer Realität leichter möglich als der Malerei. Durch dieses Phänomen sollte das rein intellektuelle Verstehen des Bildes unmöglich werden. Erst der Einsatz verschiedener Sinne schafft dem Betrachter Zugang zu der phantastischen Welt, die über die Wahrnehmung von Erscheinungen aus dem materiellen Bereich weit hinausreicht. Untermauert durch klangliche Assoziationen betritt der Betrachter das Reich der Seele.

#### **4.4.3. Der Tod und die Insel – Ikone der Dekadenz und bevorzugtes Thema des Symbolismus**

„Es muß so still wirken, daß man erschrickt, wenn einer anklopft.“<sup>785</sup> Man hört förmlich das Ruder des Fährmanns sanft in das Wasser eintauchen und ebenso wie bei der *Weißten Grotte* Diefenbachs schafft sich der vertiefte Betrachter auch bei der prominentesten Ikone der deutschen symbolistischen Kunst, der *Toteninsel* von Arnold Böcklin, nicht zuletzt durch auditive Assoziationen bzw. jene absoluter Stille Zugang zur entlegenen Landschaft.<sup>786</sup> Die *Toteninsel* ist nicht nur Höhepunkt der schicksalsträchtigen Landschaften des Symbolismus, sondern sicherlich auch eine der Bildfindungen, die etliche Künstler – sowohl kopierende Epigonen als auch innovative Interpreten – zur Nachahmung animierte.<sup>787</sup> Zu ihnen gehörte auch Diefenbach, der nach 1909, das heißt während seines Aufenthaltes in Capri zwei Variationen des populären Werkes schuf (WK 5.6/ 5.7).

---

<sup>785</sup> Schmid, H. A. Die neuerworbenen Gemälde Arnold Böcklins. In: Öffentliche Kunstsammlung in Basel. Jahresbericht 16/17, 1920. Basel 1921. S. 29.

<sup>786</sup> Naheliegender, dass auch umgekehrt jenes Gemälde zu den am häufigsten „vertonten“ Bildern vor dem ersten Weltkrieg gehört. Um 1900 entstanden allein neun Kompositionen zur *Toteninsel*, am prominentesten wohl Max Regers erste Ausflüge in das Gebiet der „Tondichtung“.

<sup>787</sup> Genannt seien hier nur die Brüder Eduard und Michael Rüdissühli, die in Basel eine Art Bilderfabrik unterhielten und zahlreiche Paraphrasen der *Toteninsel* schufen. Aber auch innovative Maler wie Max Ernst oder Salvador Dalí ließen sich von Böcklin beeinflussen. Zur Rezeption vgl. Zelger, Franz. Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur. Frankfurt/ M. 1991. S. 56 ff.

Vorlage bildete dabei die letzte der fünf bekannten Fassungen Böcklins aus dem Jahr 1886, eine Auftragsarbeit für das Leipziger Museum der Bildenden Künste.<sup>788</sup> Dabei ist das Arrangement der Bildelemente bei Diefenbach nahezu von Böcklin kopiert: Aus der dunklen, ruhigen Wasseroberfläche ragt eine kompakte Felsformation in den wolkgedüsterten Himmel. Diese einsame Insel, fern jeglicher Zivilisation, gliedert das Bild symmetrisch und füllt es nahezu komplett aus. Nur an den Rändern ist noch der tief liegenden Horizont erkennbar, der in seiner Weite zusätzlich Ruhe und Einsamkeit suggeriert. In der Mitte öffnet sich die Insel halbkreisförmig zum Betrachter hin, dicht von schwarzen, fast symmetrisch angeordneten Zypressen bewachsen. Dieses bewaldete Innere zusammen mit den in die Felsen gehauenen, in zwei Stöcken angeordneten Grabkammern, die der Insel ihre Aufgabe zuweisen, ist nur durch eine schmale, gemauerte Hafeneinfahrt erreichbar. An dieser Stelle variiert Diefenbach Böcklins Vorlage. Jene die Zufahrt flankierenden, mit Löwen bekrönten Pfeiler sind durch zwei Karyatiden mit vor der Brust gekreuzten Armen ersetzt.<sup>789</sup> Die Einfahrt ist tiefer in die Insel eingeschnitten und die Mauerung bei Böcklin kann damit entfallen. Auch ist auf der rechten Seite, auf vorgelagertem Felsen, eine steinerne Sphinx hinzugefügt. In diese, durch vage okkulte Elemente erweiterte Hafeneinfahrt lenkt ein schwarzer Ruderer einen Kahn, der neben einem quer gelagerten Sarg eine in weiße Tücher gehüllte, stehende Rückenfigur trägt. Insgesamt lässt sich feststellen, dass Diefenbach sicherlich keine Neuinterpretation oder sogar Steigerung der einprägsamen und unverwechselbaren Bildformel geschaffen hat, die Böcklin einst entwickelte. Im Gegenteil, durch die Überladung mit zusätzlichen Elementen und Details wird die Faszination des Werkes gehemmt. Man kann von einer epigonalen Variation, fast von einer wenig gelungenen Nachahmung sprechen. Selbst die sehr spezielle Platzierung von Böcklins Signatur bzw. seinem Monogramm vollzieht Diefenbach nach. Ab der dritten Fassung der originalen *Toteninsel* findet sich Böcklins Monogramm „AB“ in Form gemeißelter Lettern oberhalb des Türsturzes einer

---

<sup>788</sup> Die Toteninsel, 1886/ Öl, Holz, 80 x 150 cm/ Museum der Bildenden Künste Leipzig/ Andree 347.

<sup>789</sup> Die Karyatiden gehen eindeutig auf eine Vorlage zurück, die Diefenbach im Mausoleum des nicht-katholischen Friedhofs von Neapel fand, das ihm laut Überlieferung zeitweise als Atelier diente. Eine Fotografie aus dem Jahr 1909 zeigt das monumentale Bauwerk zusammen mit dem Künstler (Abb. 23a/ 23b). Dieses erhaltene Dokument stellt einen terminus antequem und rechtfertigt die Datierung des Gemäldes auf die Zeit nach 1909.

In der zweiten Version der *Toteninsel* von Diefenbach sind die beiden Figuren durch ein Gebälk miteinander verbunden, das das Siegel des Hermes Trismegistos trägt. Auch dieses findet in dem neapolitanischen Mausoleum sein Vorbild.

Grabkammer im rechten Teil der Insel. „Somit wird die Signatur zum Bildmotiv erhoben und die Insel zum imaginären Denkmal des Künstlers“, der sie erdachte.<sup>790</sup> Dass Diefenbach keine eigene Signatur unter das Gemälde setzte, nicht einmal auf das Monogramm „AB“ verzichtete, könnte ihm negativ angelastet werden und das Bild zur Kopie degradieren. Durch das Einfügen individueller Versatzstücke hat Diefenbach sich der Gefahr eines solchen Vorwurfs entzogen. Er wich also von der Praxis des Kopierens ab, wenn diese als Herstellung eines Identischen verstanden werden will. Vielmehr macht die Motivimitation die Achtung Diefenbachs gegenüber dem Meister der Seelenlandschaft sichtbar. Wurzeln hat diese Form der Nachahmung, die bei ihm nicht mit einer kompletten Stilübernahme einhergeht – dafür ist seine Ausführung und die Wahl der Technik zu individuell<sup>791</sup> – in der akademischen Praxis, die ihm aus jener Zeit vertraut war, als er sich selbst in der Münchener Pinakothek durch Kopieren schulte.<sup>792</sup> Im 19. Jahrhundert war dieses Verfahren weit verbreitet, die Kunstverehrung in einen Kunst-Kult gesteigert, der sogar Maler wie Lenbach im Auftrag seines Mäzens, des Grafen Schack, umfangreich kopieren ließ. Diefenbachs *Toteninsel* fällt damit unter die Kategorie der Hommage oder des Huldigungsbildes.<sup>793</sup>

Interessant ist demnach bezüglich Diefenbachs *Toteninsel* nicht das Motiv oder eine innovative Form der Umgestaltung oder Interpretation, sondern vielmehr die Tatsache, dass er gerade dieses Gemälde als einzige Adaption in sein Gesamtwerk aufgenommen hat. Die Gründe dafür dürften vielseitig sein:

Natürlich orientierte er sich an Böcklin in dem Verlangen, einen großen Künstler des deutschen Symbolismus zu ehren, und sich gleichzeitig an ihm zu schulen. Nicht an den Meistern der Renaissance, die Böcklin, Lenbach oder Marées nachahmten, übte er seine Kunstfertigkeit, sondern an einem der prominentesten Künstler seiner eigenen Epoche.

---

<sup>790</sup> Zelger, 1991. S. 42.

<sup>791</sup> Zur Technik vgl. folgendes Kapitel (4.4.4.).

<sup>792</sup> Vgl. Maison, K. E. Bild und Abbild. Meisterwerke von Meistern kopiert und umgeschaffen. München/Zürich 1960. S. 22: „Derartige Kopien [nach großen Meistern], die weniger die Funktion einer Reproduktion im heutigen Sinn besitzen, dienen also in erster Linie dem Künstler selbst; sie sollen ihm die Möglichkeit geben, sich intensiv mit dem Original zu befassen, um es voll und ganz zu verstehen, seine Geheimnisse entschlüsseln zu können. Dies aber ist dem Künstler nur durch Kopieren möglich [...]“

<sup>793</sup> Zum Bildtyp der Hommage vgl. Gohr, Siegfried. Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Köln/Wien 1975. Gohr weist in diesem Zusammenhang auf eine ähnliche Praxis Picassos hin, der Altdorfer nachzeichnete und sein Werk in gotischen Lettern „Altdorfer“ signierte. (Vgl. Gohr, 1975. S. 198.)

Zur Bewertung künstlerischer Originalität und der Praxis des Kopierens vgl. Maison, 1960.

Selbstverständlich entspricht die *Toteninsel* dabei Diefenbachs Hang zur Selbstinszenierung, zur Theatralik und großen Geste. Jedoch adaptierte er damit gleichzeitig eine der herausragenden Ikonen der Einsamkeit und Melancholie, die mit der Metapher der Insel wohl keine zweite Bildfindung ähnlicher Intensität in ihrer Zeit fand.

