

Gabriele Neufeind (Fotos)
Horst Dieter Rauh (Text)

Bürgerliche Trauer. Grabskulptur im 19. Jahrhundert

Seit Sigmund Freud wissen wir: Eros und Thanatos hängen zusammen. Die Macht des Eros, so belehrt uns der Meister der Seelenerforschung, hilft uns dem Tod zu begegnen. Nach den Umwälzungen des Ersten Weltkriegs hatte Freud auch seine Triebtheorie revidiert. In der Schrift „Jenseits des Lustprinzips“ (1920) favorisierte er den Lebenstrieb in Gestalt des mythologischen Eros - als eine Energie, die sich eng mit Objekten verbindet und den Kulturprozeß entscheidend mit vorantreibt. Naturgemäß bleibt dieser Prozeß ein antagonistischer; Eros und Thanatos stehen in ewigem Streit. Dieser Kampf ist ein wesentlicher Inhalt des Lebens, relevant auch für die Kulturentwicklung; welche der beide Mächte siegen wird, ist ungewiß. So Freud in seinem unvollendeten „Abriß der Psychoanalyse“ von 1938, ein Jahr vor seinem Tod. Die Trauer, wie sie der Tod hervorruft, ist zugleich Selbsterfahrung und kulturell ein wichtiges Moment. Unser Wort „Trauer“ geht auf das althochdeutsche Verb „trüren“ zurück, was wörtlich bedeutet: „die Augen niederschlagen“. Es meint den sinkenden Blick hinab zur Erde - zur Erde, von der wir genommen sind und zu der wir zurückkehren werden. Die fallende Bewegung, erdschwer, ist Inbegriff des Trauerns. Die Trauer will sinken, sich einsenken, zur Ruhe kommen. Wie jede fundamentale Emotion sucht sie nach Riten der Bewältigung. Das Grabmal ist Sinnmitte jeder Gedächtniskultur.

Faszination durch den Tod gehört selbst zum Eros; das haben die Künstler seit der Romantik geahnt. Brentano bedichtete das Liebeslager, als ob es eine Totenbahre wäre: „Im Liebeskampf, in Todeskampf gesunken? Ob Atem noch von ihrer Lippe fließt? / Ob ihr der Krampf den kleinen Mund verschließt, / Kein Öl die Lampe oder keinen Funken?“

Die Liegende auf dem Alten Katholischen Friedhof in Dresden, den König August der Starke 1720 anlegen ließ, entspricht von fern dieser Vision romantischer Entrückung; Schlaf oder Tod gilt gleich. Das junge Mädchen in antikischem Gewand liegt dekorativ auf einem Lager mit hohem Kissen, als ruhe sie für eine Weile. Der Mode nach stammt das Grabmal aus dem Biedermeier, einer Hochzeit des Bürgertums, dem Metternichs System zwar politische Ruhe verordnete, aber die Industrialisierung einigen Wohlstand verschaffte. Die Stirnwand des Grabmals trägt die Namenstafel, beidseitig assistieren zwei Putti im antiken Stil: gestützt auf ihre umgedrehten Fackeln halten sie eine Girlande mit Mohnblüten.



Alter Katholischer Friedhof, Dresden

Es ist die Anspielung auf Hypnos, den Schlafgott und Bruder des Todes. Das Bild ist friedlich, die Haltung der Liegenden weckt keine Todesgedanken, sondern suggeriert eine Schlafende. Ein romantisches Motiv, durchaus ein Thema der Oper - so in Bellinis „Schlafwandlerin“ (*La Sonnambula*), uraufgeführt im Jahre 1831, wo alle Verwicklung und alles Erschrecken sich auflösen in Belcanto. Die Oper verfügte über besondere Mittel, um solche Gefühlsmomente wirkungsvoll zu inszenieren. „La Traviata“, „Tosca“, „La Bohème“ leben von der musikalisch hochgetriebenen Spannung von Liebe und Tod. Der Entgrenzungs- und Auflösungsekstase des Eros hat Richard Wagner im „Tristan“ unübertroffen gehuldigt. Aber bereits Novalis in den „Hymnen an die Nacht“, einem poetischen Denkmal für seine Verlobte Sophie von Kühn, hatte in gleichsam erotischer Theologie Grab und Schoß ineins gesetzt.

Auch andere Kulturen kennen den Zusammenhang von Eros und Thanatos als einen ästhetisch bedeutsamen. Der Japaner Kawabata Yasunari hat einem seiner späteren Romane den Titel „Schönheit und Trauer“ (*Utsukushisa to kanashimi to*, 1965) gegeben. Der Titel ist programmatisch. Eine Schlüsselszene schildert, wie das Mädchen Keiko mit einem jungen Mann, Taichiro, das Grab eines Autors aus dem 16. Jahrhundert besucht und dabei die Verführung ihres Begleiters ins Werk setzt. Sie spürt das Interesse, das Taichiro dem längst Verstorbenen entgegenbringt, und aus einer Art von Eifersucht rückt sie ihm buchstäblich auf den Leib. Taichiro kniet vor dem Grab, als hörte er eine Stimme aus der Vergangenheit. Er zieht Keiko mit sich, so daß sie ebenfalls kniet.

