

## 4.2. Die Lebensreform im Bild

Bereits das monumentale Frühwerk Diefenbachs, der 68 m lange Fries *Per aspera ad astra* (1892), ist in seiner Gänze, wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, ein Manifest der Gedankenwelt des Künstlers. Zu dem geistigen Oberbau, der Ethik, die Diefenbach wiederholt in seiner Kunst zum Ausdruck brachte, gehört insbesondere das Gedankengut der Lebensreform-Bewegung. So ist der Fries unter anderem Programmbild jener Aufbruchstimmung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Schlüsselbegriffe aus dem Grundvokabular der Reformer sind, malerisch umgesetzt, in besagtem Werk abzulesen: Mensch und Natur verschmelzen in diesem Triumphzug zu einer Einheit; Tiere und Menschen stehen sich versöhnlich gegenüber. In dieser natürlichen Umgebung bewegen sich nackte Gestalten mit jugendlich-ephebenhaften Körpern, die schlank, gesund und kräftig ganz dem propagierten makellosen Figurenideal der Lebensreformer entsprechen. Das Thema der Nacktkultur und die Befreiung des Körpers vom bürgerlichen Kleiderzwang wird von den tanzenden Gestalten auf spielerische Weise verdeutlicht. Unabhängig ihres Geschlechts und frei von Prüderie und konventionellen Zwängen ziehen sie vorüber, von den elementaren Kräften Licht, Luft und Sonne umspielt.

Generell propagierten die Lebensreformer eine von allen Zwängen befreite Existenz in Annäherung an die verloren geglaubte Natur. Sie erhielten ihren Impuls aus einer als unerträglich empfundenen Krise der Zeit, basierend auf einer vehementen Reaktion gegen ein materialistisch-mechanistisches Selbstverständnis des technophilen Menschen. „Vor diesem Hintergrund kann die Lebensreformbewegung verstanden werden als Reaktion auf einen Modernisierungsschub, dessen Schattenseiten man nicht bereit war zu akzeptieren. Industrialisierung und Technisierung hatten in Deutschland ein solches Ausmaß angenommen, daß jedem klar werden mußte: Das ist keine kurzfristige oder oberflächliche Veränderung, hier beginnt ein neues Zeitalter, eine neue Zukunft.“<sup>541</sup>

Die Bedeutung und Verbreitung lebensreformerischer Aktivitäten und ihrer Motive in der darstellenden Kunst haben allerdings erst in den letzten Jahren das Interesse von Historikern und Kunsthistorikern geweckt. Genannt werden soll an dieser Stelle vor allem das Gemeinschaftswerk von Frecot, Geist und Kerbs über den Jugendstilkünstler Fidus<sup>542</sup>

---

<sup>541</sup> Rohkrämer, Thomas. Lebensreform als Reaktion auf den technisch-zivilisatorischen Prozeß. In: Buchholz, 2001. Bd. 1. S. 71.

<sup>542</sup> Frecot, 1997.

sowie der zweibändige Katalog der Lebensreform-Ausstellung 2001 in Darmstadt.<sup>543</sup> Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach wird in diesem profunden Werk vielfach als Initiator und Vorkämpfer des Vegetarismus, des Naturismus und der Kommunengeselligkeit genannt. Ähnlich wird seine Position in zahlreichen anderen Publikationen zur Lebensreformbewegung bewertet.<sup>544</sup> Eine präzise recherchierte Darstellung seiner Programm- und Propagandabilder bleibt jedoch aus und soll an dieser Stelle anhand exemplarischer Gemälde nachgeholt werden.

#### **4.2.1. *Du sollst nicht töten* – Göttliches Gebot zugunsten von Tierschutz und Vegetarismus**

Die Begriffe „Lebensreform“ und „Vegetarismus“ wurden zu Beginn entsprechender Strömungen weitgehend synonym gebraucht. So subsumierte sich unter dem Terminus „Vegetarismus“ die Vorstellung von „natürlicher Lebensweise“, „Kunst des gesunden, vernünftigen Menschenlebens“, „Diätetik“ aber auch „Hygiene“. Sozial- und lebensreformerische Programme wie Siedlungs-, Wohnreform- oder Antialkoholbewegung wurden unter dem Begriff des „Vegetarismus“ in eine umfassende Ideologie integriert, die mit anderen lebensreformerischen Bestrebungen wie Naturheilkunde oder Nacktkulturbewegung in engem praktischen Zusammenhang standen.<sup>545</sup> Dazu muss man wissen, dass sich der Begriff des „Vegetarismus“ nicht wie etwa vermutet von der Hauptnahrung seiner Anhänger, den Vegetabilien, ableitet, sondern von dem lateinischen Adjektiv „*vegetus*“ im Sinne von „gesund“, „munter“.<sup>546</sup> Von der Semantik ist damit der hygienische Aspekt sicherlich der Kern der vegetarischen Ernährung. Während die gesunde Lebensführung Ziel aller Vegetarier ist, war die fleischlose Ernährung dagegen nur ein Element dieser Praxis.

Speziell die Reform der Ernährung vollzog sich vor dem Hintergrund der zunehmend industrialisierten Nahrungsmittelherstellung und der veränderten Ernährungsgewohnheiten

---

<sup>543</sup> Buchholz, 2001. In Zusammenhang mit der Darstellung lebensreformerischen Gedankenguts in der bildenden Kunst ist vor allem der zweite Band interessant.

<sup>544</sup> Vgl. z.B. Krabbe, Wolfgang R. Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform. Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode. Göttingen 1974; Hammer, 1911; Hermand, Jost. Grüne Utopien in Deutschland. Zur Geschichte des ökologischen Bewußtseins. Frankfurt/M. 1991.

<sup>545</sup> Vgl. Ulmer, Renate. Ernährungsreform und Vegetarismus. In: Buchholz, 2001. Bd. 2. S. 529 sowie Krabbe, 1974. S. 49.

<sup>546</sup> Vgl. Krabbe, Wolfgang. Die Lebensreformbewegung. In: Buchholz, 2001. Bd. 1. S. 26.

der wachsenden städtischen Bevölkerung. Zunächst von der offiziellen Ernährungswissenschaft bekämpft, entwickelten sich verschiedene Lehren und Ansätze, die mit noch heute geläufigen Namen der Ernährungsreform in Verbindung gebracht werden.<sup>547</sup> „Ihr gemeinsamer Nenner war die Empfehlung, den Fleischkonsum einzuschränken beziehungsweise völlig aufzugeben und statt dessen möglichst naturbelassene, frische Lebensmittel mit einem hohen Anteil an Obst, Gemüse und Vollkornprodukten zu verzehren. Abgeraten wurde von Genußmitteln wie Tabak, Kaffee, schwarzem Tee und Alkohol.“<sup>548</sup> Noch konsequenter als die Ernährungsreformer, die sich allgemein als Anhänger einer gesunden und bewussten Lebensweise auswiesen, waren die Vegetarier im speziellen, noch heute geläufigen Sinn. Ihre Entscheidung, kein Fleisch zu verzehren, oder sogar auf alle tierischen Produkte einschließlich Eier oder Milch zu verzichten, das heißt sich „vegan“ zu ernähren, hatte zumeist ethische Gründe und fußte auf der Achtung vor dem Lebewesen. Eine wichtige Voraussetzung für diese Tendenz war die Entwicklung der Evolutionslehre Charles Darwins (1809–1882), der zufolge eine nahe biologische Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier besteht. Diese These bewertete Leidensfähigkeit und Würde des Tieres neu und schmälerte die Distanz zwischen Mensch und Tier, was wiederum den Gedanken des Tierschutzes im Allgemeinen und die Enthaltbarkeit von Fleischverzehr im Speziellen forcierte.<sup>549</sup> Dieser „ethische Vegetarismus“ entwickelte sich bei einem Großteil der Pflanzenkost-Anhänger allerdings erst innerhalb der Jahre; die meisten waren ursprünglich durch die Naturheilkunde zum Vegetarismus gekommen. Wie etliche Strömungen der Lebensreform versprach dieser teleologisch eine individuelle und kollektive Erlösung von physischer und psychischer Krankheit. Als einer der bedeutendsten Theoretiker des Vegetarismus gilt Eduard Baltzer (1814–1887).<sup>550</sup> Er war nicht nur Autor zahlreicher vegetarischer und sozialreformerischer Schriften,<sup>551</sup> sondern auch Initiator von Organisationen wie dem „Vereins für natürliche Lebensweise“, gegründet am 21. April 1869 (im Mai 1869 zum „Deutschen Verein für naturgemäße Lebensweise“ erweitert). Im selben Jahr bemängelte Baltzer in seinen

---

<sup>547</sup> Dazu gehören unter anderem Adolf Just (1859–1936), Maximilian Oskar Bircher-Benner (1867–1939), Are Waerland (1876–1955) und John Harvey Kellogg (1862–1943).

<sup>548</sup> Ulmer, 2001. S. 529.

<sup>549</sup> Zur parallelen Entwicklung des Tierschutzgedankens vgl. Latocha, Rita. Tier und Tierschutz. In: Buchholz, 2001. Bd. 2. S. 331.

<sup>550</sup> Zum Einfluss Baltzers auf Diefenbach s. S. 20 sowie Spitzer, 1983. S. 29 f.

<sup>551</sup> Als Hauptwerk gilt: Baltzer, Eduard. Die natürliche Lebensweise. 4 Bd. Nordhausen 1967–1872.

öffentlichen Reden das Fehlen von Kunstwerken, die vegetarische Ideen illustrierten.<sup>552</sup> Tatsächlich sollte es noch 26 Jahre dauern, bis 1895 das zentrale Gemälde vegetarischer Kunst mit dem Titel *Du sollst nicht töten* von Karl Wilhelm Diefenbach entstand – ein Bild, dessen Motiv der Künstler im Laufe seines Lebens vielfach wiederholte und variierte.<sup>553</sup>

Bei der frühesten erhaltenen Fassung aus dem Jahr 1902 handelt es sich um ein stark hochrechteckiges Gemälde, 90 x 45 cm, Öl auf Leinwand (WK 2.13). Der Bildaufbau wird von einer Diagonale bestimmt, die sich von links oben nach rechts unten erstreckt. Eine Gestalt, die die gesamte obere Hälfte des Gemäldes beherrscht, zieht primär den Blick des Betrachters auf sich: Der Kopf eines älteren, bärtigen und langhaarigen Mannes mit der Physiognomie des Künstlers. Die Erscheinung ist fast wie aus Nebelschwaden modelliert, die die gesamte Szene umrahmen. Während er drohend die Hände erhebt, ist der Blick des Mannes nach unten gerichtet. Sein Kopf wird durch eine hinter ihm liegende Lichtquelle beleuchtet, während sein Körper im dunklen Mittelgrund des Bildes verschwindet, der wie ein Keil von rechts oben nach links unten im Bild liegt. In dessen Vordergrund ist in frontaler Opposition ein Steinbock zu sehen. Seine hintere Körperhälfte verschwindet im Dunkel, während die Vorderbeine eine ausschlagende Bewegung machen, die sowohl ein letztes Aufbäumen wie auch ein Zusammenbrechen bedeuten kann. Das Tier blickt Hilfe suchend zu der Lichtgestalt auf, während ihm das Blut bereits aus dem Maul tropft und auf eine schwere Verwundung hinweist. Der Mensch, der ihm diese zugefügt hat, ist rechts unten im Bild in Halbrückenansicht zu sehen. Im Vergleich zu der Lichtgestalt von kleinem Wuchs, ist der Jäger mit rotem langen Haar und Bart ausschließlich mit einem um die rechte Schulterpartie, Taille und Unterleib gebundenen Fell bekleidet. An seiner Hüfte ist ein Horn befestigt. Der Blick des Jägers ist nach oben gerichtet, seine linke Hand abwehrend gen Himmel gestreckt. In der rechten Hand hält er einen Speer. Er scheint gerade auf den Steinbock zugelaufen zu sein, als er der Lichtgestalt gewahr wird und erschrocken den Oberkörper zurückwirft.

Diese Komposition von drei Einzelgestalten, die durch große, kaum ausgeführte Zwischenräume getrennt sind und kaum eine Beziehung zueinander aufbauen, schien

---

<sup>552</sup> Vgl. Selß, G. (Hrsg.) Baltzers öffentliche Vorträge über die natürliche Lebensweise. Frankfurt/M. 1907. S. 91.