Die Isolation, die diese Landschaftsformation ausstrahlt, scheint keine Hoffnung mehr zu geben und ist durch ihre Funktion als „Toteninsel“<sup>794</sup> letzte Lebensstation. Dies ließe sich auf Diefenbachs Rückzugsort, die Mittelmeerinsel Capri, übertragen. Fern von der deutschen Industriegesellschaft suchte er bewusst und als Form seiner Zivilisationskritik die Insellage und das ferne Italien. Italiensehnsucht war bereits seit Anfang des Jahrhunderts ein Stichwort und ein Motor vieler Künstler, die ihre Werke seit den Nazarenern der Rückwendung zur italienischen Renaissancemalerei widmeten. Böcklin dagegen war „kein Italienschwärmer im klassisch-traditionellen Sinn: Nicht nach dem kunst- und kulturträchtigen Italien sehnte er sich, sondern nach möglichst abgelegenen Gegenden, fern der Zivilisation.“<sup>795</sup> Dies hatte Diefenbach mit ihm gemein: Zivilisationsüberdruß war ihm Motor für das Verlassen des Deutschen Reiches. Das zunehmende Zurücktreten von zivilisatorischen Elementen (Architektur, Technik, Menschen) gegenüber der Natur wird in seinen auf Capri geschaffenen Bildern augenscheinlich. Er selbst notierte in seinem Testament: „Im Dezember verließ ich [...] Triest, um an der italienischen [...] Riviera einen geeigneten Ort zu suchen, an dem ich in Einsamkeit leben und schaffen könne. [...] Ich wählte auf Grund von Reiseerkundigungen Capri, [...] um mit vereinten Kräften eine neue Existenz auf diesem herrlichen Eiland zu gründen, welche mir endlich die so dringend benötigte Ruhe böte [...]“<sup>796</sup> Das Erlebnis der Einsamkeit prägte schon seit seinem Rückzug aus der Kunststadt München den Lebensraum des Künstlers und kann ebenfalls mit dem Motiv der entlegenen Insel in Verbindung gebracht werden.

Aus seinen Worten klingt allerdings noch eine Hoffnung und ein verhaltener Optimismus des Neuanfangs, der in dem Gemälde der *Toteninsel* vollkommen fehlt. Sie ist geprägt von seinem Anstoß an Zivilisation und Verfall in Deutschland, von dem Leid des wilhelminischen Bürgertums um die Jahrhundertwende. Nicht umsonst schmückte diese Ikone als prägnanter Ausdruck der depressiven Stimmungslage und des Weltschmerzes in

---

<sup>794</sup> Nach neusten Forschungsergebnissen ist der Name nicht, wie bisher überliefert, durch den Kunsthändler Fritz Gurlitt, sondern durch Böcklin selbst geprägt worden. Vgl. Schmidt, 2001. S. 260.

<sup>795</sup> Zelger, 1991. S. 20

<sup>796</sup> Diefenbach, Testament, 1909.

Form unzähliger Reproduktionen Salons und Schlafzimmer. Wie der Schriftsteller Max Halbe (1865–1944) bemerkte, „durften zwischen 1885 und 1900 in keinem guten Bürgerhaus die Reproduktionen Böcklins fehlen.“<sup>797</sup> Er und nach ihm Diefenbach schafften in diesem Bild eine Metapher des Dekadenzbewusstseins, das dem Betrachter in der weißen Rückengestalt eine Identifikationsfigur bietet und mit der Symbolik und dem Thema des Todes eine weitere Vorliebe des Symbolismus streift.

So ist die *Toteninsel* in ihrer endgültigen Form ursprünglich für die junge Witwe Marie Berna „als ein Bild zum Träumen“<sup>798</sup> entstanden, das heißt als Erinnerung an einen unlängst Verstorbenen. Darüber hinaus wurde sie immer wieder als ersehnter Bestattungsort des Künstlers selbst interpretiert. Motiviert und gestützt wurde diese Deutung durch den Ort der Signatur über der Grabkammer.<sup>799</sup> Tod und Vergänglichkeitssymbolik ist folglich in diesem Gemälde auf unterschiedlichen Ebenen präsent und es steht damit nicht allein unter den prominenten Bildern der zweiten Jahrhunderthälfte. Die *memento-mori*-Symbole aus der spätmittelalterlichen Tradition erlebten eine neue Blüte, spielen jedoch nicht mehr – wie ihre frühen Vorläufer – allegorisch auf den bedrohlichen, gleichmachenden Tod an, sondern verweisen durch Symbole und Schatten aus der unmittelbaren Gegenwart auf eine unbekannte, andere Welt. Neben Böcklin entwickelten im deutschen Raum unter anderem Eugen Bracht (1842–1921), Max Klinger, Alfred Kubin (1877–1959), Franz von Stuck, Oskar Zwintscher und auch Gustav Klimt (1862–1918) derartige Motive, setzen das Ereignis des Sterbens oder den schon verblassten Leichnam auf die Leinwand.<sup>800</sup> Dabei ist die Landschaft, so auch jene Böcklins, und die ihr immanente Stimmung erneut eines der unmittelbarsten Motive, den Betrachter in die unbekannte, visionäre Welt zu versetzen. Diefenbach nutzte allerdings nicht nur eine Interpretation der *Toteninsel*, um sich diesem beliebten symbolistischen Thema des Jenseits und des Sterbens zu nähern. Die Todessymbolik durchzieht – mehr oder minder explizit – sein gesamtes gemaltes Werk. In diesem Zusammenhang soll nicht unerwähnt bleiben, dass der Tod zu einer der Grunderfahrungen in seinem Leben gehörte. Das Hinscheiden der Eltern, vor allem der Verlust der geliebten Mutter, sind Erlebnisse, die, neben seinen eigenen schweren Krankheiten und damit der

<sup>797</sup> Wißmann, Jürgen. Zum Nachleben der Malerei Arnold Böcklins. In: Arnold Böcklin 1827–1901. Düsseldorf 1974. S. 28.

<sup>798</sup> Andree, Rolf. Arnold Böcklin. Die Gemälde. Basel/ München 1998. S. 418.

<sup>799</sup> Vgl. Zelger, 1991. S. 42

<sup>800</sup> Vgl. z.B. Brachts *Die Gestade der Vergessenheit* (1911), Klingers Zyklus *Vom Tode II* (1898–1910), Stucks *Pietà* (1891), Zwintscher *Der Tote am Meer* (1913) oder Klimt, *Die drei Lebensalter der Frau* (1905).

ständigen Nähe zu Lebensende und Abschied nicht als kollektives Schicksal, sondern als individuelle Erfahrung und damit erneut als Isolierung, daraus resultierende Einsamkeit und Verlust erlebt wurden.<sup>801</sup> In Gemälden wie *Erlösung* (1895) oder *Todesahnung* (1913) setzte er sehr unmittelbar die Vorstellung vom Sterben aber auch des Abschieds vom Verstorbenen um.

In der Situation der Auftragsvergabe von Böcklins *Toteninsel* und Diefenbachs *Todesahnung* (WK 5.9/5.10) finden sich starke Parallelen. So heißt es in dem Briefwechsel eines Schülers: „Der Anlaß dieses Bildes war zuerst der Umstand, daß eine Frau Hafermann noch ein Bild von ihrem soeben verstorbenen Manne wünschte.“<sup>802</sup> In Erinnerung an ihren Abschied und orientiert an der Aussegnungshalle des nicht-katholischen Friedhofes auf Capri – wo wenig später auch Diefenbachs Leichnam vor seiner Einäscherung in Rom aufgebahrt wurde – entwarf der Künstler das Werk „auf dem die Witwe Hafermann dem in der Kapelle aufgebahrten Toten den letzten Besuch macht“.<sup>803</sup> Inmitten dunkler Vegetation, hinter summarisch angedeuteten Trauerweiden im Vordergrund liegt ein antikisierendes Gebäude mit klassischer Tempelfront: Gebälk und Giebel – auf dessen First sich ein Kreuz befindet – werden von vier Säulen getragen, in deren Mitte sich der Eingang in das hell erleuchtete Tempelinnere öffnet. Gegen das gleißende Licht hebt sich ein vermeintlicher Sarg ab, auf dem sich eine Schale erahnen lässt.<sup>804</sup> Eine trauernde Gestalt mit geneigtem Kopf nähert sich dem Eingang. Sie ist in ein langes, schwarzes Gewand mit dunkler Kapuze gehüllt und erinnert stark an die, wenn auch in weiße Tücher gehüllte, Figur aus Böcklins *Toteninsel*. Rechts und links des Tempeleingangs sind erneut die zwei Karyatiden aufgegriffen, die Diefenbach bereits in seiner Version der *Toteninsel* integrierte. Die düsteren Farben, die, abgesehen von dem lichten, Erlösung verheißenden Blick ins Tempelinnere und auf den Sarg, kaum einen Kontrast zulassen, sind womöglich bereits durch Diefenbachs nahes Ende geprägt, das er,

---

<sup>801</sup> Noch im Alter notierte er in sein Tagebuch: „Oh meine Mutter! Als 60jähriger Mann gedenke ich deiner in Liebe, Dankbarkeit und Verehrung und sehne mich nach einem Weibe, wie du warst!“ (Dfnbch, am 19. Mrz. 1910, in: Tgb. 28). Zu jener Zeit arbeitete er am „wertvollsten Gemälde, das je meiner Hand gelungen, [...] das Bild meiner Mutter, das ich nach ihrem Tode malte.“ (21. Feb 1912, in: Tgb. 30.)

<sup>802</sup> Beckmann an Stella von Spaun, am 17. Jun. 1948, in: Briefe Stella – B.

<sup>803</sup> Beckmann an Stella von Spaun, am 17. Jun. 1948, in: Briefe Stella – B.

