

KÜNSTLER UND PROPHETEN

EINE GEHEIME GESCHICHTE DER MODERNE 1872–1972

WANDTEXTE

EINFÜHRUNG

Diese Ausstellung stellt zum ersten Mal den Aufstieg der Künstler und Propheten im deutschsprachigen Europa der 1870er-Jahre in den Mittelpunkt, die nicht nur religiöse Dissidenten, sondern auch Sozialrevolutionäre waren. Sie alle wollten einen Wandel in der Lebensweise und Perspektive der Menschen ihrer Zeit herbeiführen, ihnen helfen, persönliche, gesellschaftliche und wirtschaftliche Probleme zu lösen. Die bekanntesten dieser Propheten waren Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913), Gusto Gräser (1879 – 1958), Gustav Nagel (1874 – 1952), Friedrich Muck-Lamberty (1891 – 1984) und Ludwig Christian Haeusser (1881 – 1927). Jeder von ihnen besaß ein hohes Maß an Charisma und fühlte sich persönlich berufen, seine Offenbarungen um ihrer selbst willen und nicht gegen Geld zu verbreiten.

Lebten die drei Erstgenannten noch an den Rändern der Gesellschaft, so konnten Muck-Lamberty und Haeusser, beide einst Jünger Gräsers, in den 1920er-Jahren große Menschenmengen und Scharen von Anhängern um sich sammeln, bis dann die Nationalsozialisten an die Macht kamen. Mittlerweile waren alle fünf Propheten Legende. Dass sie heute fast in Vergessenheit geraten sind, ist darauf zurückzuführen, dass dem Irrationalen im deutschsprachigen Europa seit der Aufklärung nur wenig Platzeingeräumt wurde. Diese Propheten waren jedoch nicht nur in Avantgardekreisen bekannt, sie hatten auch eine große Auswirkung auf die Entwicklung der modernen Kunst in Europa.

František Kupkas bahnbrechende Abstraktion wurde durch seinen Kontakt zu Diefenbach und dessen Jüngern entfacht. Auch eines der großen Themen der Kunst Egon Schieles ist auf den Kreis um Diefenbach zurückzuführen: der Künstler als gemarterter Prophet. Johannes Baaders dadaistisches Werk verdankt sich dessen Identifizierung mit Christus, die 1905 einsetzte und zu der er von Jesusaposteln, wie etwa Gustav Nagel, angespornt wurde. Die rebellischen Zeichnungen, die Friedrich Schröder-Sonnenstern nach 1945 schuf, waren von seinem weniger bekannten Wirken als Prophet in der Weimarer Republik inspiriert. In den 1950er-Jahren positionierte sich Friedensreich Hundertwasser als Künstler-Ökologe, der in die fernsten Winkel der Welt reiste und mit Werken von eindringlicher holistischer Wirkkraft ein breites Publikum ansprach. Diese ganze prophetische Tradition ging auch in die messianischen Dimensionen der künstlerischen Mission eines Joseph Beuys ein. Durch sein Beispiel ermutigt, trug Jörg Immendorff seine LIDL-Kunst in die Straßen Düsseldorfs und verschrieb sich bald darauf der „Religion“ des Kommunismus. Inzwischen waren etwa hundert Jahre vergangen, seit Diefenbach durch die Straßen Münchens gezogen war und über die Quellen des menschlichen Elends geredet hatte. Es ist also an der Zeit, dass diese geheime Geschichte der Künstler und Propheten endlich erzählt wird.

KARL WILHELM DIEFENBACH: DER „VEGETARIANER-APOSTEL“

1872 zog Karl Wilhelm Diefenbach von Hadamar (bei Frankfurt) nach München, wo er sich an der Akademie der Bildenden Künste einschrieb. Von schlechter Gesundheit geplagt – sein nach einer Operation in Mitleidenschaft gezogener rechter Arm beeinträchtigte ihn beim Malen –, begann der Künstler, auf seine Ernährung zu achten. Bald stieß er auf die Bücher Eduard Baltzers, der gerade die vegetarische Bewegung in Deutschland eingeführt und sich zu deren Propheten erklärt hatte. Dann kam das Jahr 1882. In seiner Hochzeitsnacht floh Diefenbach auf den Hohen Peißenberg, wo er bei Tagesanbruch eine Offenbarung hatte, die sein Leben radikal verändern sollte. Als er von dem Berg hinabgestiegen war, streifte er eine Kutte über, ging fortan barfuß und wurde der erste Künstler-Prophet Deutschlands. Das epische Gedicht, das er kurz darauf über seine Vision schrieb, ist im angrenzenden Raum zu hören.

1892 ging Diefenbach nach Wien. Der Österreichische Kunst-Verein hatte ihm eine große Ausstellung angeboten, sie war ein Riesenerfolg. Ursprünglich sollte sie Ende Mai 1892 ihre Tore schließen, doch sie wurde bis in den November hinein verlängert. Bis Juli waren mehr als 78 000 Menschen durch ihre Räume geströmt! Über Nacht wurde der Prophet zu einer Pressesensation. Ein Kritiker schrieb: „Die grösste künstlerische Zugkraft Wiens ist gegenwärtig Meister Diefenbach [...]. Und das interessanteste Ausstellungsobject in diesen Räumen ist ohne Zweifel der ‚Meister‘ selbst. [...] Christus und Diefenbach, das sind überhaupt jene zwei Erscheinungen, welche den Maler am meisten beschäftigen [...]“. Im August 1894 zogen Diefenbach und seine Anhänger in eine leere Villa in Hütteldorf am Wiener Stadtrand. Der tschechische Maler František Kupka und Arthur Roessler, der künftige Förderer Egon Schieles, schlossen sich ihm dort an. 1897 gründete er eine neue Kommune – den Himmelhof in Ober-St.-Veit. Etwa vierundzwanzig Mitglieder lebten dort, unter ihnen Gusto Gräser.

1898 verließ Diefenbach Österreich, zurück blieb ein Schuldenberg. Um ihn abzutragen, wurden viele seiner Gemälde verkauft. 1900 ließ er sich auf Capri nieder, wo er dreizehn Jahre später starb. Auch wenn der Maler nicht mehr auf deutschem Boden weilte: Unter den jüngeren Künstlern dort kursierten um seine Person weiter Legenden.

FIDUS (HUGO HÖPPENER)

Die zwei Jahre, die Fidus 1887 und 1888 bei Diefenbach in dessen Kommune in Höllriegelskreuth verbrachte, wirkten sich fundamental auf die Richtung seiner Kunst aus. Anders als sein „Meister“ sah sich Fidus jedoch nie als Prophet. Stattdessen widmete er sich in den ersten Jahren seiner künstlerischen Laufbahn der Aufgabe, zwei von Diefenbachs Schlüsselprinzipien, die seinem Selbstverständnis als Prophet zugrunde lagen, eine bildliche Form zu geben: dem Kult um das unverdorben Kind und der religiösen und ethischen Erziehung des Menschen. Fidus führte auch Denkrichtungen zusammen, von denen Diefenbach kaum etwas wusste: die Welt der Theosophie und die des Monismus. Mittels Buchillustrationen, Drucken, Postkarten und „Kohlefotografien“ machte er seine Werke populär, und das mit unglaublichem Erfolg. Diefenbach hatte ihn in der Kunst der Propaganda offensichtlich gut unterrichtet.

1889 verließ Fidus Diefenbach und bezog ein Zimmer im Haus des okkultistischen Schriftstellers Wilhelm Hübbe-Schleiden in einem Vorort von München. Schon bald betrachtete er Hübbe-Schleiden als seinen „zweiten geistigen Meister“, und folgte ihm im Herbst 1892 nach Berlin. Dort übertrug Hübbe-Schleiden ihm die Verantwortung für die grafischen Elemente der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Sphinx: Monatsschrift für Seelen- und Geistesleben*. Zwei Jahre später ging Fidus jedoch seine eigenen Wege. 1896 konnte er der Nachfrage nach seinen Illustrationen kaum noch nachkommen, populistische Kulturzeitschriften wie *Jugend*, *Pan* und *Simplicissimus* rissen sie ihm aus den Händen.