- Und dieses Grab hat dich inspiriert?

- Dazu inspiriert...Ich weiß nicht...murmelte Taichiro nachdenklich.

In diesem Augenblick ließ Keiko sich in seinen Schoß fallen. Taichiro geriet ins Wanken. Sie aber legte beide Arme um seinen Nacken.

- Direkt vor deinem interessanten Grabstein...

Er schwieg.

- *Findest du nicht, daß dieses Grab auch für mich durch ein paar zärtliche Erinnerungen wertvoll werden sollte? In diesem Grabstein ist dein Herz. Es ist gar kein Grabstein.*

Der fatale Zusammenhang von Eros und Thanatos ist virtuos erfaßt: die Episode ist Teil einer subtilen Rache Geschichte, in der Taichiro den Tod findet. Zugleich aber rückt Kawabata die irritierende Schönheit der Situation ins Bild: die junge Frau im Schoß des jungen Mannes, vor einem moosbedeckten, verwitterten Grabstein, beinahe spöttisch über Tod und Leben sprechend. Die Ambivalenz der Situation, die Mischung aus sinnlicher Nähe und ironischer Distanz, ist meisterhaft geschildert. Ambivalenz ist ein Schlüsselbegriff der Psychoanalyse: geprägt von Erich Bleuler im Jahre 1911, im Hinblick auf Erscheinungsformen der Schizophrenie, meint er das unvermittelte Nebeneinander konträrer Wünsche und Emotionen, etwa die Haßliebe. Alle tiefen Erschütterungen, so auch Liebe und Tod, lösen zwiespältige Gefühle in der Psyche aus. Unsere Träume sind voller Ambivalenz: Freud erinnert uns daran, daß Angstträume auch Wunschträume sein können. Gerade die japanische Literatur hat eine starke Affinität zu solcher Ästhetik der Ambivalenz, deren kulturelle und mentale Ursachen in Zwängen der Affektbeherrschung liegen.

Auch die Belle Epoque, die Ära des prosperierenden Bürgertums zwischen den Kriegen von 1870 und 1914, hat solcher Ambivalenz gehuldigt. Kulturpsychologisch verstanden, hat diese Spannung die Lust und den Luxus des Lebens vertieft; manches an Nietzsches Provokationen ist nur vor diesem Hintergrund verständlich. Der Kult des „Lebens“, den das aufgeklärte, im Sinne des Monismus wissenschaftlich aufgeklärte, gebildete Bürgertum pflegte, diente nicht zuletzt der Relativierung des Todes. Die postulierte All-Einheit des Lebens, gegründet auf den Glauben an Evolution und Biologismus, brachte Professor Ernst Haeckel aus Jena, der Mann der Epoche, auf den populären Begriff der „Lebenswunder“. Damit war ein Nerv der Zeit getroffen.

Doch primär ist es die Kunst, die versucht, im Rückgriff auf einen Fundus von Sinnfiguren den Schrecken der Vergänglichkeit zu zähmen. Das Rosenmädchen auf dem Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg - der größten Anlage ihrer Art, seit 1877 Bestattungsort - demonstriert den Sieg des Lebens, auch wenn sie als Trauergabe den Korb mit Rosen darbringt. Mit Trauerschleier, doch unübersehbar weiblich, suggeriert sie im Sinnbild der Rose, seit der Antike häufiges Attribut der Aphrodite, die Lebensmächte Schönheit und Liebe.

Noch Rilke in den „Sonetten an Orpheus“ wird das Symbol der Rose feiern: „In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung / um einen Leib aus nichts als Glanz“. Im Jahre 1922 geschrieben - nach einem Krieg, der die Kultur Alteuropas bis auf den Grund zerrüttet hatte - bezeugen seine Verse noch immer den Schönheitskult des 19. Jahrhunderts. Mit der Verherrlichung des Leibes und der Erde hat der späte Rilke diesen Kult in eine gleichsam private Religiosität transformiert. Sein Orpheus, der Sänger der Wiedergeburt und Rühmer des Daseins, offenbart deutlich pagane Züge: „Nicht in den Gräften der Könige Moder / straft ihn die Rühmung Lügen“. Fortleben als eine Sache der Kunst.