<sup>553</sup> Die ursprüngliche Fassung aus dem Jahr 1895 hat sich nach Information der Verfasserin nicht erhalten. Zu den existierenden Gemälden vgl. WK 2.13–2.17.

Diefenbach nicht befriedigt zu haben. Spätestens um 1903 entwickelte er eine weitere, monumentale und deutlich veränderte Version desselben Themas (WK 2.15).

In der zweiten Version sind die drei Figuren enger zueinander gerückt und weitgehend von gleicher Größe. Die Lichtgestalt wirkt nicht mehr nebulös, sondern tatsächlich wie aus Licht modelliert. Ihre Physiognomie ähnelt noch frappierender dem Künstler, als dies bereits in der ersten Version der Fall war. Durch die Nähe zu dem Tier im Bildmittelgrund kann ihre Haltung auch als beschützend ebenso wie als richtend beschrieben werden. Bei dem zentralen Tier selbst handelt es sich nun um einen Hirsch, der nicht von rechts, sondern von links ins Bild blickt. Sein Auge wirkt gebrochen, seine Zunge hängt aus dem Maul und Blut rinnt über den Hals. Der Jäger, der den Hirsch offensichtlich bereits erlegt hat, ist ganz nah an das Geschehen herangerückt. Er ist nun gänzlich unbekleidet, in der rechten Hand hält er ein kurzes Schwert, die linke ist nicht mehr abwehrend nach oben gestreckt. Sie hängt entspannt hinter dem Rücken des Jägers herab, während sein ganzer Körper, wie durch eine mächtige Kraft abgewehrt, zurückgestoßen wird. Der Oberkörper des Jägers dehnt sich nach hinten, der Kopf ist in den Nacken gefallen. Durch Nähe und Gleichwertigkeit der Gestalten ist diese Fassung insgesamt um mehr Dramatik bemüht als die erste Version. Weiterhin führt diese Veränderung zu einem höheren Grad an Realismus. Der linke untere Bereich ist in der für Diefenbach typischen Art modelliert.<sup>554</sup>

Der Steinbock, der anfangs sicherlich biographisch durch den zeitgleich mit der Motiventstehung stattgefundenen Aufenthalt in den bayerischen Alpen motiviert war, wird in der zweiten Version durch das ergreifende, allgemein gültigere Bild eines erlegten Hirschen ersetzt. Als Vorlage hierfür diente vermutlich ein Holzdruck, der unter dem Titel *Des Waldkönigs letzte Augenblicke* in den *Blättern für Jäger und Jagdfreunde* veröffentlicht wurde, und der sich herausgetrennt im Nachlass des Künstlers unter seinen Dokumenten erhalten hat (Abb. 41).<sup>555</sup> Die Anlehnung an diese Vorlage für den Hirsch sowie ein Foto aus dem Atelier Diefenbachs auf Capri, das für den Jäger als Vorbild gebend anzusehen ist (Abb. 43), haben maßgeblich zu dem erhöhten Realismus der zweiten Fassung beigetragen.

Ursprünglich lieferten die letzten zwei Strophen von Schillers Ballade *Der Alpenjäger*<sup>556</sup> die Basis für das beschriebene Motiv, das Diefenbach während eines Aufenthalts im

---

<sup>554</sup> Zu Diefenbachs Technik vgl. Kap. 4.4.4.

<sup>555</sup> Vgl. *Blätter für Jäger und Jagdfreunde*. Erste Illustrierte Deutsche Jagdzeitschrift. Bd. VII, 1/1877.

<sup>556</sup> Schiller, Friedrich von. *Gedichte und Dramen*. Stuttgart 1909. S. 30. Die letzte Strophe des Gedichts stellt Diefenbach seinen Erläuterungen voran, die er im Katalog der Ausstellung auf Capri veröffentlichte. Vgl.

Karwendelgebirge entwickelte. Er verbrachte diese Zeit auf einer Alm des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha. Als Anklage gegen den vom Fürsten „zur Lust betriebenen rohen Mord unschuldiger Thiere“<sup>557</sup> fand das Bild bei dem adeligen Kunstmäzen, für den es angefertigt wurde, keine positive Resonanz. Trotzdem wurde es zu einem der zentralen Gemälde des Künstlers – als dramatischer Ausdruck seiner Vision eines ethischen Vegetarismus.

Initiation für Diefenbachs Ernährungsumstellung war eine schwere Typhuserkrankung im Jahr 1873 und deren operative Folgen. Diese wurden bei einer Kur in Südtirol mit vegetarische Diät erfolgreich behandelt, was Diefenbach von dem positiven Einfluss entsprechender Ernährung überzeugte.<sup>558</sup> Diese Neuorientierung weitete sich bald zu einer ethischen Weltanschauung aus, nicht zuletzt beeinflusst durch den Kontakt zu dem bedeutenden Theoretiker und Organisator des Vegetarismus Eduard Baltzer.<sup>559</sup>

Dieser hatte die Konsequenzen des Vegetarismus in zahlreichen Schriften publiziert, vorrangig in *Die natürliche Lebensweise*.<sup>560</sup> Dort werden vor allem zwei Thesen formuliert:

- die evolutionsbiologische, die den Menschen von Natur aus unter die Fruchtesser und Vegetarier ordnet<sup>561</sup> und
- die ethisch-religiöse, die das Töten von Tieren als sittliches Unrecht verbietet.

Diese Argumente übernahm auch Diefenbach in sein Repertoire der Verteidigung einer fleischlosen Ernährung. Spätestens 1900, bei der Beteiligung an der Hygiene-Ausstellung in Neapel mit einer Fassung von *Du sollst nicht töten*, schrieb er : „Unser physischer Organismus [...] ist nicht eingerichtet wie der der Carnivoren zur Verdauung von Fleisch u.

Kat. Ausst. Dfnbch, 1903. S. 12. Das Gemälde wurde anfangs unter dem selben Titel geführt: „Abends wurde der *Alpenjäger* fertig.“ (23. Sep. 1895, in: Tgb. 12.) Im Sinne Schillers wurde auch der Titel *Berggeist* verwendet. (Vgl. u. a. 16. Sep. 1896, in: Tgb. 13.)

<sup>557</sup> Spaun, Stella von. Erinnerungen. Typoskript o. J.

<sup>558</sup> Spaun, o. J. S. 13f.

<sup>559</sup> Vgl. FN 550/ 551.

<sup>560</sup> Baltzer, 1967–1872.

<sup>561</sup> Als Argument bezog man sich auf die zeitgenössische Evolutionstheorie, der Darwin endgültig zur Anerkennung verholfen hatte. Lamarck, Darwin und Haeckel wollten bewiesen haben, dass der Mensch am Ende einer Entwicklung stehe, die sich aus den niedrigsten Organismen über die Menschenaffen vollzogen habe. Diese Evolutionstheorie erkläre das Phänomen der physiologischen und anatomischen Verwandtschaft zwischen Menschenaffen und Menschen, woraus der Analogieschluss gezogen wurde: da jene frugivor seien, könne auch der Mensch nicht carnivor oder omnivor sein.

thierischen Producten. [...] Der moralische, ethische Instinct jedes feinfühlenden Menschen sträubt sich dagegen, ein Lebewesen, das geboren wie wir mit demselben Recht des Lebens, dieselben Schmerzen u. Freuden wie wir empfindet [...] zu tödten, um seinen Leichnam zu verzehren. Jedes Wesen ist eine Emanation der Gottheit.<sup>562</sup>

Ein drittes, häufig vertretenes Argument folgte der Hypothese, „dass Tiermord Ursache des Menschenmordes sei, des Krieges und überhaupt jeder Grausamkeit und Tyrannei. Die Gewöhnung an das Schlachten von Tieren, glaubte Theodor Hahn, stumpfe den Menschen ab und bewirke Gleichgültigkeit gegenüber dem Tier- und schließlich auch Menschenleben. Als das Fundament seiner Ethik sieht der Vegetarismus einen generellen Pazifismus, den er als das Argument gebraucht, tendenziell einen Zustand konfliktfreier Koexistenz anzusteuern.“<sup>563</sup> Bereits Voltaire (1694–1778) hatte diese Interrelation von Tier- und Menschenmord erkannt und das Töten von Tieren zu den Wurzeln des Krieges gezählt.<sup>564</sup>

Diefenbach schloss sich folglich mit seinem weltanschaulich geprägten Vegetarismus an frühe Theoretiker an. Parallelen gehen aus seinen autobiographischen Notizen hervor, in denen er schrieb: „In meinem Ringen nach der Lösung der Frage, wie der Mensch, das ‚vernunftbegabte‘ höchste Lebewesen auf Erden, das ‚Ebenbild Gottes‘, zum Verbrecher an der Heiligkeit des Lebens, zum grausamsten Vernichter des Lebens werden konnte, bin ich zu der Erkenntnis gelangt, daß der Menschenmord nur die natürliche Folge ist des Tiermordes und daß er niemals und mit keinem Mittel von der Erde verschwinden wird, solange Tiermord zu bestialischer Ernährung in Gesellschaft, Schule, Kirche und Staat als erlaubt erklärt und systematisch betrieben wird. Das Morden der Tiere und das Verzehren von deren Leichen stumpft alle feineren Gefühle und Sinne ab, erzeugt unbezähmbare Leidenschaften, Einzelreichtum und Massenelend und allgemeine Verrohung, und ist vom Kannibalismus nur dem Grade nach verschieden.“<sup>565</sup>

In seinem Gemälde *Du sollst nicht töten* nutzte Diefenbach die bildende Kunst als sein Mittel des Ausdrucks, um diese theoretischen Überlegungen mit emphatischem Pathos darzustellen: dabei ist der ambitionierte Jäger nicht durch kränkliche Gestalt oder leidend unter den Folgen falscher Ernährung gezeichnet, sondern steht in der Blüte seines Lebens. Das dagegen unterlegene Tier, das aus auswegloser Situation die Augen gen Himmel

---

<sup>562</sup> Dfnbch, Hygiene, 1900.

<sup>563</sup> Krabbe, 1974. S. 71.

<sup>564</sup> Vgl. Krabbe, 1974. S. 51.

<sup>565</sup> Dfnbch an unbekannt, am 24. Jan. 1893, in: KB 11.

richtet, gewinnt sofort das Mitleid des Bildbetrachters. Schwierig ist die Interpretation der Lichtgestalt, die in der ersten Fassung warnend, in der zweiten fast richtend dargestellt ist. Dem ursprünglichen Titel folgend,<sup>566</sup> handelt es sich um den „Geist, den Bergesalten“<sup>567</sup> im pantheistischen Sinne Schillers. Bei den Erläuterungen zur Ausstellung des Bildes in Neapel 1900 beschreibt Diefenbach die Gestalt eindeutig als „Der göttliche Geist der Natur“.<sup>568</sup> Schützend hält dieser die „Götterhände“ über das „gequälte Tier“. Seine Physiognomie trägt in der frühen Ausführung noch nicht so deutlich Diefenbachs Züge wie in der späteren Fassung, in der der Künstler eindeutig zu erkennen ist (WK 2.15/ 2.16). Dort wehrt auch der Jäger den Zugriff des Berggeistes nicht mehr durch erhobene Hand ab, sondern fällt, fast wie durch eine unsichtbare Macht gestoßen, zurück. Das Gemälde ist auf dem Rahmen mit der Plakette *Non uccidere*, will heißen *Du sollst nicht töten* versehen und bekommt bereits durch die neue Betitelung, eine Erweiterung des fünften Gebots auf die Tierwelt, eine weitere, christliche Konnotation. Christlich ist auch der Eindruck der richtenden Gestalt, obwohl Diefenbach selbst ein durchaus gespaltenes Verhältnis zur christlichen Religion, speziell dem Dogma der Kirche und deren Konventionen hatte. An dieser Stelle nutzte er jedoch die göttlichen Gebote als Allgemeingut einer christlich geprägten Gesellschaft für eigene Zwecke und lieferte dem Betrachter über den Titel eine schnelle Interpretation des propagandistisch gefärbten Kunstwerks. Als exemplarisch für Diefenbachs Eigenstereotyp vom priesterlichen Künstlerberuf und seiner Konzeption, Kunst und Ethik anhand natürlicher Sujets miteinander zu verbinden, übertrug er zudem, indem er der Gottgestalt seine eigenen Züge verlieh, die christliche Vorstellung eines richtenden Gottes auf den Künstler, der in seiner exponierten gesellschaftlichen Stellung, und – speziell bei Diefenbach – durch seine märtyrerhaft empfundene Leidensgeschichte, ebenso ein Recht auf Belehrung für sich in Anspruch nahm.<sup>569</sup> Seine individuellen Gebote, zentral jenes des Vegetarismus, versuchte er folglich heilsbringend der gesamten Menschheit aufzuoktroyieren. Dazu nutzte er motivisch die Gegenüberstellung des Sünders in Form des tiermordenden Jägers mit dem geläuterten Vegetarier, der sich, gekennzeichnet durch Diefenbachs Physiognomie zur missionierenden Gotteserscheinung aufschwingt.