Ab 1892 hatte Fidus auch in Hunderten von Zeichnungen monumentale Tempelbauten dargestellt; einige wurden von verschiedenen transzendentalen Wesen beherrscht. Er betrachtete diese Werke als Vorläufer einer von Richard Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks inspirierten „Tempelkunst“ der Zukunft. 1902, als Wilhelm Spohrs üppig illustrierte Monografie über Fidus auf den Markt kam, war sich ein großer Teil der deutschsprachigen Kunstwelt dessen bewusst. Ein Jahr später war Fidus' Reputation so gewachsen, dass ein Kritiker die Frage stellte: „Was ist nun Fidus uns? Was will er sein? ... Er ist mit seinem eigentlichen Schaffen, dem er den Namen ‚Tempelkunst‘ gegeben, mehr denn ein Künstler, er ist ein Priester, ein Prophet.“

FRANTIŠEK KUPKA

Im Oktober 1891 zog František Kupka, gerade mal zwanzig Jahre alt, von Prag nach Wien und schrieb sich dort an der Akademie der bildenden Künste ein. Zwei Monate später kam auch Diefenbach nach Wien. Seine Ausstellung im Österreichischen Kunst-Verein im Jahr darauf beeindruckte den jungen Maler tief. Im Herbst 1894 besuchten Kupka und sein Malerkumpel Miloš Maixner Diefenbachs Kommune in Hütteldorf. Maixner entschloss sich noch am selben Tag zu bleiben und Diefenbachs Schüler zu werden. Kupka dagegen war lange unschlüssig. In einem Brief an einen „theuren Bruder“ in einer Geheimgesellschaft schrieb er im Dezember: „Ich habe schon vor zwei Jahren für ihn [Diefenbach] geschwärmt, ... [Er ist] sonst ein ausgezeichnete Sittenprediger, Maler und Musiker und Dichter. Ich verkehre mit ihm sehr viel in der letzten Zeit.“ Aus demselben Brief geht auch hervor, dass Kupka Hübbe-Schleidens *Sphinx* – und Fidus' Illustrationen in dieser Zeitschrift – kannte. Kurz darauf zog Kupka zwar nach Hütteldorf, doch er blieb nur wenige Monate in Diefenbachs Kommune. Arthur Roessler, der sich ebenfalls für kurze Zeit dort aufgehalten hatte, nahm dann bald Kontakt zu Kupka auf, begierig, sich mit ihm über den Propheten auszutauschen. Sie schlossen Freundschaft und korrespondierten bis mindestens 1914 miteinander.

Im Frühjahr 1896 brach Kupka nach Paris auf, doch schon im März 1898 kehrte er für kurze Zeit nach Wien zurück. Dort wird er die Ausstellung besucht haben, in der *Per aspera ad astra* und andere Gemälde Diefenbachs zu sehen waren. Die Ikonografie vieler der Werke auf Papier, die er danach in Paris schuf – gigantische Sphingen, monumentale Tempel, große Wasserlilien und riesige Lotosblumen –, geht auf die esoterischen Kreise zurück, in denen er in Wien verkehrt hatte. 1906 begann Kupka alle diese Stränge zu bündeln und schuf Gemälde, die in theosophischen, monistischen und darwinistischen Vorstellungen verwurzelt und weder ganz gegenstandslos noch rein figurativ waren. Auch sie hatten ihren Ursprung in seinen Wiener Jahren.

1904 wandte sich Kupka einer neuen Auftragsarbeit zu: den mehr als hundert Zeichnungen, die Élisée Reclus' sechsbändige Enzyklopädie *L'Homme et la Terre* illustrieren sollten. Wie Reclus teilte auch Kupka sowohl Haeckels darwinistische Auffassungen als auch dessen monistische Ansichten. 1905 schrieb er seinem Freund Josef Svatopluk Machar, dass die ganze Enzyklopädie auf einer ihn faszinierenden Idee beruhe: „Der Mensch ist die sich ihrer selbst bewusst werdende Natur“. Reclus führte dies weiter aus: „Der Mensch sammelt in seiner Struktur alles, was seine Vorfahren unermessliche Zeiten hindurch durchlebt haben.“ Damit griff er den Kern der „biogenetischen Grundregel“ Haeckels auf – die Ontogenese rekapituliert die Phylogenese. Kupka reagierte auf all das in der kleinen Vignette *Divisionen und Rhythmus der Geschichte*. Sie zeigt zwei auf einer wellenartigen Form liegende Figuren, die durch das Weltall zu gleiten scheinen. Diese Bildsprache unterstreicht Reclus' Aussage „Menschen und Völker ‚machen eine Wende und verschwinden dann‘, doch in einem immer gewaltiger werdenden Kreis kehren sie zurück. Seit den Anfängen der dokumentierten Zeit ist die Amplitude der Oszillationen ständig gewachsen, und die Tausende kleiner lokaler Rhythmen sind allmählich in einen umfangreicheren Rhythmus eingegangen.“ Diese Gedanken nahm der Künstler wiederum allmählich in sich auf, sie ließen Gemälde wie *Wasser* oder *Die Badende*. 1906 entstehen und begannen ihm bald darauf in Werken

wie *Kosmischer Frühling I*, 1913/14, das Tor zur Abstraktion zu öffnen. Beide Gemälde sind in den angrenzenden Räumen zu sehen.

GUSTO GRÄSER: DER NATURPROPHET

Gustav Arthur Gräser kam 1897 nach Wien, wo er sich an der Kunstgewerbeschule einschrieb. Einen Monat nach der Ausstellung von *Per aspera ad astra* gab er sein Studium auf und zog zu Diefenbach auf den Himmelhof. Sein kurzer Aufenthalt in dieser Kommune veränderte sein Leben radikal. Ein Jahrzehnt später galt er selbst als eine Art Guru. Doch strebte er nicht nach Anhängern, sondern wollte mit dem eigenen Beispiel das Leben seiner Mitmenschen verbessern helfen. Er lebte von dem, was andere ihm gaben, trotz Kälte und Hunger. Spruch- oder Gedichtkarten, Flugblätter und Drucke verkaufte er für wenige Pfennige oder verschenkte sie sogar.

Ende 1900 gründete Gräser mit Gleichgesinnten in der Schweiz die Siedlung Monte Verità. Wegen Unstimmigkeiten zog er bald ins nahe Arcegno, wo man ihm ein Stück Land geschenkt hatte. Eigentum lehnte er ab, und so lebte er überwiegend in einer Höhle. Hermann Hesse besuchte ihn dort und wurde zu einem geheimen Jünger des Propheten. 1908 stellte er sich in München bei der Zeitschrift *Jugend* vor: „Ich heiße Gräser, aber sagen Sie Gras. Ich bin ein Individualist. Hier sind meine Dichtungen, nach Themen gefärbt: rot die Liebe, grün die Natur, blau der Traum, gelb die Spießer, die mich beneiden.“ Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatten Tausende Gräser durch Dörfer und Städte passieren sehen und in ihm einen jener „Weltverbesserer“ vermutet, von denen sie in den Zeitungen lasen. Nach Österreich abgeschoben, verweigerte er den Kriegsdienst, was ihm beinahe die Todesstrafe einbrachte. 1916 kehrte er nach Ascona zurück, wo Hesse seine Beziehung zu ihm auffrischte. Der Schriftsteller sammelte auch Geld zur Unterstützung von Gräser und dessen Lebensgefährtin Elisabeth Dörr, einer Witwe mit bereits fünf Kindern! Hesses größtes Verdienst lag jedoch in seinen Erzählungen, die von Gräser inspiriert waren. Bis in die 1970er-Jahre trugen sie zur Verbreitung der Lehre dieses Naturpropheten bei.