Ohlsdorfer Friedhof, Hamburg

Schon Heine hatte ironisch-frivol gewisse Figuren der christlichen Religion, insbesondere die Engel, feminisiert und dadurch trivialisiert. Im Prosafragment *Florentinische Nächte* (1836) werden Mädchen zu Engeln, süß wie „Vanillesorbet“. Unversehens gerät der Ich-Erzähler in einen romantisch verwilderten Garten, wo gestürzte Statuen am Boden liegen: „*Da lag sie unverstümmelt, die marmorne Göttin, mit den rein-schönen Gesichtszügen und mit dem straffgeteilten edlen Busen, der wie eine griechische Offenbarung aus dem hohen Grase hervor glänzte: ich erschrak fast, als ich sie sah; dieses Bild flößte mir eine sonderbare schwüle Scheu ein, und eine geheime Blödigkeit ließ mich nicht lange bei seinem holden Anblick verweilen*“. Die Szenerie ähnelt der in Eichendorffs „Marmorbild“, doch Heine ist hedonistischer. Sein romantisches Phantasma kam unbewußten Wünschen nach Ästhetisierung des Todes im Zeichen der Venus bereitwillig entgegen. Wie Wagner schrieb Heine eine Tannhäuser-Legende - wenngleich die populäre Oper, in der zwei attraktive Frauen, Elisabeth und Venus, um die Seele des Sängers Tannhäuser streiten, mit Pilgerchor und Hallenarie konkurrenzlos war, sich in die bürgerliche Begeisterung für deutsches Mittelalter paßgenau einfügte.

Das 19. Jahrhundert als die Epoche bürgerlicher Weltbemächtigung ist auch die Zeit, da in den Städten große Friedhöfe angelegt wurden, die bis heute als sehenswert gelten: in napoleonischer Zeit entstand in Paris der Père-Lachaise, seit 1851 der Cimitero Staglione bei Genua, seit 1874 der Wiener Zentralfriedhof. Sie sind be-

rühmt wegen ihrer Grabarchitektur und Skulpturen, die das ganze Spektrum kunstvollen Totengepräges entfalten. Hier tat vor allem Wien sich hervor; die Stadt verlegte sogar die Gräber von Beethoven und Schubert auf den Zentralfriedhof, um ihn attraktiver zu machen. Die Ausstattung mit Skulpturen repräsentiert den großbürgerlichen Geschmack einer europäischen Metropole; der Historismus feiert Triumphe. Um den Tod zu domestizieren, wird die klassische Schönheitsidee wieder belebt. Ein prächtiges Beispiel ist das Grabmal für den Freiherrn von Wertheim, einen erfolgreichen Fabrikanten. Ein mit Säulen gerahmtes Portal öffnet sich zu einer Vorhalle, die hinführt zum Monument, nachempfunden dem römischen Barock. Die Installation wird bewacht von zwei weiblichen Genien, aus Marmor gebildet, die auf den Stufen vor einem Sockel mit der Büste des Toten sitzen.



Zentralfriedhof, Wien

Die Inschrift auf dem Sockel, in ein Medaillon gefaßt, verdichtet im Sinnspruch die ganze Ethik des unternehmerischen Bürgertums: AUDENDO ET AUGENDO - Mit Wagemut und Tatkraft. Die Grabhüterinnen sind sich ihrer Würde und Aufgabe sichtlich bewußt. Die linke, mit Diadem, den Blick sinnend nach oben, hält einen Lorbeerkrantz, Zeichen des Ruhmes; die rechte, mit bloßem Haupt, kunstvoll lässig frisiert, den Blick nachdenklich erdwärts gerichtet, stützt ihren Arm auf ein Rad, Sinnbild von Industrie und Fortschritt. Zwei Assistenzfiguren, die das Andenken des Verblichenen hüten, im Stil der Renaissance aufwendig modelliert, in ihrer Erscheinung höchst ansehnlich, ihre Weiblichkeit keineswegs verbergend. So hilft die Schönheit, den Schrecken des Todes zu mildern.

Zu fragen bleibt, wie viel an der Grabskulptur des 19. Jahrhunderts wirklich Symbol und wie viel gefühlshaft bemühte Allegorie ist. Gerade der Gedanke des „ideellen Weiterlebens“, über den sich Gottfried Benn nach zwei Kriegen mokieren wird, führt in der Friedhofskultur häufig zur Allegorie. Historisch betrachtet, lebt die Allegorie vom Schock der Endlichkeitserfahrung, wie ihn Baudelaire um 1850 in Paris, der Hauptstadt der Modernität, angesichts der Beschleunigung aller Lebensprozesse erlitt. In der Deutung von Walter Benjamin machte ihn gerade dieser Schock zum allegorischen Dichter. Erinnerung sei, daß Benjamin in seinem Buch über das barocke Trauerspiel die Allegorie als Kunst- und Denkform einer Verfallszeit beschrieb, als Indikator für den Zerfall des metaphysischen Sinnzusammenhangs. Denn entgegen der Eindeutigkeit des Symbols tendiert die Allegorie der Moderne zur Mehrdeutigkeit. Ihr Undogmatisches entspricht dem Freiheitsstreben bürgerlichen Denkens. Die Abkehr vom „Jenseits“, von einer als Trugbild verstandenen Transzendenz, dem liberalen Bürgertum durch die Gesellschafts- und Religionskritik Heines, Feuerbachs und später Nietzsches vermittelt, verlangt nach Sinnfiguren, die endliches Dasein in weltlichen Mustern deuten. Im Gefolge naturwissenschaftlicher Aufklärung, die Emanzipation von einer als obsolet empfundenen Religion verspricht, wird Trauer ästhetisch kompensiert. In dem Maße, da überlieferter Glaube als Tröster versagt, sucht die Kunst nach *profanen* Symbolen des Andenkens.