<sup>804</sup> Eine zweite Version des Gemäldes befindet sich im Depot der Certosa di San Giacomo auf Capri (WK 5.9.). Dort ist auf dem Sarg ein nur schwer zu erkennendes Kreuz angedeutet.

durch zahlreiche Krankheiten geplagt, nahen sieht. So auch der Titel *Todesahnung*, wobei zu beachten ist, dass dieser nicht von Diefenbach gewählt wurde.<sup>805</sup>

Den in der Bildfindung einzigartigen und in der Stimmung empfindsamen Höhepunkt findet die Darstellung von Siechtum und Tod in Diefenbachs Werk allerdings bereits 1895 in dem Gemälde *Erlösung* (WK 5.1/ 5.2): Auf einem einfachen Lager gebettet, liegt ein zum Sterben verdammt Knabe. Neben dem Bett, auf einem hölzerner Bauernstuhl steht ein irdener Wasserkrug als einzige Nahrung für das magere Kind. Es spielt auf einer Geige; im Dämmerlicht der Kammer erkennt man ein Kruzifix hinter dem Bett. Insgesamt vermittelt die Darstellung den Eindruck von Schwäche und Qual. Der Erlöser ist der einzig Geliebene – abgesehen von dem mächtigen Todesengel, der sich mit weit ausgebreiteten Schwingen auf dem Lager niedergesetzt hat und den Knaben sanft in seine Armen nimmt.<sup>806</sup> Eine Steigerung empfing das Bild zusätzlich durch die theatralische Inszenierung innerhalb einer Einzelausstellung in Wien, die ihm neben einem schweren Samtvorhang einen mit Blumen geschmückten Sarg als Dekoration beifügte (Abb. 14). Aussage der eindrucklichen Präsentation war die ergreifende Geste mit der der Künstler sinnbildlich den Vorhang zurückzog – Zeichen des üppigen Reichtums, der das durch ihn erzeugte Elend zu verhüllen sucht. „In die Töne seiner Geige, in denen er einst sein unaussprechliches Leid und seine glühende Sehnsucht nach des Lebens Lust geklagt und ausgeweint, verhaucht er, eingewiegt von Paradieses-Träumen, seine reine schuldlose Seele [...]“, so Diefenbach.<sup>807</sup>

Dabei ist der Tod für ihn, wie für die Symbolisten allgemein, gleichbedeutend mit „Erlösung“ und einem lichten Einlass, der den Weg aus der Dunkelheit weist, eben das „Tor aus der Realität des Diesseitigen in jene unklar vorgestellte höhere Realität, der ihre

---

<sup>805</sup> Der Titel geht auf die Tochter Stella von Spaun zurück, die auf der Rückseite einer Fotografie des Gemäldes handschriftlich notierte: „*Todesahnung* – von mir so benannt, da drei Tage vor Vaters Tod entstanden.“ (Abb. in Spaun-Archiv, Dorfen.)

<sup>806</sup> Das Original fiel laut Werkbericht von 1897, während Diefenbachs Aufenthalt in Ägypten in Wien zurückgelassen, der Feuchtigkeit des Aufbewahrungsraumes zum Opfer. Eine Abbildung hat sich im Nachlass erhalten (WK 5.2.). Eine weitere, leicht veränderte Fassung, die weniger detailliert auf die zentrale Szene beschränkt ist, befindet sich in Capri im Depot der Certosa di San Giacomo (WK 5.1.). Ebenso existiert noch ein Gemälde, das den Ausschnitt des Knaben zeigt, der, aus dem Gesamtzusammenhang genommen, einiges seiner leicht eingänglichen, tief depressiven Wirkung verloren hat. Mit einem genialen Wurf zauberte Diefenbach allerdings die sentimentale Geste wieder in das Bild: er verlieh dem Knaben Flügel und beförderte ihn damit selbst zu einer bereits erlösten, jenseitigen Gestalt (WK 5.3/ 5.4).

<sup>807</sup> Diefenbach, Werkbericht, 1897.

Sehnsucht gehört.“<sup>808</sup> Als Ziel des Lebens und als Erlösung aus der pessimistischen-fatalistischen Welt der Gegenwart, das heißt als ersehnter Endzustand, hat er viel von seinem Schrecken und seiner Bedrohlichkeit verloren. Durch ihre generellen Bestrebungen, Welten zu erforschen und zu vermitteln, die hinter der wahrnehmbaren Wirklichkeit liegen, wurden die Symbolisten allgemein gezwungen, unbekannte Bereiche zu thematisieren: die des Traumes, des Irrealen, der Mystik aber auch des Schlafes und des Todes. Die Verlockungen und Reize dieser schwer fassbaren Sphären waren wiederum Ausdruck des Bedürfnisses, der Gesellschaft zu entfliehen.

Jedoch: „Dieser pessimistischen Haltung entspricht als Gegenstück häufig ein optimistischer Idealismus, der hinter der Rätselhaftigkeit des Diesseits irrealer Werte ahnt und diese Ahnung gleichsam als Visionen zu versinnbildlichen sucht.“<sup>809</sup> Ein solch engagierter Idealismus, die Überzeugung einer Erlösung im Hier und Jetzt ist bei Diefenbach offenkundig in seinen Zielen von lebensreformerischer Befreiung und antizivilisatorischer Lebensweise, die dem großen Dekadent und hoffnungslosen Pessimisten in seinem andauernden Leid immer wieder Motor zu kämpferischer Opposition waren.

#### 4.4.4. Die Relief-Technik der Spätphase

Mit der Übersiedlung auf die Mittelmeerinsel Capri schlug Diefenbach konsequent den Weg von der allegorischen Malerei zur symbolistischen Landschaftsdarstellung ein. Zeitgleich dazu entwickelte er, vermutlich durch die Eindrücke der Capreser Felslandschaft inspiriert, eine neue Maltechnik, die sich, gelöst von der zunächst akademischen Tradition, zu Wagnissen in Farbgebung und vor allem Farbauftrag entwickelte – weit fortschrittlicher als seine frühen Experimente z.B. bei dem Fries *Per aspera ad astra*.<sup>810</sup>

Leider gehört der Aspekt des Instrumentariums noch immer zu den am wenigsten erforschten Kapiteln der Kunstgeschichte. Deshalb soll ihm hier ein eigenes Kapitel gewidmet werden, zumal Diefenbachs Technik einer fast reliefartig modellierten Farbe unter Beimischung farbfremden Materials, wie sie bei Werken wie *Porto antico*, *Weißer*

---

<sup>808</sup> Hofstätter, 1973. S. 171.

<sup>809</sup> Hofstätter, 1973. S. 26.

<sup>810</sup> Zur Technik des Frieses *Per aspera ad astra* vgl. Kap. 4.1.4.

*Grotte* oder auch der *Toteninsel* angewendet wurde, weit über das hinausgeht, was von anderen Künstlern am Ende des 19. Jahrhunderts bekannt ist.<sup>811</sup>

Die Frage nach der Maltechnik, den Malmitteln und dem maltechnischen Aufbau Diefenbachs ist jedem vertraut, der vor dessen Spätwerken steht. Das malerische Resultat der von ihm verwendeten Pigmente ist eine opake, dichte und schwere Materie von tiefschattigen Tönen. Diesen ist häufig, wie beim *Porto antico* beschrieben, ein lasierender Farbauftrag in hellen Tönen von Weißgelb bis Türkis entgegen gesetzt, der den Blick des Betrachters aus der sonst nächtlich zu bezeichnenden Tonalität anzieht und hoffnungsvoll stimmt. Vor allem die Fels- und Landschaftsformationen sind durch einen pastosen modellierten Farbauftrag gekennzeichnet.

Generell kann jedoch über die genaue Wahl der Pigmente, der Bindemittel und der Magerung in entsprechenden Werken nur spekuliert werden, da bisher keine wissenschaftliche Untersuchung von Kleinstproben angefertigt wurde. Auch die persönlichen Notizen Diefenbachs geben mit wenigen Ausnahmen kaum Aufschluss über das Material. Überlieferungen von Besuchern seines Ateliers oder Kritikern der damaligen Zeit muss eine gewisse Skepsis entgegengebracht werden.

Dass Diefenbach Experimenten gegenüber aufgeschlossen war, ist durch die Analysen seines Frieses *Per aspera ad astra* und die dazu vorliegenden Untersuchungen Hermann Kühns bekannt.<sup>812</sup> Aus ihnen geht – wie bereits dargelegt – hervor, dass es sich bei dem Frühwerk um wachsgebundene Farben unter Zusatz von Harz handelt. Es ist davon auszugehen, dass Diefenbach diese erprobte Technik auch in seinen Spätwerken wieder aktivierte, allerdings sind die Farben dort sehr pastos aufgetragen. Bei genauer Betrachtung muss auf den Zusatz eines weiteren Stoffes geschlossen werden, der die reliefartige Oberflächenstruktur forciert. Aus zeitgenössischen Quellen konnte diesbezüglich nur ein einziger Hinweis gefunden werden. Dieser stammt aus einem Artikel des Kritikers Hanns Heinz Ewers, der Diefenbach großer Missachtung zollte und auf unterschiedliche Weise seinen Ruf als Künstler schädigte. Die Auseinandersetzung zwischen ihm und Diefenbach führte schließlich zu gerichtlichen Auseinandersetzungen, was den Wahrheitsgehalt des

---

<sup>811</sup> Ein Experimentieren mit Farbe unter Beimischung von Sand, Gips, Kies oder Teer ist erst seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts populär. So spielt Sand als Beimischung von Ölfarbe erst bei Utrillos *Pariser Stadtlandschaften* eine Rolle, auf geleimte Oberflächen gestreut oder eingearbeitet bei Willi Baumeisters *Mauerbildern* seit 1919 oder André Massons *Sandbildern* seit 1927, darüber hinaus bei Paul Klee, Max Ernst, Jean Dubuffet und Antonio Tàpies.

<sup>812</sup> Vgl., 1986.

Artikels stark in Frage stellt.<sup>813</sup> Trotzdem sollen Ausschnitte daraus unter Vorbehalt und als eine der wenigen Quellen zu Diefenbachs innovativer Technik an dieser Stelle zitiert werden: „Des Meisters Technik ist nämlich folgende: erst werden auf die Leinwand mit Bleistift die Stellen aufgezeichnet, wo Felsen stehen sollen.“<sup>814</sup> Diese werden mit einer dicken Schicht – Sandmörtel (!!!) bestrichen. Dann wird die Leinwand in die Sonne zum Trocknen gestellt. Ist sie trocken, so wird der Fels dünn mit Schwarz und Weiss lasiert; natürlich kommen Unebenheiten heraus, ob diese mit der Natur die geringste Aehnlichkeit haben, ist ja ganz egal: der Fels hat eine Form!“<sup>815</sup> Tatsächlich könnte Sand zur Magerung der dicken Wachsschichten oder auch der Grundierung verwendet worden sein, was den haptischen Eindruck der Oberfläche erklären würde.<sup>816</sup> In dem Tagebuch des Diefenbach-Jüngers Bruno Wersig heißt es dagegen: „Nach Tisch machte einer den Vorschlag, den Maler Diefenbach aufzusuchen und seine Werke zu beschauen. Das Haus mit dem bekannten Fries war sein Heim. Dort traten wir ein. Sahen im Drunter und Drüber meist unfertige Bilder, mit Stuck präpariert. Von riesiger Wirkung und ungeheurer Naturtreue.“<sup>817</sup> Mit dem Hinweis auf „Stuck“ könnte jedoch neben dem Material der Reliefstruktur auch eine Gips- oder Kreidegrundierung gemeint sein, die bei Staffeleibildern am Ende des 19. Jahrhunderts sehr häufig vorkommt und daher nichts Ungewöhnliches bedeuten würde.