---

<sup>566</sup> „Er malte den *Berggeist*, mit der Veränderung, daß er aus dem Steinbock einen Hirsch machte.“ (25. Sep. 1896, in: Tgb. 13.)

<sup>567</sup> Schiller, 1909. S. 30.

<sup>568</sup> Diefenbach, Hygiene, 1900.

<sup>569</sup> Zur Identifikation des Künstlers mit Christus als Märtyrer, vgl. Kap. 4.3.2.1.

#### 4.2.2. Naturismus als asexuelle Nacktheit

In erster Linie strebten die Vegetarier eine Neuorientierung in kultureller und sozialer Hinsicht an, die sowohl eine Veränderung der Ernährungsweise beinhaltete, aber auch auf die gesamte Lebensweise abzielte. Zu diesem Zweck sympathisierten die Vegetarier mit einer Reihe lebensreformerischer Ansätze.

Einer davon war der Naturismus oder auch Nudismus. Diese Bewegung wurde von Reformern wie Johannes Guttzeit (1853–1935), Heinrich Pudor (1865–1943) und Richard Ungewitter (1868–1958) in den 1890er Jahren ins Leben gerufen und rückte ähnlich wie der Vegetarismus neben gesundheitlichen Anliegen auch gesellschaftliche Ziele in den Fokus. „Von vegetarischen und naturheilkundlichen Lebensweisen ausgehend, propagierte sie Konzeptionen der Körperkultur und der Gymnastik in freier Natur sowie des Licht-Luftbades, die eine Veredelung von Leib und Seele hin zu einem ‚Vollmenschentum‘ bewirken sollten.“<sup>570</sup> Dabei leitet sich das Wort „Naturismus“ von nasci, natus, natura ab und kennzeichnet allein durch die Endung des „ismus“ eine Weltanschauung im Gegensatz zur „-logie“, der Wissenschaft, die als solche bis heute nicht anerkannt wird.<sup>571</sup> Das Wort drückt durch seine Etymologie die Einstellung der Anhänger zum Ursprünglichen aus, zum Natürlichen und Gewachsenen. Diese Haltung kulminierte in der Freikörperkultur oder Nacktkultur als „Ausdruck einer Vereinigung mit etwas Elementarem, dem Licht, der Sonne, der Luft“.<sup>572</sup> Diese Bewegung hatte ihre Wurzeln in den Licht-Luft-Bädern der Naturheilanstalten, die in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts großen Zulauf aus den Reihen der Vegetarier fanden. Vor allem die von Arnold Rikli (1823–1906) in Veldes/Ober-Krain gegründete Sonnenheilstätte gilt als Ursprungsort der Sonnen- und Lichtkultur. Er selber galt als „Apostel der Licht, Luft- und Wärmebehandlung“ und

---

<sup>570</sup> Krabbe, 2001. Bd. 1. S. 28.

<sup>571</sup> Der Begriff „Naturismus“ wurde in entsprechender Literatur durch Pfitzner geprägt, hat sich allerdings nicht immer durchgesetzt, unter anderem weil er im französischen Sprachgebiet als „naturisme“ die Naturheilkunde bezeichnend benennt. Trotzdem erscheint er der Autorin der vorliegenden Arbeit für beschriebenes Phänomen passender als die zu kurz greifende Beschreibung der „Nacktkultur“, die das philosophische Moment des weit umfassenderen Begriffs des „Naturismus“ nicht ausreichend zum Ausdruck bringt. Dieses beschreibt Pfitzner wie folgt: „Die moderne Naturistenbewegung verfolgt [...] nicht nur gesundheitliche, sondern darüber hinausgehend moralische und gesellschaftliche Ziele. Sie weist Wege zu einer unbefangenen und natürlichen Einstellung zum Körper und will dadurch einen Beitrag zur Besserung vieler Zustände in der menschlichen Gesellschaft leisten.“ (Pfitzner, Georg. Der Naturismus in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hamburg-Altona 1964. S. 11.)

<sup>572</sup> Roths Schuh, Karl E. Naturheilmovement Reformbewegung Alternativbewegung. Stuttgart 1983. S. 127.

„Pionier der Freikörperkultur“.<sup>573</sup> Auch andere Naturheilanstalten, wie Heinrich Lahmanns (1860–1905) Sanatorium „Weißer Hirsch“ in Dresden-Loschwitz integrierten das Licht-Luftbad in ihr therapeutisches Repertoire. Die Pioniere der Nacktkulturbewegung jenseits der Sanatorien standen nicht selten in Kontakt mit jenen Naturheilern und Therapeuten. So auch der nichtorganisierte Lebensreformer und exzentrische Einzelgänger Diefenbach.<sup>574</sup> In seinem *Katechismus der Nacktkultur* schrieb Heinrich Pudor: „Der erste [...] welcher im täglichen Leben, nicht nur zur Heilung von Kranken, Ernst machte mit der Forderung, dass die Kleidung als Hindernis der Hautatmung zu verwerfen sei, war der Maler Karl Wilhelm Diefenbach, welcher mit seinen Kindern in der Nähe von München in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts den Naturgesetzen entsprechend lebte.“<sup>575</sup> Pudor bezog sich damit auf die Ansiedlung der „Humanitas“-Gemeinschaft in der Einöde Höllriegelskreuth, wohin sich der Künstler im Sommer 1885 als Reaktion auf die Anfeindungen, seine Reformkleidung und sein non-konformes Auftreten betreffend, aus der konservativen Hauptstadt München zurückgezogen hatte. Zusammen mit seinem Jünger Fidus und seinen Kindern verlebte er dort einige nacktfrohe Jahre, die jedoch auch von vielen gesellschaftlichen Konflikten bis hin zum ersten Nudistenprozess der Geschichte (Urteilsspruch 16. November 1888) geprägt waren.<sup>576</sup> 1909 äußerte sich Diefenbach erneut zu seiner Motivation, die Nacktkultur nicht nur verbal zu verteidigen, sondern sie auch aktiv zu leben: „Welche Freude und welche Genugtuung [...] öffentlich zu schildern, wie ich zu meinen `Schrullen´ und `verrückten´ Ideen gekommen bin, von frühester Kindheit an durch meine Liebe und Begeisterung für die Natur durch meinen instinktiven Widerwillen gegen eine `Religion´, für welche die Natur `Sünde´ und `Unsittlichkeit´ ist, den durch die ihm aufgezwungene Kleiderseuche krank gewordenen Leib in Sonnenlicht und Luft rein zu waschen und gesund zu baden und den wieder gesunden Menschenleib mit Entzücken zu betrachten und künstlerisch nachzubilden als die herrlichste und edelste Erscheinung auf Erden.“<sup>577</sup>

Diese Gegenüberstellung von „Kleiderseuche“ und „heilender Nacktheit“ prägte wiederholt den künstlerischen Motivkanon des Künstlers. So stellte er 1911 auf Capri ein

---

<sup>573</sup> Vgl. Krabbe, 1974. S. 93.

<sup>574</sup> Zum Kontakt zwischen Diefenbach, Rikli und Lahmann vgl. S. 13/ 21.

<sup>575</sup> Pudor, Heinrich. *Katechismus der Nacktkultur*. Leitfaden für Sonnenbäder und Nacktpflege. Berlin 1906. S. 34.

<sup>576</sup> Zu Details bzgl. Diefenbachs Obsession der Freikörperkultur und der Lebensphase in Höllriegelskreuth, vgl. Biographie Kap. 3.4.

<sup>577</sup> Dfnbch, 1909. S. 100.

*Zukunfts-Sitten-Modebild* fertig (WK 2.1), das karikaturhaft die Kleidung der Zeit darstellt und kritisiert. In Grautönen gehalten, zeigt das Gemälde eine Familie von fünf Meerkatzen in menschlicher Kleidung nach zeitgenössischer Mode, die, im Profil dargestellt, hintereinander durchs Bild laufen. Sie wirken eher ver- denn gekleidet; lächerlich erscheint ihr übertriebener Gestus und ihre unnatürliche Manier. Angeführt von einem Chamäleon folgt der kleinste Affe in einem kleinkindhaften Anzug mit auffallender Schleife. Er trägt Handschuhe und Stiefel. Hinter ihm stolziert seine Mutter, eine damenhaft gekleideten Äffin. Auf hohen Stiefeln trägt sie ein langes Kleid, am Oberkörper durch eine Korsage eng geschnürt. Auf dem Kopf sitzt ein breitrempiger Hut mit flatternden Bändern, in den durch lange Handschuhe geschützten Händen hält sie Sonnenschirm und Zigarette. Hinter ihr flaniert aufrecht das stolze Familienoberhaupt, bärtig mit Brille und ebenfalls rauchend, mit Pfeife und Stock in der Hand. Der Affenvater trägt einen Frack und hohen Hut. Gefolgt wird er von seinen zwei Kindern, dem älteren Mädchen, das stolz seine hoch geschnürte Brust in ein kurzes tailliertes Kleid gezwängt hat. Weiterhin trägt sie kniehohe Strümpfe und Stiefelletten, während die Unterarme in langen Handschuhen verschwinden. Eine übertrieben wirkende Perücke, mit einem Taubenpärchen geschmückt, wirkt ebenso exaltiert wie die Zigarette, die das junge Mädchen geziert zum Mund führt. Den Abschluss des Zuges bildet der Sohn. Lässig schreitet er in hohen Reiterstiefeln, in denen seine enge Hose steckt, einher. Über dem flatternden Hemd trägt er eine Weste, an der einige Orden und eine Schärpe befestigt sind. An der Taille baumelt ein Säbel und auf dem Kopf trägt er eine Kappe, die ihn zusammen mit der beschriebenen Tracht als Mitglied einer Studentenverbindung ausweist. Passend wirkt der Zwickel im Auge und die langstielige Pfeife im Mund.

Das Gemälde trägt die Unterschrift „Wann die Menschen reif zur Nacktheit Zukunfts-Sitten-Modebild“, womit Diefenbach dem Betrachter bereits eine Interpretation an die Hand gibt. In der übertriebenen Art, sich zu kleiden und bereits in jungen Jahren dem Tabakgenuss zu frönen, sieht er die verdorbene Gesellschaft der Zukunft voraus und fragt sich zweifelnd, wann die Menschheit wohl reif sei, sich nackt und unabhängig von den Moden der Zeit zu präsentieren? In einer zeitgenössischen Kritik heißt es: „Die schon als `Affenmaskerade` bezeichnete Gewandung unserer Kulturvölker verabscheute er nunmehr, und am liebsten wäre er auf die paradiesische Tracht des ersten Menschenpaares zurückgekommen, wenn er nicht die böse Polizei hätte fürchten müssen.“<sup>578</sup>

---

<sup>578</sup> Berliner Tagblatt, am 22. Jun. 1891. Zitiert nach: Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 28.