EGON SCHIELE

Im Juni 1909 beschlossen Schiele und mehrere seiner Wiener Freunde, die „Neukunstgruppe“ zu gründen. Einen Monat später brach Schiele sein Studium an der Kunstakademie endgültig ab. Unterdessen hatten sich sein Malerkumpel Anton Faistauer und dessen Freunde Robin Christian Andersen und Gustav Schütt auf den Weg in die Schweiz gemacht. Ihr Ziel war die Gegend um Arcegno, wo Gräser sich ungefähr sechs Jahre zuvor niedergelassen hatte. Wie sich zeigen sollte, gefiel dem Trio aus Wien der Lebensstil der Individualisten, auf die sie dort trafen, so sehr, dass sie in den folgenden beiden Sommern dorthin zurückkehrten. Der vagabundierende Schriftsteller Emil Szitty, dem sie dort begegneten, verriet später, dass sowohl Andersen als auch Schütt spätestens 1911 „Diefenbacher“ geworden seien.

Mittlerweile war Ende 1909 in der Galerie Pisko die erste Ausstellung der „Neukünstler“ eröffnet worden. Dort lernte Schiele Arthur Roessler kennen, der nicht nur sein wichtigster Förderer, sondern auch sein Vertrauter wurde. Schiele sehnte sich nach einer Art „mönchsartigen künstlerischen Bruderschaft“, die noch 1913 in Gouachen wie *Die Wahrheit wurde enthüllt* und *Seher* (hier ausgestellt) zu erkennen ist. Dies wird Roessler an die Empfindungen erinnert haben, die einst Fidus, dann Kupka und ihn selbst dazu geführt hatten, sich Diefenbachs Kommune anzuschließen. Bald schon wird er ihm Näheres darüber erzählt haben. Schiele brauchte also nicht in Büchern nach fiktiven oder längst verstorbenen Propheten zu stöbern. Diese beiden Faktoren – die Nähe Faistauers und seiner Freunde zum Kreis um Gräser und Diefenbach, und Roesslers Erfahrungen als Diefenbachs Schüler – waren es, die Schiele 1910 das aufgreifen ließen, was zu einem der großen Themen seiner Gemälde werden sollte: der Künstler als gemarterter Prophet.

GUSTAV NAGEL: EIN JESUSAPOSTEL

Nagel war ein außerordentlich auffallender Prophet, der es verstand, seine Erscheinung – groß gewachsen, mit strahlend blauen Augen und langem Haar – für seine Zwecke zu nutzen. Ab 1898 ließ der Jesusapostel Porträtfotos von sich als Bildpostkarten drucken. Bereits 1902 hatte er 50 000 dieser Karten mit sechs verschiedenen Motiven verkauft, die Karte zu 10 Pfennig. Ebenso viel kosteten seine Schriften, von denen er bis dahin 12 000 vertrieben hatte. Kam Nagel in eine Stadt, wurde plakatiert und die Werbetrommel gerührt. Seine künstlerischen Neigungen lenkte er auf die Inszenierung seines Auftretens, die Gestaltung von Plakaten und märchenhaften Gärten, in denen er vor zahlenden Besuchern erschien. Das Bedürfnis, Jünger um sich zu scharen, besaß er hingegen nicht. Er zielte vielmehr auf ein Publikum ab, das bereit war, ein paar Pfennige für sein Bildnis zu zahlen.

Im Frühjahr 1902 unternahm Nagel überwiegend zu Fuß eine Reise, die ihn bekannt machen sollte. Sie führte vom Arendsee nach Jerusalem und Palästina und wieder zurück in seine Heimatstadt. Am Monte Verità erschien er inmitten eines Schneesturms, barfüßig und kaum bekleidet. Einen Besuch Capris, um den von ihm verehrten Propheten Diefenbach zu sehen, brach er enttäuscht nach drei Tagen ab. Auf der Rückreise lernte Nagel dessen frühere Jüngerin Maria Anna Konhäuser kennen, die er heiratete. Ihr gemeinsames Kind taufte er im kalten Wasser des Arendsees, was zu dessen unbeabsichtigten Tod führte. In seinem „Paradiesgarten“, präsentierte Nagel auch seine zweite Frau, die auf dem Harmonium spielte. 1920 ertrug sie die Situation nicht länger und versuchte sich mit ihrem jüngsten Sohn zu ertränken. 1924 betrat Nagel die politische Bühne: Mit seiner Ein-Mann-Partei kandidierte er gegen Ludwig Christian Haeusser für den Reichstag. Der Jesusapostel posierte unermüdlich in seinem Garten mit selbst errichtetem Tempel: Allein im Jahr 1927 zählte dieser mehr als 10 000 Besucher!

JOHANNES BAADER

1899 schrieb der 24-jährige Johannes Baader mehrere verstörende Briefe an die Zeitschrift *Jugend*, die er „Mit freundlichen Grüßen Der Herrgott“ unterzeichnete. Sechs Jahre später beschloss der freischaffende Architekt, seine kreativen Energien auf das Schreiben zu konzentrieren. Er bezeichnete sich als Medium mit direktem Draht zu Christus und veröffentlichte 1914 den Band *Vierzehn Briefe Christi*. Obwohl er nie öffentlich als solcher auftrat, war seine Christus-Identifikation sicherlich von anderen Jesusaposteln wie Nagel beeinflusst.

Ab 1917 arbeitete Baader enger mit Raoul Hausmann zusammen. Anstatt einer geplanten „Christus G.m.b.H.“ riefen sie die „Unabhängige Sozialdemokratische Partei“, eine Pseudo-Vereinigung, ins Leben. Anfang 1919 verkündete eine Pressemitteilung des Club Dada, Baader würde bald zum „Präsidenten des Erdballs“ ausgerufen. Im Jahr darauf traf er den Propheten Haeusser und riet diesem, „ohne Worte in den Reichstag zu gehen und die Regierung anzutreten“. Dies alles wurde zur Grundlage für die wenigen dadaistischen Collagen, die heute noch erhalten sind (einige davon hier ausgestellt).

Bei seiner Ankunft auf Burg Ludwigstein präsentierte sich Baader mit den Worten: „Ich bin der Oberdada und werde fortan die Geschehnisse der Burg in meine Hand nehmen. Wo kann ich schlafen und wann wird hier gegessen?“ Das war 1922, zwei Jahre nach dem Tod seiner Frau. Zuvor hatte Baader seinen jüngsten Sohn vor der Haustür Otto Buchingers abgesetzt, Deutschlands erstem Experten für Heilfasten. Buchinger lebte nahe Ludwigstein und erinnerte sich später: „Neben solchen Gestalten [wie Haeusser und Gräser] kamen auch zwielichtige Figuren, wie der Oberdada Baader, dessen Predigten an die Wandervogeljugend auf dem nahen Ludwigstein angingen und endeten mit der orphischen Rätsselfrage: ‚Wisset ihr nicht, daß ihr im Himmel seid?‘“ Baader sollte sich in den 1920ern weiterhin als visionärer Erlöser vermarkten und trat mit Propheten aller Art in Verbindung.

JOSEPH BEUYS

Nirgends hat das von dem Künstler-Propheten Karl Wilhelm Diefenbach ausgelöste und von Nagel, Baader und Haeusser aufgegriffene ästhetische Erbe so deutliche Spuren hinterlassen wie im Werk von Joseph Beuys. Dieser gründete wie jene pseudo-politische Parteien und ersann eine Christologie, in deren Kontext er sich ab 1964 zunehmend als Künstler-Märtyrer inszenierte. Dies deckt sich mit der Selbstdarstellung Diefenbachs, den Beuys nicht nur kannte, sondern zutiefst bewunderte.

