

# Spuren der Berliner Bildhauerschule in Gießen

Eva Broscheck

## 1. Originalarbeiten von Berliner Bildhauern

Gießen ist nicht gerade reichlich mit plastischen Werken vergangener Jahrhunderte ausgestattet; dennoch schlummern dort unentdeckt einige originale oder nachgebildete Arbeiten bedeutender Künstler sowie zahlreiche durchaus qualitätsvolle Erzeugnisse weniger bekannter Werkstätten, die es wert sind, einer interessierten Öffentlichkeit vorgestellt zu werden. An dieser Stelle soll eine erste Gruppe besprochen werden, die *zeitlich* etwa 1880 - 1920 entstanden ist, *stilistisch* der Berliner Bildhauerschule zugeordnet werden kann und sich *räumlich* auf den Alten und den Neuen Friedhof in Gießen verteilt<sup>1</sup>. Zu einem späteren Zeitpunkt soll in einem zweiten Teil das Blickfeld auf den Architekturschmuck und die Kleinplastik erweitert werden.

Bevor wir nun in medias res gehen, soll hier eine kurze Erläuterung dazu vorangestellt werden, was im Folgenden unter der *Berliner Bildhauerschule* zu verstehen sein wird.

Obwohl sich mehrere hundert Bildhauer des 19. Jahrhunderts (Berliner und/oder solche, die dort lernten, arbeiteten und zum Teil blieben) mit dem in Verbindung bringen lassen, was unter "Berliner Bildhauerschule" zusammenfassend zu verstehen ist<sup>2</sup>, haben doch nur einige wenige herausragende Gestalten Stilrichtungen, Formensprache und - sicherlich im Zusammenwirken mit den Auftraggebern - die Themenkreise der Berliner Bildnerei bestimmt.

Als quasi Stammvater jener Kunst ist **Andreas Schlüter** (1660 - 1714) anzusehen, der bereits 1694 als Hofbildhauer nach Berlin berufen wurde und seit 1699 das gesamte Kunstwesen Berlins leitete. Internationalen Rang gewann die Berliner Bildhauerei aber erst mit **Gottfried Schadow** (1764 - 1850), dessen Werk von dem frühen Klassizismus Antonio Canovas in Rom sowie dem Winckelmann-Bild der griechischen Antike geprägt wurde. Seine Kunst erblühte unter der Förderung durch "seinen" König

<sup>1</sup> Eine Ausnahme stellt gleich in zweifacher Hinsicht das erste vorzustellende Objekt, das Liebig-Denkmal, dar: es wurde nicht auf einem Friedhof aufgestellt und kann bedauerlicherweise - da inzwischen zerstört - nicht mehr besichtigt werden.

<sup>2</sup> Peter Bloch, Anmerkungen zu Berliner Skulpturen, in: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Bd. VIII, Berlin 1970, S. 162

Friedrich Wilhelm II.. Schadow's bedeutendster Schüler war **Christian Daniel Rauch** (1777 - 1857), der seinerseits von Wilhelm von Humbold und Bertel Thorvaldsen stark beeinflusst wurde<sup>3</sup>. Humbold wurde zum Mentor Rauchs, und mit Thorvaldsen verband ihn eine langjährige tiefe Freundschaft. Rauch war der erklärte Favorit des nachfolgenden Königs Friedrich Wilhelm III., und so geriet Schadow, der auf Rauch in dessen früher Berliner Zeit aufmerksam wurde und ihm den Weg als Bildhauer geebnet hatte, leicht ins Hintertreffen. Zu Rauchs beinahe uneingeschränkt stilbildender Schule, welche die Berliner Kunst bis weit in die Gründerjahre hinein entscheidend beeinflusst hat, gehörten u. a. **Albert Wolff** (1814 - 1892) und **Reinhold Begas** (1831 - 1911)<sup>4</sup>. Während Wolff die mit zeitgeschichtlicher Porträthaftigkeit und maßvollem Realismus gepaarte klassische Ausdrucksweise Rauchs pflegte und selber als Lehrer überlieferte, wurde Begas, der nach seinem Romaufenthalt von den Werken Berninis besonders beeindruckt war, zum Hauptvertreter des Wilhelminischen Neubarock. **Fritz Schaper** (1841 - 1919) wiederum war Schüler von Albert Wolff gewesen und weitgehend in Rauchs Tradition dem noblen, vom deutschen Idealismus geprägten Menschenbild verpflichtet.

In eben dieser Tradition entstand im 19. Jahrhundert - neben zahlreichen Porträtbüsten, -statuen und Medaillons, Genrefiguren für die Ausstattung der vornehmen Salons sowie den Grabmalen unterschiedlichster Form und Größe - eine Reihe von Denkmälern, die dem aufkeimenden Repräsentationsbedürfnis des emanzipierten und aufgeklärten Bürgertums entsprechend "...Gelehrte, Ärzte, Erfinder, Unternehmer (...) im sonntäglichen Bratenrock, mit korrektem Stand- und Spielbein, eine Schriftrolle oder ein anderes Attribut von Gelehrsamkeit und Tatkraft in der Hand"<sup>5</sup> darstellten.

<sup>3</sup> Hans-Georg Buschmann, Der Nordfriedhof von Wiesbaden und seine Vorgänger, Frankfurt am Main, 1991, S. 127

<sup>4</sup> Alle wichtigen Berliner Bildhauer zu nennen und ihren Werdegang zu schildern, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen; auch das nähere Eingehen auf die zweifellos vielfältigen politisch/geschichtlichen Entwicklungen, die für die Kunstentwicklung und natürlich auch -betrachtung von großer Wichtigkeit sind, kann hier nicht geleistet werden. So sollen an dieser Stelle nur die knappen erforderlichen Bezüge hergestellt werden. Auf die bedeutende Tatsache muß aber noch hingewiesen werden, daß sich im 19. Jahrhundert wechselnd aber ständig eine große Anzahl deutscher Künstler in Rom aufhielt, darunter zahlreiche Mitglieder der Berliner Bildhauerschule, die teilweise mehrere Jahre dort studierten und arbeiteten. Rom kann also als quasi "Außenstelle" der Berliner Akademie angesehen werden, an der viele Künstler wesentliche stilbildende Impulse erhielten, auch wenn sie nie in Berlin gelernt haben.

<sup>5</sup> Peter Bloch, Denkmal und Denkmalkult. In: Ethos und Pathos, Die Berliner Bildhauerschule 1786 - 1914, Hrsg. von Peter Bloch u.a., Berlin 1990, S. 198

## 1.1. Fritz Schaper

### 1.1.1. Das Liebig-Denkmal

In dem Stadtführer der Universitätsstadt Gießen aus dem Jahre 1907 ist zu lesen: "... Nach der Besichtigung des Botanischen Gartens wenden wir uns der Ostanlage zu, um das inmitten prächtigen gärtnerischen Schmuckes gelegene, von dem Berliner Bildhauer Schaper in weißem Tiroler Marmor ausgeführte **Denkmal Justus von Liebigs** zu bewundern, welches im Jahre 1890 enthüllt wurde."<sup>6</sup> (Abb. 1) Nun, dieses Denkmal existiert nicht mehr, denn es hat zwar den Krieg überdauert, wurde aber 1945 mutwillig zerstört<sup>7</sup>; an seiner Stelle steht heute eine schlichte Stele mit einem Bronzeabguß des Kopfes der ehemaligen Liebig-Figur, während sich das noch erhaltene Original im Liebigmuseum befindet.

Das Denkmal, das 1890 von Freunden und Schülern Liebigs der Stadt Gießen geschenkt wurde<sup>8</sup>, bestand aus einem mehrfach abgestuften Postament, in dessen Mitte sich ein volutengeschmückter mannshoher Sockel erhob, auf welchem die lebensgroße Statue Justus Liebigs in napoleonischer Pose stand. Sie teilweise an den Sockel lehrend saßen beiderseits allegorische Frauengestalten: links (vom Betrachter aus gesehen) Minerva, die göttliche Schützerin der Lehrer, mit ihren Attributen Buch und Fackel und rechts Ceres, die Göttin der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus<sup>9</sup> mit Korngarbe und Füllhorn<sup>10</sup>. Die Erhabenheit der Komposition wurde - nach der Mode der Zeit - von einer kunstvoll gestalteten schmiedeeisernen Umfriedung unterstrichen.

"Mode" ist natürlich ein etwas verfänglicher Begriff, doch der für seine Epoche beispielhafte Werdegang des Bildhauers **Fritz Schaper** rechtfertigt diese Wortwahl und kann darüber hinaus für die nachfolgenden Betrachtungen erhellend wirken.