Traditionell wird der Affe in diesem Bild zur Darstellung von menschlichen Eigenschaften eingesetzt, gilt er von jeher mit seinem Nachahmungstrieb und seiner Intelligenz als symbolischer Repräsentant des Menschen.<sup>579</sup> Das Christentum macht ihn darüber hinaus in seiner ikonographischen Bedeutung zum „Symbol des Bösen, des Lasters und der Sünde.“<sup>580</sup> Berücksichtigt man allerdings, dass Diefenbach spätestens seit 1898 die Schriften Nietzsches kannte, so fühlt man sich vor allem an die Vorrede des *Zarathustra* erinnert, wo es heißt: „Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. [...] Ihr habt den Weg vom Wurm zum Menschen gemacht, und vieles ist in euch noch Wurm. Einst wart ihr Affen, und auch jetzt noch ist der Mensch mehr Affe, als irgend ein Affe.“<sup>581</sup> Bei Nietzsche schwingt selbstverständlich immer die Vision des „Übermenschen“ mit, ein evolutionärere Gedanke, der auch Diefenbach und seiner Intention, die Menschheit zu einer höheren Entwicklungsstufe zu führen, nicht fremd war. Vor diesem Hintergrund lässt sich das *Zukunfts-Sitten-Modebild* mit Recht wie folgt interpretieren: „Wenn die (zukünftige) Menschheit zu einer natürlichen Lebensweise gefunden haben wird, werden ihr die heutigen Menschen, die rauchen, widernatürliche Kleidung tragen und Waffen benutzen, wie Affen vorkommen.“<sup>582</sup> Damit malte Diefenbach in seinen letzten Lebensjahren ein paradigmatisches Gemälde, das seine individuellen reformatorischen Ideen als moralischen Appell zum Ausdruck bringt – in diesem Fall sogar mit zeitgenössischer Philosophie durchsetzt.

Er bringt ein grundlegendes Anliegen der Lebensreform zum Ausdruck, nämlich die Befreiung des menschlichen Körpers von den Lastern des Tabakkonsums und mehr noch, von den Zwängen enger und überflüssiger Kleidung, die Diefenbach als Anhänger der Jaegerschen Wollkleidung in Kutte, barfüßig und –häuptig bereits lange abgelegt hatte.<sup>583</sup>

---

<sup>579</sup> Vgl. Lurker, Manfred. Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991. S. 7 f.

<sup>580</sup> Vgl. Sachs, Hannelore/ Badstübner, Ernst/ Neumann, Helga. Christliche Ikonographie in Stichworten. München/ Berlin 1998. S. 22.

<sup>581</sup> Nietzsche, Friedrich. Also sprach Zarathustra. Leipzig 1930. S. 8.

<sup>582</sup> Kobel, 1997. S. 45. Die weitere Interpretation Kobels, die das Chamäleon, das die Fliegen des Teufels mit seiner langen Zunge aus dem Weg räumt, als den Führer der irrenden Menschheit ausweist, erscheint der Verfasserin der vorliegenden Arbeit zweifelhaft. Vielmehr handelt es sich wegen seiner Fähigkeit zum Farbwechsel um ein Sinnbild für falsche, heuchlerische und wankelmütige Menschen.

<sup>583</sup> Zugleich kann man das Gemälde als Antwort auf eine platte Karikatur Diefenbachs in zeitgenössischen Zeitungen interpretieren, die den „Kohlrabiapostel“ zum Gespött des Biedermanns machte (Abb. 4).

Die propagierte Kleiderreform hat selbstverständlich engverwandte Motive in der geforderten Nacktkultur; dem *Zukufts-Sitten-Modebild* steht in zahlreichen Gemälden Diefenbachs die Darstellung ungehemmt posierender nackter Körper direkt gegenüber.

Diese Forderung nach Nacktheit war das eigentliche Skandalon in den Bestrebungen der Lebensreform. Dabei symbolisierte der unbekleidete Körper für die Naturisten nicht in erster Linie den Gegenstand sexuellen Begehrens, sondern vielmehr den natürlichen Urzustand des Menschen. Allein durch den direkten Kontakt zu den gesundmachenden Elementen wie Licht und Luft und die unverhüllte Einbindung in die Natur durch praktizierten Nudismus, glaubte man, sich von den Zwängen, Bekleidungs Vorschriften und damit zusammenhängend von dem Schamgefühl und den sexuellen Traumata der wilhelminischen Gesellschaft befreien zu können. Als Ausdruck der Natürlichkeit und Schönheit per se wurde der Akt damit zentrales Bildthema. Er sollte dabei nicht einfach ausgezogen erscheinen, womit der Beigeschmack der Indiskretion erzielt würde, sondern als natürlich unbekleidet aufgefasst werden.

Im Umkreis dieser Nacktkulturbewegung schuf Diefenbach unter anderem das Motiv des *Mädchens in der Meeresbrandung* (WK 2.25/ 2.26). Auf einer Klippe sitzt ein junges Mädchen und wird von einer sich überschlagenden Welle umspült. Diese mutet durch helle, fast weiße Farbigkeit, die nach außen blau und grünlich ausläuft, wie Gischt an. Von dem jungen Mädchen sind lediglich der nackte Oberkörper und die Knie der angewinkelten Beine sichtbar. Unterleib und die nur angedeuteten Brüste sind durch das Leuchten des aufgewühlten Meeres kaum zu erkennen. Sie werden überstrahlt und scheinen konturlos. Den linken Arm hat das Mädchen wie winkend ausgestreckt; die Hand ist zum Gruß geöffnet, während der rechte Arm durch die Welle verdeckt wird. Der Blick des Mädchens ist nach rechts aus dem Bild gerichtet, ihr langes rötliches Haar flattert im Wind. Als Gegenpol zu der menschlichen Gestalt hat der Maler am linken unteren Bildrand eine Möwe integriert, die ihren Kopf in Richtung der Welle gerichtet hat und sich mit ausgebreiteten Flügeln vom Wind tragen lässt.

Typisch für die Lebensreform ist dieser Akt insofern, als er fast androgyn wirkt und nicht nur von den weiblichen Merkmalen, sondern zudem von jeglicher historischer, mythologischer oder allegorischer Verkleidungen befreit ist. Diese tradierte Rechtfertigung einer Aktdarstellung, die bis weit ins 19. Jahrhundert vom Anstand des bürgerlichen Publikums gefordert wurde, widersetzten sich die Lebensreformer.

Ebenso ist auch die Haltung des Mädchens sowie ihre unpräzise, fast schemenhafte Darstellung nicht mehr den klassizistischen Ansprüchen an die Darstellung eines schönen,

meist statuarischen Körperschemas entsprechend. Diefenbach hatte sich dieser Pflichtaufgabe eines akademischen Studiums zwar in seinen Münchener Jahren noch gestellt und das Abzeichnen von Modellen gemäß der Proportionsregeln und des anatomischen Systems in formelhafter Wiederholung geübt (Abb. 2a/ 2b), doch spätestens in Motiven wie dem *Mädchen in der Meeresbrandung* (WK 2.25/ 2.26) gab er diese schematische Aktdarstellung zugunsten einer natürlich anmutenden Körperlichkeit in direktem Naturbezug auf. Eben jene „Einbindung von nackten Figuren in die Natur, auf Bergen oder an Gewässern, war ein Thema der Epoche, nicht nur in Deutschland: František Kupka (1871–1957) stellte in seiner Zeichnung *Meditation* von 1899 diese Situation ebenso dar wie Hans Thoma (1839–1924) in dem Gemälde *Sehnsucht* von 1900 und auch in Fotografien aus der Zeitschrift *Die Schönheit* wurden immer wieder jene Situationen, Posen und Gebärden abgelichtet, in denen der erlebte Einklang mit der Natur [...] zum Ausdruck kommt.“<sup>584</sup>

Das Motiv des *Mädchens in der Meeresbrandung* (WK 2.25/ 2.26) entspricht dem zeitspezifischen Hang zahlreicher Künstler zu pantheistischen und vor allem naturmystischen Ideen, die in der Vereinigung des Individuums mit der Natur als ein Stück der Natur kulminieren. Dabei ist die das Wasser liebende Dame vor allem in ihrem konkreten Bezug zu den wichtigen Errungenschaften der Lebensreform zu sehen, wozu auch das nackte Baden in See oder Meer als Teil der neuzeitlichen Lebensgestaltung gehörte. Vom Ende des 19. Jahrhunderts an wurde dieses Freizeitvergnügen zunehmend selbstverständlich. Über solche mehr oder minder reale Einbindung der Menschen in die Natur und die Darstellung derartiger Lebenspraxis hinaus gingen jene Bestrebungen, „die in der Natur das Heilige und Kosmische suchten, hier lagen die Quellen für solche Formen mystifizierenden Naturerlebens, die zum Kultischen und Feierlichen tendierten.“<sup>585</sup> Diefenbach stellte diese Einheit mit dem Kosmos beispielsweise in seinem Gemälde *Die*

---

<sup>584</sup> Wolbert, Klaus. Deutsche Innerlichkeit. Die Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs um 1900 und die Verbildlichung des reformerischen Naturverhältnisses. In: Buchholz, 2001. Bd. 2, S. 193. Die Einheit des nackten Menschen mit der Natur findet im Werk Diefenbachs und anderer Lebensreformer viele Beispiele. Zu nennen sind neben der Ikone des *Lichtgebets* (1913) von Fidus, das nachfolgend noch detailliert besprochen wird, u. a. das Gemälde *Frühlingssturm* (1894/95) von Ludwig von Hofmann oder *Das Aufgehen im All* (1892) von Ferdinand Hodler. Auch in der Fotografie und in außerkünstlerischen Medien wie der Werbegrafik ist die Dominanz jenes Bildmodus des nackten Menschen in körperlicher und kultischer Einheit mit der Natur um 1900 sehr auffällig. (Vgl. dazu auch Wolbert, Unbekleidet, 2001. Bd. 2. S. 369 ff.)

<sup>585</sup> Wolbert, Klaus. Natur. Fluchtziel, Ursprungsquell und sensualistischer Projektionsraum. In: Buchholz, 2001. Bd. 2. S. 185.

*Jugend triumphiert über das Alter* (WK 2.32) dar:<sup>586</sup> Vor einem dunkeltonigen Hintergrund zeichnet sich ein Fels in Form eines Kopfes ab, der die Züge eines alten Menschen umreißt. Die Physiognomie erscheint verzerrt, mit wulstigen Augenbrauen, langer Hakennase, langem, vollem Haar und hervor ragendem Kinn unter zahnlos eingefallenem Mund. Die Gesichtszüge des Greises sind nur schattenhaft angedeutet. Auf seinem Haupt sind zwei kleine, kindliche Gestalten sichtbar: ein junges Paar. Während das Mädchen auf dem Scheitel des Greises niedergekniet, und die Hände im Schoß demütig zusammenfaltet, steht der Knabe mit ausfallendem Schritt auf dessen Stirn. Er hat die Arme weit der Sonne entgegen gesteckt, die gerade hinter der Felsengestalt aufgeht und dort eine kreisförmige, fast nimbusartige Lichtquelle entstehen lässt. Eben dieses Licht scheinen die beiden jungen Gestalten anzubeten und sich an seinen Strahlen zu sonnen. Die ausladende Gestik, die den seelischen Zustand der Gestalten ausdrückt, veranschaulicht ihr intensives Einfühlen in die Umgebung und ihre Einheit mit der Natur. Die Landschaft um das Geschehen ist malerisch nicht ausgeführt, einzig wichtig erscheint die Lichtquelle – dies auch in dem für die Lebensreform typischen Verlangen nach Mystifizierung des Naturerlebens, das in den Jahren um 1900 vielfach gesucht und dargestellt wurde. Seinen Ursprung hatte diese Motivik des Menschen als Betrachter der erhabenen Natur in den Gemälden Casper David Friedrichs (1774–1840). Bei Friedrich und zu Beginn des 19. Jahrhunderts spielte allerdings die Landschaft in der Bildgestaltung eine viel dominantere Rolle. Die Natur war für den Menschen vor allem ein Gegenüber, ein zweckgebundenes Objekt menschlichen Interesses. Erst in dieser Konstellation entstand „Natur als ein ästhetischer Erlebnisraum, erst dann nämlich, wenn Natur allein über die Wahrnehmung, als Naturschauspiel, als ‚Bild‘ begriffen wird, kann man von Landschaft sprechen.“<sup>587</sup> Die Rückenfigur, die Friedrich als Betrachter in seine Bilder integrierte und damit die Differenz von Subjekt und Objekt sichtbar machte, vermittelt dem externen Bildbetrachter zwar die Stimmung eines erhabenen Naturerlebnisses, ist jedoch weit entfernt von jener betrachtenden Figur, die Diefenbach in seinen Bildern in die Natur platziert. Bei ihm wird

---

<sup>586</sup> Das Gemälde ist unter verschiedenen Titeln publiziert: Bei Frecot heißt es *Sonnenaufgang* mit dem Untertext *Auf dem Haupte der Sphinx, dem einstigen Lebensrätsel, jauchzt die verjüngte Menschheit dem Erlösungstage entgegen* (Frecot, 1997. S. 289). Damit bezieht er sich auf eine Notiz Diefenbachs in einem Brief an den Sohn Helios, in dem dieser von dem „Bild der beiden Kinder auf dem Kopf der Sphinx“ spricht, „dem Sonnenaufgang einer neuen, vom Wahn einer Unlösbarkeit des Lebensrätsels [...] befreiten Welt [...] entgegenjauchzend.“ (Diefenbach an Helios, am 29. Nov. 1913, in: Tgb. 31). Angegebener Titel bezieht sich auf die rückseitige Beschriftung des Originals von alter Hand.