Die Geschichte von Beuys' Entschluss, der Berufung eines Künstler-Propheten zu folgen, setzt im Jahr 1946 mit dem Eintritt in Ewald Matarés Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf an. Dessen pädagogische Reformen waren von der Philosophie getragen, Kunst könne nur aus einer einheitlichen, geistigen und im Wesentlichen christlichen Grundlage heraus entstehen. Darum bemüht, das Handwerk wiederzubeleben, lehrte er seine Studenten die geometrischen Gesetzmäßigkeiten gotischer Kathedralen. Mit einem unerwarteten Ergebnis: Einige seiner Schüler, darunter Beuys, begannen sich einer anderen religiösen Anschauung anzunähern – Steiners Anthroposophie, die eine neue Auffassung des Christentums bot und für die Werte kollektiver Arbeits- und Handwerkergemeinschaften plädierte. Auf diesem Wege erkannte Beuys, wie sehr diese Ideen auf den zentralen Anliegen der hier ausgestellten Maler und Propheten gründeten.

Den besten Beweis dafür liefert Beuys' Plakat für die erste Ausstellung in der Galerie von Lucio Amelio in Neapel, das er später für ein hier gezeigtes Multiple nutzte. Auch Amelio war ein Verehrer Diefenbachs, der manchmal Neapel besuchte und 1912 einige Monate in der Stadt verbracht hatte. Eine Fotografie Diefenbachs aus dieser Zeit scheint Beuys zu seinem Plakat von 1971 inspiriert zu haben. Versehen mit den Worten „La rivoluzione siamo Noi“, bekundet es Beuys' Verbindung nicht nur zu Diefenbach, sondern zu allen Propheten, die von dessen einzigartigem Vorbild inspiriert worden waren.

HEINRICH VOGELER

Im Februar 1918 kehrte Heinrich Vogeler aus dem Krieg zurück und begann den Barkenhoff mit revolutionärem Eifer zu erfüllen. Man kann sich vorstellen, zu welchem Chaos es führte, dieses reformistische Jugendstil-Refugium einer Handvoll Intellektueller und Künstler in eine Art offene anarchistische Kommune umzuwandeln. Ständig kamen radikale Kommunisten und Syndikalisten vorbei, die Vogeler für ihre Zwecke mobilisieren wollten, darunter auch vegetarische, antimilitaristische Gestalten wie Friedrich (Fidi) Harjes, der mit seiner Familie in der Kommune einzog (siehe das Gemälde in diesem Raum). Mit Vorträgen an Universitäten versuchte Vogeler die Jugend von der Notwendigkeit zu überzeugen, im Leben und in der Liebe neue Wege zu gehen. Als Nächstes zog er Ende 1920 nach Eisenach, um sich dort Friedrich Muck-Lambertys Neuer Schar anzuschließen. Vogeler tanzte und sang nicht nur mit der Gruppe, sondern hielt auch einen Vortrag mit dem Titel „Die religiösen Urkräfte der Revolution“. Karl Strücnkmann erkannte in ihm die ideale Galionsfigur für die aufkeimende Bewegung der Christ-Revolutionäre. Obwohl Vogeler dieser Gruppe nie beitrug, bestärkte die Freundschaft, die ihn mit einigen Mitgliedern verband, etwa mit Theodor Plievier und Gregor Gog, seine messianische Mission als Künstler.

1922 lernte Vogeler Zofia Marchlewska kennen, die mit ihrer Familie den Barkenhoff besuchte – ihr Vater, ein polnischer Kommunist, initiierte im selben Jahr in Moskau die Gründung der Internationalen Roten Hilfe (IRH, im Russischen MOPR). Gemeinsam reisten die beiden 1923 nach Moskau. Dort gelang Vogeler der Durchbruch zu einem neuen Stil, den montageartigen Komplexbildern. Zu ihnen zählt auch die hier ausgestellte *Die Geburt des neuen Menschen*. Obwohl meist in Verbindung mit der Geburt seines Sohnes gebracht, behandelt es die Geburt eines neuen Erlösers, die man in bestimmten Kreisen Deutschlands seit den 1880ern und den Anfängen von Diefenbachs Prophetentum herbeisehnte.

JÖRG IMMENDORFF

Ende 1964 wechselte Jörg Immendorff in die Klasse von Beuys und wurde bald dessen Lieblingsschüler. Dass Beuys sich als einen „Sender“ und seine Studenten als „Empfänger“ verstand, spielte für ihn keine große Rolle. Dadurch fand er bald heraus, dass die wirklich wertvollen Informationen, auf die es sich einzustimmen lohnte, aus dem Untergrund gesendet werden. In seinen zukünftigen Arbeiten sollte Immendorff das Kredo des Künstler-Propheten, wie Beuys es ihm vermittelt hatte, erweitern und kommentieren.

Von Anfang an parodierte er die messianische Dimension von Beuys' Kunst und Person, so in dem hier gezeigten *Esst deutsche Äpfel* (1965). Der Titel zieht eine Parallele zwischen dem Empfangen der Kommunion und der transformativen Wirkung von Beuys' Kunst – für diejenigen, die bereit sind, sie zu verdauen. Drei Jahre später entstand das hier ausgestellte *LIDL-Objekt Für dunkle Tage unterwegs (Ich-Stab)*, mit dem Immendorff sich als Prophet postulierte. Der Stab erinnert an jenen, mit dem Nagel Jahrzehnte zuvor auf einer Bildpostkarte posiert hatte. Die Bezeichnung „Ich-Stab“ verweist darüber hinaus auf den revolutionären Ich-Kult eines Haeusser oder Plievier.

1970 schloss sich Immendorff einer neuen Gemeinschaft an. Als Mitglied der Liga gegen den Imperialismus stellte er seine Kunst in den Dienst der maoistischen Partei. Seine Bilder tendierten nun mehr zu einer strengen Selbstanalyse, die sich von der Verspieltheit seiner „Baby“-Kunst und LIDL-Aktionen unterschied. Die zentralen Gedanken hinter diesen Werken – die Befürwortung des Kommunismus und die Förderung gemeinschaftlicher Arbeitspraxis – waren dabei weder neu noch unzeitgemäß. Ihnen lagen Einstellungen zugrunde, die die hier ausgestellten Künstler und Propheten teilten: die Religion des Selbst, der Glaube an die Bruderschaft des Menschen sowie das Vorhaben, Kunst zu schaffen, die darauf besteht, dass der Ursprung der Revolution dem Menschen innewohnt.

FRIEDRICH MUCK-LAMBERTY: DER „MESSIAS“ DER DEUTSCHEN JUGENDBEWEGUNG

Im Mai 1920 löste Friedrich Muck-Lambertys Neue Schar auf ihrem Zug durch Franken und Thüringen einen „Tanztaumel“ aus. Kam sie in eine Stadt, schlossen sich erste wenige, bald Hunderte Menschen an, die gemeinsam tanzten und sangen. Die Neue Schar wurde so populär, dass bei ihrem Eintreffen sogar die Schule ausfiel. Nachts schlief man im Freien, die Städte suchte man nur auf, wenn es absolut notwendig war. Ansonsten lebten sie von dem, was man ihnen schenkte. Alkohol und Fleisch waren verboten. In regelmäßig abgehaltenen Versammlungen, dem „Thing“, wurden mögliche Verfehlungen oder Zweifel gegenüber der Gruppe eingestanden und diskutiert.

Im Juli erreichte die Neue Schar Jena, wo Gräser zu ihr stieß. Auch Theodor Plievier gehörte gegen Ende für einige Zeit der Gruppe an. Im November zog sie auf die Leuchtenburg bei Kahla, wo sie in der im Bau befindlichen Jugendherberge unterkam. Hier nahm die Geschichte eine Wendung. Wie Vogeler war Muck-Lamberty von der nahen Geburt eines neuen Erlösers überzeugt und machte sich daran, „ein ganzes Geschlecht von Menschen mit Christussinn“ zu zeugen, aus dem schließlich „eine ganze neue Welt ausgehen“ sollte. Er sah nichts Verwerfliches darin, sich gleichzeitig mit drei Frauen einzulassen, die sich alle ein Kind mit ihm wünschten. Eifersucht bereitete diesem Vorhaben ein Ende. Anfang 1921 verließ Muck-Lamberty mit einigen Anhängern die Leuchtenburg Richtung Naumburg, wo er eine Drechslerwerkstatt als Kollektiv gründete. Die Leitlinien der „Werkschar Naumburg“ gingen auf Pläne zurück, die Muck bereits 1914 mit der Gründung einer Künstlersiedlung verfolgt hatte. Ihr späterer Erfolg belegt, dass der „irrationale“ Impuls, der in diesem neuen Messias die Vision einer Gemeinschaft aus jugendlichen Handwerkern wachsen ließ, auch nutzbringende soziale Alternativen beinhaltete, die progressiv und nicht bloß reaktionär waren.