Geboren am 31.07.1841 in Alsleben a. d. Saale, absolvierte der junge

<sup>6</sup> Wegweiser durch die Universitätsstadt Giessen und ihre Umgebung, Giessener Verkehrshandbuch, Hrsg. von Hermann Oesterwitz (im Jahre des 300 jähr. Jubiläums der Großh. Landes-Universität), Verlag von Emil Roth in Giessen, 1907, S. 114

<sup>7</sup> Giessen wie es war. Hrsg. von Hans Wilhelm und Peter Hamann, Gießen 1979. o. Seitenzahl

<sup>8</sup> Kulturdenkmäler in Hessen, Universitätsstadt Gießen, Hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Wiesbaden 1993, S. 108

<sup>9</sup> Sie erscheinen hier als persönliche Beschützerinnen des Hochschullehrers Liebig, dessen bedeutendste Entdeckungen auf dem Gebiet der *Landwirtschaft* und der Nahrungsmittelchemie liegen.

<sup>10</sup> Die Angabe von Karlheinz Lang in: Kulturdenkmäler in Hessen, a. a. O., S. 108, "Ceres mit Ährenkranz" ist unrichtig.

Mann eine zweijährige Steinmetzlehre in Halle, bevor er 1859 an die Berliner Akademie ging und in das Atelier von Albert Wolff aufgenommen wurde<sup>11</sup>. 1867 machte er sich selbständig und bekleidete 1875 - 90 als Leiter des Aktsaals ein Lehramt an der Berliner Kgl. akad. Hochschule für bildende Künste. Seit 1880 war er ordentliches Mitglied und seit 1881 Senatsmitglied der Akademie der Künste Berlin. Reisen nach Paris (1867) und Rom (1873) bilden weitere Hintergründe seines reichen und langen Schaffens. Schaper starb nach einem arbeitsreichen und vom Erfolg begleiteten Leben am 29.11.1919 in Berlin<sup>12</sup>.

In die oben erwähnte Reihe von Monumenten gehören auch bedeutende Denkmäler von Fritz Schaper, so etwa diejenigen für Goethe im Berliner Tiergarten (1873 - 1880, heute im Lapidarium), Gauß in Braunschweig (1879), Krupp in Essen (1899) und eben Liebig in Gießen (1890).

Auf den ersten Blick sieht das Liebig-Denkmal dem zehn Jahre älteren für Goethe (*Abb. 2*) im Aufbau und in der Gestaltung sehr ähnlich: hier wie dort sind ein stufiger Unterbau, darauf der hohe, von Assistenzfiguren flankierte Sockel, auf welchem die Hauptperson gezeigt wird und das Umfassungsgitter die wesentlichen Merkmale. Und in der Tat beriefen sich die Besteller in der Korrespondenz mit dem Künstler im Vorfeld der Auftragsvergabe auf dieses Vorbild, sie begehrten offensichtlich ganz gezielt ein *ähnliches* Werk von Fritz Schaper<sup>13</sup>. Erst beim prüfenden zweiten Hinschauen erschließen sich markante Unterschiede, die am augenfälligsten werden, wenn man - quasi als stilgeschichtliches Zwischenglied - das Schiller-Denkmal von Reinhold Begas in Berlin (1871)<sup>14</sup> betrachtet<sup>15</sup>.

Begas, der jüngste Rauch-Schüler, kam während seiner Romaufenthalte in den Kreis Lenbach/Feuerbach/Böcklin, der ihn ebenso stark prägen sollte, wie die Werke der Spätrenaissance und des Barock, welche ihm dort auf Schritt und Tritt begegneten. Von Kaiser Wilhelm II. unterstützt, entsagte Begas immer mehr der klassizistischen Formensprache und "entwickelte ein neues und vitaleres Menschenbild, voll Leidenschaft und großer Gebärde, reich an malerisch erfaßter Sinnenfreude und kämpferischem Elan: Pathos im besten Sinne des Wortes"<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> UlrichThieme, F.Becker, Allgemeines Leikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XXIX, S. 579

<sup>12</sup> Brigitte Hüfler, Kurzbiographien Berliner Bildhauer. In: Ethos und Pathos, a. a. O., S. 546

<sup>13</sup> Akten des Stadtarchivs Gießen

<sup>14</sup> Als Begas 1863 die Konkurrenz um das Schillerdenkmal auf dem Gendarmenmarkt gegen den Bläser-Schüler Rudolf Siemering gewann, verhalf er damit dem Neubarock auf deutschem Boden zu einem ersten - allerdings von den Zeitgenossen heftig umstrittenen - öffentlichen Sieg über die Stilrichtung der Rauch-Schule.

<sup>15</sup> Das heutige Erscheinungsbild wird durch das neue Postament aus fremdem Material und der nicht mehr originalgetreuen Umfassung beeinträchtigt.

<sup>16</sup> Peter Bloch, Denkmal und Denkmalkult. In: Ethos und Pathos, a. a. O., S. 198

Zwar steht Begas´ Schiller noch in althergebrachter Statuarik, doch wird die dynamische Ausstrahlung durch den visionären Blick und die stolze Kopfhaltung genährt. Die diagonal zum Sockel angeordneten weiblichen Gestalten (Sinnbilder der Philosophie, Geschichte, Lyrik und des Dramas) wirbeln die Szene regelrecht auf, bar der früher gewohnten verinnerlichten Ruhe thronen sie "schicksalsschwer, in michelangellesken Posen (...). Düster umwölkt gibt sich der bis dahin so lichte und biedere Olymp."<sup>17</sup>

Schaper scheint zeitlebens zwischen seinen wohl wichtigsten Vorbildern Rauch und Begas hin und her geschwankt zu haben. So steht bezeichnenderweise an seinem Berliner Goethe-Denkmal<sup>18</sup> der Unterbau mit dem runden Sockel und den darum versammelten und vor sich hin sinnenden oder in stille Gespräche versunkenen Figuren<sup>19</sup> noch eher in der klassizistischen Tradition. Sein Goethe präsentiert sich jedoch bereits in der selbstbewußten Pose eines Potentaten, die Linke in die Hüfte gestemmt, ganz so, wie wir es von Darstellungen barocker Fürsten und Könige her gewohnt sind.

Im Gießener Liebig-Denkmal schließlich bekommen die neobarocken Tendenzen vollends die Oberhand: Liebig tritt in selbstbewußter, souveräner Haltung<sup>20</sup> auf, Stand- und Spielbein sind neu interpretiert und erwecken den Eindruck elanvollen Voranschreitens, wobei der linke Fuß über die Plinte hinausragt. Währenddessen scheint die aufgestützte Linke weniger zu ruhen, als vielmehr Schwung für den nächsten Schritt zu holen. Der Sockel wurde auch schon mit Versatzstücken der barocken Formensprache gegliedert und - verkröpft und volutengeschmückt - gestaltet. Minerva und Ceres ihrerseits, weit überlebensgroß aus dem Stein gehauen, stemmen ihre Attribute energisch auf die Oberschenkel und blicken wild entschlossen und voller Tatendrang in die Welt<sup>21</sup>. Sie sind mit üppigen aber faltenarmen Gewändern gekleidet und von großzügigen, teilweise aufgeblähten Stoffbahnen umhüllt.

Die Gruppe schildert hervorragend auch ohne Worte den zeittypischen Erfolg des Darmstädter Drogistensohnes, der in seiner Person nicht nur das

<sup>17</sup> Peter Bloch, In: Ethos und Pathos, a. a. O., S. 199

<sup>18</sup> Anlässlich der Enthüllung des Goethe-Denkmal im Jahre 1880 erhielt Fritz Schaper den Titel "Königlicher Professor" verliehen.

<sup>19</sup> Eine von Ihnen wird uns weiter unten noch beschäftigen.

<sup>20</sup> Die Geste Liebigs, die rechte Hand (ähnlich Napoleon) in die Weste gesteckt ruhen zu lassen, ist überliefert; Liebig trug den Arm dabei allerdings annähernd im rechten Winkel. Der Künstler "steckt" die Hand um einen Knopf höher in das Kleidungsstück und verwandelt mit diesem kleinen Trick die gelassene Geste in dynamische Bewegung.