<sup>587</sup> Vgl. Wolbert, Natur, 2001. Bd. 2. S. 185.

die Hoffnung der Lebensreformer auf Versöhnung mit der Natur und die Aufhebung jeglicher Entfremdung deutlich. Das gebrochene Verhältnis zwischen Betrachter und geschauter Landschaft bei Friedrich sollte durch erneute Integration des Menschen zurück in die Natur aufgehoben werden. Die Rückenfigur, die bei Friedrich noch Distanz schaffte, ist bei Diefenbach Eingang in eine universale Einbindung in den Kosmos. Vergleicht man nur die Gestalten bei Diefenbach mit dem *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) so wird sofort deutlich, dass die Figur bei Friedrich im zeitgenössischen Kleidungsstil dargestellt wird, während die jugendlichen Gestalten des Lebensreformers natürlich, asexuell und nackt gezeigt werden. Der Wanderer bei Friedrich repräsentiert durch die Kleidung naturfremde Zivilisation und Kultur, während Diefenbachs nackte Epheben zeitlos und als integrierter Bestandteil der Natur selbst dargestellt werden. Aus der Opposition Mensch versus Natur bei Friedrich wird eine verschmelzende Harmonie von Mensch und Universum bei Diefenbach. Die Sehnsuchtsgebärde der der Sonne entgegen, ausbreiteten Arme ist ins Flehentliche gesteigert. Vor allem in der Zeit jener Erneuerungsbestrebungen, die Heilung in der direkten Einbettung in der Natur suchten, wurde dieses Motiv des Sonnenanbeters zum Symbol naturgebundener Lebenshaltung.<sup>588</sup>

In den Jahren um 1900 suchten die Menschen zunehmend Erlösung von körperlichen und seelischen Zivilisationskrankheiten durch natürliche Lebensweise und in engem Kontakt mit der kraftspendenden Natur, die als Jungbrunnen gegen den Zerfall des Alters verstanden wurde. In Diefenbachs Gemälden wurde der nackte jugendliche Körper wiederholt Kennzeichen der ersehnten „Natürlichkeit“, ein Wort, das im Rahmen der Lebensreformbewegung eine magische Kraft ausübte; „doch fand er unter den Menschen seiner Zeit nur im kindlichen Körper noch die Reinheit und Unschuld, die vom Begriffe `Natur` nicht zu trennen ist, und ihm als Typus idealer Nacktheit, als Ausdruck höchster Sittlichkeit, vorschwebte.“<sup>589</sup> So resümiert sein Schüler und späterer Schwiegersohn Paul von Spaun. In diesem Sinne darf das Gemälde *Die Jugend triumphiert über das Alter* als exemplarisch gelten, zumal es Vorläufer jener Ikone des Sonnenkultes ist, die in den folgenden Jahren nahezu jeden zehnten deutschen Haushalt schmücken sollte: das *Lichtgebet* (1913) von seinem Jünger Fidus (Abb. 42).<sup>590</sup> Reduziert man den Bildausschnitt von Diefenbachs *Die Jugend triumphiert über das Alter* auf den Jüngling und den

<sup>588</sup> Zu C. D. Friedrich und seinem Einfluss auf die Motive der Lebensreformer vgl. Wolbert, Klaus. *Deutsche Innerlichkeit*, 2001. Bd. 2. S. 189 ff.

<sup>589</sup> Zitiert nach: Y, 1985. S. 17.

<sup>590</sup> Zu den neun Fassungen des Lichtgebets, der Vervielfältigung und Verbreitung vgl. Frecot, 1997. S. 288 ff.

Kopfansatz des Greises, so hat man bereits die Bildidee des Lichtgebets. Im Vergleich mit diversen in die Natur integrierten Akten Diefenbachs wie z. B. dem *Mädchen in der Meeresbrandung* (WK 2.25–2.29) fällt auf, dass es sich bei Fidus Sonnenanbeter um eine männliche Figur handelt, die endgültig den Übergang in die esoterischen Bildwelten der Lebensreformer schaffte, und die beinahe zum divinatorischen Retter und Heilsbringer stilisiert wurde.

Bereits das Besteigen eines Gipfels war für die Reformer ein transzendierender Vorgang, der im Körperausdruck der zu betrachtenden Figur seine Fortsetzung findet: die komplette Anspannung des Leibes bis in die Zehenspitzen, auf denen der Jüngling steht, um dem Kosmos näher zu sein. Dazu kommt die emphatische Haltung der weit ausgebreiteten Arme und des mit wehenden Haaren in die Sonne gestreckten Kopfes, ein ekstatischer Gestus, der zum Organ des Beseelten, des Spirituellen und Erleuchteten wird. „Mit dem Lichtgebet kommt bildsymbolisch eine Tendenz zum Ausdruck, deren Zielrichtung über die irdische, konkret erlebbare Natur hinausgeht, um in einem universalistischen, kultisch überholten Streben in Kontakt mit der Allnatur, mit einem `Höheren´ zu gelangen. Die Anrufung der Kräfte des Universums, der Sonne und der kosmischen Energien sollte die letzte irrationale Steigerung des Verlangens nach einer intensiven Einbindung in die Natur herstellen.“<sup>591</sup> Die Metapher des Lichts, die für die Ideologie und Terminologie der Nacktkultur und der gesamten Lebensreform zentral war, kommt nicht nur im Titel, sondern suggestiv auch im Dargestellten zum Ausdruck. Das Licht wurde als Symbol der Wahrheit und Reinheit gedeutet und darüber hinaus mit dem utopischen Zustand des Heils und der Erlösung assoziiert.<sup>592</sup> Diese Konnotation wird bereits in Diefenbachs *Die Jugend triumphiert über das Alter* angedeutet, allerdings ist er noch weit entfernt von dem expressiven, auf das Populäre reduzierten Adorationsgestus eines ätherischen Wesens, das die Loslösung von der Erde sucht. Jedoch ist der Weg zur Ikone des Naturismus, zum *Lichtgebet*, im Bild von Diefenbach bereits beschritten. Darüber hinaus legt die Tatsache, dass, nach diversen Variationen, 1913 – im Todesjahr des Meisters – das *Lichtgebet* in seiner endgültigen Fassung in Öl auf Leinwand entstand, eine Interpretation des Bildes als letzte Hommage des Schülers an seinen Meister und dessen großen Einfluss nahe. In Betracht der Ähnlichkeit der Motivik muss man Fidus jedoch zugute halten, dass eben jene Darstellungen nackter Figuren im Orantengestus, die sich einem nicht näher bezeichneten Höheren oder Elementarem zuwenden, um 1900 nicht selten waren und nach der ersten

---

<sup>591</sup> Wolbert, *Lebensreform*, 2001. Bd. 2. S. 10.

<sup>592</sup> Vgl. dazu Krabbe, 1974. S. 103 f.

Fixierung des Bildmotivs eine uneingeschränkte Popularität erfahren. Dazu ist zu bemerken, dass Maler wie Klimt, Hodler oder Ludwig von Hofmann (1861–1945) diesen Drang zu übermenschlich gesteigerter Naturempfindung meist ins Esoterische stilisierten, während sich bei Fidus bereits das Völkisch-Populäre ankündigte, das später seine direkte Fortsetzung in der Ästhetik des Nationalsozialismus fand. Von der stark emotionalen Darstellung ebenso wie der politischen Konnotation, die Fidus *Lichtgebet* für jedermann populär machte, ist allerdings die symbolhaft aufgeladenen Hommage Diefenbachs an die Jugend noch meilenweit entfernt.

#### 4.2.3. Die befreite Sexualität

Neben körperlicher und seelischer Gesundheit und Natürlichkeit ging es der Nacktkulturbewegung auch um die Befreiung der Menschen aus den Fesseln der prüden Sexualmoral der Gründerzeit. Generell war das 19. Jahrhundert stark geprägt von den traditionellen Dogmen der christlichen Kirche sowie den lebens- und körperfeindlichen Normen der Moral und des Anstands. Scham und keusche Prüderie bestimmten das Körpergefühl der Epoche. Diese sah in der Nacktheit selbstverständlich nicht den Ausdruck des Natürlichen, sondern jenen des Verwerflichen, des Sündhaften. „Die Nudisten waren dagegen davon überzeugt, daß die Nacktkultur den Geschlechtstrieb in seine natürlichen Schranken weise, daß sie die sexuelle Überreizung verhindere und dem Menschen zu einem von der Natur geregelten Sexualempfinden ver helfe.“<sup>593</sup> Zwischen diesen Polen aus Ablehnung reizvoller Nacktheit durch die etablierte Gesellschaft einerseits und andererseits dem engagierten Leben in hüllenloser Natürlichkeit durch die liberalen und reformorientierten Nudisten bewegten sich die Anhänger der Lebensreform, unter anderen Karl Wilhelm Diefenbach. In seiner frühjugendlichen Prägungsphase durch das katholische Elternhaus beeinflusst, kämpfte er bis ins hohe Alter gegen den Dämon des katholischen Dogmenglaubens: „`Christentum` – `Katholizismus`. Hindernis und Vernichtung jeder Höherentwicklung!“<sup>594</sup> notierte er abschließend in seinem Testament. Zeitlebens versuchte er sich schrittweise von dem Moralkodex seiner familiären Herkunft zu befreien, was ihm nicht immer und in aller Konsequenz gelang. Beispielhaft soll an dieser Stelle seine Haltung gegenüber Ehe und Sexualität erwähnt werden.

Generell zielten die Bestrebungen der Lebensreform „nicht nur auf die Sexualreform im engeren Sinne, sondern auch auf die Reform der Kernzelle der bürgerlichen Gesellschaft,

---

<sup>593</sup> Krabbe, 2001. Bd. 1. S. 28.

<sup>594</sup> Dfnbch, Testament, 1909.

auf Ehe und Familie. Seit dem Kapitel *Die Ehelüge* in Max Nordaus Bestseller *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (1883) stand auch die 'Ehereform' auf der Tagesordnung: Die Ehe selbst wird hier zum ethischen Problem, und es ist mit eine Aufgabe der Reformbewegung zu prüfen, ob andere, sittlich höhere Formen der geschlechtlichen Gemeinschaft neben oder an Stelle der Ehe möglich sind. Schon um die Jahrhundertwende wurde deshalb unter den Schlagworten 'Freie Liebe' und 'Freie Ehe' über Formen nichtehelicher Lebensgemeinschaften diskutiert.<sup>595</sup>

Diefenbachs Praxis einer solchen „freien Liebe“ ist seit seinem Aufenthalt in München 1877 belegt. Dort führte er ein außereheliches Verhältnis zu gleich zwei Damen, Magdalene Atzinger und Maximiliane Schlottauer.<sup>596</sup> Dass diese Beziehungen nicht ausschließlich freundschaftlich waren, belegt die Geburt des ältesten Sohnes des Künstlers, Kurt-Helios, der ihm 1880 von einer der Damen geboren wurde. Dieser liberale Umgang mit außerehelicher Sexualität war für den Lebensreformer Diefenbach nicht ungewöhnlich und wurde so auch bis ins hohe Alter, bis zu seinen letzten Lebensjahren auf Capri praktiziert. Bemerkenswert ist dabei vor allem die Tatsache, dass er sich trotz grundlegender Ablehnung der Institution Ehe zweimal in ein derartiges, konventionelles Bündnis fügte.<sup>597</sup> Trotzdem bezeichnete er die Ehe als eine „das Weib wie den Mann entwürdigende“ Verbindung, als ein „von jedem großdenkenden Menschen von jeher als Schmach empfundenes und gebrandmarktes Zwangsinstitut.“<sup>598</sup> Der Zwiespalt, der sich innerhalb der Gesellschaft zwischen konventionellen Normen und revolutionärem Aufbruch manifestiert hatte, äußerte sich demnach auch in Diefenbachs Alltag, – und in seiner Kunst. Beispielhaft sollen an dieser Stelle zwei Bilder vorgestellt werden, die die Gegensätzlichkeit in der Auffassung menschlicher Sexualität darstellen.