LUDWIG CHRISTIAN HAEUSSER: DER INFLATIONSHEILIGE

Die Vision, die Ludwig Christian Haeusser das Gewand eines Propheten anlegen ließ, ereilte ihn 1912 in einem Hotelzimmer in Frankfurt am Main, doch widmete er sich vorerst noch weiter seinem florierenden Champagnerhandel mit Sitz in Paris. 1918 sah er sich dazu jedoch nicht länger imstande. Er begab sich zu Gräser nach Ascona, um von diesem das Prophetendasein zu lernen. 1919 bezog er ein Zimmer in dem heruntergekommenen Hotel International in Pforzheim und machte sich mit einem Sack voller Flugblätter auf die Suche nach Anhängern. Haeussers bevorzugte Wirkungsstätte war ein mit Menschen ausgefüllter Saal, die seinen Worten lauschten. Ende 1919 hatte sich der selbst ernannte „Geistige Monarch“ zu einem begnadeten Redner gemausert, der mit zahlreichen Plakaten für sich warb. Mehrere davon sind hier zu sehen. Sein Auftreten 1920 in Weimar wurde wie folgt beschrieben: „Sein Weg durch die Stadt wurde zu einer Sensation. [...] Man mußte anerkennen, daß er sein Geschäft verstand.“ Walter Gropius lud ihn zu einem Vortrag am Bauhaus ein: „Es war alles da, was in der modernen Kunst damals einen Namen hatte, [...] Kandinsky, [...] Schlemmer, [...] Feininger, [...] Klee [...]“. Haeusser sprach wiederum fast zwei Stunden, und seine Suada schlug auch diese Versammlung Intellektueller in seinen Bann.“

Bald war Haeusser Deutschlands berühmtester Inflationsheiliger – mit zahlreichen Anhängerinnen, viele von ihnen begierig, durch sexuellen Verkehr mit ihm „gereinigt“ zu werden. Seine Zeitung *Haeusser* erschien in nahezu 257 Ausgaben. Im Mai 1924 kandidierte er für den Reichstag und erhielt 24 451 Stimmen, obwohl er seit Ende 1923 wegen verschiedener Vergehen inhaftiert war. Nach der Freilassung im Juli 1925 hielt er trotz schlechter Gesundheit weiterhin Vorträge und konnte 1926 in Frankfurt im Graf's Garten und im Römer seine Zuhörer begeistern. Im Jahr darauf starb er.

FRIEDRICH SCHRÖDER-SONNENSTERN

Friedrich Schröder-Sonnenstern begann sein Kunstschaffen 1949 im Alter von 57 Jahren ohne jegliche Ausbildung. In den vier vorangegangenen Jahren hatte er sich damit durchgeschlagen, im ausgebombten Berlin nach Brennholz zu suchen, das er an Nachbarn verkaufte. Wie er den Krieg überlebte, ist nicht bekannt. Jedoch war er zwischen 1919 und 1933 ein Klein-Prophet, mit Haeusser als Vorbild.

Am 11. September 1892 wurde Emil Friedrich Schröder im ostpreußischen Kaukehmen bei Tilsit geboren. Er war allem Anschein nach ein „trotziger“ und „lügnerischer“ Junge. 1919 ging er nach Berlin und verkehrte in okkultistischen Kreisen. Unter dem Namen „Elljot der Sonnenkönig“ gründete er drei Jahre später eine christliche Sekte. Seine anfangs zahlreichen Anhänger wandten sich in der Folgezeit von ihm ab. Er erkrankte und verarmte. Das ist wenig überraschend: Die Hyperinflation setzte dem Treiben vieler selbsternannter Propheten – ganz gleich wie berühmt – ein Ende. Er gründete danach ein „Institut für Körper-, Geistes- und Seelenkultur“ sowie eine „Sonnenstern-Film A.G.“ und trat bis zu seiner Einweisung in eine Nervenheilanstalt 1933 manchmal als neuzeitlicher Christus auf.

Schröder-Sonnensterns Zeichnungen parodieren einige der charakteristischsten Elemente, welche die Rhetorik der Inflationspropheten und des „Dritten Reichs“ verknüpften – den Superlativ, das Fanatische, Ekstatische und Insistente. In der unverhohlenen Erotik tritt oft auch die Verbindung zwischen streng religiösen Menschen und denen die Sex anbeteten hervor. In seiner Nachkriegskunst kritisierte Schröder-Sonnenstern die Ideen der bekannteren „Meister“ und „Doktoren“ – darunter Haeusser, Stark, Strücnmann und Steiner –, mit denen er selbst zumindest bis 1925 um Anhänger warb. Auf subtile Weise klingt in vielen seiner Zeichnungen der Vorwurf an jene durch, die blind diesen „Meistern“ gefolgt sind und somit den Weg bereitet haben für die breitwillige Annahme des falschen Propheten Hitler in Deutschland.

FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER

Friedrich Stowasser wurde 1928 in Wien geboren. Sein Vater war katholisch, seine Mutter jüdisch. Wenige Monate später starb sein Vater. Acht Jahre darauf marschierten Hitlers Truppen in Wien ein. Mutter und Sohn wurden gezwungen, mit Friedrichs Großmutter und Tante in eine kleine Wohnung in der Wiener Leopoldstadt zu ziehen, wo die Juden gettoisiert wurden. Die folgenden Jahre überlebten sie nur dank ihres geschickten Verhaltens.

Nach dem Krieg strebte Stowasser eine Ausbildung als Künstler an. Begeistert von Schieles Bildern, las er Roesslers 1948 erschienene Monografie und trat im selben Jahr an der Wiener Akademie der bildenden Künste in Robin Christian Andersens Klasse ein. Er blieb jedoch nur drei Monate. Im April 1949 reiste er Richtung Neapel und setzte dann nach Capri über. Im Winter 1951 änderte er sowohl seinen Namen in Hundertwasser als auch sein Erscheinungsbild. Fortan trug er „creative clothing“, fertigte seine Schuhe selbst, wie Gräser es getan hatte. Er verfasste das Gedicht „Ich liebe Schiele“, darin heißt es: „Nichts kann euch retten, nicht Christentum, nicht Kommunismus, nicht Bürgerlichkeit; laßt die Kinder sprechen und die Maler und Architekten, laßt die reden, die von einer neuen Religion wissen, [...] die euch doch Gutes wollen.“ Diese Zeilen hätten ebenso gut von Diefenbach stammen können.

Bald wurde Hundertwasser als Weltenbummler und Guru eines alternativen Lebensstils bejubelt und trat im Fernsehen auf. Die hier gezeigte Aktion „Drei Demonstrationen des Fensterrechts“ wurde in der Fernsehshow *Wünsch Dir was* ausgestrahlt. Der Künstler-Prophet hatte etwas erreicht, was Schiele zu Lebzeiten versagt geblieben war: Er hat eine ornamentale Ästhetik, durchtränkt mit Gesellschaftskritik, entwickelt, die auch bei einem breiten Publikum Anklang fand. Alles andere als eskapistisch, verhalfen seine Bilder dem Betrachter zu einem fruchtbaren Blick auf die Welt, der heilsam sein konnte.