Das Grabmal der Familie Kraus-Glinz auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof, ein Glanz-Glanzstück des Historismus, gefällt sich im Reichtum antikisierenden Stils. Das Muschelmotiv, ursprünglich ein Attribut der Venus, so von Botticelli verwendet, erscheint bei Holbein als würdiges Tympanon über seiner Darmstädter Madonna. Wir sehen prächtig verzierte Pilaster, am Sockel zwei Greifen, die eine Sanduhr halten, Zeichen der Vanitas. Ein anmutig trauerndes Mädchen, das mit einer Mantilla bedeckte Haupt gesenkt, reicht einen Kranz aus Rosen, das linke Bein hat es graziös auf die Stufe gestellt. Schönheit und Trauer - alles perfekt gestellt, die Wirkung ist ein *tableau vivant*. Im Zuge individuell ausgestalteter Weltbilder, Ausdruck der Autonomie des bürgerlichen Denkens, werden sogar die Allegorien des Todes, in der Regel Personifikationen von Ideen, nach dem persönlichen Geschmack gemodelt.



Nordfriedhof Düsseldorf

Die Allegorie entspricht der Formensprache von Antike und Renaissance, wie sie der Historismus anbot. Erklärten Paganismus wird man darin nicht sehen, wohl aber eine Tendenz, die Trauerkultur zu säkularisieren.

Der Mädchenengel ist eine Allegorie der Trauer, Produkt der neuzeitlichen Endlichkeitserfahrung. Das Kreuz, ein klassisches Symbol, steht für Unendlichkeit. Auf den Friedhöfen der Belle Epoque jedoch verdrängt der feminine Engel mehr und mehr das Kreuz - am effektivsten, wenn er als Nike, als Siegesgöttin auftritt. So auf dem seit 1873 bestehenden Pragfriedhof in Stuttgart. Der Blick des anmutig-stolzen Wesens geht nach oben, dem offenen Himmel zu; die Gestalt entsteigt einem brunnenartigen, mit Rankenmustern verzierten Grab, das wie aufgesprengt ist von der Kraft der Auferstehung. Die Hände auf der entblößten Brust des weiblichen Genius, im orientalischen Friedens- und Dankesgestus übereinander gelegt, sind auch Triumphgebärde, den Sieg über den Tod bezeugend.



Pragfriedhof, Stuttgart

Nicht zufällig eignet der Szene etwas Opernhafes - als erklänge im Schlußtableau eine Erlösungsarie. Zur Oper als einer Form von Repräsentanz, der das Bürgertum, auf „Erhebung“ bedacht, so gerne huldigte, gehört die Kunst der Illusion. Im Glauben an die alles durchwaltende Zyklik der Natur, die den christlichen Auferstehungsgedanken abgelöst hat, versichert man sich des Weiterlebens in einer höheren Ordnung. Dieser Glaube an das „Höhere“ lebt auch von der bürgerlichen Goethe-Religion, eingedenk jener Verse aus dem West-östlichen-Divan, die überschrieben sind „Selige Sehnsucht“:

*Und solange du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.*

Der Historismus des 19. Jahrhunderts erschloß die reiche Tradition von Sinnfiguren. Vor allem die antike Allegorik - mit umgedrehten Fackeln, geöffneten Toren, geborstenen Säulen und Genien mit Buch – lieferte Vorlagen für die Sepulkralkunst. Die attischen Grabreliefs, die Rilke entzückt hatten, wurden ein beliebtes Vorbild für die bürgerliche Trostkultur. Sie zeigten ästhetische Trauer, Ergebung, stille Schönheit, jenseits der Vanitas- und Totenkopfsymbolik.