1910 entstand auf Capri ein Gemälde, das sich noch heute unter dem Titel *Im Kampf mit niederen Gewalten* im Depot der Certosa San Giacomo befindet (WK 2.12). Das stark hochformatige Bild ist größtenteils mit dunkler, reliefartig aufgespachtelten Farbmasse überdeckt. Nur die linke untere Bildhälfte öffnet sich in einen hellen Wirbel. Dort steht ein nackter, langhaariger Mann. Seine Beine versinken in der spritzenden, gischtartigen, dunklen Masse, während er seine erhobenen Arme mit geballten Fäusten, aber gleichzeitig

<sup>595</sup> Kerbs, Diethart/ Reulecke, Jürgen (Hrsg.). Handbuch der deutschen Reformbewegungen. Wuppertal 1998. S. 212.

<sup>596</sup> Vgl. S. 17.

<sup>597</sup> Seine erste Ehe ging Diefenbach 1882 mit Magdalene Atzinger ein (Vgl. Driessen, 1889. Typoskript, 1980. S. 17); Ein zweites Mal heiratete er 1902 Mina Vogeler. (Vgl. 24. Jan. 1902, in : Tgb. 21.)

<sup>598</sup> Diefenbach, Testament, 1909.

kämpferisch-trotzig gegen den Himmel reckt. Aus dem nachtschwarzen Tosen der ihn düster umgebenden Naturgewalten züngelt ihm von oben eine Schlange entgegen. Ihren Ursprung hat sie in einer dunklen Dämonenmaske, die sich mit aufgesperstem Mund und aufgerissenen Augen kaum von der ebenso dunklen oberen Bildhälfte abhebt. Es ist eine weibliche Teufelsgestalt, welche die Inkarnation der dunklen Mächte bedrohlicher Weiblichkeit zu symbolisieren scheint, die den noch im Licht stehenden, aufrecht kämpfenden Mann zu erdrücken und zu verschlingen drohen.

In diesem Bild ist damit die Tradition des *fin de siècle*, die Sicht auf die Frau als *femme fatale* und ihrer Sexualität als bedrohliches Gifttier noch deutlich erkennbar. Dabei ist die Frau nicht durch ihre lasziven Reize und ihre zur Schau gestellte Sinnlichkeit charakterisiert, wie man es aus der Salonmalerei der Gründerzeit, speziell den Bildern Hans Makarts kannte, mit dem Diefenbachs nackte Gestalten immer wieder in Verbindung gebracht wurden.<sup>599</sup> Die Rollenzuweisung zwischen den Geschlechtern, die um 1900 noch durchaus geläufig war, wird bei Diefenbach bereits aufgehoben. Weder ist die Frau als das naturnahe, empfangende Wesen charakterisiert, noch ist der Mann in diesem Fall der offensive, gewaltvolle Eroberer. Tatsächlich ist die Weiblichkeit *Im Kampf mit niederen Gewalten* auf eine grausame und dämonenhafte Macht reduziert, die sich als maskenhafte Schimäre darstellt. Die Schlange als Symbol der Sünde<sup>600</sup> wird zu ihrem Attribut – nicht verführerisch, subversiv, sondern offensiv und angreifend. Der Mann dagegen gerät in Abwehrhaltung. Zwar nimmt er den Kampf mit der Sünde nackt auf und reckt mutig die Arme dem bedrohlichen Symbol des Sexus entgegen, doch seine dominante Rolle, die er bisher im Verhältnis der Geschlechter einnahm, ist endgültig aufgehoben.<sup>601</sup>

---

<sup>599</sup> Vgl. dazu Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 110. Seine Ausstellung in Baden „fand aber mit verschwindend geringer Ausnahme keine Würdigung [...], theils in Folge der Enttäuschung der tonangebenden Herren in Baden, welche geglaubt hatten, ich malte `noch viel nackter als Makart´ und werde dadurch ein Lockvogel für vornehmes Badepublikum sein.“

<sup>600</sup> Es kann davon ausgegangen werden, dass die Schlange bei Diefenbach eindeutig in christlichem Kontext steht und damit mit dem Sündenfall (1 Mos 3) und der Offenbarung (12,9; 20,2) in Verbindung gebracht werden kann. Dort taucht die Paradieses-Schlange nochmals als großer Drache auf und als „alte Schlange, die den Namen Teufel und Satan trägt“ und den ganzen Erdkreis verführt. Im speziellen Sinne steht die Schlange – vor allem auch in der Kunst der Jahrhundertwende – in Zusammenhang mit Erotik, Lust und Sinnlichkeit. Verwiesen wird an dieser Stelle auf eines der prominentesten Bilder der Epoche, *Die Sünde* (1893) von Franz von Stuck.

<sup>601</sup> Zum Geschlechterverhältnis der Jahrhundertwende s.a. Eschenburg, Barbara. *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930*. Köln 1995.

Das Motiv der Schlange in Verbindung mit weiblicher Sinnlichkeit war um die Jahrhundertwende durchaus populär, denn spätestens seit 1893, als Franz von Stuck (1863–1923) das Gemälde *Die Sünde* malte, gehörte die Kombination aus Schlange und Weib zu den populärsten Bildschöpfungen um 1900.<sup>602</sup> Auf der Münchener Sezessionsausstellung erregte das Bild großes Aufsehen und wurde bis 1912 mehrfach von Stuck variiert. Auch Stuck spielte mit dem Kontrast von hell und dunkel. Auch bei ihm bildet sich ein düster wirkender Rahmen um das Gemälde; in diesem Fall ist es die dunkel-schillernde Schlange, die sich um den weißlich-hellen Frauenleib windet. Ebenso wie die entblößte Dame blickt auch die Schlange unergründlich auf den bevorzugt männlichen Betrachter, der in diesem Fall außerhalb des Bildes steht und eher lasziv und verführerisch von Weib und Tier angezogen wird, als das bei der bedrohlichen Szenerie Diefenbachs der Fall ist. Da *Die Sünde* den Hauptplatz auf dem sogenannten Künstleraltar Stucks in seiner pompösen Münchener Villa einnahm, der als säkulare Form das profane Leben, Leib und Lust verherrlichte, kann man davon ausgehen, dass das Motiv durchaus positiv angesehen wurde. Die Bedrohung durch den weiblichen Sexus, die in der Bildschöpfung Diefenbachs im Vordergrund steht, ist bei Stucks populärstem Werk nur peripher vorhanden, wie er selber formuliert: „[...] saugend mit glühenden Augen / lockt das nackte Weib zur Verführung, / aber gleich daneben neben dem lockenden/ Antlitz, züngelt die giftige Schlange.“<sup>603</sup> Unterschwellig schwingt auch bei Stuck die Konnotation von Sexualität und Sünde mit – zwei Begriffe, die um 1900 noch wie selbstverständlich in Verbindung gebracht wurden. Diese gesellschaftliche Gleichsetzung von Sinnlichkeit und Sünde<sup>604</sup> und somit die Bedrohung durch das Weib hat Diefenbach in sehr viel plakativerer Symbolik dargestellt – ganz im Gegensatz zu seiner gelebten Sexualität. Zeitlebens fand er sich in der Rolle des männlichen, fast nötigenden Verführers. Er war überzeugt, dass „dieser heilige intimste Verkehr zwischen einem seelenverwandten Paar, auch wenn der ursprüngliche Zweck infolge von eingetretener Zeugungsunfähigkeit nicht mehr erfüllt werden kann, ein natürliches Bedürfnis ist, dessen Nichtbefriedigung Unruhe, Beeinträchtigung der Schaffenskraft (welche nur bei vollem und allseitigem körperlichem

---

<sup>602</sup> Zu dem Motiv *Die Sünde* von Franz von Stuck vgl. Voss, Heinrich. Franz von Stuck 1863–1928.

Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. München 1973.

<sup>603</sup> Zitiert nach: Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke. Berlin 2001. S. 412.

<sup>604</sup> Nicht umsonst hat Stuck um 1891 die vorbereitende Radierung für sein Gemälde *Die Sünde* in der Platte mit *Die Sinnlichkeit* bezeichnet. Vgl. dazu Ehrhardt, Ingrid/ Reynolds, Simon (Hrsg.). SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920. München 2000. S. 166.

Befriedigtsein [...] sich betätigen kann) und krankhafte Aufreißung der Lebenskraft zur Folge hat.“<sup>605</sup> Um diese Überzeugung auch offensiv zu leben, war allerdings die Zeit noch nicht reif. *Im Kampf mit niederen Gewalten* ist damit einerseits eine Allegorie auf die Epoche, die noch gegen den freien Umgang mit Sexualität ankämpfte, andererseits auch eine Darstellung von Diefenbachs eigenem Kampf gegen sein ausgeprägtes Triebleben, das er Zeit seines Lebens nur unter dem Deckmantel bürgerlicher Normen ausleben konnte.

Diefenbachs Ideal, den spielerischen und ungebundenen Umgang mit Körperlichkeit, setzte er daher in einem anderen Gemälde mit gegensätzlichem Motiv um, dem *Schlangenmädchen* (WK 2.9–2.11).

Spätestens im März 1896 entwickelte er dieses Motiv aus einem Bild, das unter dem Titel *Libelle* bereits 1892 erstmals in einem Katalog genannt wird<sup>606</sup> (WK 2.6/ 2.7).<sup>607</sup> Auf braunem, moosig erscheinenden Untergrund sitzt ein Mädchen. Durch ihre alabasterfarbene Haut tritt sie deutlich aus dem sonst fast einheitlich dunklen Bildhintergrund hervor. Nur die direkte Umgebung scheint durch ihre lichte Gestalt erhellt. Wie an einem Ufer sitzend, lässt sie ihr linkes Bein herabhängen, während das rechte angewinkelt auf dem Uferrand liegt. Den Fuß hat sie unter das linke Bein gesteckt. Ihre Arme liegen gebeugt vor dem Körper. In der linken Hand hält sie eine Schlange, die sich dreifach um ihren Unterarm windet und mit ihrem Kopf dem Gesicht des Mädchens zugewandt ist. Das Mädchen selbst blickt konzentriert auf die Schlange an ihrem Arm, wobei es nur im Profil zu sehen ist – bekrönt von ihrem roten Haar, das in einem Knoten gebunden ist. Die rechte Hand hat sie mit erhobenem Zeigefinger gegen die Schlange gerichtet, allerdings wirkt dieser Gestus eher spielerisch und versöhnlich denn drohend. Doch gerade die Veränderung des Motivs von der Libelle zur Schlange gibt dem Bild eine zusätzliche Dimension. So war die Libelle und der liebevolle Umgang mit dem filigranen Tier vor allem ein Symbol für die gelebte Einheit von Tier und Mensch in der Natur. Nicht

---

<sup>605</sup> Dfnbch, Testament, 1909. Vgl. auch die Aufzeichnungen seiner Lebensgefährtin Magdalene Bachmann, die bzgl. ihres Verhältnisses notiert: „[...]“, daß ich kein Bedürfnis, vielmehr ein Widerstreben gegen geschlechtlichen Verkehr habe [...]. Der Meister behauptete, daß diese Empfindung Folge der verkehrten Erziehung [...] sei.“ (27. Jun. 1895, in: Tgb. 12.)

<sup>606</sup> Vgl. Katalog der 391. Ausstellung des Österreichischen Kunstverein in Wien. Eröffnet am 3. Juni 1892. Wien 1892. S. 5.