<sup>21</sup> Ihre Gestik und Körperhaltung, ja teilweise sogar die Attribute ähneln in erstaunlichem Maße einem Agraffenpaar aus dem 4. Jh.; dieses zeigt zwei sitzende Gestalten der Tyche, der weiblichen Personifizierung des Glücks. Eine Figur mit Lanze und Schild symbolisiert Rom und erinnert an unsere Minerva mit Fackel und Buch. Die andere, die ein Füllhorn trägt, stellt Konstantinopel dar und dieser kommt Ceres sehr nahe. Der Schmuck ist abgebildet in: Margaret Oliphant: Atlas der Alten Welt, München 1993

"zukunftsweisende Phänomen des forschenden Wissenschaftlers" dem "Gelehrten alten Stils" entgegensetzte<sup>22</sup>, indem er die organische Chemie experimentell untermauerte und sie systematisch neu strukturierte, auf dem Gebiet der Landwirtschafts- und der Nahrungsmittelchemie bahnbrechende Erfindungen machte und die naturwissenschaftliche Universitätslehre revolutionierte, sondern es darüber hinaus auch noch verstand, die Erkenntnisse seiner wissenschaftlichen Forschungsarbeit der industriellen Massenfertigung zugänglich zu machen.<sup>23</sup>

### 1.1.2. Die Bedeutung für Gießen

Um dieses Denkmal über den kunsthistorischen Aspekt hinaus auch zeitgeschichtlich richtig einordnen und bewerten zu können muß hervorgehoben werden, daß es das erste und für längere Zeit einzige monumentale Standbild auf einem öffentlichen Platz in Gießen gewesen ist<sup>24</sup>.

Eine umfangreiche deutschlandweite Korrespondenz zwischen Universitäten, Instituten, bedeutenden Wissenschaftlern und Privatpersonen ging der offiziellen Auftragsvergabe 1887 voraus. Einen weiteren mehrfachen Briefwechsel führte der Künstler 1889 mit der Stadt Gießen: er war sehr unzufrieden mit dem zunächst anvisierten Aufstellungsort vor dem Gebäude der Universität, welcher sich seiner Meinung nach nicht als Hintergrund für die helle Marmorgruppe eignete; auch sollte dort die Figur mit dem Gesicht nach Norden stehen, wodurch sehr ungünstige Beleuchtungsverhältnisse entstanden sein würden. Das Angebot der Stadt, das Denkmal mit Hecken zu hinterpflanzen, lehnte Schaper mit Berufung auf den gleichgearteten und mißlungenen Versuch anlässlich der Errichtung des Schiller-Denkmal in Berlin ab. Er warf seine dreijährige mühe- und liebevolle Arbeit an dem Liebig-Denkmal in die Waagschale und pochte auf die Zuweisung eines zentralen aber einen ruhigen Hintergrund bietenden Platzes, an welchem auch ein richtiger Lichteinfall gewährleistet sein sollte. So einigte man sich schließlich auf den Standort an der Ostanlage.

<sup>22</sup> Peter Moraw, Gießen, Historisches Porträt einer hessischen Stadt. In: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins Gießen, Neue Folge 77. Band (Festschrift für Erwin Knauß), Gießen 1992, S. 486

<sup>23</sup> Überschwenglich heißt es in dem Wegweiser... a. a. O., S.114 - 115: "Die Porträtähnlichkeit ist sprechend, das Denkmal in allen seinen Teilen vorzüglich gelungen. Justus von Liebig war während der schönsten und wichtigsten Zeit seines Lebens Bewohner unserer Universitätsstadt. Mit 21 Jahren wurde er hier Professor an der Hochschule und widmete sich unablässig deren Dienst während nahezu drei Jahrzehnten. Hier reihten sich Entdeckungen an Entdeckungen, alle Läder der zivilisierten Welt sandten lernbegierige Schüler seiner Musteranstalt zu, und durch ihn wurde Gießen eine zeitlang die berühmteste aller deutschen Hochschulen...."

<sup>24</sup> Die Friedhöfe sind hierbei nicht berücksichtigt.

Erst 1900 wurde auf dem Gießener Marktplatz das Sieges-Denkmal, ein Werk von Ludwig Habich, dem herausragenden Gründungsmitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, aufgestellt. Diesmal wurde von der Stadt ein Wettbewerb ausgelobt. Zur Teilnahme wurden - außer Habich - folgende Künstler aufgefordert: der Bildhauer Rieth in Berlin, Professor Volz in Karlsruhe und die Architekten Halmhuber und Pfann in München. Als Professor Volz auf die Teilnahme verzichtete (vielleicht um seinem ehemaligen Schüler, nämlich Habich, kein Konkurrent zu werden ?), wählte man an seiner Stelle den Bildhauer Stöckhardt aus Berlin. Diese Auswahl dokumentiert die um die Jahrhundertwende noch ungebrochene Anziehungskraft der Berliner Bildhauerschule. Außer dem ausdrücklichen Favoriten des Großherzogs, dem noch jugendlichen Habich und seinem akademischen Lehrer, wurden ein Münchner Architekten-Duo und eben zwei Berliner Bildhauer zum Wettbewerb eingeladen. Die Zusammensetzung des Preisgerichtes erlaubt ähnliche Rückschlüsse. Ihm gehörten fünf Herren an: der Geheime Hofrat Professor Dr. Schäfer (Professor der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt), Königlicher Geheimer Baurat Stübgen aus Köln, der Gießener Oberbürgermeister Gnauth, der ebenfalls Gießener Kommerzienrat Heyligenstaedt und - als einziger Künstler - "Professor Schaper, Bildhauer in Berlin, Schöpfer unseres Liebig-Denkmal<sup>25</sup>". Daß letztendlich die Jury nicht unangefochten selbständig die Wahl treffen konnte, entnehmen wir der Ansprache beim Festessen nach der Enthüllung des Denkmals: "Etwas eingehender aber darf beim heutigen Anlaß ich vielleicht daran erinnern, daß nach erstem Wettbewerb erster Künstler um die Ausführung unseres Denkmals Seine Königliche Hoheit der Großherzog selbst es gewesen, welcher - vorausseilend dem einmütigen Spruch des Preisgerichts - eben denjenigen Entwurf mir als den besten bezeichnete, dessen eigenartige, fein empfundene Lösung, dessen kraftvolle Schönheit in Meister Habich's vollendetem Werk uns heute erfreut"<sup>26</sup>.

Ohne von unserem eigentlichen Thema abschweifen zu wollen, soll hier doch noch auf eine Merkwürdigkeit hingewiesen werden. Habich schuf als Personifikation des Sieges - möglicherweise auf ausdrücklichen Wunsch des städtischen Auftraggebers und/oder des Großherzogs - inhaltlich ein relativ überholtes, "exemplarisches" Menschenbild, welches in vollkommenem Gegensatz zur modernen Darstellung eines bürgerlichen Fachmannes im Sinne des zivilisatorischen Fortschrittes bei der zehn Jahre älteren Liebig-Statue stand. Besonders paradox mußte den Zeitgenossen der Kontrast erscheinen (obwohl natürlich beide Denkmäler räumlich voneinander entfernt standen), denn formal wurde das *junge* Thema des Forscherstandbildes mittels eines *tradierten* Stilrepertoires realisiert, während

<sup>25</sup> Gießener Anzeiger, Festnummer 108 vom 10.05.1900

<sup>26</sup> Gießener Anzeiger, a. a. O..

der *altertümlich* kriegerische Inhalt des Sieges-Denkmal in zwar barockisierende, jedoch *neu* interpretierte Jugendstilformen gefaßt wurde<sup>27</sup>.

Der damalige Magistrat der Stadt Gießen sollte sich übrigens noch sehr lange mit dem Liebig-Denkmal beschäftigen müssen. Zunächst wurde im Jahre 1907 die Einwilligung des Künstlers dazu eingeholt, sein Werk im Winter nicht zu verhüllen. Dann wurden ihm im Spätherbst 1908 offene Fugen am Unterbau und "häßliche Streifen und Flecken, welche im Laufe der Jahre entstanden sind und sich durch Abwaschen nicht entfernen lassen" gemeldet; und weiter heißt es: "Eine sehr ungleichmäßige Vergilbung, welche ebenfalls in den letzten Jahren stark zugenommen hat, beginnt das Denkmal zu überziehen." Nach Vorverhandlungen mit verschiedenen Firmen<sup>28</sup> und einem sich selbst empfehlenden Heidelberger Bildhauer (welcher mißglückte Versuche mit Salzsäure unternahm) entschied die Stadt, die notwendig gewordenen Reinigungsarbeiten dem *Berliner Bildhauer* Alfred Dietrich, der anläßlich eines Gießen-Aufenthaltes den Zustand des Denkmals moniert hatte, anzuvertrauen. Auf eine diesbezügliche neuerliche Anfrage bei Schaper antwortete dieser am 11. Oktober 1909 dem damaligen Oberbürgermeister Mecum: "Die Angaben des Bildhauer Dietrich betreffend, das Liebig-Denkmal mit harter Borstenbürste und Schmierseife zweimal jährlich zu reinigen, möchte ich bemerken, daß ich nichts dagegen einzuwenden habe, nur darf die Seife nicht zu fetthaltig sein. F. Schaper."