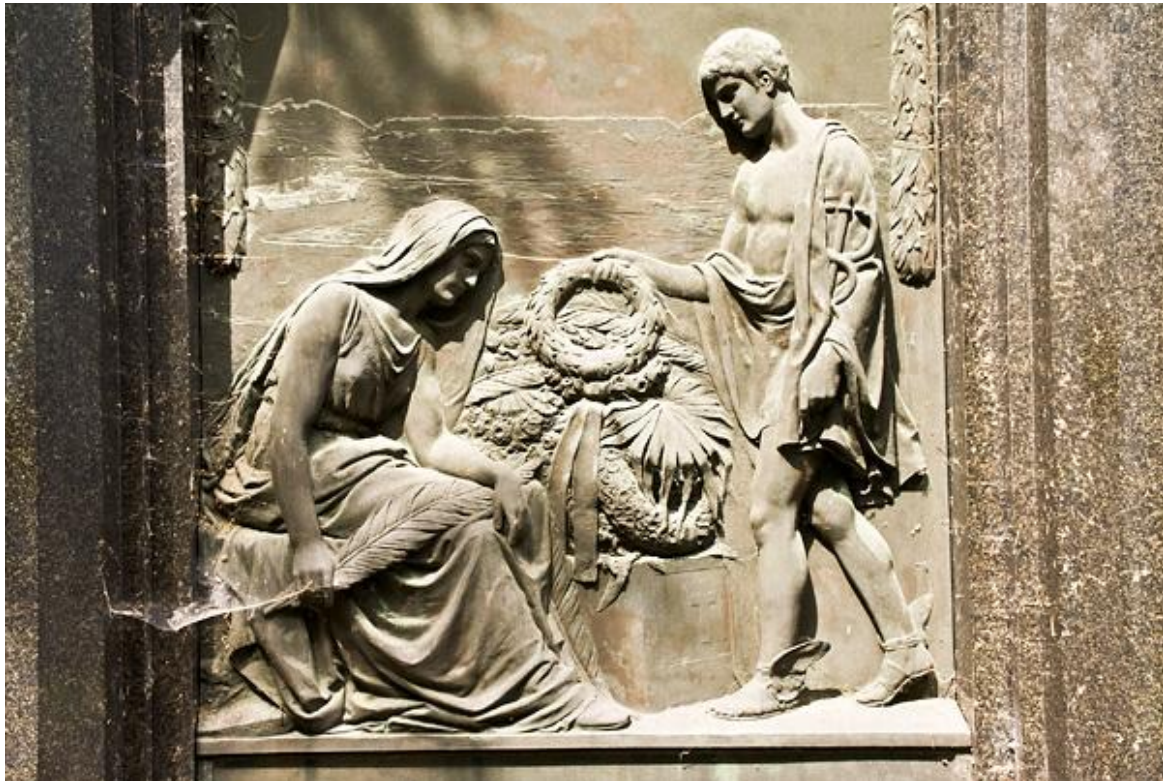
In Wuppertal auf dem Unterbarmer Friedhof findet sich solche Installation im antikischen Geist. Ein vornehm trauernder weiblicher Genius in fließendem Gewand, in halber Drehung, die der Figur sanfte Bewegung verleiht, das Bein leicht angewinkelt, steht am offenen Tor zur anderen Welt, den Blick zur Erde gesenkt. Die Rechte deutet in das Jenseitsreich, die Linke hält die Urne. Alles an dieser Gestalt atmet Würde, Contenance und gleichsam iphigenienhafte Priesterlichkeit. Die Tröstung erfolgt im Stil der Humanitätsreligion: als deutsch-griechische Symbiose. Kein wilder Schmerz, sondern Gefäßtheit im Abschied. Die Figur, in Bronze ausgeführt, verkörpert bürgerliche Solidität; ein repräsentatives Monument. Wuppertal war ein Ort früher Industrialisierung. Aber auch frühe Kritik an den sozialen Mißständen kam von dort: Friedrich Engels war Sohn eines Fabrikanten aus Barmen.



Friedhof Unterbarmen, Wuppertal

Das Fortleben antiker Ikonographie verdankt sich der Bildungsreligion des Bürgertums. Diese hatte im Klassizismus ihren genuinen Ausdruck gefunden.

Auf dem Neuen Johannisfriedhof in Dresden, der 1881 eingeweiht wurde, bietet ein qualitativvolles Relief eine Abschiedsszene im hellenischen Gewand.



Neuer Johannisfriedhof, Dresden

Links eine Trauernde, das Haupt mit einem Schleier bedeckt, den Blick auf die Kränze gesenkt, die auf dem Sarg sich häufen: in der Hand hält sie die Siegespalme, weniger der Märtyrer, als vielmehr der Heroen. Zwar zeigt der Sarg ein Kreuz, aber die Lorbeergirlanden stehen für die Idee des Ruhms, der im Altertum eine Art profaner Unsterblichkeit sicherte. Die ernste Frauengestalt, nach vorne gebückt, stellt zweifellos die Mutter dar, deren Sohn tot oder im Krieg gefallen ist. Ihr nähert sich ein jugendlicher Hermes, mit Flügelschuhen und Heroldsstab, der einen Kranz auf den Sarg legt. Die Mythologie ist korrekt: Hermes ist nicht nur der Gott der Reisenden, der Kaufleute und Diebe, sondern auch der Psychopompos, der Seelenführer, der die Toten hinab in den Hades geleitet. Rilke in seinen „Neuen Gedichten“ (1907) hat diese Mythologie mit seiner Totenfeier „Orpheus. Eurydike. Hermes“, geschrieben 1904 in Rom, wieder belebt. Die Grabszene, von großer Lebendigkeit und großem Ernst, ist bildhauerisch sorgfältig ausgeführt. Hermes könnte ein Abbild des jungen Toten sein. Der Eindruck liegt nahe, daß es sich um das Grabmal für einen im Kriege gefallenen Sohn handelt. Das Kreuz jedoch bleibt unauffällig, wirkt als Tribut an herrschende Konventionen. Was auffällt, ist ein strömendes breites Band im Hintergrund, das als der Totenfluß Lethe zu lesen wäre. Fortleben der Antike - noch 1914?