Zieht man die italienische Forschungsliteratur zu diesem Thema zu Rate, ist meist von Teer oder „teerigen Farbmassen“ die Rede.<sup>818</sup> Teer als Mittel der Modellierung ist

---

<sup>813</sup> Ewers wurde zu 13 Monaten Gefängnis und einer Geldstrafe von 1000 Lire plus Gerichtskosten verurteilt, erhob allerdings Einspruch. Der Ausgang des Prozesses in zweiter Instanz ist nicht dokumentiert. Vgl. 5. Aug. 1905, in: Tgb. 22.

<sup>814</sup> Über Vorzeichnungen und Vorarbeiten Diefenbachs ist wenig bekannt, Skizzen kaum und hauptsächlich aus frühen Jahren überliefert. Allerdings weist eine der wenigen erhaltenen Studien, eine *Pietà* im Heimatmuseum Wolfratshausen, eine deutlich sichtbare Vorzeichnung auf (WK 3.17).

<sup>815</sup> Ewers, 1903.

<sup>816</sup> Diese Spekulationen fußen auf Angaben des Restaurators Josef Weimer, der für die Restaurierung des Frieses *Per aspera ad astra* zuständig war und sich diesbezüglich intensiv mit dem Werk Diefenbachs auseinandergesetzt hat. Der Enkel des Malers, Fridolin von Spaun, lehnte die Aussagen Ewers vehement ab und sprach von „Fensterkitt“ als Zusatz der Grundierung. Allerdings war von Spaun erst 13 Jahre alt, als der Künstler starb. Eine auf Erinnerung und mündliche Überlieferung fußende Aussage zu diesem Tatbestand ist daher zweifelhaft.

<sup>817</sup> Wersig, Bruno. am 21. Jan. 1907, in: Tgb. (Privatbesitz Traute Fischer, München)

<sup>818</sup> Vgl. Bonuomo, Michele. *La Follia è un'Isola*. In: *Per aspera ad astra*. Capri 1989. S. 7–8. Pisaturo, Antonella. *Un artista visionario*. In: *Kat. Ausst. Dfnbch*, 1995. S. 15–17. Auch bei Causa, Raffaello. Da

allerdings unwahrscheinlich; denkbar hingegen eine Verwendung des tiefschwarzen Materials als Farbstoff. Gerade bezüglich der Farbmaterialien und Pigmente herrscht noch Unklarheit bei Diefenbachs Spätwerk. Nur ein relevanter Farbstoff ist tatsächlich dokumentiert, das sogenannte „Diefenbachblau“, dessen Verwendung der Künstler selbst anhand des Bildes *Todesahnung* erklärte: „Der Anlaß dieses Bildes war zuerst der Umstand, daß eine Frau Hafermann noch ein Bild von ihrem soeben verstorbenen Manne wünschte. Hiermit beschäftigt [...] erzählte er mir nun die bekannte Geschichte vom ‚Diefenbachblau‘. Und um mir zu erklären, daß ein im Gemälde dargestelltes Licht nur leuchten kann, wenn die Umgebung mit Kienruß zugedeckt wird, malte er das Friedhofbild, auf dem die Witwe Hafermann dem in der Kapelle aufgebahrten Toten den letzten Besuch macht. Um die um den Sarg brennenden Kerzen zum hellen Leuchten zu bringen, trug er immer stärkeres ‚Diefenbachblau‘ (Kienruß) auf.“<sup>819</sup> Unter Kienruß versteht man eine Form des Flammrußes, ein trockener, leichter Ruß, der durch ungenügende Verbrennung von festen oder dickflüssigen Materialien, in diesem Fall harzigen Stoffen, gewonnen wird. Flammruß ist weitgehend reiner Kohlenstoff mit nur geringen Beimengungen von anorganischen Bestandteilen und Teer.<sup>820</sup> Verglichen mit Pflanzen- und Beinschwarz kommt Flammruß in Wand- und Staffeleigemälden selten vor. Wegen seines feinen Kornes und starken Färbevermögens wurde und wird er vor allem in Druckfarben, Wasserfarben (Aquarell) und Tusche verwendet.<sup>821</sup> Vermutlich ist diese Verwendung von Rußschwarz eine zusätzliche Ursache der starken Risse und Krakelee in vielen Gemälden Diefenbachs. Zwar liegt der zum Teil schlechte Erhaltungszustand vor allem der Großformate im Diefenbach-Museum der Certosa auf Capri auch an den schlechten Rahmenbedingung, der salzigen Meerluft, die ungehindert in die Räumlichkeiten eindringen kann, der Feuchtigkeit, dem Aussetzen direkter Sonneneinstrahlung und durch fehlende Abschirmung aufgetretene mechanische Schäden,

---

„Nferta napoletana. In: Kat. Ausst. Dfnbch, 1979. S. 36. Er spricht von der sukzessiven Übereinanderschichtung von abwechselnd Teer und dünnen Farbschichten.

<sup>819</sup> Beckmann an Stella von Spaun, am 17. Jun. 1948, in: Briefe Stella – B.

<sup>820</sup> Vgl. dazu Kühn, Hermann. Farbmaterialien. Reclams Handbuch der künstlerischen Maltechniken. Bd. 1. S. 42.

<sup>821</sup> Nachdem Diefenbach es „blau“ nennt, kann evtl. ein Verfahren wie beim Frankfurterschwarz, Lackschwarz und Pariserschwarz angenommen werden, bei dem das aus organischen Stoffen gewonnene Beinschwarz mit Berlinerblau gemischt wurde. Dieses ist im 18./19. Jahrhundert das häufigst verwendete blaue Pigment auf Staffeleibildern, kann also auch bei Diefenbach vermutet werden. Vgl. Kühn, 1998. S. 115.

jedoch ist die Wahl der Technik zweifellos ein zusätzlicher Grund für den Verfall. So bereicherten zwar in keinem früheren Jahrhundert so viele neue Pigmente und Farbstoffe die Palette des Malers, auch solche, die an Farbintensität alles bis dahin Bekannte übertrafen, wie bei Diefenbach im Falle des Kienrusses. Leider ging diese Experimentierlust häufig auf Kosten der Beständigkeit. Kühn konstatiert bezüglich Böcklins Werken bereits einen Mangel an Werkstatttradition und der Selbstverständlichkeit der Auswahl und Anwendung von Materialien. Diese „Missachtung oder Unkenntnis der einfachsten handwerklichen Regeln, die zum Beispiel dem Anstreicher durchaus geläufig waren, führten dazu, dass Bilder mitunter schon kurz nach der Fertigstellung die ersten Anzeichen von Veränderungen oder Schäden zeigten.“<sup>822</sup> Zu den Rissen und dem Abblättern der Schichten kommt bei Diefenbach auch ein starkes Nachdunkeln der ohnehin düsteren Farbigkeit.

Will man Diefenbachs Opus in den Zeitraum der Jahrhundertwende einordnen, so ist festzuhalten, dass die dunkle, farbarme Palette nichts gemein hat mit der zeitgenössischen *plein-air*-Malerei der Impressionisten oder der braunen Tonigkeit der französischen Realisten. Vielmehr wählt er die düstere Farbigkeit, die dem verzweifelten Gefühl der Dekadenz entspringt, die Deutschland um die Jahrhundertwende prägte. Die Technik des schweren pastosen Farbauftrags und der ebenso lastenden düsteren Tonalität fußt damit auf der individuellen Lage des Künstlers, den man nach heutigen Maßstäben als depressiv bezeichnen könnte, wie auf dem melancholischen Zeitgeist, der den Symbolismus in seiner geheimnisvollen, mystischen und sehnsuchtsvollen Prägung ausmacht.

Auffallend ist auch der starke Kontrast zwischen gespachtelten und lasierenden Schichten. In einem einzelnen Gemälde wie dem *Porto antico* vereint der Künstler damit beide möglichen Pinselschriften des 19. Jahrhunderts: auf der einen Seite die glatte Malweise des Klassizismus und des üblichen Akademiestils, auf der anderen Seite die Gegenposition der gebändigten Farbmassen. Gerade diese Spannung unterscheidet Diefenbachs Technik zum Beispiel von den Werken Hans von Marées (1837–1887), der ebenfalls durch seine dunkle Tonalität und seinen pastosen Farbauftrag unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts hervorgetreten ist.<sup>823</sup> Auch Marées Gemälde sind erfüllt von einer Dunkelheit, die sie

---

<sup>822</sup> Kühn, 1998. S. 106.

<sup>823</sup> Die Technik Marées ist eindeutig durch seinen Schüler Pidoll bezeugt. Vgl. Pidoll, Karl von. Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées. Augsburg 1930.

Dass Diefenbach die Werke Marées kannte, ist zu vermuten. 1891 fand im Glaspalast eine Sonderausstellung von knapp 30 hinterlassenen Werken des Malers statt, die, wie es im Katalog heißt, „vielfach des letzten Abschlusses entbehren, zum Teil nur als Studien und Skizzen sich darstellen.“ (Kat. Ausst. Glaspalast,

innerhalb der Malerei des späten 19. Jahrhunderts in starken Gegensatz zur impressionistischen Hellmalerei stellt. Im Gegensatz zu Diefenbach erscheint allerdings die Dunkelheit und Finsternis nirgends „in Opposition zu den Farben, als Pol einer die Farbe übergreifenden Licht-Finsternis-Spannung, sondern das Dunkel ist den Farben inkorporiert, es ist Bestandteil einer die Gemälde Marées bestimmenden Tieffarbigkeit. Damit ist auch ein anderes Verhältnis zum Licht gesetzt, das nicht mehr als Gegenpol des Dunkels auftritt.“<sup>824</sup>

Bei Marées wurde die Dreidimensionalität nicht – wie bei Diefenbach – durch die Wahl des Materials, sondern durch die häufige Schichtung und die zahlreichen Lagen von Tempera- und Firnisfarbe erreicht. Durch diesen verschwenderischen Umgang mit der Farbe entwickelte sich bei ihm meist im Binnenraum ein Körperrelief nach außen. Stefan-Maria Mittendorf resultiert daraus: „Marées arbeitet komponierend mit den Mitteln des plastischen Reliefs und versucht mit den Mitteln der Malerei das Erlebnis von Halb-Plastik zu evozieren. Hierbei führt der extrem dicke Farbauftrag zu einem Impasto, welches die Bildebene stark plastisch differenziert.“<sup>825</sup> Im Gegensatz zu Marées formte Diefenbach, anstatt den menschlichen Körper im Bildzentrum hervortreten zu lassen, die landschaftliche Rahmung am Bildrand reliefartig heraus. Folglich ist bereits in der Wahl und Ausführung der Technik eine Aussage implizit: Zwar wird der Betrachter durch den mit Bild und Motiv harmonierenden Rahmen in das Bild hineingezogen, jedoch wirkt der Zutritt zu den symbolistisch erhellten, teils hoffnungsvoll aufblitzenden, landschaftlichen Räume in lasierendem Farbauftrag erschwert, wenn nicht sogar unmöglich scheint. Form und Inhalt werden nicht mehr getrennt, sondern sind in gleicher Weise wichtig, um die doppeldeutige Stimmung von tiefsinniger und geheimnisvoller Dunkelheit sowie partieller enthüllender Farbigekeit zu transportieren.<sup>826</sup>

---

München 1891). Diefenbach wurde in selbigem Jahr die „Bitte, in dem Vestibule der internationalen Kunst-Ausstellung im Glaspalaste zu München ein Placat zur Bekanntmachung meiner Ausstellung“ anzubringen, abgeschlagen. (Diefenbach, Beitrag, 1895. S. 11.)