<sup>607</sup> „Herr Kaufmann [sagte] dass ihm die Schlange zwischen den Fingern des Mädchens nicht gefalle. Er setze zwar alles Vertrauen in die Meisterschaft des Meisters, aber ganz gefiele sie ihm nicht, die Libelle habe ihn mehr angezogen.“ (24. Mrz. 1896, in: Tgb. 13.)

umsonst war das Bild Teil des Zyklus *Das wiedergefundene Paradies*<sup>608</sup> und Diefenbach selbst beschrieb den Inhalt des Bildes wie folgt: „Am Weiher ein Mädchen, betrachtend das Leben der kleinen Thierwelt, erkennend das Walten der durchgöttlichten Natur: Jed' Wesen schuf sie zu höherem Zwecke, erfüllend sein Schicksal im Laufe der Welt; der kleinste Wurm trägt ihre Gesetze in sich als Ausfluss der ewigen Gottheit, – drum sei auch sein Leben dir heilig!“<sup>609</sup> Er brachte damit den Gedanken des Tierschutzes und verantwortungsvollen Umgangs mit jedwedem Lebewesen zum Ausdruck, der selbstverständlich auch im *Schlangenmädchen* noch mitschwingt. Jedoch ist die Schlange als Symbol zu stark mit dem Thema Verführung und Sündenfall verknüpft, als dass das veränderte Motiv unabhängig von diesem Kontext interpretiert werden könnte. Zwar fällt der drohende Zeigefinger des Mädchens gegenüber dem sündhaften Tier auf, jedoch hat sie die Schlange eher versöhnlich locker im Griff und von Furcht oder Abneigung ist nichts zu spüren. Der Kampf gegen das Ungeheuer der Sexualität ist dem unbekümmerten Umgang gewichen. Die in der Lebensreform vorhandenen Tendenzen zu einer neuen Bewertung, vielleicht sogar zu einer Befreiung der Sexualität kommt hier zum Ausdruck. Dabei ist eine deutliche, laszive Zurschaustellung weiblicher Reize für die Darstellung eines erotischen Moments nicht von Nöten. Nacktheit war für den Lebensreformer eine Selbstverständlichkeit, nicht Mittel der Attraktion und des Voyeurismus. Von Doppelmoral, Prüderie und falscher Scham des wilhelminischen Bürgertums ist bei diesem Gemälde nichts zu spüren.

Auffallend ist allerdings, dass das *Schlangenmädchen* zeitlich noch vor dem *Kampf mit niederen Gewalten* entstand – die Auseinandersetzung mit der als verwerflich angesehenen Sexualität und der Kampf gegen die lastenden Normen des Bürgertums kann somit mit diesem Bild noch nicht als abgeschlossen gelten.

---

<sup>608</sup> Vgl. Kat. Ausst. Dfnbch, 1891. S. 5. Dort wird das Bild noch als *Am Weiher* betitelt.

<sup>609</sup> Kat. Ausst. Dfnbch, 1899. S. 7.

#### 4.2.4. Tempelkunst und Kultbauten

Durch Künstler wie Fidus, Joseph Maria Olbrich (1867–1908) oder Wenzel Hablik (1881–1934) entstanden am Ausgang des 19. Jahrhunderts etliche utopische Architekturentwürfe, die im Einklang mit dem lebensreformerischen Gedankengut der Zeit standen.<sup>610</sup> Oft skizzieren diese Orte einer neuen Spiritualität oder Horte einer Geborgenheit spendenden Gemeinschaft. Beides waren Elemente, nach denen man sich in jener von Technikbegeisterung und Rationalisierung geprägten Zeit sehnte. Die fortschreitende Entchristlichung, deutlich etwa in der Predigt von Nietzsches „Übermensch“, der durch seine Willensstärke und philosophische Einsicht über sich selbst hinauswuchs oder wachsen sollte, forderte neue Zentren der Spiritualität zur Vervollkommnung des Menschen – ein gedanklicher Ansatz, der vor allem in Kreisen der Lebensreformer auf große Popularität stieß. Dieses Ziel konnte besser in einer gleichgesinnten Gemeinschaft durchgesetzt werden, die zudem der Vereinzelung des Individuums in der Großstadt und der Auflösung der Familienbünde entgegenwirkte. Man wollte sich im Tempel der Gleichgesinnten treffen, den Ideen von Vegetarismus, Nacktkultur und freier Ehe frönen – Träume einer neuen Gesellschaft, die ihren geistigen Ausdruck in jenen vielfach gemalten und konstruierten kultischen Bauten fanden.

Derartige Architekturentwürfe finden sich auch in Diefenbachs architektonischem wie malerischem Werk. Sie gaben Raum für seine eigene Gemeinschaft und seine persönlichen Utopien. Von den frühen Entwürfen der 1880er Jahre hat sich allerdings nur eine Zeichnung erhalten.<sup>611</sup> Dieses *Wohnhaus mit Licht-Luft-Hallen* (1883) (Abb. 5) bringt deutlich das Gedankengut der Lebensreform zum Ausdruck, da seine Architektur durch die Offenheit und unmittelbare Verbindung mit der Natur ein Leben gemäß den Vorstellungen der Freikörperkultur ermöglichte. „So sind die beiden Loggien, die die Achsen des über einem rechten Winkel errichteten Hauses fortsetzen, dominierendes Element des Entwurfs. Diese Hallen sollen bei ungünstiger Witterung Schutz bieten für das Leben in Licht und

---

<sup>610</sup> Vgl. dazu Hofer, Sigrid. Orte der Glückseligkeit. Architekturphantasien und utopische Projekte aus dem Kreis der Lebensreform. In: Buchholz, 2001. Bd. 2. S. 81–92. Solche Tempelträume finden ihre Fortsetzung in den Arbeiten von Albert Trachsel, Max Taut, Erich Mendelsohn und Rudolf Steiner, von letzterem im Goetheanum zu Dornach sogar realisiert.

<sup>611</sup> Dass sich der Künstler in dieser Zeit mit Architektur beschäftigte, geht aus einer Aufstellung seiner Arbeiten hervor, die Fidus 1888 anfertigte. Dort listete er nicht nur „malerei“ und „bildneri“, sondern auch „baukunst“ auf. (Vgl. Fidus. Zur Rettung Karl Wilhelm Diefenbachs' und seiner Kinder. Veröffentlichungen aus den Papieren des Meisters durch seinen Schüler Hugo Höppner. Hft. 1a. Einöde Höllrigel's-Greute 1888. S. 5.) Diese Entwürfe fielen größtenteils einer Versteigerung zum Opfer. Vgl. Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 188 f.

Luft, zwei Faktoren, die für den Naturismus wesentlich sind. Für Sonnentage stehen die großen Terrassen über den Loggien zur Verfügung, sowie die kleinen auf dem Dach des Hauses. Auch an ein Gewächshaus, zur Versorgung mit eigenem Gemüse, hat Diefenbach gedacht.<sup>612</sup> Dieser frühe Entwurf zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er konstruktiv leicht ausführbar gewesen wäre und bautechnisch keine Utopie darstellt. Jedoch orientiert er sich mit seinen Loggien und seinem villenartigen Aufbau eindeutig an der zeitgenössischen Herrschaftsarchitektur, die durch konsequente Lebensreformenhänger wie den Bewohnern der Kolonie auf dem Monte Verità abgelehnt wurde. Auch Diefenbach verließ bald das Terrain funktionalistischer Architektur, ausgerichtet auf das Bedürfnis von Hygiene und Reformwillen, und wendete sich der Umgestaltung seines damaligen Wohnhauses im Steinbruch von Höllriegelskreuth zu.<sup>613</sup> Dieser sollte der „künstlerischen Gestaltung neuer Kultgedanken“<sup>614</sup> dienen, wozu neben dem Wohnhaus, der „Humanitas-Werkstätte für Religion, Kunst und Wissenschaft“, ein Freilicht-Amphitheater ergänzt werden sollte, um dort „Platz für neue Dramen, für neue Heilspredigten und für festliche Vorführungen seiner Lebensgemeinschaft“<sup>615</sup> zu gewinnen. Bereits diese Architektur von 1885 im Isartal ging damit aus dem Gedanken eines neuen Kultus hervor. „Der Wunsch nach einer neuen Religiosität, die diesen Kultbau legitimiert hätte, entsprach Diefenbachs Ressentiments gegenüber den Vertretern der abendländischen Kirchen, die er für die geistige Degeneration verantwortlich machte. Als Symbol dieser Auffassung wollte er das ‚kolossale Kruzifixus‘ verstanden wissen, das er bei seinem Haus in Höllriegelskreuth errichtete, und bei dem er ‚die von den Oberammergauer-Festspielen kommenden Scharen empfangen‘ und ‚ihnen einen reinmenschlichen Jesus zeigen‘ wollte.“<sup>616</sup> Dieser Gedanke einer Menschheitserziehung setzte sich durchaus in seinen späteren Entwürfen fort. Nach Diefenbachs Niederlage in Wien hielt sich der Künstler 1895/6 in Ägypten auf und wurde durch die gigantischen Pyramiden und monumentalen Bauten mit vorgelagerten oder thronenden Sphingen stark beeindruckt. Leider sind die vielfach entstandenen Entwürfe nur durch Tagebuchaufzeichnungen und in Briefen dokumentiert.<sup>617</sup> Daher sollen hier ähnliche Entwürfe aus einem Skizzenblock herangezogen werden, die aus der Zeit in Triest stammen und in das Jahr 1889 datiert sind (Abb. 17). Deutlich lassen sich bei der

---

<sup>612</sup> Y, 1985. S. 19.

<sup>613</sup> Vgl. dazu Kap. 3.4.

<sup>614</sup> So sein Schüler Paul von Spaun. Zitiert nach: Y, 1985. S. 20.

<sup>615</sup> Fidus, Diefenbach, 1911. S. 55.

<sup>616</sup> Y, 1985. S. 21.

<sup>617</sup> Vgl. S. 54.

weitläufigen Anlage die Einflüsse ägyptischer Architektur erkennen. Entlang einer Meeresbucht erstreckt sich ein von Arkadengängen geprägtes, langgezogenes Bauwerk. An der steil abfallenden Küste darüber erhebt sich stufenartig über mehrere Ebenen eine Architektur, die in Richtung Meer durch einen Obelisk abgeschlossen wird und auf deren höchster Ebene eine monumentale Sphinx thronet. Über den Zweck dieser eindrucklichen Anlage können nur Vermutungen geäußert werden. Y meint in einem ähnlichen, parallel entstandenen Entwurf, Hinweise auf den geplanten Vorläufer modernen Freizeitparadiese zu finden.<sup>618</sup> Diese These bleibt jedoch ohne Belege. Im Vergleich der profanen Ausrichtung eines solchen Tourismuseldorados und der philosophischen Ideale, die Diefenbach seinen bisherigen Bauplänen zuwies, überzeugen eher die Unterschiede als die Gemeinsamkeiten. Trotz der Bezeichnung der Gebäudekomplexe mit Funktionen wie „Bad“, „Konzert-Theater-Vortrags-Saal“, „Turn-Saal“ oder „Reit- und Fahrbahn“ sowie der Planung von Werkstätten und Ausstellungshallen könnten alle Elemente ebenso der Ansiedlung einer kommunenartigen Gemeinschaft und deren Erziehung in Diefenbachs Geiste dienen, wie er es bereits bei ähnlichen Projekten in Ägypten anstrebte (Abb. 16). Diese sollten als eine Art Erziehungsanstalt für elternlose Kinder dienen und allein die Dimension und die Ansiedlung seiner Arbeitsräume im Kopf des monumentalen Sphinxbaus deuten auf seinen hypertrophen Anspruch hin, nicht nur ein neues geistiges Zentrum der Menschheit zu schaffen, sondern selbst Kopf desselben zu sein.<sup>619</sup>

Sein Jünger Paul von Spaun fasst Diefenbachs Entwicklung auf architektonischer Ebene 1927 rückblickend zusammen: „In der ersten Zeit seiner ‚Erneuerung‘ sind es Siedlungspläne, in denen die späteren Ideen Damaschkes und der Vegetarier-Kolonien vorweggenommen sind. Das deutsche Wohnhaus wird den Bedürfnissen der Lebensreform angepasst [...]. Halb Sanatorium, halb ‚Landeserziehungsheim‘! Denn Diefenbach hatte unter beständigen Kämpfen seine Kinder dem ‚Schulzwang‘ entrissen und ihre

---

<sup>618</sup> Y notiert dazu: „Mit der Zusammenstellung der diesen Gebäuden zukommenden Funktionen wird Diefenbach zum Vorläufer einer Entwicklung, die in den Angeboten der ‚Freizeitparadiese‘ der modernen Tourismusbranche kulminiert. Er ist wohl der Überzeugung, sich durch die Einnahmen aus diesem Projekt sanieren und sein weiteres Leben ohne die gewohnten finanziellen Schwierigkeiten verbringen zu können. Dabei ist der Lebensreformer nun durchaus zu Zugeständnissen an die Forderungen an den modernen Luxus gewohnten Urlauber bereit. Im Vergleich mit der schon erwähnten Kolonie auf dem Monte Verità bei Ascona fällt auf, daß Diefenbach von Anfang an einen Kur- und Hotelbetrieb mit mondänem Publikum avisierte, während dort diese Form zunächst verschmäht wurde und die Entwicklung erst in den zwanziger Jahren in ein vergleichbares Stadium einmündete.“ (Y, 1985. S. 25.)