Gern wird der Abschied stilisiert zur theatralischen Geste. Die Iphigeniefigur, in trauernder Abwendung, begegnet wieder in einem Berliner Grabmal auf dem Friedhof An den Weberwiesen. Eine edle verhüllte Gestalt, die Linke unter dem Übergewand ans Herz gepreßt, schiebt mit der Rechten sanft das Tor zur anderen Welt auf; was dahinter ist, mag sich jeder nach seinem Geschmack vorstellen.

Die Erlebnisfigur des Abschieds hatte Rilke um 1900 zu einer poetischen Metaphysik ausgestaltet - als gäbe es jenseits des Abschieds noch eine unentdeckte Welt oder besser: eine Welt der Wiederkehr. Die Trauer der jungen Frau auf dem Relief trägt sich in attischem Stil: das feinplissierte Gewand fließt dekorativ unter dem Mantel hervor, kleidet den Abgang von der Bühne in diskrete Schönheit. Doch ihre Trauer zeugt weniger von Schmerz als vielmehr von Empfindsamkeit. Ein kostbares Gefühl. Ästhetisierter Tod.



Friedhöfe an den Weberwiesen, Berlin

Solche Verschönerung des Sterbens ist nur denkbar aus ungebrochenem Glauben an das bürgerliche Wertsystem - an ideelles Weiterleben, an die Segnungen einer Kunstreligion, an eine Ordnung der Welt, in der Tod und Wiedergeburt natürliche Vorgänge sind. Die Kunst adelt noch die Vergänglichkeit des Menschen, spendet den Überlebenden Trost, schafft Sinnfiguren.

Ein herausragendes Beispiel dafür ist der Alte Zwölf-Apostel-Friedhof in Berlin. Er zählt, wie uns versichert wird, zu den kulturgeschichtlich bedeutsamsten der Stadt. Die Anlage im Umfeld der Evangelischen Zwölf-Apostel-Gemeinde entstand nach

1864 auf dem Boden eines ehemaligen Militärgeländes. Entworfen hat sie der königliche Garteninspektor Carl David Bouché (1809-1881). Wir finden zahlreiche Erbgräbnisse - ein Signum bürgerlichen Totenkultes. Noch darin erweist sich eine auf Beständigkeit und Solidität angelegte Kultur des verwalteten Lebens und Sterbens, dem die Ästhetik die Weihen des „Höheren“ gibt. Dieser Friedhof erinnert in vielem an italienische Camposanti des 19. Jahrhunderts, in der künstlerischen Ausgestaltung wie in der Repräsentanz.

Solche Repräsentanz bezeugt ein ausdrucksvolles Relief aus dem Jahre 1911, das sich in einem Zentrum bürgerlicher Kultur, in der Handelsstadt Frankfurt findet.



Hauptfriedhof, Frankfurt a.M.

Eine im Aufzug begriffene Frauengestalt, die Brüste entblößt, mit wehendem Gewand, erhebt sich ohne Bodenhaftung in die Lüfte, unter ihr eine treibende Wolke.

Der Auferstehenden, die wie aus eigener Kraft sich zu erheben scheint, begegnet ein weiblicher Engel, barbusig und geflügelt, der ihr die Hände entgegenstreckt, sie im himmlischen Reiche willkommen heißt, den Blick ekstatisch nach oben gerichtet. Der Aufwärtsschwung ist beides: dekorativ und sinnlich, ein Duktus, den in Frankreich als Bildhauer vor allem Aristide Maillol gepflegt hat. Das Bedürfnis nach Schönheit in der Trauer greift behutsam die Formensprache maßvoller Modernität auf, ein Hauch Impressionismus ist zu spüren. Doch dem aufmerksamen Betrachter entgeht nicht das Bodenlose der Figuren und der Szene: Die Erlösung ist behauptet, die Trauer einem weltflüchtigen Optimismus gewichen, der mit klassischen Pathosformeln sich zu beruhigen sucht.