VITRINENTEXTE

KARL WILHELM DIEFENBACH IN MÜNCHEN, 1872–1891

Schon als Student hatte Diefenbach sein großes Geschick als Porträtist und Zeichner bewiesen. Sechs Jahre, nachdem er die Akademie verlassen hatte, zog er in ein Arbeiterhaus im ehemaligen Steinbruch in Höllriegelskreuth nahe München. Seine Frau gesellte sich mit den beiden gemeinsamen Kindern zwar zu ihm, doch blieb sie nicht lange. Er nannte die Kommune „HUMANITAS, Werkstätte für Religion, Kunst und Wissenschaft“. Die Giebelseite des Hauses trug die Aufschrift „Menschlichkeit“. Es war das Jahr 1885. Johannes Guttzeit trat in die Kommune ein, wie vor ihm schon seine Schwester. Schon bald fand Diefenbach einiges auszusetzen an diesem Naturapostel, Ende 1885 ging Guttzeit seine eigenen Wege.

Der junge Kunststudent Hugo Höppener schaute im Juli 1887 vorbei. Auf der Stelle beschloss er zu bleiben und Diefenbachs Sache zu seiner Eigenen zu machen. Wie er in einem Brief an seine Mutter schrieb, entsprach sein „Verhältnis zum Meister [...] dem von Christus und seinen Jüngern“. Dieser Einstellung wegen wurde er von Diefenbach bald „Fidus“ (der Getreue) genannt. Im Sommer 1888 schlich sich die Polizei an beide heran, als sie nackt auf der Terrasse saßen und zeichneten. Daraus ergab sich der wahrscheinlich erste Nudistenprozess der Geschichte. Wie eine Farbpostkarte aus diesem Jahr zeigt, machte der Skandal Diefenbach bekannter als je zuvor.

Mithilfe seiner Mutter organisierte Fidus 1889 und 1891 in München Diefenbachs erste Einzelausstellungen. Weder die eine noch die andere fand in einer Galerie oder einem Museum statt. Die zweite war in der Münchner Löwengrube zu sehen und wurde von einem bescheidenen Katalog begleitet.

KARL WILHELM DIEFENBACH IN WIEN, 1892–1895

Kurz nach der Eröffnung von Diefenbachs Ausstellung im Österreichischen Kunst-Verein 1892, begleitet von einem Katalog, erschienen ein Beitrag über ihn mit einem idealisierten Porträt des Propheten im großformatigen Künstler-Album. Nach dem Ende der Ausstellung zog Diefenbach ins nahegelegene Baden, wo im Januar 1893 im leer stehenden „Curhaus“-Gebäude endlich sein Fries *Per aspera ad astra* präsentiert wurde. In diesem Jahr wurde auch ein großformatiges Leporello des gesamten Frieses mit einem epischen Gedicht Diefenbachs veröffentlicht. Gleichzeitig begannen in der Zeitschrift Sphinx Abbildungen von seinen Werken zu erscheinen, die seine Kunst über München und Wien hinaus bekannt machten. 1895 erschien Diefenbachs *Mein Verhältnis zu dem „Oesterreichischen Kunstverein“ Wien*. Der etwa 600 Seiten starke Band setzte sich aus Transkriptionen Hunderter von Presseartikeln über den Propheten und seine Malerei zusammen. Sie war wahrscheinlich die erste von einem Künstler zusammengestellte Rezeptionsgeschichte. Um das Buch fertigzustellen, setzte Diefenbach seine Jünger ein, denen er zugleich die Vollendung seiner Gemälde anvertraute. In einem Brief, den der junge Arthur Roessler 1895 in Diefenbachs Kommune in Hütteldorf an seine Eltern schrieb, berichtete dieser: „Ich hatte Gelegenheit zu beobachten das [sic] D. den gewagtesten Humbug treibt, [...] Besuchern erklärt er, auf ein Visions-Gemälde zeigend, [...] das [sic] er dieses Gemälde mit dem letzten Aufgebot aller seiner Kräfte, schmerzbebenden Leibes u. zitternden Händen geschaffen, [...] – Während dasselbe Bild von Kupka angefangen u. von Maixner fast vollendet wurde. – [...] er dictirte [sic] mir den 2ten Band seines Buches ‚Mein Verhältnis zum öster.-kunst Verein‘ als die Tochter des Hausbesorgers eintrat [...].“

DIEFENBACH IN KAIRO, WIEN UND CAPRI, 1896–1913

Im Sommer 1895 wanderte Diefenbach mit einigen Jüngern über die Alpen und reiste dann nach Ägypten weiter. In Kairo malte er verschiedene Bilder, darunter das Werk *Die Memnonkolosse im Sandsturm* (um 1896), das in dieser Ausstellung zu sehen ist. Sein lange schwelendes Interesse an der Erbauung eines von einer Sphinx gekrönten Gemeindetempels, wie er in der letzten Tafel von *Per aspera ad astra* zu sehen ist, wurde durch seinen Ägypten-Aufenthalt wieder neu entfacht. Im März 1898 wurden der 68 Meter lange Fries und andere Gemälde Diefenbachs im Keller eines Wohnhauses im Zentrum Wiens ausgestellt. Kurz danach wurden der bankrotte Prophet und seine Jünger aus ihrer Kommune in Ober-St.-Veit verjagt, wo sie seit einem Jahr gelebt hatten. Daraufhin machte sich der Prophet nach Capri auf. Die Außenwand seines großen Ateliers dort bemalte er mit einer Version seines monumentalen Frieses.

Ende November 1902 besuchte ihn Gustav Nagel dort. Seit Jahren hatte er sich danach gesehnt, dem Propheten zu begegnen, nach dessen Vorbild er sich stilisiert hatte. Er hielt seine Eindrücke in einem Tagebuch fest: „Auch meint [Diefenbach], der Mensch müsse arbeiten und immer wieder arbeiten, [...]. Er bestrebt eine Kunstakademie auf Capri zu gründen, der er als Oberster, als Vater vorstehen will. Will dann Schüler um sich sammeln und arme Kinder und Leute annehmen, [...].“ Nach nur drei Tagen ergriff Nagel die Flucht und schiffte sich nach Messina ein, um dann nach Jerusalem weiterzureisen. Im Januar 1903 trat er die Rückreise nach Arendsee an. Auf einem Zwischenstopp in Wien lernte er die Ex-Diefenbacherin Maria Anna Konhäuser kennen und verliebte sich Hals über Kopf in sie. Innerhalb eines Jahres heirateten sie.

FIDUS (HUGO HÖPPENER), 1888–1902

Bald nach seiner Ankunft in Höllriegelskreuth brachte Fidus die Flugschrift *zur rettung KARL WILHELM DIEFENBACH's und seiner kinder* heraus, in der Diefenbach als ein gemarterter Künstler-Prophet hervorgehoben wurde. Wie Diefenbach war auch Fidus nicht zuletzt seiner schlechten Gesundheit wegen zum Vegetarier geworden. Er litt an einer Lupus-Erkrankung am Fuß und hatte es seinem zweiten „Meister“, dem okkultistischen Schriftsteller Wilhelm Hübbe-Schleiden, zu verdanken, dass eine Operation vorgenommen wurde, die ihn von seinen Schmerzen befreite. Ein Jahr später begannen Fidus' Zeichnungen die Seiten der Sphinx zu beleben. Eine der ersten dieser Zeichnungen zeigt ein nacktes Mädchen, das seine Arme ausstreckt, um ein banges Reh zu schützen, das jenes im Gegenzug liebevoll anstupst. Diese Illustration bezieht sich auf fundamentale Prinzipien der vegetarischen Ethik Diefenbachs und veranschaulicht, wie Fidus sie in seinen unverwechselbaren künstlerischen Stil umzusetzen vermochte. Der Titel *Du sollst nicht töten!* verweist auf ein gleichnamiges Gemälde Diefenbachs von 1891, von dem eine spätere Version im angrenzenden Raum zu sehen ist. 1893 brachte Fidus eine Lucifer-Zeichnung zu Papier, in der zwei Glaubenssysteme miteinander verschmelzen: die theosophische Gleichsetzung Lucifers mit einem Morgenstern als Mittler zwischen Sterblichen und Göttern, und das völkisch-germanische Konzept der Hagal-Rune als ein heiliges Zeichen, das Mensch und Gott miteinander verbindet. Später schuf Fidus Zeichnungen für die Zeitschrift der 1900 gegründeten freireligiösen „Neuen Gemeinschaft“, die von Heinrich und Julius Hart herausgegeben wurde. Die beiden Brüder waren Anhänger einer anderen Variante des Lichtkults – sie hielten sich für gottähnliche Sonnenseher.