Diese fast anekdotischen Randbemerkungen dokumentieren nicht nur frühe Sorgen der Denkmalpflege, sondern zeigen auch, welche prestigebeladene Bedeutung dieses exponierte Kunstwerk für Gießen hatte.

### 1.1.3. Das Grabmal der Familie Gail-Mahla

Ein weiteres, gleichzeitig oder kurze Zeit später als das Liebig-Denkmal entstandenes großplastisches Werk, ebenfalls von Fritz Schaper, ist an der südöstlichen Erweiterung des Alten Friedhofs in Gießen erhalten<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Letzteres ist übrigens am 6.12.1944 durch Bomben zerstört worden.

<sup>28</sup> Namentlich waren es die Fa. Dyckerhoff & Neumann in Wetzlar, "welche für das Ausfugen, Abschleifen aller Architekturteile und Reinigen der Figuren des Denkmals 525 M beansprucht." und das Gladenbeck'sche Institut für Denkmalpflege in Friedrichshagen "welches sich früher zur Unterhaltung der hiesigen Denkmäler empfohlen hatte".

<sup>29</sup> Die Statue, welche die Ruhestätte krönt, ist mit "Schaper 1890" signiert. Auf einer "Karte über den Giesser Friedhof. Gefertigt im Jahr 1891. Euler Geometer 1. Klasse" versehen mit Eintragungen des Stadtbaumeisters "Schmandt Giessen im Sept.1892" ist die Begräbnisstätte Gail-Mahla vollständig mit Umfassung und Denkmal-Sockel im Grundriß eingezeichnet. Wir können also davon ausgehen, daß zu dieser Zeit die Familien-Grabanlage schon errichtet, oder zumindest schon in Detail geplant und/oder im

(Abb. 5).

Trotz des eher stillen und andächtigen Charakters, der dem Ort angemessen ist, erscheint die weit überlebensgroße weibliche Gestalt am Grabmal der Familie Gail-Mahla (Abb. 4) weniger trauernd, als vielmehr aufgewühlt-bewegt. Aus weißem Marmor gemeißelt, blickt sie majestätisch ernst und entrückt, auf einem ungewöhnlich hohen Sockel<sup>30</sup> sitzend (im Habitus stark an eine Sibylle Michelangelos von der Decke der Sixtinischen Kapelle erinnernd), einen Lorbeerkranz lässig zwischen ihren Knien baumeln lassend<sup>31</sup>. Man hat den Eindruck, als würde sie sich, den rechten Fuß schon kraftvoll auf einen Felsbrocken aufgestützt und den Körper entlang seiner Längsachse leicht nach links gewendet, nur kurz hier niedergelassen zu haben, um schon im nächsten Moment wieder aufzubrechen.

Die Figur krönt einen aufwendig gestalteten Komplex, der seinerseits den höchsten Punkt des Friedhofes "beherrscht" und zu welchem eine großzügige, breite Lauftreppe hinaufführt. (Abb. 5) Die ehrfurchtsgebietende Begrenzung des Areals besteht - wie die Treppenanlage - aus schwarzem Impala-Syenit<sup>32</sup> und ist mit Postamenten, Obelisksen, Stelen und aufwendig gestalteten bronzenen Fußschalen, Löwenköpfen, Ketten und Stangen rhythmisierend geschmückt. Die teils gestockte, teils polierte Steinoberfläche zergliedert zusätzlich die Umfassung und steigert noch den unruhigen neobarocken Gesamteindruck. Heute überragen uralte Sträucher und Bäume das steinerne Werk, doch lassen alte Fotos die überwältigenden Proportionen erahnen.

Schaut man sich in Schaper's Werk um, wird man feststellen, daß er - sicherlich durch die stetig wachsende Auftragslage begünstigt - äußerst wirtschaftlich mit dem Entwerfen und Schaffen seiner Figuren verfuhr. Es mag enttäuschen, daß die imposante Gießener Trauernde keine durchgehend innovative Neuschöpfung ist, sondern über ein Pendant auf dem Grabmal der Familie Wahllaender aus dem Jahre 1884 auf dem Alten St. Matthäus-Kirchhof in Berlin verfügt. (Abb. 3) Dieses hält lediglich den Kopf etwas weiter nach links und unten geneigt, einen Rosenstrauß statt des Kranzes in der Rechten, und die üppigen Stoffbahnen, die den Körper umhüllen, sind anders drapiert: sie sind enger an den Körper geschmiegt und umfließen ihn reichgefältelt. Geste und Körperlichkeit lassen die Gestalt weicher und ihre Trauer glaubwürdig erscheinen. Diese Figur wiederum ist selbst schon eine Weiterentwicklung der Personifikation des

---

Bau war.

<sup>30</sup> Dieser hat etwa die gleiche Höhe wie die Figur selbst.

<sup>31</sup> Man erinnere sich: die klassizistischen Bildhauer-Vorgänger schätzten den Lorbeerkranz als Siegesymbol oder als Krönungs-Instrument und ließen ihn von ihren Gestalten stolz hochhalten oder in erhabener Geste gerade emporheben (so z.B. die Viktorien von Ch. D. Rauch).

<sup>32</sup> Welch barocker Kontrast zu der schneeweißen Statue!

"Dramas" von Schaper's Goethe-Denkmal aus dem Jahre 1881<sup>33</sup>. Ist man wenig geneigt an Zufälle zu glauben, muß man in der Umwandlung gerade des "Dramas" zum Symbol der Trauer in Schaper's künstlerischem Schaffen einen tieferen und richtungsweisenden Sinn erblicken. Die Gießener Skulptur hat sich von der pauschalen Trauerdarstellung emanzipiert, sie erscheint streng, beinahe hart und eher als programmatische Verkörperung einer fortschrittsgläubigen Familienphilosophie. Derbes Schuhwerk, ein kunstvoll aus dem Marmor gearbeiteter Chiton aus grobem knitterigen Stoff sowie der darübergeworfene schwere - und deshalb faltenarme - Mantel, der sich lastend und die (weibliche) Haartracht verbergend über den trotzig erhobenen Kopf legt, machen aus dieser Gestalt ein exemplarisches Dokument der Kunst im Wilhelminischen Zeitalter<sup>34</sup>.

#### 1.1.4. Rahmenbedingungen

An dieser Stelle erscheint es doch angebracht, einen kurzen Exkurs in Gießens Geschichte zu unternehmen, um eine Antwort auf die Frage zu finden, wie es dazu kommen konnte, daß in einer Stadt, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur etwa 5000 Einwohner zählte und nach Moraw<sup>35</sup> ein Paradebeispiel für Massenarmut und Hungersnöte in der unterentwickelten und rückständigen Provinz Oberhessen abgab, gegen Ende des Jahrhunderts solche aufwendigen und kostspieligen Kunstwerke (wie die Genannten und noch Folgenden) bei berühmten Bildhauern<sup>36</sup> in Auftrag gegeben werden konnten.

*Den politischen Hintergrund* bildeten die Folgen der Revolutionskriege, die Erhebung Hessens zum Großherzogtum, die neugeschaffene relative Rechtssicherheit sowie Gebietsgewinne durch die Souveränität, endlich die Einführung einer Verfassung und der Kampf um mehr bürgerliche Freiheiten, die 1848 zu Gießens "Aufwachen" führen sollten. Bereits 1821 wurde

<sup>33</sup> Sibylle Einholz, Was der Nachwelt bleibt - Einblicke in die Berliner Sepulkralplastik. In: Ethos und Pathos, a. a. O., S. 268

<sup>34</sup> Wie schroff und männlich diese Trauernde doch geraten ist, wird besonders deutlich, wenn man Ridolfo Schadows (1786 - 1822) in Mailand befindliche Amor Skulptur zum Vergleich heranzieht. Die Sitzhaltung (außer Kopf und linkem Arm) ist beinahe identisch, doch strahlt der nackte Knabe - trotz schalkhaft-nachdenklicher Bewegung - eine Aura von beinahe erotischer Körperlichkeit und gleichzeitig weltabgewandter Seelenruhe aus.

<sup>35</sup> Peter Moraw, a. a. O., S. 487

<sup>36</sup> Von Fritz Schaper stammen u. a. zum Beispiel auch die Kolossalfigur der Viktoria für die Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses nebst den Begleitfiguren (1885) sowie später etwa das Denkmal der Kaiserin Augusta für den Opernplatz in Berlin (1895), das Reiterstandbild des Großherzogs Ludwig IV. von Hessen für Darmstadt (1898) und das kolossale Giebelrelief des Berliner Reichstagesgebäudes.