Der Ästhetizismus des prosperierenden Bürgertums liebte die Inszenierung. Nicht umsonst bietet Berlin - zu Fontanes Zeit bereits Millionenstadt und seit den Naturalisten eine Hauptstadt des Theaters - auch auf den Friedhöfen repräsentative Monumente. Etwa in Mehringdamm: Dort ruht auf einem streng stilisierten Steinsarg mit Trageringen eine noch junge Frau, das Haupt mit der Hochsteckfrisur im Stil von 1900 gebettet auf einem flachen Kissen, die Hände über der Brust gefaltet, in einem weiten Gewand, das an den Seiten wie eine Draperie vom Sarg herabhängt. Malerischer Faltenwurf, den Körper dezent modellierend.



Friedhöfe vor dem Hallischen Tor, Mehringdamm, Berlin

Diese Grabarchitektur - denn so muß man sie nennen - spricht von einem ausgeprägten Symbolbedürfnis. Doch wendet es sich ab von den christlichen Zeichen und sucht seine Zuflucht zu innerweltlichen Denkbildern. Unvermeidlich spielt der Effekt eine gewisse Rolle; diese profane Grabkultur muß mythisieren - wie es die Bismarckdenkmäler überall bezeugen. Man spürt den Willen, sich vom Kirchlichen zu emanzipieren, ganz im Sinne des populären Ernst Haeckel, der in seinen *Welträtseln* (1899) schrieb: „Der Monismus lehrt uns die ausnahmslose Geltung der ‚ewigen, ehernen, großen Gesetze‘ im ganzen Universum. Damit zertrümmert derselbe aber zugleich die drei großen Zentral-Dogmen der bisherigen dualistischen Philosophie: den persönlichen Gott, die Unsterblichkeit der Seele und die Freiheit des Willens“.



Friedhöfe vor dem Hallischen Tor, Mehringdamm, Berlin

Die Symbolik des aufgeklärten Bürgertums will sagen: nicht Tod, sondern Schlaf umfängt die Liegende. Das Monument ist ein mächtiges Tor, im Tympanon die aufgehende Sonne, die ihre Strahlen ausschickt, in ihrem Rund eine Taube, die ihre Flügel breitet. Das Lebenstor - so war die Absicht. Im Sommer lenkt es den Blick auf üppiges Grün dahinter, auf den Triumph der Natur. Das Portal freilich ein wenig klotzig, es erdrückt fast die zierliche Gestalt der Liegenden. Groß inszenierte Trauer, verheißungsvoll die Inschrift auf der Schwelle: *Mächtiger als der Tod die Liebe*. Ein Echo des Hohenliedes, für viele gewiß ein Glaubenssatz, doch hier gleichsam privatisiert. Als Verheißung vielleicht nicht mehr authentisch, eher behauptet: pathetische Trostformel. Sie paßt zur Massivität des Grabmals, das die Geschmacksunsicherheit des Wilhelminischen Zeitalters spiegelt.

Die im Gefolge der Romantik von Dichtern und Malern betriebene Feminisierung schlägt sich in der Trauerarbeit nieder. Wie Kierkegaard im zweiten Teil von „Entweder-Oder“ dekretierte: „Das Weib erklärt die Endlichkeit, der Mann jagt der Unend-

lichkeit nach“. Damit ist die bleibende Spannung zwischen dem Ästhetischen und Ethischen berührt. Die Grabskulptur des 19. Jahrhunderts, bis hin zum Jugendstil, ist geprägt vom „Ästhetischen“. Die Endlichkeit, der Tod - sie werden bevorzugt in Kategorien des Weiblichen dargestellt. Das Ethische, im Verständnis von Kierkegaard die absolute Selbstwahl, Wahl einer Aufgabe, Abkehr von bloßer Stimmung, tritt zurück. Angesichts der Unendlichkeit feminisiert das 19. Jahrhundert seine Todesbilder: sie sollen „ansprechend“ sein, die Belle Epoque modelt sie planmäßig ins Attraktiv-Sentimentale um. Die Engel, nach theologischer Tradition eigentlich ohne Geschlecht, werden zu schönen Gesandten und Tröstern. Ihre erotische Aura entspricht der Abwehr eines strengeren Todesgedankens, dessen Erinnerung an das „Gericht“ das Harmoniebedürfnis, das Wohltemperierte der bürgerlichen Weltordnung stört. Die Vermutung liegt nahe, daß solche Ästhetik in Konkurrenz steht zu kirchlicher Verkündigung, die einer gewissen Strenge des *Memento mori* nicht entbehren kann.

Betont „ästhetisch“ ist auch der Engel der Malerei, der auf dem Alten Zwölf-Apostel-Friedhof in Berlin das Grabmal von Robert Warthmüller ziert. Wir wissen nichts mehr von ihm; aber sein Totenmal ist ein Zeugnis ersten Ranges für die Grabkultur der Belle Epoque. Ein Mädchenengel, nackt bis zum Schoß, der locker mit einem Tuch bedeckt ist, in schöner Körperlichkeit, an der den Auftraggebern wie dem Künstler sehr viel gelegen war; mit mächtigen, etwas plumpen Flügeln (Flügel jedoch mußten sein), das Haupt mit dem zerrauten Haar trauernd geneigt, in der Linken eine Palette mit Pinsel, in der Rechten einen gesenkten Lorbeerzweig.