FIDUS (HUGO HÖPPENER), 1897–1920

1901 schuf Fidus mehrere Zeichnungen für Bruno Willes Roman *Offenbarungen des Wachholderbaums*, eine Art Resümee freireligiösen Denkens. Ein Jahr zuvor hatte Wille den Giordano-Bruno-Bund mitbegründet, dem Ernst Haeckel als Vorsitzender angehörte. Die Zeitschrift *Der Freidenker* wurde zum offiziellen Organ dieses Bundes, dem Fidus unverzüglich beitrug. 1904 entwarf er die Kopfzeile für eine Haeckel gewidmete Ausgabe des *Freidenkers*. Wie Satana bezeugt, verfiel Fidus schon bald dem Zauber der vorzüglichen darwinistischen

Lithografien des Wissenschaftlers, die unter dem Titel Kunstformen der Natur (1899 – 1904) bekannt geworden sind.

Bis mindestens 1910 schuf Fidus weiterhin Zeichnungen für okkultistische Publikationen aller Art. Als Ausgangspunkt dienten esoterische Ideen, jedoch waren die Ergebnisse alles andere als bloße Illustrationen solcher Konzepte. Sein Umschlag für Charles Leadbeaters *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch* (1908) bringt einen von Leadbeater in seinem Buch formulierten Gedanken zum Ausdruck, der Fidus' Vision seiner künstlerischen Mission zugrunde liegt: „Man wird bemerken, daß sich von seinem Kausalkörper Ströme solcher [höheren] Kräfte nach verschiedenen Richtungen hin ergießen, denn seine Selbstlosigkeit, die nur zu helfen und zu geben wünscht, macht es möglich, daß die göttliche Kraft immer auf ihn herabfließt, um durch ihn andere zu erreichen, die noch nicht fähig sind, sie direkt zu empfangen.“

1913 nahm Fidus ein riesiges neues Publikum für sein Werk ins Visier. In diesem Jahr gab er eine Postkarte heraus, auf der das erste Treffen der deutschen Jugend angekündigt wurde. Sie zeigt einen nackten Knaben, der seine Hände zu einer noch nicht sichtbaren Sonne ausstreckt, ein Motiv, das seit 1890 eng mit seiner Kunst verbunden war. In diesem Jahr hatte er auch eine heute verschollene Darstellung eines nackten Kindes skizziert, deren Ausgangspunkt eine ähnliche Figur in der ersten Tafel von Diefenbachs *Fries Per aspera ad astra* war.

TEMPELKUNST: FIDUS' GESAMTKUNSTWERK DER ZUKUNFT

1901 schuf Fidus die Druckgrafik *Der Tempel der Erde*, die im Jahr darauf als Ausklapptafel in einer aufwendig illustrierten Monografie über ihn reproduziert wurde. Bald darauf machte in der Kunstwelt das Wort von Fidus' „Templekunst“ die Runde. 1903 lud der Wanderprophet Josua Klein Fidus ein, mit seiner Familie aus Berlin zu ihm nach Amden in die Schweiz zu ziehen. Nach seiner Ankunft begann der Künstler, Gemeinschaftsgebäude und einen monumentalen Tempel zu entwerfen, die er dort errichten lassen wollte. Neugierig geworden, ließ sich auch der Prophet Gusto Gräser bald dort blicken. Im selben Jahr beschloss Fidus, seine Vorstellung von einer „Templekunst“ mithilfe von Licht-bildvorträgen zu propagieren. Bis 1914 hatten Dutzende solcher Diavorträge in ganz Deutschland stattgefunden.

Fünf Jahre später lud Walter Gropius Fidus in einem Brief zur Teilnahme an der „Ausstellung für unbekannte Architekten“ ein, die im April 1919 im Graphischen Kabinett J. B. Neumann in Berlin eröffnet werden sollte. Fidus bot ihm verschiedene kleine Skizzen und drei große Drucke an, darunter *Der Tempel der Erde* und *Der Tempel der Eisernen Krone*, die hier zu sehen sind. Letztendlich wurden jedoch nur drei Zeichnungen von Fidus in die Berliner Ausstellung aufgenommen, von denen zwei ebenfalls in diesem Raum ausgestellt sind: *Tempel des Lucifer-Loki* (Fassade) und *Tempel des Lucifer* (Seitenansicht). Enttäuscht schrieb Fidus an Gropius einen Brief. Die Rezensenten der Ausstellung zeigten sich nicht beeindruckt: In den wenigen Besprechungen, die erschienen, wurde Fidus nicht einmal erwähnt. Und dennoch war es auch und gerade Fidus' Vision von einer „Templekunst der Zukunft“, die Gropius in seinem *Bauhaus-Manifest* vom April 1919 „den neuen Bau der Zukunft“ als ein „kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“ fordern ließ.

GUSTO GRÄSER

Gräser lehnte die despotische Art, mit der Diefenbach die Himmelhof-Kommune leitete, ebenso ab wie Geschäftspläne für die von ihm mitgegründete Siedlung Monte Verità. 1904 beschrieb der Züricher Pädagoge Adolf Grohmann die Ereignisse, die Gräser zum Verlassen der Gemeinschaft bewogen, in einem Buch: Ida Hofmann und Henri Oedenkoven, Mitbegründer der Kolonie, planten die Einrichtung eines rentablen Sanatoriums und hatten den ohnehin nur widerwillig arbeitenden Gräser hinausgeworfen. Sie versuchten sogar, Passagen in Grohmanns Buch zensieren zu lassen. „Naturmenschen“ waren ihrer Ansicht nach schlecht für's Geschäft, sie besaßen kein Geld und ihre mehr als spärliche Bekleidung beunruhigte die Dorfbewohner. 1906,

nach seinem ersten Besuch auf dem Monte Verità, wo er verschiedenen „Weltverbesserern“ begegnet war, schrieb Hermann Hesse die Erzählung *Der Weltverbesserer*. Im Jahr darauf kehrte er zurück und verbrachte auch zwei Wochen in der Nähe von Gräfers Höhle bei Arcegno. Seine Erlebnisse finden sich in *In den Felsen: Notizen eines „Naturmenschen“* wieder. Gräser selbst bezeichnete sich nie als „Naturmensch“, doch hing ihm dieses Etikett an, wie eine Karikatur von 1908 in der Jugend belegt. In Wien traf er 1910 Anton Faistauer, einen engen Freund Egon Schieles, dem er im Sommer zuvor in Arcegno begegnet war. Friedrich Muck-Lamberty war da bereits seit drei Jahren ein Anhänger dieses Naturpropheten. 1913 trafen sich beide auf dem ersten Freideutschen Jugendtag auf dem Hohen Meißner.