Gießen Sitz der Provinzialregierung Oberhessen im Großherzogtum Hessen-Darmstadt und 1832 erneut (nach 1821/22) Kreis- und 1867 wieder Garnisonsstadt.

In diesem Zusammenhang muß auch auf die *kulturelle Vorreiter-Rolle* des Großherzogs Ernst-Ludwig von Hessen hingewiesen werden, dessen Regierungszeit (1892 - 1918) sich mit der hier zu besprechenden Periode weitgehend deckt. Als engagierter Förderer der Künste gründete er 1899 die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt und initiierte ebendort die großen Jugendstil-Ausstellungen der Jahre 1901, 1904 und 1914, deren Trägerschaft er übernahm. Sein Motto lautete: "Mein Hessenland blühe, und in ihm die Kunst". Bereits in der oben erwähnten Festrede im Jahre 1900 ist künstlerische Aufbruchstimmung zu vernehmen: "Zu den beiden Hochschulen der Wissenschaft in unserem Lande (Marburg und Gießen, d.Verf.) gesellt eben sich eine neue, andere: eine solche der Kunst, getragen von der freien Entfaltung jugendfrischer Künstlerkraft, begleitet von den besten Wünschen aller Freunde des Schönen, aber entsprungen der Anregung und möglich nur durch die Fürsorge des Landesherrn. Ihm zu danken für alles, was bisheran er seinem Volke, was insbesondere er unserer Stadt gewesen, ihm darzubringen unsere Huldigung, dazu drängt es uns am heutigen, vaterländischen Fest."

Eine besonders große Auswirkung auf die Entwicklung und Bedeutung auch des (Kunst-) Handwerks übte die 1908 auf der Mathildenhöhe in den hierfür von Joseph Maria Olbrich<sup>37</sup> erbauten Räumen ausgerichtete, lange vorbereitete "Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst"<sup>38</sup>.

Die Stadt Gießen brachte ihre Verbundenheit mit Ernst-Ludwig u. a. durch die Restaurierung und den Ausbau von Teilen des Alten Schlosses zu Empfangs- und Wohnräumen für das großherzogliche Paar zum Ausdruck<sup>39</sup>, und private sowie öffentliche Geldgeber spendeten zusätzlich eifrig und großzügig die Mittel für das Mobiliar und weitere Ausstattungsstücke<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Joseph Maria Olbrich (1867 - 1908) hat schon in Wien maßgeblich die Architektur und das Kunsthandwerk erneuert und geprägt, noch bevor er 1899 von Ernst Ludwig nach Darmstadt berufen wurde. Den liberal denkenden Kunstmäzen und seinen herausragenden Jugendstil-Architekten verband eine kreative Freundschaft. Olbrich wurde bald zum Wortführer der Künstlerkolonie und organisierte u. a. die weltweit beachtete Ausstellung "Ein Dokument Deutscher Kunst" im Jahre 1901. Er baute viele der Künstlerhäuser auf der Mathildenhöhe (einschließlich weitestgehender Innenausstattung) und ebenda das spätere Wahrzeichen Darmstadts, den Hochzeitsturm. Olbrich hat in Österreich und Deutschland entscheidend das Bau- und Kunstgeschehen um die Jahrhundertwende beeinflußt und bereichert.

<sup>38</sup> Die Chronik Hessens, Hrsg. Eckhart G. Franz, Dortmund 1991, S. 305

<sup>39</sup> Eine detaillierte Beschreibung der Räume ist im Wegweiser..., a. a. O. S. 124 und 125 nachzulesen.

<sup>40</sup> Eine große Anzahl der Entwürfe für die Einrichtung und Ausgestaltung einiger Gemä-

Der Großherzog war letzter "Rector magnificentissimus" der Gießener Alma Mater<sup>41</sup> und überreichte 1907 deren damaligem Rektor, Otto Behagel, beim Festakt anlässlich der 300-Jahr-Feier der Universität in der neugestalteten Aula die von dem Künstlerkolonie-Goldschmied Ernst Riegel geschaffene Rektorenkette<sup>42</sup>.

*Das geistige Potential der Stadt*, das u. a. die März-Unruhen wesentlich mitgeprägt haben (man denke nur an die maßgebliche Rolle, die Universitätsprofessoren wie Carl Vogt, Moritz Carrière und H. Hillebrand oder Studenten wie die Brüder Büchner, Wilhelm und Karl Hillebrand, Heinrich Dernburg u. a. in jener Zeit gespielt haben), wurde - schon in früherer und auch in der Folgezeit - von der Universität bestimmt. Goethe, dessen Vater in Gießen zum Doktor der Rechte promoviert wurde, besuchte hier öfter seinen Freund, den Professor L. J. F. Höpfner; Wieland, Klopstock und Mathias Claudius hielten sich in Gießen auf. "Den Universitätskreisen schloß sich - soweit sie ihnen nicht sowieso angehörte - die Geistlichkeit an, es schlossen sich an die Beamten der Regierung, des Oberamts, der Stadtsyndikus und einige Advokaten"<sup>43</sup>.

*Der wirtschaftliche Aufschwung* begann mit dem Schleifen der Wälle 1805 - 1810. Die Aufmerksamkeit, die nun (sicherlich als Folge der Aufklärung) der Volksgesundheit gewidmet wurde, wurde zu einem wichtigen Motor der Stadtentwicklung.

Die Landwirtschaft verlegte sich auf den gewinnbringenden Anbau von Tabak, während gleichzeitig eine Tabakindustrie sich zu entfalten begann; bedeutende Vorkommen von Braunstein wurden entdeckt und begründeten einen expandierenden Mangan-Bergbau, auf welchem Gebiet Gießen eine europaweit führende Rolle erlangen sollte. Auch die keramische und die Textil- Industrie sowie die Eisenbearbeitung (die hier schon im Mittelalter heimisch war) erhielten durch das für sie wichtige und nun erschwinglich gewordene Mangan wesentliche Impulse.

Gießen wurde 1849/50 von dem Eisenbahnbau erreicht. "Für ein Jahrhundert brachte die Eisenbahn jene Mittelstellung Gießens in Deutschland zustande, die heute vom Autobahnnetz repräsentiert wird."<sup>44</sup>

Schließlich wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche öffentliche Gebäude wie die Post, das Volksbad, Schulen, Kirchen, Kasernen- und Universitätsgebäude, der Schlachthof u. a. m. erbaut<sup>45</sup>.

---

cher erstellte Olbrich 1906. Siehe: K. F. Ertel, Joseph Maria Olbrich und Gießen. In: Hessische Heimat, Beilage zur Gießener Allgemeinen Zeitung, Nr. 12 vom 23.06.1973

<sup>41</sup> Otto Gärtner, Von allen Türmen Darmstadts läuteten die Glocken. In: Hessische Heimat, Beilage zur Gießener Allgemeinen Zeitung, Nr. 21 vom 10.10.1987

<sup>42</sup> Die Chronik Hessens, a. a. O., S. 301

<sup>43</sup> Wegweiser..., a. a. O., S. 59

<sup>44</sup> Peter Moraw, a. a. O., S. 487

<sup>45</sup> 1806 wurde die allgemeine Straßen-, 1856 die Gasbeleuchtung eingeführt, Wasserleitungen (1883 Errichtung des städtischen Wasserwerks) und die Elektrizitätswerke wur-

Vor dieser knapp umrissenen Kulisse wird nachvollziehbar, daß gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts Gießen über ein wachsendes Auftraggeber-Potential für Kunstwerke (und andere Luxusartikel) verfügte, das sich aus einer erstarkten und wohlhabenden Schicht von Mitgliedern des Beamtenstandes, der Universität und - vor allem - von Fabrikanten und Industriellen rekrutierte. Es verwundert nun nicht weiter, wenn Angehörige dieses zahlungskräftigen Großbürgertums ein gesteigertes Bedürfnis nach Repräsentation entwickelten - und wo konnte ein solches Bedürfnis besser befriedigt werden, als auf dem Friedhof, genauer: auf oder an dem eigenen Grab, wo man sich selbst ein ganz persönliches und zugleich hinreichend öffentliches Denkmal setzen konnte, wie wir das weiter unten noch öfter sehen werden.