<sup>824</sup> Dittmann, Lorenz. Zur Klassizität der Farbgestaltung bei Hans von Marées. In: Meyer zur Capellen, Jürg/Oberreuter-Kronabel, Gabriele (Hrsg.). Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag. Hildesheim 1987. S. 100.

<sup>825</sup> Mittendorf, Stefan-Maria. Farbe Bekennen. Tizian – Rembrandt – Marées. Versuch über die Farbe an Münchner Werken zur Bestimmung ihres Stellenwertes in der Kunst Hans von Marées. Frankfurt 1997. S. 54.

<sup>826</sup> Vgl. dazu Russoli, Franco. Bildvorstellung und Darstellungsform des Symbolismus. In: Peters, 1976. S. 17.

Unterstützend wirkt dabei die individuelle Originalrahmung Diefenbachs, die sich vereinzelt zusammen mit den Gemälden erhalten hat (Abb. 40 a-b). Diese wurde vom Künstler und seiner Werkstatt selbst gestaltet. Es handelt sich um Plattenrahmen, die zwischen zwei glatten Leisten eine gesandelte Fläche aufweisen. Bei dieser, um 1900 weit verbreiteten Technik, wurde Sand unterschiedlicher Korngröße in Leim eingestreut, mit zumeist Schellack überlackiert und anschließend eingefärbt, bronziert oder vergoldet. Speziell Diefenbach hat den groben Sand lediglich einheitlich dunkel eingefärbt, das heißt vergleichsweise natürlich belassen. Der Rahmen nimmt damit das düstere Impasto an den Außenrändern des Gemäldes auf, setzt es fort und verstärkt damit den Effekt des Bildes deutlich. Zwar ist es nicht ungewöhnlich, dass symbolistische Malereien, die in den Salons allein wegen ihrer fremdartigen Sujets und ihrer Farbigkeit auffielen, nicht in die schwer vergoldeten, verschnörkelten Rahmen gefasst waren, die selbst die Impressionisten nicht hatten aufgeben können. Spätestens seit den Nazarenern machte sich die Tendenz bemerkbar, den Rahmen in die ästhetische Wirkung und Aussage des Bildes einzubeziehen, ihn sogar zu einem Teil des Bildes werden zu lassen. Die Präraffaeliten, etwa Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) oder James MacNeill Whistler (1834–1903), der seine Rahmen sogar selbstbewusst signierte, hatten seit der Jahrhundertmitte Zierrahmen gestaltet, in die sie Bilderläuterungen integrierten. Im deutschen Raum nahm Franz von Stuck diese Tradition mit seinen selbst entworfenen Architekturrahmen auf. Er war nicht der einzige Symbolist, der eine enge Symbiose aus Bild und Rahmung anstrebte und sie zu einem individuell abgestimmten Kunstwerk entwickelte.<sup>827</sup> Die Tatsache, dass der Rahmen bei Diefenbach dem Charakter des Bildes unverwechselbar angepasst wurde und damit Bild und Rahmen zu einer materiellen Einheit verband, ist damit nicht ungewöhnlich. Nicht selten im ausgehenden 20. Jahrhundert ist der Anspruch des Künstlers, ein selbst gestaltetes Gesamtkunstwerk aus Gemälde und Rahmen zu schaffen. Neuartig ist bei dem Lebensreformer Diefenbach allerdings die gewollte Schmucklosigkeit und monochrome Bescheidenheit des Rahmens.

Auch die Wahl von Leinwand als Bildträger ist für Diefenbach unerlässlich. Nicht nur ermöglicht sie im Gegensatz zu Holz oder Pappe die größte Freiheit der Technik, auch

---

<sup>827</sup> Weitere Beispiele wären die Künstlerrahmung bei Max Klinger, *Urteil des Paris* (1885–1887) oder Richard Riemerschmied, *Wolkengespenstern* (1897). Zur Rahmengestaltung des Symbolismus vgl. Conzen, Friedrich G./ Dietrich, Gerhard. Bilderrahmen. Stil – Verwendung – Material. München 1983. S. 120 ff.

lässt sie als einzige die gewünschte Dimension der späteren Bilder zu.<sup>828</sup> Ihre ausufernden Proportionen und zum Teil extremen Maße – die späten Werke der Certosa reichen bis zu fünf Metern Höhe – untermauern die Botschaft des Künstlers. Sie unterstützen das Gefühl der Machtlosigkeit des Betrachters und erleichtern das Eintauchen in die Unergründlichkeit der Natur. Kleinformat und Variationen für den Käufer sind die ungeliebte Alternative. Diefenbach selbst notierte dazu: „Als Künstler bedaure ich, durch meine gänzliche Mittellosigkeit und meine vom großen Kunstverkehr abgeschnittene Lage eines quasi lebendig-Begrabenen, so gewaltige Naturmotive, wie Capri sie unerschöpflich bietet, in so kleinen Formaten darstellen zu müssen, um sie wenig bemittelten Besuchern meiner Ausstellung um geringen Preis abgeben zu können. Niemals kann, auch bei ganz der gleichen künstlerischen Ausführung, ein so kleines Bild den gewaltigen Eindruck der großen Natur wiedergeben wie ein größeres Gemälde, sodaß ich, wenn ich nicht durch die Brutalität meines Schicksals dazu gezwungen wäre, niemals so kleine Bilder malen würde.“<sup>829</sup>

---

<sup>828</sup> Es ist dokumentiert, dass Diefenbach die Leinwände meist selber grundierte oder dies von seinen Schülern vornehmen ließ. Vgl. Beckmann an Stella von Spaun, am 22. Mai 1962, in: Briefe Stella – B:

„Bewundernswert war die unermüdliche Arbeitskraft des Meisters. Manchmal weckte er mich mitten in der Nacht und bat mich, bei der Grundierung einer Leinwand zu helfen.“ Weiterhin: „Meister und Friedrich arbeiten beständig [...] auf welche Helios und Lucidus die Leinwand spannen [...] unter Assistenz von Marias grundieren [...]“ (27. Feb. 1900, in: Tgb. 20.) In Einzelfällen bediente sich Diefenbach vorgrundierter Leinwand. (Vgl. Stempel auf der Leinwand WK 1.4 verso: „Arnold Landsberger Erzeuger von grundierter Malerleinwand & Malbretter Wien-Fünfhaus Viktoriagasse 14.“) Diese wurde im 19. Jahrhundert fabrikmäßig hergestellt und war häufig von minderwertiger Qualität. Bei dickem Farbauftrag konnte es so zu einem Loslösen der Farbe von der Grundierung oder der Grundierung von der Leinwand kommen, wie man es bei einzelnen Werken Diefenbachs beobachten kann.

<sup>829</sup> Diefenbach an Herrmann, am 20. Feb. 1909, in: Tgb. 27. Dieser Hinweis auf verkäufliche Kleinformaten erklärt auch die häufigen Wiederholungen, die von den prominenten Diefenbach-Motiven bekannt sind. Seit seiner frühen Erfolge mit Bildern wie *Vater verzeih`* (1887) oder *Höllriegelskreuth* (1889) über *Du sollst nicht töten* (1895) und *Frage an die Sterne* (um 1892) sind stets zahlreiche Fassungen durch den Künstler ausgeführt worden. Die Kritik, die diese Vorgehensweise bis in die Neuzeit auslöste, sollte allein dadurch relativiert werden, dass im 19. Jahrhundert ähnliches Verhalten auch unter prominenten Malern populär war. So sind von Eugen Brachts *Die Gestade der Vergessenheit* acht Versionen bekannt, Arnold Böcklin hat seine *Toteninsel* ebenso wie die *Villa am Meer* in fünf Versionen gemalt und nur im Einzelfall gab es jenseits des kommerziellen Arguments auch eine technische Begründung, wie etwa die Kritik des Mäzenen Schack am Zustand des übersandten Bildes bedingt durch die experimentelle Technik Böcklins. Selbst Voss bemerkt die serienartige Produktion Franz von Stucks, „deren einzelne Exemplare sich kaum voneinander unterscheiden, jedenfalls nicht so, daß von einer serienimmanenten Entwicklung gesprochen werden könnte.“ (Voss, 1973. S. 62.) Unter diesem Gesichtspunkt reiht sich Diefenbach in die gute Gesellschaft jener Künstler ein, die in

#### 4.4.5. Das Unvollendete und Wege vom Symbolismus zur Abstraktion

Eng verknüpft mit der Malweise Diefenbachs, der *Sprezzatura* im Sinne der individuellen Handschrift, seiner Abwendung von traditionellen Techniken und seiner experimentierenden Emanzipation vom handwerklichen Perfektionismus des üblichen Akademiestils, ist sein Hang zum Unvollendeten, zur malerischen Skizze. Bereits in seinen frühen Ausstellungen kommen diese Skizzen und Studien an die Öffentlichkeit,<sup>830</sup> bereits dort wird die Präsentation des „Unfertigen“ von der zeitgenössischen Kritik gerügt.<sup>831</sup> Auf Capri nimmt das Unvollendete sogar einen Großteil seines Depots ein und er selbst beklagt sich bitter darüber.