<sup>619</sup> Zu entsprechenden Plänen vgl. S. 54 bzw. Stella Diefenbach an Helios, am 12. Apr. 1896. Zitiert nach: Y, 1985. S. 22 f.

Entwicklung auf ähnliche Grundlagen gestellt, wie sie heute in den `Reformhäusern´ eines Lietz, Wyneken, Geheeb sich bewähren. [...] Stilistisch erscheinen diese Entwürfe durch schlichte Enthaltung jedes unnötigen Beiwerkes, konstruktive Schönheit und Größe der Linienführung wie Vorläufer der `Sezession´ [...]. Doch wie Diefenbachs eigene Entwicklung von `Heilung´ zur `Heiligung´ strebte, wuchs auch sein architektonisches Bedürfnis über Hygiene und Zweckmäßigkeit hinaus zur künstlerischen Gestaltung neuer Kulturgedanken. Schon in Wien [...] entstanden Pläne eines Kunsttempels, der alle optischen Forderungen der bildenden Künste in unerhörter, genialer Einfachheit erfüllte und durch monumentale Größe berufen war, neben Bayreuth ein Juwel deutscher Kultur zu werden.<sup>620</sup>

Vergleichbare realitätsfernen Pläne führte Diefenbach in zahlreichen, großformatigen Werken in Öl auf Leinwand fort und gab seinen Auswüchsen durch die Abkehr von architektonischen Plänen hin zu symbolistischen Bildwerken zunehmend utopischen Charakter.

So malte er nach 1900 ein Gemälde mit dem Titel *Villa imperiale* (WK 4.89), das vermutlich an die größte imperiale Villa auf Capri, die Villa Jovis des Kaisers Tiberius, anknüpft, die Diefenbach in seinem Gemälde auf ihren erhaltenen Ruinen neu errichtet. Über einem Meer aus Nebel und schäumender Gischt erstreckt sich auf dem Gipfel der von Möwen umflogenen Steilküste ein monumentaler Tempelbau. Auf einem wehrhaften Unterbau befindet sich ein zentrales Gebäude mit klassizistischem Säulenportikus und Giebeldach. Rechts und links schließen nach hinten versetzte Säulengänge an, die in zwei Flachdach-Säulenhallen münden. Auf eigenen Postamenten unabhängig vom Hauptgebäude sind rechts und links zwei zylinderförmige Bauten angeordnet, auf deren Kuppeldach monumentale Statuen knien. Die weitläufigen Rückbauten sind in dem Nebelmeer nur zu erahnen. Den Mittelgrund des Bildes dominiert ein hoher Sockel, auf dem eine kniende Sphinx ruht. Auch vor dem Sockel ragen die Oberkörper zweier Sphingen hervor, die durch ihre Anordnung rechts und links des Sockels wie ein Eingangstor wirken. In den Umrissen nur schemenhaft zu erkennen, bewegt sich ein kleines Menschenpaar, das die breite und scheinbar ins Unendliche laufende Straße im Vordergrund in Richtung des Sphinxtores verlässt. Es handelt sich um einen Erwachsenen, an dessen Hand ein Kind als Hoffnungsträger mit nach vorne weisendem Arm vorangeht. Die ganze Szenerie wirkt durch mystisches Licht, das wie Wetterleuchten hinter der gigantischen Architektur hervorleuchtet, fast kulissenhaft und vom alltäglichen Leben und

---

<sup>620</sup> Spaun, 1927. S. 418 f.

Treiben entrückt. Der wuchtige Pathos mit seinen überdimensionierten Formen drückt eher Erdschwere und Düsternis aus und gibt sich mehr bedrohlich als versöhnlich oder gar verheißungsvoll. Archaisch-bedrückend stellt Diefenbach seinen Tempel zur Erziehung der Menschheit dar und macht weder Hoffnung auf Erlösung noch vermittelt er eine Form der Spiritualität. Derartige Elemente fehlen mit Ausnahme der bedrohlichen Sphingen fast völlig. Die Abgrenzung zur Gesellschaft, die Diefenbach zeitlebens erfuhr, bringt er durch die räumliche Distanz zum Ausdruck, die zwischen dem Betrachter bzw. dem Menschenpaar im Vordergrund des Bildes und seinem Tempel liegt. Generell konzipierte Diefenbach keine spirituelle Architektur, wie sie sein Jünger Fidus parallel entwarf,<sup>621</sup> sondern autoritäre Erziehungsanstalten aus dem Geiste der Lebensreform. Die Verwendung des Terminus „Tempel“ ist daher bei diesen architektonischen Utopien verfehlt, da die Lebensanschauung der Antike, aus der der Terminus hervorging und die in ihren Tempelbezirken eine Einheit von Volk und Religion zum Ausdruck brachte, nicht bezweckt und nicht umgesetzt wurde. Erbauung und Erneuerung, eingebettet in pantheistischen Kult, zusammen mit körperlicher Ertüchtigung – das implizierte der Begriff „Tempel“, so wie ihn auch Fidus wieder für seine baulichen Konzepte beanspruchte. Tempelkunst war für ihn „Dienst an der großen Idee, sie ist Manifestation der körperlich-geistigen Erneuerung.“<sup>622</sup> Anders bei Diefenbach: Bei ihm steht nicht die Siedlung oder die Gemeinschaft im Vordergrund – schon der Wohnhausentwurf von 1883 lässt diese Idee vermissen. Er verfolgt den Gedanken eines Patriarchats, zwar durchaus gebunden an das Streben nach einem utopischen Zustand, jedoch nicht mehr primär mit den Zielen von Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit. Diefenbach plante eine erzieherische Einrichtung auf dem Weg der Jugend zum Übermenschen. Zudem dienten spätestens die architektonischen Phantasien aus der Zeit in Ägypten und Italien, bei denen mit ihrem hypertrophen Äußeren als Zeichen seiner Egozentrik noch ein ausgeprägter Hang zur Megalomanie hinzukam, vor allem seiner persönlichen Selbstinszenierung.<sup>623</sup>

Damit nahm Diefenbach eine Entwicklung vorweg, die sich ab dem frühen 20. Jahrhundert immer mehr von den gemäßigten Träumen idealistischer Lebensformer, von einer neuen

---

<sup>621</sup> Vgl. z. B. den *Tempel der Erde*, der stark von theosophischem Gedankengut beeinflusst war und dessen Entwurf einem liturgischen Gesamtkonzept verpflichtet war. Vgl. Abb. in: Bruyn, 1998. S. 45 ff.

<sup>622</sup> Hofer, 2001. S. 82.

<sup>623</sup> Auf ähnliche Projekte, die er im Golf von Neapel mit der Festung Baia bzw. bei Positano am Golf von Salerno anstrebte, soll hier nur hingewiesen werden. Vgl. dazu Einzelheiten über den Kauf der Festung Baia, 19. Mai 1910, in Tgb. 28 sowie 16. Feb. 1913, in: Tgb. 31. Zu seinen Plänen in Positano vgl. Diefenbach an die Gemeinde Positano, o. D. 1901, in: LZ.

Gesellschaft entfernte. „Fast zwangsläufig mussten Utopien von einzelnen Künstlern inmitten eines fortschreitend entchristlichten und somit (wie auch immer) entwurzelten Europa dazu neigen, wieder `aufs Ganze`, auf eine neue Mitte und Autorität zu zielen.“<sup>624</sup> Die Erziehungsanstalt Diefenbachs kann daher als Modell angesehen werden, als frühe Allmachtsphantasie einer selbsternannten Elite, die die gesamte Gesellschaft mit totalitärer Härte überziehen wollte. „Schwindelerregende Scheinsynthesen von Kunst und Staatsmacht, Esoterik und Führertum gehörten zu den Wunschbildern nicht weniger Intellektueller im frühen 20. Jahrhundert, wobei prominente Dichternamen wie Gabriele d'Annunzio und auch Stefan George [...] zu Zeugen aufgerufen werden“ können.<sup>625</sup>

#### 4.2.5. Plakative Kunst für ein breites Publikum

Sehr früh wendet sich Diefenbach einem plakativen Symbolismus zu, um die Gedankenwelt der Lebensreform einem breiten Publikumskreis zu vermitteln. Eine subtile, intellektuelle Annäherung an das Thema, wie man sie von Zeitgenossen beispielsweise Ludwig von Hofmann kennt, war dabei nicht gewollt. Vielmehr sollten seine Gemälde – vergleichbar mit seinen offensiven und theatralisch inszenierten Vorträgen – die breite Masse erreichen. Erst in den letzten Jahren auf Capri entwickelte Diefenbach durch seine Hinwendung zur symbolistischen Landschaft eine philosophische Tiefe, die sein sonstiges Werk nicht im Ansatz aufweist.<sup>626</sup> Weiterhin verließ er aber auch die Bahnen realistischer Forderung und Propaganda und entwickelte gedanklich eine weltfremde Utopie, die womöglich aus einer gewissen Resignation im Rückblick auf die weithin verfehlte Wirksamkeit seiner Kunst erwuchs. Trotzdem blieb Diefenbach bis weit ins Alter Kämpfer und ungebrochener Streiter für seine Ideale und entwickelte dabei allgemeinverständliche Motive, die er noch während seines Lebensabends auf Capri verfolgte und wiederholte. Selbst in seinem Testament notierte er diesbezüglich, sein Ziel sei es, seine „ganze Schaffenskraft dem Ausdruck [seiner] Menschheits-Ideen in Kunstwerken zu widmen.“<sup>627</sup> Dass er dieses Ziel zeitgenössischen Anhängern und Kritikern auf überzeugende Weise vermittelte, beweisen entsprechende Notizen und Äußerungen aus seinem Umfeld. So notierte ein Freund in einem Briefwechsel, sämtliche Gemälde Diefenbachs seien „auf Leinwand projizierte Philosophien, gemalte Symphonien. Der Meister wertet ein

<sup>624</sup> Krause, Jürgen. Kunstreligion. In: Buchholz, 2001. Bd. 2. S. 101.

<sup>625</sup> Krause, 2001. S. 101.

<sup>626</sup> Vgl. dazu Kap. 4.4.

<sup>627</sup> Diefenbach, Testament, 1909.

Kunstwerk vor allem nach seinem geistigen Inhalt; enthält es nicht irgendeinen hohen menschheitlichen Gedanken, der die Menschheit höherzuführen vermag, so ist es nicht als solches, sondern als Künstelei anzusprechen.<sup>628</sup> Und in einer zeitgenössischen Bildkritik ist zu lesen: „Der originelle Münchner Künstler betrachtet sich nicht so sehr als Maler [...] sondern vielmehr als naturphilosophischen Reformers, denn alle seine künstlerischen Entwürfe und Schöpfungen stellt er in den Dienst der von ihm mit dem Muthe glühender Überzeugung verkündeten Ideen. Läuterung und Veredlung des Geistes und des Herzens [...], Rückkehr zur natürlichen Lebensführung in Sitte, Nährweise und Gewandung, dies sind die Grundzüge seiner Lehre, und die meisterlich gehandhabte Kunst ist ihm ein Mittel zu diesem Zwecke.“<sup>629</sup>

---

<sup>628</sup> Beckmann an Nicolaus, am 7. Mrz. 1913, in: Tgb. 31.

<sup>629</sup> Bei Meister Diefenbach. Der „Kohlrabi-Apostel“ in Wien. In: Neuigkeits-Welt-Blatt, am 23. Feb. 1892. Zitiert nach: Dfnbch, Beitrag, 1895. S. 134.