### 1.1.5. Die Gruft Heyligenstaedt

Doch nun zurück zu Fritz Schaper. Wenn man den 1903 eröffneten Neuen oder Rodtberg Friedhof durch das Tor des Verwaltungsgebäudes betritt, gelangt man in einen intimen Innenhof, der südlich von dem erwähnten Gebäude, nördlich von der Friedhofskapelle und westlich sowie östlich von auf hohem Sockel stehenden Säulengängen umrahmt wird. Jedes der je sieben Arkadenbögen war für eine Familiengruft vorgesehen. Diese wurden zum Teil (nicht zuletzt wegen der ungewöhnlich hohen Anschaffungs- und Bestattungskosten, die ja mit hoher Sicherheit absolute Exklusivität versprochen)<sup>46</sup> bereits während oder kurz nach der Erbauungszeit erworben und in den ersten zwei Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts<sup>47</sup> belegt und gestaltet. Die restlichen acht blieben, wohl ebenfalls aus Kostengründen, bis heute unverkauft.

In der östlichen Grufthalle befindet sich das 1992 restaurierte Wandgrabmal des aus Thüringen stammenden Kommerzienrates Louis Heyligenstaedt (*Abb. 6*); er gründete 1876 das gleichnamige Unternehmen<sup>48</sup>, das sich in Gießen zu einem für die Stadt wichtigen Wirtschaftsfaktor entwickelt hat<sup>49</sup>.

Wir sehen eine, auf einem kräftigen Unterbau stehende, nach oben ge-

---

den gebaut (1900-01) und 1906 endlich die Kanalisation in Betrieb genommen. Zu dieser Zeit beherbergte Gießen bereits fast 30 000 Menschen.

<sup>46</sup> Eva Broschek, Denkmalflegerische Untersuchung über den Friedhof Rodtberg in Gießen, Gießen 1994 (unveröffentl.), S. 16 f

<sup>47</sup> Die erste Gruft wurde 1904 belegt, die letzte 1920.

<sup>48</sup> Werkzeugmaschinenfabrik und Eisengießerei

<sup>49</sup> (ohne Autorenangabe), Erinnerungen an Gründervater Louis Heyligenstaedt, Gießener Allgemeine Zeitung vom 01.02.1992. Der Hinweis in dem Artikel: "Der Firmengründer wurde auf dem Ehrenfriedhof des Gießener Friedhofs beigesetzt." ist unrichtig.

schweift sich verjüngende und durch einen Bogen mit Akanthusblattfries abgeschlossene Platte, die von einem Akroterion mit Mohnkapsel-Schmuck gekrönt wird. In diese zart profilierte Platte ist, über der knappen Inschrift, ein Medaillon mit dem Porträt des Verstorbenen und der Signatur: "F. Schaper 1912" eingelassen. Der Sockel ist nach unten wie nach oben mehrfach gestuft und trägt - bauchladenartig - ein überdimensionales Blumenbecken, flankiert von zwei Wappen.<sup>50</sup> Auf der oberen Abschlußplatte des Sockels liegen beiderseits flache Kissen, auf denen zwei Putten knien und ein Feston aus Eichenblättern tragen. Der rechte schaut versonnen zum äußerst lebensnahen Bildnis empor, während der linke trauernd (oder in Schlaf versunken ?) ein Händchen vor das Gesicht hält. Vermutlich hat Schaper hier verniedlichte Darstellungen der Zwillingsgeniei Thanatos (Tod) und Hypnos (Schlaf) geschaffen, lieblich und einander sehr ähnlich; es handelt sich dabei um eine Bilderfindung des 19. Jahrhunderts, geboren aus barocken Putten mit rein dekorativem Charakter gepaart mit dem klassizistischen Geist, möglicherweise den Vorstellungen Lessing's von der antiken Todesauffassung, wie er sie in seiner Schrift "Wie die Alten den Tod gebildet" (1769) vertreten hat, nachempfunden.

Die ganz offensichtliche Anlehnung an die Proportionen barocker Epitaphe mit ihren Putten, den Wappen sowie der reichhaltigen Ausstattung lassen - trotz klassizistischer Beigaben (fein gearbeitetes rundes Porträtmedaillon, Feston, Akanthus und Akroterion) - einen, in Schapers Oeuvre nicht weiter überraschenden, insgesamt neobarocken Eindruck entstehen. Besonders die kleinen Figuren, die sehr ähnlich, wenn auch viel kleiner und als Relief gegeben, bereits auf dem von Schaper geschaffenen Grabmal der Familie Valentin auf dem Luisen-Kirchhof in Charlottenburg (Abb. 7) zu sehen sind<sup>51</sup>, mausern sich hier zu vollplastischen Kindergestalten mit barocken Rundungen. "Trauereroten bestimmten den hauptsächlich figürlichen Schmuck Berliner Grabdenkmäler des Spätbarock."<sup>52</sup> Schapers geistiger Vater, Reinhold Begas übernahm die vorgefundene Ikonographie und übersetzte sie in die Sprache der Sepulkralkunst seines Jahrhunderts. Von ihm (z. B. von seinem berühmten Grabmal für Arthur Strousberg auf dem städtischen Friedhof Reinickendorf) hat wohl Schaper diese kindlichen Vorstufen der Todesgeniei in seinen Formenschatz übernommen.

In der Wahl des Materials hat er sich offensichtlich an modernen Forderungen nach weicheren, gut zu bearbeitenden einheimischen Steinsorten orientiert und verwendete einen hellen Kalkstein, der sich feierlich und

<sup>50</sup> Bei dem linken handelt es sich wahrscheinlich um das alte Familienwappen Nagel der Ehefrau Therese, während das rechte eine das Lebenswerk von Heyligenstaedt symbolisierende Neuschöpfung sein dürfte.

<sup>51</sup> Vor allem die linke Gestalt ist, obwohl dort geflügelt und einen Kranz an Stelle des Festons tragend, ein genaues Ebenbild unseres linken Putto.

<sup>52</sup> Sibylle Einholz, a. a. O., S. 261

kühl von dem umbrärfarbenen Hintergrund abhebt. Lediglich das Bildnis-Tondo schlug Schaper in weißen carrarischen Marmor.

Zwischen den beiden besprochenen Grabmalen liegen zwanzig Jahre, und ein Vergleich wird zusätzlich durch die grundlegend andere Aufgabenstellung erschwert. Dennoch kann man feststellen, daß dem Künstler hier ein handwerklich hervorragend ausgeführtes Werk gelungen ist, zwar noch immer auf dem Stilpluralismus der Jahrhundertwende basierend, doch mit eigenständigem, abgeklärtem Ausdruck und von der stillen Vornehmheit der alten Wandbrunnen in anheimelnden Renaissance-Innenhöfen.

## 1.2. Martin Schauß

### 1.2.1. Die Gruft Riegel

In unmittelbarer Nachbarschaft, nämlich in der Bogenstellung links von dem Heyligenstaedt-Grab, befindet sich das - trotz Klarheit der Linien und stiller Unbewegtheit der plastischen Ausführung - wohl imposanteste und zugleich das älteste Grabdenkmal der Gruftanlage<sup>53</sup> (Abb. 8). Geschaffen und signiert von **Martin Schauß**, wurde es dem Andenken von Prof. Dr. Riegel<sup>54</sup> gewidmet und wahrscheinlich noch vor oder kurz nach dessen Tode im Jahre 1904 in Auftrag gegeben.

Martin Schauß, Bildhauer und Medailleur, wurde am 25.09.1867 in Berlin geboren und starb ebenda im Januar 1927<sup>55</sup>. Nach einer Ausbildung an der Berliner Porzellanmanufaktur lernte er die Bildnerei an der Akademie als Schüler von F. Schaper und E. Herter (1889 - 1892)<sup>56</sup>, um sich danach 3 Jahre lang an der Académie in Paris bei Chapu und Puech und

<sup>53</sup> Diese steht in ihrer Gesamtheit unter Denkmalschutz. Siehe dazu Eva Broschek, a. a. O., sowie ebenfalls Eva Broschek, Liste der KD (Kulturdenkmal)-Grabmäler auf dem Friedhof Rodtberg, Alter Teil, Abteilungen I - IV, unveröffentlicht, November 1994

<sup>54</sup> Der Internist Franz Riegel (1843 - 1904) hatte den Gießener Lehrstuhl der Medizin 25 Jahre lang (1879 - 1904) bis zu seinem Tod inne. Er hat in seinem Fach außerordentliche wissenschaftliche Leistungen vollbracht, und seiner Schule entsprossen eine Reihe hervorragender Wissenschaftler. S. dazu u.a.: 375 Jahre Universität Gießen, Katalog zur Ausstellung im Oberhessischen Museum und Gail'sche Sammlungen, Gießen 1982, S. 102

<sup>55</sup> U. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. XXIX, S. 5593

<sup>56</sup> Herter war u. a. Schüler von A. Wolff und somit auch ein künstlerischer Rauch-Enkel; neben anderen ihm in Berlin zuerkannten Würden wurde er Nachfolger Fritz Schapers als Leiter des Bildhauer-Aktsaales an der Hochschule der bildenden Künste. Siehe auch: Brigitte Hüfler, a. a. O., S. 479

schließlich 1897 als Stipendiat ("Großer Staatspreis von Preußen") in Rom weiterzubilden<sup>57</sup>. Es ist anzunehmen, daß vor allem seine erste Ausbildungsstätte sowie die Römische Zeit besonderen Einfluß auf Schauß' Gießener Werk gehabt haben mögen.