Zwar wurde das nicht zu Ende Gemalte, das *nonfinito* ähnlich wie der *Bozzetto* des Bildhauers seit dem 16. Jahrhundert geschätzt und gesammelt und das Unvollendete hatte seit Anfang des 19. Jahrhunderts in vielen Künstlerateliers, Galerien und Sammlungen Einzug gehalten, jedoch war der Wert solcher Studien und Skizzen dem breiten Sammlerpublikum noch nicht durchgängig bewusst.<sup>832</sup> Tatsächlich war es für Laien wie

---

erster Generation mit einem neuen Markt bürgerlicher Kundschaft bei Zurücktreten geistlicher oder adeliger Mäzene umzugehen hatte. Dass zugunsten kommerzieller Einkünfte auf konkrete Aufträge eingegangen wurde, auch ohne das Gemälde in Stimmung oder Bildaufbau zu variieren, sei den Malern nachzusehen. Diefenbach selbst verwarf die entsprechenden Vorwürfe bereits zu Lebzeiten: „Ein Künstler darf sich nicht wiederholen, nicht dasselbe Bild zweimal oder gar noch öfter malen“, lautet das Gesetz, gegen welches ich so oft gesündigt habe und bis an das Ende meiner Schaffenskraft sündigen werde, weil ich dasselbe für ein kunstpfäffisches blödsinniges Dogma halte.“ Auf diese Aufzeichnungen folgt eine Ausführung über die vermehrten Anfragen nach den Gemälden *Piccola marina* und *Porto antico*, die er „alle befriedigte“ (Diefenbach an Olga Knischewsky, am 13. Mrz. 1909, in: Tgb. 27)

<sup>830</sup> Vgl. Kat. Ausst. Diefenbach, 1891. S. 17, unter VIII. „Verschiedene Studien und angefangene Gemälde vom Jahre 1879 an“ sowie Kat. Ausst. Diefenbach, 1892 mit dem wiederholten Hinweis auf Öl- und Aquarellstudien, S. 6 ff.

<sup>831</sup> „[...] aber zur Würdigung des gegen Diefenbach so oft und auch heute noch erhobenen Vorwurfs der Faulheit, der verrückten Manie: keines seiner Kunstwerke fertig zu machen, sehe ich mich gezwungen, hier noch zu erwähnen, auf welche Weise man dem wie ein wildes, schädliches Tier gehetzten edlen Manne die Vollendung seiner Gemälde unmöglich machte.“ (Kat. Ausst. Diefenbach, 1898. S. 28.)

<sup>832</sup> Auch Böcklin hatte „gegen den Vorwurf mangelhafter Durcharbeitung anzukämpfen. Aus diesem Grund lehnte z. B. die Züricher Künstlergesellschaft den Ankauf des *Schlusses am Meer* ab. Mit dieser postbiedermeierlichen Normalmeinung mußte Böcklin ebenso wie seine Zeitgenossen leben. Die Forderung nach einer glatt zugemalten Oberfläche, bei der das Pinselwerk ganz in der Darstellung des Gegenstandes aufgeht, erhob der Klassizismus als neue Ehrlichkeit, als archaische, bürgerliche Strenge und Objektivität gegenüber dem dekorativen *Fapresto*, dem theatralisch Sinnlichen, der leichtfertigen *Sprezzatura* des

Kenner nicht mehr zu beurteilen, ob der Künstler das Werk mit Absicht nicht zu Ende gemalt hatte und aus ästhetischen Gründen unfertig ließ oder ob er aus Unzufriedenheit und Mangel an künstlerischer Qualität eine Fertigstellung des Angefangenen aufschob oder unterließ. Die Signatur, die von alters her als verbindliches Zeichen der Anerkennung des Zustands gewertet wurde, fand sich zunehmend auch auf Skizzen.<sup>833</sup> Hierdurch war die Entscheidung, wann ein Bild fertig sei, zudem schwieriger geworden.

Bei Diefenbachs Werken kann vor allem bei den frühen Arbeiten nicht von einem Konzept hinter dem Unvollendeten ausgegangen werden. Deutlich beklagte der zunehmend von Krankheiten geplagte Meister noch auf Capri, dass „nichts Verkaufsfertiges in der Ausstellung“<sup>834</sup> sei. Diese These einer avisierten Fertigstellung wird auch durch die Existenz unzähliger existierender, unsignierter Werke untermauert, die nebenbei die Zuschreibung und die Entscheidung über ihre Originalität erschwert. Das Unvollendete, das z. B. bei Böcklin gewollt scheint, ist bei Diefenbach lange Zeit Ausdruck eines Mangels.

Unter den späten, eindeutig symbolistischen, Capri-Landschaften tauchen jedoch vermehrt Bilder auf, die gerade durch ihre unpräzisen und unausgearbeiteten Passagen ein neues, wohl gewolltes Herantasten an die geheimnisvolle Welt des Verborgenen andeuten. Entweder dealternieren technisch ausgearbeitete und nicht ausgearbeitete Partien, wie bei der *Weißten Grotte* (nach 1900, WK 4.60) mit ihren entkörpernten Figuren, oder ganze Gemälde sind diffus und unpräzise gehalten, als Beispiele gelten *Aufgewühlte See* (nach 1900, WK 4.44) oder *Stürmische See bei den Faraglioni* (nach 1900, WK 4.45). Die motivische Präferenz von Naturgewalten und -phänomenen wie Nebel, Gischt und Zwielficht unterstützen die Tendenz zur Formaflösung, das Sfumato und die scheinbar undetaillierte Skizze.

Diese Motivwahl und Technik findet ihr inhaltliches Pendant erneut in der theoretischen Zielsetzung des Symbolismus, definiert laut Hofstätter als eine „Kunst, die [...] den Primat der Phantasie betonte, die hinter die fixierbaren Formen der Erscheinung dringen wollte, weil sie es nicht auf eine Erkenntnis der äußeren Welt abgesehen hatte, sondern die Welt durch sich selbst erfahren wollte.“ Zu diesem Zweck begann sie „zunächst damit, die

---

Spätbarock.“ (Klemm, Christian. Unfertiges bei Böcklin. Zum ästhetischen Charakter seiner Bildoberflächen. In: Schmidt, 2001. S. 57.)

<sup>833</sup> Beispiele für solch signierte Skizzen sind das Bildnis *Gräfin Rosine Treuberg* (1878) von Wilhelm Leibl oder Adolph Menzels *Die Aufbahrung der Gefallenen der Märzrevolution in Berlin 1848* (1848) im Besitz der Hamburger Kunsthalle sowie einige Werke Arnold Böcklins. Vgl. dazu Klemm, 2001. S. 57–65.

<sup>834</sup> Diefenbach an Lucidus, am 8. Jan. 1909, in: Tgb. 27.

optische Klarheit der Erscheinungen zu trüben, Schönheit in jenen Erscheinungen zu sehen, die etwas Unfaßbares haben und sich dem beobachtenden Blick immer wieder zu entziehen scheinen.<sup>835</sup> Das Unvollendete regt die Phantasie an und reizt dazu, das Angedeutete weiterzudenken und individuell zu entwickeln. Das entspricht dem ultimativen Ziel des Symbolismus, das heißt einer das Allgemeinverbindliche meidenden Kunst. Er will das Dargestellte jeglicher Objektivität und auch Materialität entreißen und dem Betrachter vielmehr ein individuelles, subjektives Erlebnis bei der Rezeption ermöglichen. Gerade die Landschaftsmalerei war entscheidend für diese Befreiung vom Tatsächlichen und Faktischen. Dem klar Definierten konnte – jenseits des Sichtbaren – die verschwommene Rätselhaftigkeit der Natur gegenübergestellt werden. Das Unklare und Unfertige wurde vielsagend und divers.

Hinzu kommt, dass das zur Abstraktion drängende, ausgehende 19. Jahrhundert nicht nur dem Fragment einen neuen Wert beimaß, auch kann die verneinte Objektivität, der Antinaturalismus der symbolistischen Landschaften als unmittelbare Überleitung in die Abstraktion interpretiert werden<sup>836</sup> – selbst wenn die wenigsten Anhänger dieser Kunstform jene letzte malerische Konsequenz zogen.<sup>837</sup> Die meisten Symbolisten negierten sogar die endgültige Befreiung im Sinne der künstlerischen Avantgarde, opponierten aber gleichzeitig gegen das gesellschaftlich-kulturelle Establishment der deutschen Gründerzeit. Ihre Abkehr von der akribischen, flächendeckenden Durcharbeitung der akademischen Malerei markierte quasi die endgültige Überwindung des klassizistisch-veristischen Prinzips. Bei Diefenbach kommt dies in seinen Tiraden gegen den Künstlerfürsten Hans Makart (1840–1884) zum Ausdruck.<sup>838</sup> Trotzdem bestand er – wie seine symbolistisch ausgerichteten Malerkollegen – darauf, „bedeutsame Inhalte an die Betrachter ihrer Werke

---

<sup>835</sup> Hofstätter, 1973. S. 91.

<sup>836</sup> so auch Hofstätter, 1976. S. 146 ff.

<sup>837</sup> Eine der wenigen Ausnahmen bildet laut neuester Forschung Gustav Klimt, der sich seit Anfang des Jahrhunderts von symbolistischen Motiven löste und seine Landschaften ins Ornament, d. h. in die Abstraktion übersetzte. (Vgl. *Buchenwald I*, um 1902; *Tannenwald I*, 1901.) Zwar hat Klimt nie den Schritt in die reine Abstraktion gewagt, seine Farbtupfen bezeichnen immer noch benennbare Dinge. Aber eigentlich benutzte er das Motiv als Vorwand, um abstrakte Muster auf einer Fläche anordnen zu können. (Vgl. dazu Koja, Stephen. *Gustav Klimt. Landschaften*. München 2002.)

<sup>838</sup> Vgl. Diefenbach an Stella von Spaun, am 29. Jun. 1909, in: Tgb. 27. Dort wetterte er beispielsweise gegen das Ideal des „geistlosen, äußerlich knallfarbenbunt-dekorativen, frivoles Weiberfleisch malenden Makart.“

zu übermitteln, zu einem Zeitpunkt, als die Vorreiter der Moderne längst wissen, daß das 20. Jahrhundert eines der visuellen Experimente sein“ würde.<sup>839</sup>

An diesem Punkt endete auch die künstlerische Entwicklung Diefenbachs in einer Sackgasse. Im Gegensatz zu seinen philosophischen Idealen, die jene des 20. Jahrhunderts weit vorwegnahmen, hatte er stilgeschichtlich die Zeichen der Zeit nicht erkannt, auch wenn sein Zeitgenosse Emil Szittyta resümiert, dass Diefenbach „wenn auch nicht in der Form, so [...] doch in der Idee die ganze abstrakte Malerei schon vor Jahrzehnten vorausgeahnt“ hat.<sup>840</sup>

Erst einer seiner Schüler, der tschechische Maler František Kupka (1871–1957) ging den konsequenten Weg von der symbolistischen Kunst zur nichtgegenständlichen Avantgarde. Für ihn war die zunehmende Vergeistigung der künstlerischen Stoffe nur noch in der abstrakten Vision möglich. Damit ist er neben Pablo Picasso (1881–1973) oder Paul Sérusier (1864–1927) nicht der einzige exemplarische Vertreter dieser künstlerischen Entwicklung.