ARTHUR ROESSLER, WILHELM HÜBBE-SCHLEIDEN, FIDUS UND FRANTIŠEK KUPKA

Arthur Roessler war, wie er 1892 in einem Brief an Hübbe-Schleiden schrieb, schon seit seinem 15. Lebensjahr von Fidus fasziniert. In diesem Brief hatte er offenbar gefragt, ob Fidus nach Wien kommen könne. Sicher erhoffte sich Roessler von einem solchen Besuch, eine stärkere Präsenz von Diefenbachs Kunst in der Sphinx erreichen zu können. Hübbe-Schleiden antwortete jedoch, dass Fidus zu beschäftigt sei und nicht kommen könne, ohnehin sei für das laufende Jahr eine Kunstbeilage in der Sphinx geplant. Er hielt sein Versprechen: In der Sphinx-Ausgabe vom Dezember 1892 erschien eine ganzseitige Abbildung einer Tafel aus Diefenbachs Fries. Drei Jahre später schrieb Roessler an Kupka und bat ihn um ein Treffen. Kupka antwortete: „[...] kommen Sie nur und rüsten Sie sich ordentlich gegen mich, ich bin den Diefenbachianern [sic] [ein] sehr gefährliches Ding, schließlich bin ich es schon gewöhnt, dass die meisten Diefenbachschüler [sic] nach ihrer Enttäuschung zu mir kommen, [...]“. Bald wurden die beiden enge Freunde. In der Hoffnung, sein Idol werde einige seiner Prosastücke illustrieren, hatte Roessler inzwischen auch Fidus angeschrieben. 1901, ein Jahr nachdem die „Lex Heinze“ in Kraft getreten war, schrieb Roessler in seinem Artikel „Fidus und seine Kunst“, dass seine Entwicklung einer neuen Ästhetik nackter Schönheit nicht nur mutig, sondern auch bahnbrechend gewesen sei. Die nackten jungen Menschen, die Schiele um 1910 zu zeichnen begann, sehen zwar ganz anders aus als Fidus' Akte, doch das Interesse des älteren Künstlers an der spirituellen Reinheit noch nicht geschlechtsreifer Kinder prägte diese sicherlich; Roessler wird Schieles Interesse an diesen Darstellungen genährt haben. An seiner Bewunderung für Fidus hielt Roessler auch in den folgenden Jahrzehnten fest. Für einen Artikel, den er anlässlich seines 60. Geburtstags schreiben wollte, bat er Fidus, ihm Abbildungen seiner Werke zu schicken. Bezeichnenderweise unterzeichnete er diesen Brief mit „Dein alter ‚ex-Diefenbachianer““.

MAX SCHULZE-SÖLDE, HEINRICH VOGELER, GREGOR GOG UND DIE CHRIST-REVOLUTIONÄRE

1919 zeigte Alfred Flechtheim in Düsseldorf mehrere Arbeiten von Max Schulze-Sölde. Es war seine zweite Ausstellung dort. Bald darauf folgte eine Ausstellungsbeiträge bei Hans Goltz in München. Dennoch gab der junge Künstler seine vielversprechende Karriere auf, um ein „neuer, ein primitiver, mit dem Boden verwurzelter Mensch [zu] werden“. Anfang 1920 traf Schulze-Sölde auf dem Bruderhof in Sannerz ein. Diese anarchistisch-religiöse Gemeinschaft war der Auffassung, Jesus sei nicht einfach nur ein Revolutionär, sondern ein archetypischer Sozialist und Agitator gewesen. Auf dem ersten Treffen der Christ-Revolutionäre in Stuttgart sprang Schulze-Sölde als Redner für Heinrich Vogeler ein. Karl Strücnckmann (dessen Porträt hier ausgestellt ist) taufte ihn zum „Johannes der Jugend“ und drängte ihn, die Botschaft der Bewegung unter Volk zu tragen.

Zur gleichen Zeit schuf Vogeler ein Frontispiz für den Gedichtband *Gott in mir* von Marie Adelheid Prinzessin Reuß-zur Lippe, wie zugeschnitten auf die Thematik der Gedichte – Gott wohnt der Frau inne. Dies stand sowohl im Einklang mit Vogelers Ikonografie als auch mit seinen religiösen Ansichten. Obwohl er ihnen nie beitrug, sympathisierte er mit den Christ-Revolutionären und schickte seinen Artikel „Revolution“ an die Herausgeber der Zeitschrift *Weltwende*, Gregor Gog und Alfred Daniel. Vogelers enge Freundschaft zu Gog bezeugt auch eine ihm gewidmete

Farbzeichnung. Gog organisierte 1929 den ersten internationalen Vagabundenkongress in Stuttgart, auf dem auch Gräser vor Hunderten sprach.

JOHANNES BAADER: VOR NACH WÄHREND DADA

Johannes Baaders *Vierzehn Briefe Christi* (1914) waren dem „größten Förderer der neuen christlichen Kirche Ernst Haeckel“ gewidmet. Haeckel, der seit Langem auf die Widersprüche zwischen christlicher Weltauffassung und wissenschaftlichen Entdeckungen hinwies, wird davon überrascht gewesen sein. Baader überhäufte ihn zudem mit Postkarten, eine davon zeigt das Bildnis eines monumentalen Tempels. Die Abbildung von 1915 erinnert an einen Essay aus dem Jahr 1906, in dem er, teils inspiriert von Fidus' Tempel, eine derartige Konstruktion beschrieb. Der Vers „Dann steht die Erde in neuer Gestalt inmitten der Himmel, geschaffen von Deutschland“ verweist auf ein Schlüsselthema des „Christentums II“, das Baader in *Vierzehn Briefe Christi* formulierte: „Nun die Erde und der Himmel eins geworden sind“.

1919 wandte sich Baader der Collage zu und verkündete bald das Erscheinen einer umfangreichen Sammlung solcher Arbeiten im HADO (Handbuch des Oberdadaismus). Das Werk ging anscheinend in einer Straßenbahn verloren.

Vier Jahre später lud er zum „Welt-Treffen“ auf Burg Ludwigstein ein. Baader sammelte Geld für die Burg, indem er Gutscheine im Wert von „1 Ludwigsteinpennig“ ausgab – zum Preis von „1500 Mark Papier“. Sie sollten beim Berliner Antiquar Josef Altmann in harte Währung eingetauscht werden, sobald dieser die von Baader hinterlegten „373 Geheimakten der Dadaistischen Bewegung“ verkauft habe. Das ganze Vorhaben – inmitten einer Zeit der Hyperinflation in den frühen 1920ern – verlief jedoch im Sand.

FRIEDRICH MUCK-LAMBERTY, THEODOR PLIEVIER, JOHANNES BAADER UND DIE INFLATIONSHEILIGEN

Mit dem Ausbruch der Hyperinflation in Deutschland 1921 erlitten Kirche und Staat einen Vertrauensverlust. Notgeld wurde ausgegeben, darunter auch diese mit Bildern von Muck-Lamberty und seiner Neuen Schar geschmückten Scheine. Gleichzeitig warben zahlreiche Inflationsheilige um dessen einstige Anhänger.

Theodor Plievier, vor allem für seine Romane über die Ostfront im Zweiten Weltkrieg bekannt, wurde 1919 ein Prophet, kurz nachdem er Gräser kennengelernt hatte. Gregor Gog, dem er schon im Krieg begegnet war, hatte sich damals den Christ-Revolutionären angeschlossen. Die Mischung aus anarchisch-apokalyptischen Vorstellungen, radikalem Individualismus und reformistischen christlichen Prinzipien in Plievierts Anarchie kam auch Vogelers Einstellung recht nahe. 1920 zog Plievier nach Berlin, wo er sich in der anarchosyndikalistischen Szene bewegte und Weltwende verfasste. Dort trat er auch mit den Inflationsheiligen Haeusser und Leonhard Stark in Kontakt.

Drei Jahre später veröffentlichte Carl Dopf Häusser im Urteile seiner Zeitgenossen, ein Buch über „Haeussers Persönlichkeit und Wirken“, die wenigsten Beiträge darin positiv. Selbst das Urteil von Johannes Baader fiel uneindeutig aus. Sein Gedicht „Vision“, 1930 von Schulze-Sölde in Der Dom veröffentlicht, enthält folgende Zeile: „Deutschland steht in der Mitte der Welt und ist Sieger im Himmel!“. Baader sah damals in den Prinzipien seines „Christentums II“ wohl die Vorläufer für Dada und die Christ-Revolutionäre.