Vor einem das Bogenfeld ausfüllenden Mosaikhimmel aus verschiedenen abgetönten blauen, gelben und goldenen Steinchen erhebt sich über einem zweistufigen Sockel ein quergelagerter, nur wenig aus der Wand hervortretender, von einem Sims mit einfacher Kehle abgeschlossener Gruftbau, der fast in voller Breite von einer, nach oben hin schmaler werdenden, überrasgenden zentralen Wandfront beherrscht wird. Diese Wand trägt als wunderbar schlichten Abschluß eine Platte über klassischem Eierstabfries und bildet gleichsam den Hintergrund für drei halb- bis vollplastisch gestaltete Figuren. Zwischen ihnen, in der Mitte, ist eine Bronzetür<sup>58</sup> auf erhöhter Schwelle stehend, mit einfacher Gewandung und ebensolchem Giebel, zu sehen. Gleichfalls in Bronze gegossen ist ein Porträtmedaillon, welches, oberhalb der Scheinpforte in die steinerne Platte eingelassen, in kreisrundem Rahmen den Verstorbenen im Dreiviertelprofil zeigt<sup>59</sup>. Aus dem selben Material sind auch die zwei Lorbeergebände, die geschmeidig vom zentralen Kranzgesims herab seitlich auf die Abdeckplatte der Grabkammer fallen, beide Gebäudeteile miteinander verbindend. Das Metall schillert überall in braunen und blaugrünen Patina-Tönen, die sich in den helleren Nuancen des Mosaikhimmels wiederholen. Zwei verschiedene Marmorarten unterstreichen die Eigenständigkeit der konstruktiven Elemente dieser Grabarchitektur: eine reinweiße ist das Material für den Mittelbau und den plastischen Schmuck, während eine eisenhaltige, lebhaft in hellen orange-braunen Tönen geäderte das Gestein ist, aus dem Gruft und Türrahmen gebaut sind. Zwischen Vorder- und Hintergrund entsteht so ein Rhythmus von klassischem Farbakord in einer eleganten

<sup>57</sup> Brigitte Hüfler, a. a. O., S. 546

<sup>58</sup> Mit dem erstarkten Auftreten des aufgeklärten Bürgertums als Auftraggeber kommt es in der Sepulkalkunst zu einer Abwendung von christlichen Symbolen; bevorzugt werden im 19. Jh. zunehmend Gestalten und Versatzstücke, die der griechischen Mythologie entnommen wurden und dem antiken Todes- und Jenseitsverständnis entsprechen. So entsteht oft eine Aufspaltung der Darstellung zwischen dem Diesseits (mit den Repräsentantanten der Hinterbliebenen) und dem Jenseits, der durch Götter, Genien und deren Attribute symbolisiert wird. Die Tür bekommt damit über den *Grufteingang* hinaus die Bedeutung des Durchgangs in den Hades, des Einlasses in die Welt der Toten; sie wird zum Ort des Abschiedes. Auch hierfür gibt es auf Berliner Friedhöfen (die neben den öffentlichen Plätzen mit seinen Denkmälern das häufigste Betätigungsfeld der Berliner Bildhauerschule waren) zahlreiche Beispiele.

<sup>59</sup> Solche Porträtmedaillons waren ein beliebtes Denkmalszubehör der Berliner Schule. Aus zahlreichen Beispielen seien hier nur die Grabmäler für **Karl Friedrich Schinkel** und **Christian Daniel Rauch** herausgegriffen (beide auf dem alten Dorotheenstädtisch-Friedrichswerderschen Kirchhof an der Chausseestraße); beide Künstler haben ihren Grabstein jeweils selbst entworfen, die Medaillons fertigte in beiden Fällen der Rauch-Schüler **August Kiss**.

Harmonie aus warmen und kühlen Tönen, wobei die warmen - in hoffnungsfroher und tröstenden Erwartung - der Gruft, also dem künftigen Leben zugeordnet wurden. Das Diesseits repräsentieren die drei marmorgewordenen menschlichen Gestalten. Vom Betrachter aus links von der Bronzetür und größer als diese, steht eine in andächtiger Ruhe verharrende Frauengestalt<sup>60</sup> (die Witwe ?), bekleidet mit einem von den Schultern reich hinabfließenden bodenlangen Gewand und einem über den Kopf geworfenen Schleier (*Abb. 10*). Sie trägt Lorbeerblätter im Haar und zu ihren Füßen liegt ein Bücherstapel (eine Reverenz des Wissenschaftlers an die Gattin?). Da es sich nicht um eine zeitgenössische Tracht handelt, sind Spekulationen dahingehend erlaubt, ob das antikisierende Gewand die geistige Heimat, und der Überwurf etwa den Schleier der Nacht<sup>61</sup> oder gar den wohlthuenden Mantel der Dunkelheit, ja des Vergessens symbolisieren sollten.

Die kleinere Gestalt eines jugendlichen Todesgenius rechts von der Tür wendet sich dieser zu, in der erhobenen Linken ein Gefäß mit der ewigen Flamme emporhebend und die Flamme vorsichtig mit der Rechten behütend, wie um dem Verstorbenen den Weg zu beleuchten. Der Jüngling wird lediglich von einem locker um seine Oberschenkel gewundenen großen Tuch oder Schleier, dessen Ende gemeinsam mit der Flamme hochgehalten wird, umhüllt. Denkbar ist, daß der Künstler mittels dieser zusammengeführten Attribute die Dualität von Licht und Finsternis evozieren wollte.

Davor kniet, in tiefer Verzweiflung den Kopf auf den rechten Arm und das Gesicht in die linke Hand stützend, ein in unschuldiger Nacktheit dargestelltes junges Mädchen (die Tochter ?)<sup>62</sup>, dem am Boden liegende Lilien beigegeben sind. Da - abweichend von dem an Grabmalen vorherrschenden Zeitgeschmack - keine der weiblichen Figuren antike Frisuren trägt, liegt in der Tat die Vermutung nahe, daß der Künstler hier die hin-

---

<sup>60</sup> Der Gestus erinnert stark an die Frauenfigur von **Max Klein's** (ebenfalls ein Berliner Bildhauer) berühmter Plastik Hagar und Ismael um 1887. (*Abb. 11*)

<sup>61</sup> Die Finsternis ist nicht nur ein Symbol der Unergründbarkeit (hier konkret für das Schicksal des relativ jung an den Folgen seiner Forschungsarbeit verstorbenen Professors Riegel), sie steht auch für den Zustand vor der Morgendämmerung und somit vor der Erleuchtung. Man sieht an diesem Beispiel einmal mehr, daß bei der Deutung symbolischer Darstellungen oft nicht genau unterschieden werden kann - und wohl auch nicht unterschieden werden muß - zwischen mythologischen Sinnbildern und christlichen Inhalten.

<sup>62</sup> Diese Art der Darstellung ist durchaus ungewöhnlich. Jugendliche Mädchengestalten sind zwar sehr häufig - zumal als trauernde, tröstende oder begleitende Engel - an Grabdenkmälern um die Jahrhundertwende anzutreffen, besitzen dann aber nicht selten eine, unter geschickt um den Körper drapierten oder sogar durchscheinenden Stoffbahnen nur dürtig verborgene, erotische Ausstrahlung. Kein Gegensatz könnte größer sein als der zwischen dem aufblühenden Mädchen und dem Tod, so daß in diesem häufig gesuchten Kontrast durchaus ein Vanitas-Symbol zu sehen ist.

terbliebenen Angehörigen mit der ihnen eigenen Haartracht porträtiert hat. Keine Geste ist hier zu viel, kein Dekor verschwendet. Die Proportionen der Figuren verleihen der Komposition Monumentalität und reduzieren das Gebäude auf das, was es tatsächlich ist: ein irdisches Gehäuse, eine Gruft. Diese jedoch ist mit einem Ebenmaß und kalkuliertem Wohlklang gebildet<sup>63</sup>, welche man musikalischen zu nennen versucht ist, und die zugleich die grenzenlose Schönheit eines gutmeinenden Jenseits suggerieren sollten. Beeindruckend ist auch die virtuose Oberflächenbehandlung des kalten und harten Marmors, aus welchem es der Bildhauer verstanden hat, ebenso weichfließende Stoffbahnen wie auch beinahe pulsierende Körperlichkeit zu zaubern, eine technische Vollkommenheit, die er bereits an seinem „Friedensengel“ (Abb. 9) demonstriert hatte.