#### 4.4.6. Exkurs: František Kupka – ein Schüler Diefenbachs

Der heute neben Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch (1878–1935) und anderen prominenten Namen als einer der Begründer der abstrakten Malerei geltende Kupka gelangte 1892, im selben Jahr wie Diefenbach, von Prag nach Wien und wurde akademischer Meisterschüler August Eisenmengers (1830–1907). Diefenbachs Auftreten und seine Ausstellung im Wiener Kunstverein stieß damals auf derart großes öffentliches Interesse, dass Kupka schnell auf ihn aufmerksam wurde und 1894 notierte, er „habe schon vor zwei Jahren für ihn geschwärmt.“<sup>841</sup> Zusammen mit dem tschechischen Freund und Mitbewohner Milos Maixner nahm Kupka regen Anteil an dem intellektuellen Treiben Wiens. Er schrieb: „Tage, Abende, Nächte verbrachten wir zusammen und stellten die Welt auf den Kopf. Langsam holte ich nach, was ich an Ausbildung versäumt hatte. Mein Atelier war Treffpunkt für viele deutsche Intellektuelle.“<sup>842</sup> Ende 1893 erhielt Kupka einen Auftrag vom Wiener Kunstverein, der seinen Durchbruch bedeuten sollte: das monumentale Werk mit dem Titel *Heinrich Heines Todestraum* (Abb. 47), das im Mai

---

<sup>839</sup> Ehrhardt, 2000. S. 7.

<sup>840</sup> Szittyta, Emil. Das Kuriositäten-Kabinet. Konstanz 1923. S. 82 f.

<sup>841</sup> Kupka an „einen Glaubensbruder“, am 8. Dez. 1894. (Nachlass Kupka. Slg. Wiener Stadtbibliothek, Wien)

<sup>842</sup> Kupka an Machar, am 2. Jan. 1902. (Nachlass Kupka. Slg. Wiener Stadtbibliothek, Wien)

1894 ausgestellt und vom kaiserlichen Hof bewundert wurde. Es handelt sich hier um ein Bild, dessen Umsetzung Diefenbach zuvor vehement abgelehnt hatte, mit dem Argument: „Das [...] Kolossalbild sollte darstellen `Heinrich Heine’s Todestraum, Vision: Der Abschied von den Frauen´ – eine noch widerlichere Speculation auf die kaiserliche Verehrerin Heine’s, als das Bild von dessen Denkmal gedacht war – sollte doch die vorderste der den sterbenden Dichter umschwebenden Frauen Gestalt und Züge der Kaiserin erhalte.“<sup>843</sup> Auch Kupka verdammt das Gemälde, dessen Auftrag er aus rein finanziellen Gründen annahm, wiederholt in späteren Jahren. Nach zusätzlichen Problemen mit der Direktion des Kunstvereins wandte sich Kupka vertrauensvoll an den erfahrenen Diefenbach. Ein erster Kontakt entstand,<sup>844</sup> doch während sein Freund Maixner sich dem Lebensreformer begeistert anschloss, verhielt sich Kupka kritisch und zögerlich. Die wiederholten, schwärmerischen Briefe seines Freundes Maixner<sup>845</sup> und die Aufforderung, Diefenbach bei der Vollendung einiger Bilder zu helfen, „damit einst der Name Kupka in Verbindung mit dem Diefenbachs sicherlich gefeiert“<sup>846</sup> werde, führten den jungen Maler Ende 1894 zwar in die Kommune nach Hütteldorf – allerdings war sein Aufenthalt dort weder von langer Dauer, noch konnte ihn der „Meister“ endgültig überzeugen.<sup>847</sup>

Allerdings lernte er über diesen den jungen Wiener Kunstkritiker Arthur Roessler (1877–1955) kennen,<sup>848</sup> einen engen Freund Gustav Klimts (1862–1918) und Egon Schieles (1890–1918), der sich ab 1900, nach Jahren der Schriftstellerei, der Kunstkritik zuwandte und gerade dem jungen Schiele durch seine Kontakte zu entsprechendem Ruhm verhalf.<sup>849</sup> Auch mit Kupka stand Roessler in den Folgejahren in engem brieflichem Kontakt, als dieser bereits Wien verlassen hatte und sich nach Reisen durch Dänemark, Schweden und

---

<sup>843</sup> Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 274.

<sup>844</sup> ebd. S. 353 f.

<sup>845</sup> Vgl. Maixner an Kupka, am 25. Jan. 1894 bzw. 8. Dez. 1894, in: KB 13.

<sup>846</sup> Maixner an Kupka, am 1. Jan. 1895, in: KB 13. Es handelte sich dabei u. a. um ein Gemälde unter dem Titel *Apotheose des Zukunfts-Menschen*. Maixner beschrieb an angegebener Stelle Motiv und Inhalte des Werkes detailliert. Über die mögliche Ausführung ist nichts bekannt.

<sup>847</sup> „[Er ist] ein Sittenprediger, Maler und Musiker und Dichter [...] seine Vorstellung von Glückseligkeit ist das Nirvana. Ich habe aber herausgefunden, daß er nicht genug von esoterischer Literatur weiß [...]“, so Kupka an „einen Glaubensbruder“, am 8. Dez. 1894. (Nachlass Kupka. Slg. Wiener Stadtbibliothek, Wien)

<sup>848</sup> Zur Behauptung, dass Diefenbach den Kontakt zwischen Kupka und Roessler lancierte, vgl. Mladek, 1996/7. Dass sich Roessler zu jener Zeit bei Diefenbach in Hütteldorf aufhielt, geht aus Briefen hervor, die sich im Nachlass erhalten haben. (Vgl. z. B. Roessler an Richard & Co., Wien, am 14. Mai 1895, in: KB 14.)

<sup>849</sup> Zu Arthur Roessler vgl. Natter, Tobias G./ Storch, Ursula. Egon Schiele und Arthur Roessler. Der Künstler und sein Förderer. Kunst und Networking im frühen 20. Jahrhundert. Wien 2004.

Norwegen 1895 in Paris niederließ – jenem Jahr als allein durch die geographische Distanz der Kontakt zu Diefenbach endgültig abbrach.

Gleichzeitig machte Kupka eine künstlerische Wandlung durch, indem er erkannte, „daß ein `Thema´ in der Kunst verzichtbar ist und man allein bei der Betrachtung von Farben und Linien große Freude empfinden kann.“<sup>850</sup> In Briefen an Roessler, die er mit „Farbensymphonist“ unterschrieb, wie er auch von seinen Freunden genannt wurde, sprach er von „Farbpatzen“ und „Strichen“, die ihm „im Kopf umgehen.“<sup>851</sup> Allerdings darf nicht übersehen werden, dass seine theoretischen Überlegungen zur Abstraktion der praktischen Umsetzung weit voraus eilten. Tatsächlich malte Kupka in den Folgejahren seine berühmtesten symbolistischen Werke wie *Geld* (1899), *Die Herausforderung (Das schwarze Idol)* 1903 (Abb. 49) oder *Epona-Ballade, Die Freuden* (um 1900) – nicht zuletzt animiert durch die berühmte Ausstellung Franz von Stucks in Wien im Jahr 1894, die bei Kupka einen nachhaltigen Eindruck hinterließ.<sup>852</sup>

Es sollte bis 1909 dauern, bis Kupka mit dem Gemälde *Klaviertasten* (Abb. 51), veranlasst durch die Musik, den Weg in Richtung Abstraktion nahm, wenn auch noch nicht den endgültigen Grenzübergang wagte.<sup>853</sup> Dass dieser Weg tatsächlich direkt von der akademischen Malerei ausging und nicht über die Dekonstruktion der Formen, vergleichbar seiner Kollegen und Anhänger des Kubismus und Futurismus einherging, wird nicht nur in den Bildern, sondern auch in den Äußerungen Kupkas evident. So schrieb er in seinen theoretischen Abhandlungen *Tvoření v umění výtvarném*: „Es ist eine große Kunst, Wirklichkeiten sichtbar zu machen, die unsichtbar und nicht greifbar sind.“<sup>854</sup> Gleichzeitig berief er sich auf seine subjektiven Vorstellungen, mit denen er das Wesentliche ausdrücken wollte, „den inneren Mechanismus, die Seele“.<sup>855</sup> Dieses Anliegen, im Gegensatz zur reinen Naturnachahmung die Seele der Dinge darzustellen,

<sup>850</sup> Mladek, 1996/7. S. 30.

<sup>851</sup> Kupka an Roessler, am 11. Sep. 1895. (Nachlass Kupka. Slg. Wiener Stadtbibliothek, Wien.)

<sup>852</sup> Gemälde wie die vorab genannten, aber auch seine Sphinx-Darstellungen in *Der Weg der Stille* (um 1900) (Abb. 48) lassen an Diefenbachs Bildwelten denken. Jedoch entstanden diese Motive Kupkas etwa zeitgleich mit jenen Diefenbachs, der seine prominenten Gemälde der Memnoskolosse und Sphingen fernab in Ägypten entwickelte.

<sup>853</sup> Sein erstes vollkommen abstraktes Bild *Nocturne* malte Kupka im Jahr 1910. Am 11. Oktober desselben Jahres hielt Guillaume Apollinaire vor der Künstlergruppe „Dimanches de Puteaux“ einen Vortrag, in dem er vor Kupkas Werken stehend, den Begriff „Orphismus“ einführte. Ab den 20er und 30er Jahren gelangte Kupka zu radikal vereinfachten Werken von geometrischer Strenge und formalem Purismus.

<sup>854</sup> Kupka, František. *Tvoření v umění výtvarném. Création dans l'art plastique*. Prag 1923. S. 170/186.