Alter Zwölf-Apostel-Friedhof, Berlin

Dahinter steht ein Mythos der Kunst, inspiriert von Legenden, wie die Renaissance sie erfolgreich kreiert hat: vom Fortleben der Meister in ihren Werken. Revitalisiert hat diesen Mythos der romantische Geniekult, dem selbst das Bürgertum mit Blick auf das „Höhere“ huldigte. Kunst als profane Unsterblichkeit - hier eher als abgebrochene Karriere. Sentimental, aber nicht ohne Reiz. Schönheit und Trauer, man sieht es, passen durchaus zusammen. Das Bedürfnis, sie zu verschwistern, war im 19. Jahrhundert ausgeprägt. Die bürgerliche Kultur sah diese Verbindung als völlig legitim an. Im 21. Jahrhundert hat der Begriff der Repräsentanz, der bildhaften Vergegenwärtigung, dem die Kunstgeschichte die grandiosen Porträts von Velázquez verdankt, keinerlei Geltung mehr: er wird schlechthin nicht mehr verstanden. Denn auf Waldfriedhöfen und bei anonymer Bestattung geht es nicht mehr um das Gedenken, sondern um das Verschwinden. Der bürgerlichen Sepulkralkultur wäre das noch ein Greuel gewesen, legte man doch Wert auf das Repräsentative; an ihm hing die Geltung von Personen, Familien, Firmendynastien.

Im Grunde verfällt solche Ästhetisierung, mit Kierkegaard gesprochen, der „Verzweiflung - einem Verlust des Selbst, begründet aus einem Mißverhältnis im Hinblick auf Tod und Unendlichkeit, auf das metaphysisch Gesetzte des Todes. Die ästhetisierte Verzweiflung bleibt dem Endlichen verhaftet, sie verrät die Schwachheit vor dem Tod und dem Unendlichen. Das Selbst will zwar unendliches sein, doch ohne dies ethisch je leisten zu können. Daraus entsteht die Verzweiflung, verzweifelt man selbst sein zu wollen. Diese ästhetische Verzweiflung hat Fontane in seinem Roman „Unwiederbringlich“ (1891) mit tiefer Einfühlung in die mentalen Verwerfungen einer Umbruchszeit geschildert: Christine Holk wird ein Opfer ihrer religiös überspannten, lebensfremden Ansprüche, ihre auf Formen bedachte Religiosität bleibt im Horizont der Endlichkeit; fehlgeleitet mündet sie in Schwermut. Als ihre Ehe mit Graf Holk gescheitert ist, flüchtet sie in den Suizid. Ihr Tod im Meer entspricht dem Symbolismus der Epoche: Suche nach der ersehnten All-Einheit. Doch solches Phantasma der Auslöschung gehört noch der endlichen Welt an.

Die Kunst der Belle Epoque hat nicht mehr die Kraft, Schönheit und Trauer wahrhaft zu vermitteln; sie fallen auseinander, der Effekt wird theatralisch. Bürgerlicher Hang zur Contenance verwandelt, um der Affektbeherrschung willen, Schönheit und Trauer in allseits akzeptierte Konventionen. Ästhetisch aufbereitet, weben sie schönen Schein noch um die Letzten Dinge. Kein Zufall, daß eben in dieser Epoche, im Zerfall des idealistischen Systems, das Phänomen des „Kitsches“ auf den Plan tritt. Der Begriff taucht in der Kunstwelt der Gründerzeit auf, er umschreibt das so effektiv wie wohlfeil präsentierte Sentiment. Gleichzeitig entwirft Hans Vaihinger seine „Philosophie des Als-ob“, die von den nützlichen Fiktionen lebt, von den „Erdichtungen zu praktischen Zwecken“. Solcher Gefühlspragmatismus strebt nicht mehr Wahrheit, sondern Wirkung an.



Nordfriedhof, Düsseldorf

Als wollte er diese Befunde illustrieren, legt ein schwermütiger Engel die Antinomien von Schönheit und Trauer bloß. Dezent androgyn unter dem fließenden Kleid, hat er geziert seine Füße gekreuzt; Rosenkranz und Fackel sind nur noch Requisiten. Nicht zufällig erinnert er an ein Schlüsselwerk der deutschen Renaissance - an Dürers berühmte Radierung der *Melencolia*. Aber der Historismus, auch Mentalität reproduzierend, überdeckt alles authentische Gefühl. Um sich zu äußern, muß die bürgerliche Trauer um 1900 auf vorgefertigte Formeln zurückgreifen; sie kennt keine eigene Sprache. Die Genien des erotisierten Todes zeigen die Züge der Melancholie. Der Erste Weltkrieg wird die erschöpften Attitüden außer Geltung setzen.