<sup>855</sup> Kupka, 1923. S. 56.

entspricht der theoretischen Zielsetzung des Symbolismus, nur beschritt Kupka dafür zunehmend andere künstlerischer Wege. Sein Wunsch, seinen Gedanken symbolisch Ausdruck zu verleihen, wurde zu einem Bestreben, die wahrgenommene Form selbst symbolisch darzustellen: „Früher trachtete ich danach, einer Idee Form zu verleihen, nun suche ich die Idee, die der Form entspricht.“<sup>856</sup> Fundament für diese Entwicklung bildete die Bedeutung des Ornamentalen, wie Kupka sie von den Wiener Werkstätten aber auch der tschechischen Volkskunst kannte, von seinem ersten Lehrer an der Prager Kunstgewerbeschule Alois Studnička (1842–1927). In dem Einfluss der östlichen Volkskunst mit ihrer ornamentalen Stilisierung wird auch die Nähe zu München deutlich, die Parallele zu Wassily Kandinsky, der 1911 die Künstlergruppe „Blauer Reiter“ gründete und zeitgleich mit Kupka Pionier der abstrakten Kunst wurde. „Die Lösung Kupkas bestand in der Umformung der figurativen Darstellung selbst zur ornamentalen Form“,<sup>857</sup> so resümiert Meda Mladek, die kenntnisreichste Sammlerin und zugleich beschlagendste Kunsthistorikerin bzgl. Kupkas Werken, und sie belegt diese Theorie durch Bilderserien, die den Weg von frühen dekorativen und symbolistischen Werken zu freien abstrakten Kompositionen nachvollziehen.<sup>858</sup> Dies suggeriert, dass der Keim seiner späten abstrakten Kunst bereits in den frühen, gegenständlichen Werken immanent sei. Sicher legte die Kunst des Symbolismus und dessen Theorie einer Darstellung individueller, nicht-objektiver Seelenwelten das Fundament einer entsprechenden Entwicklung, jedoch ist es fraglich, ob sie als derart stringent betrachtet werden darf. Bei Kupka handelt es sich vielmehr um ein fast lebenslanges, schrittweises Vorwärtstasten, als dessen Ausgang und Motor nicht nur der Symbolismus, sondern auch Kupkas Hang zum Spiritismus und seine Liebe zur Musik berücksichtigt werden müssen. Auch hier werden wiederum Parallelen zu Diefenbachs geistigen Welten auffällig.

Ebenso wie dieser fühlte sich Kupka den theosophischen und esoterischen Welten zugeneigt, ging sogar noch einen Schritt weiter als Diefenbach, indem er bereits in früher Jugend in Böhmen aber auch später in Paris als begehrtes spiritistisches Medium an Seancen teilnahm.<sup>859</sup> Gerade in Paris waren die spiritistischen Sitzungen für ihn ein Ausgleich für die als zu stark empfundene äußere Realität.<sup>860</sup> „Dem Spiritismus ist Kupkas

<sup>856</sup> Kupka, 1923, zitiert nach: Mladek, 1996/7. S. 42.

<sup>857</sup> Mladek, 1996/7. S. 35.

<sup>858</sup> Vgl. ebd. S. 44–50.

<sup>859</sup> Vgl. Srp, Karel. Die andere Natur bei František Kupka. In: Loers, Veit (Hrsg.). Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900–1915. Ostfildern 1995. S. 320–350.

<sup>860</sup> Mladek, 1996/7. S. 17/33.

lebenslange Beschäftigung mit dem Okkulten und der Metapsychologie zuzuschreiben, was grundlegende Folgen für seine allgemeine Auffassung und seine Kunstphilosophie hatte. Seine medialen Fähigkeiten ließen ihn glauben, daß er in eine Realität Einblick nehmen konnte, die den meisten Menschen nicht zugänglich war. Er meinte von sich selbst, daß er über eine außergewöhnliche Intuition, Wahrnehmungskraft und Fähigkeit zur Selbstbeobachtung und Selbstanalyse ausgestattet war, die er als wesentlich für das Erkennen des 'Wesens der Realität' erachtete.<sup>861</sup> Eben dieses Wesen, die verborgene Seele hinter der äußeren Realität, versuchte er wiederum in seiner Kunst umzusetzen.

In diesen esoterischen Ambitionen werden Parallelen zu einem anderen Apostaten Diefenbachs augenfällig, nämlich zu Hugo Höppener, genannt Fidus. Dieser gelangte allerdings in die Sackgasse des germano-mysytischen Milieus im Berlin des Nationalsozialistischen Regimes, während sich Kupka in der offenen internationalen Künstlerschaft in Paris freier entfalten konnte. Seine zunehmende Vergeistigung kulminierte damit erfolgreich in der Abstraktion der modernen Malerei.

Bei dieser Entwicklung verhalf ihm auch seine Neigung zur Musik und Erfahrungen, wie er sie in Diefenbachs Atelier machte, wo häufig zu dem Spiel eines Klaviers oder einer Violine gemalt wurde.<sup>862</sup> Außerdem war es die Zeit, in der man durch Arnold Schönbergs (1874-1951) Zwölftonmusik und die Veränderung der Harmonielehre eine parallele Entwicklung zur Loslösung der Malerei von der Gegenständlichkeit konstatieren muss.

Kupka machte allerdings wiederholt deutlich, dass er nicht Musik malen wollte – darin liegt u. a. der Gegensatz zu Kandinsky, der in seinem Gemälde *Impression III (Konzert)* (1911) ein Konzert Arnold Schönbergs direkt umsetzte bzw. Grundfarben synästhetisch mit bestimmten Instrumenten in Zusammenhang brachte.<sup>863</sup> Kupka wollte mit seiner Malerei umgehen wie ein Musiker. So schrieb er bereits 1905 – noch vor seiner endgültigen Hinwendung zur Abstraktion – aus Paris: „Mir scheint es überflüssig, Bäume zu malen, wenn die Leute auf dem Weg zur Ausstellung viel schönere sehen können. Ich male lediglich Konzepte, Synthesen, wenn man diesen Begriff verwenden will, Akkorde und solcherlei Dinge.“<sup>864</sup> 1913, ein Jahr nachdem das Bild mit dem vielsagenden Titel *Amorpha, Fuge in zwei Farben* (Abb. 50) im Salon d'Automne ausgestellt worden war, wurde er noch deutlicher: „Ich taste noch immer im Dunkeln, aber ich glaube, daß ich

---

<sup>861</sup> ebd. S. 33.

<sup>862</sup> ebd. S. 29.

<sup>863</sup> Zu der Verbindung von Musik und Malerei bei Kandinsky vgl. Maur, 1999. S. 30 ff.

<sup>864</sup> Kupka an Machar, am 24. Apr 1905. Zitiert nach: Mladek, 1996/7. S. 8.

etwas finden werde, das zwischen Sichtbarem und Hörbarem liegt und eine Figur – oder Fuge – aus Farben hervorbringen kann, wie Bach sie aus Tönen geschaffen hat.“<sup>865</sup> Oder noch konkreter: „Wenn ich eine Form von unterschiedlicher Dimensionierung benutze und sie nach rhythmischen Gesichtspunkten anordne, so werde ich eine `Symphonie´ erreichen, die sich im Raum entwickelt wie eine Symphonie in der Zeit.“<sup>866</sup> Malerei sollte demnach so abstrakt sein wie Musik, und erneut bot die abstrakte Malerei demnach Weg und Möglichkeit, die im Gegensatz dazu banale akustische Assoziation wie sie Diefenbach durch die Nutzung von Motiven und gestalterischen Mitteln zu provozieren suchte, weit hinter sich zu lassen.<sup>867</sup>

Generell lässt sich zusammenfassen, dass die Bedeutung des Wienaufenthalts für Kupka nicht so sehr in einer Weiterentwicklung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel lag, sondern vielmehr in der Berührung mit dem damaligen Zeitgeist und intellektuellen Milieu, das seine persönliche Philosophie prägte.<sup>868</sup> Speziell durch den kurzen Aufenthalt bei Diefenbach gelangte er in Kontakt zu einem Lebensstil und einer Kunstphilosophie, die seinen Alltag nachhaltig beeinflusste. So war Kupka den täglichen Übungen im Garten, die unter Anleitung Diefenbachs bei jedem Wetter nackt ausgeführt wurden, nahezu verfallen, und er führte diese auch in der französischen Künstlergemeinschaft Abbaye St. Créteil lebend konsequent fort. Er glaubte – auf den Spuren des Lebensreformers Diefenbach – ebenfalls an den Einfluss des körperlichen Befindens, einer asketischen Lebensweise bzw. des Verzichts auf den Konsum von Wein, Nikotin und Koffein auf die Farbwahrnehmung und legte seine Theorie ausführlich in einem Kapitel seines Buches dar: „Ich habe selbst die Erfahrung einer außergewöhnlichen Empfindsamkeit für Farbe gemacht, die ausschließlich durch hygienische Maßnahmen geweckt wird. Nach meiner morgendlichen Dusche turne ich, Sommer wie Winter, vollkommen nackt im Garten. Es handelt sich um eine Methode, den Körper abzuhärten. Es ist wie ein Gebet, mit dem ich mich an die aufgehende Sonne wende, das große Feuerwerk, das in der schönen Jahreszeit vom Gesang der Vögel begleitet wird, meinen ganzen Körper durchflutet mit Düften und leuchtenden Strahlen. So erlebe ich herrliche Momente, gebadet in Tönen, die sich aus der gigantischen

---

<sup>865</sup> Mladek, 1996/7. S. 36.

<sup>866</sup> Mladek, Meda. Kupkas Weg zu Neuer Realität durch Musik. Washington 1985, zitiert nach: Maur, 1999. S. 46.

<sup>867</sup> Vgl. S. 189.

<sup>868</sup> So resümiert auch Meda Mladek, in: Mladek, 1996/7. S. 26.

Farbklaviatur ergießen. Das Prinzip der ausgewogenen Kräfte ist die beste Antwort auf alle Fragen, wie das Malerische des Farbkünstlers zu befruchten und zu fassen sei.<sup>869</sup>

Kupka ist demnach durch Diefenbach kein besserer Maler geworden, jedoch führte er die Prägung durch dessen Kunstphilosophie und individuellen Lebensstil – so wie es Gusto Gräser vergleichsweise aus lebensreformerischer Sicht tat – aus künstlerischer Sicht zur letzten Konsequenz im Sinne der Abstraktion. Es bedurfte demnach noch einer Generation, bis diese Entwicklung möglich und auch gesellschaftlich akzeptabel wurde.

---

<sup>869</sup> Kupka, 1923. S. 90/94.