Schauß ist mit großer Fertigkeit gelungen, seine klassi(zisti)schen Vorbilder<sup>64</sup> durch die eigene Empfindung und Meisterschaft in eine seinem Zeitgeist entsprechende Form zu transformieren. Die Szenerie erlangt über den familiären Bezug hinaus Allgemeingültigkeit, und es entstand hier insgesamt ein authentisches, in seiner ergreifenden Ästhetik glaubwürdiges und beispielhaftes Grabmal des abgeklärten Jugendstils.

### 1.3. August Bauer

Der nächste hier zu besprechende Bildhauer ist **August Bauer**, der am 14.11.1868 in Düsseldorf (wo er 1939 noch gelebt hat) geboren wurde. Seine erste Ausbildung genöß er an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, um sie noch vor 1890 am Kunstgewerbemuseum in Berlin fortzusetzen.<sup>65</sup> Bauer war nur ein knappes Jahr jünger als Martin Schauß und wurde auch dessen Mitschüler im Atelier von Ernst Herter an der akademischen Hochschule für bildende Künste Berlin. Dort lernte er ab 1892 auch bei Gerhard Janensch und Peter Breuer im Bildhauer-Aktsaal. Zwar sind die meisten Arbeiten Bauers außerhalb von Berlin zu finden, doch wird er durch seine Ausbildung sowie durch seine Schaffensweise durchaus als Angehöriger der Berliner Bildhauerschule legitimiert. Selbst noch in

<sup>63</sup> Höhe und Breite des Gebäudes z.B. sind gleich, der Giebelteil überragt den Gesamtbau im Verhältnis 1:2 und auch die Breite der Tür (deren Giebelsims exakt die Wandhöhe der Grabkammer hat) verhält sich zu den Seitenteilen wie 1:2.

<sup>64</sup> Der in Rom tätige Thorwaldsen mag Schauß tief beeindruckt haben, und wahrscheinlich noch mehr Anregungen empfing er von den Werken Antonio Canovas. Dessen Christinendenkmal in der Wiener Augustinerkirche wird mit der pyramidalen Form (auch diese übrigens ein Hinweis auf das "Ewigkeitsgebäude") und der Tür zum Jenseits mit dem darüber angeordneten Bildnis-Tondo unserem Denkmal Pate gestanden haben.

<sup>65</sup> K. G. Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, München und Leipzig 1993, Bd. 7, S. 538

Düsseldorf mag er schon Impulse erhalten haben, die man zu Recht als Auswirkungen des Berliner Geistes in der Bildnerei wird bezeichnen können. Und das kam so: Der ebenfalls hochbegabte Sohn von Johann Gottfried Schadow, der Maler Friedrich Wilhelm Schadow, wurde 1825 zum Direktor der Düsseldorfer Akademie berufen und schuf dort mittels einer von ihm nach Berliner Vorbild durchgeführten Unterrichtsreform und der Einrichtung von Meisterateliers die Institution, welche unter dem Namen "Düsseldorfer Schule" in der Folgezeit internationale Resonanz finden sollte<sup>66</sup>.

Daß wir es im Folgenden (vorerst) weiterhin ausschließlich mit Sepulkralkunst zu tun haben werden, ist nicht verwunderlich. Bevor sich in der sezessionistischen Moderne die Kunst fast vollständig vom Auftraggeber gelöst hat und (erfolgreiche) Künstler den Vertrieb ihrer Werke über den Kunsthandel absichern konnten, gab es in der Bildnerei eng umschriebene Aufgabengebiete. Dazu gehörten neben Denkmälern und dem vielfältigen Architekturschmuck auch Porträt-Büsten oder -Statuen, Genre-Figuren und - vor allem - die Grabplastik. So ist es kein Zufall, daß auch Gottfried Schadow (1764 - 1850) seinen Ruhm mit dem Grabmal für den Prinzen von der Mark, einem frühen Hauptwerk, begründet hat. Seinem Schüler Christian Daniel Rauch (1777 - 1857) gelang der Durchbruch mit dem Grabmal für die Königin Luise, die 1810 starb<sup>67</sup>. Aber auch schon in den Jahrhunderten davor war die Grabplastik Hauptbetätigungsfeld von Steinmetzen und Bildhauern gewesen.

In Bauers Oeuvre finden sich mehrfach Entwürfe für Grabdenkmäler. Mit dem Modell zum Grab seines Vaters war er 1904 auf der internationalen Kunstausstellung in Düsseldorf vertreten<sup>68</sup>. In Gießen hat August Bauer nach der Jahrhundertwende einen anspruchsvollen und zahlungskräftigen Auftraggeberkreis vorgefunden, was uns zu dem glücklichen Umstand verholfen hat, heute noch einige seiner wertvollen Schöpfungen auf Gießens Neuem Friedhof bewundern zu können.

### 1.3.1. Die Wandgrabanlage Klingspor

Die erste Arbeit wurde für die Familie des Zigarrenfabrikanten Klingspor an der Südmauer des Friedhofes am Rodtberg, unmittelbar neben dem

<sup>66</sup> Petra Kipphoff, Klassizist aus der Mark. In: Die Zeit, Nr. 52 vom 23.12.1994, S. 50

<sup>67</sup> Für dieses Grabmal hatte im Vorfeld auch Schadow einen Entwurf nach den Vorgaben einer kleinen Zeichnung des Königs gefertigt, den Auftrag erhielt jedoch Rauch. s. Sibylle Einholz, a. a. O., S. 259

<sup>68</sup> Brigitte Hüfler, a. a. O., S. 410

östlichen Einfahrtstor, an bevorzugter Stelle, ganz aus weißem Marmor errichtet. (Abb. 12) Die gut lesbare Signatur lautet: "AUGUST BAUER fec., DÜSSELDORF 07".

Auf einem großzügig angelegten Postament steht, seitlich vor dem hochragenden zentralen Torbau einer breitangelegten Gruftwand (ähnlich, wie wir es bereits von dem Grabmal der Familie Riegel her kennen), eine kräftige, eher jugendlich wirkende männliche Gestalt, noch in Arbeitskleidung - wie eben gerade mitten aus dem außerhalb der Friedhofsmauer pulsierenden Leben hierhergeraten, mit gesenktem Kopf, scheinbar nur kurz, doch nachdenklich hier verharrend. Oberhalb und neben ihm, auf der Stufe, die unter jenem Mittelbau hervorragt, steht eine Frauengestalt, durch ihre antikisierende Kleidung möglicherweise als die Herrscherin der Unterwelt, Persephone, anzusehen, vielleicht aber auch oder zugleich die Idealgestalt der trauernden Gattin darstellend; sie wendet sich dem Manne (dem Verstorbenen) zu und legt, mit ebenfalls tiefgeneigtem Haupt, ihre rechte Hand halb schützend, halb beruhigend auf seine Schulter und scheint ihm leise beschwichtigend zuzureden und ihn gleichsam zu der Eingangstür ins Jenseits führen zu wollen, vor der - wie zum Trost das ewige Licht versprechend - eine marmorne Öllampe auf den Boden gestellt wurde. Einziger Schmuck des Grabmals ist die zarte, extrem flach - wie übervorsichtig, um die Ruhe nicht zu stören - geführte Wellenlinie (des Lebens ?) unter dem vorgekragten Sims des leicht pyramidalen Mittelbaus.

In diesem Werk Bauers finden wir - in die Formensprache des Jugendstils umgedeutet - ein spätes Echo von dem, was Winckelmann feierlich "edle Einfalt und stille Größe" genannt hat. Fernab von jenen hohlen, beliebig austauschbaren "Trauernden" und dekorativen Engeln, die sich zu dieser Zeit zahlreich auf allen Friedhöfen tummelten, hat der Künstler hier ein Grabmal geschaffen, das, verbindlich und ganz neuartig aus der Arbeitswelt gegriffen, Familien- und Stadtgeschichte erzählt und gleichzeitig eine Abschiedsszene von solch eindringlicher Intimität präsentiert, daß man geneigt ist, sich aufgewühlt und von transzendentaler Schönheit gefangen diskret abzuwenden. Die Existenz dieses Werkes kippt die Einengung von Bauers schöpferischer Kraft auf "neubarocke Grabdenkmäler" und die Feststellung "Ob sich B. nach 1895 an mod. stilist. Merkmalen orientierte, ist bisher nicht nachweisbar."<sup>69</sup>

### 1.3.2. Die Gruft Pascoe

Wenn wir von dem offenen Friedhofsgelände in den Innenhof der Kapelle

<sup>69</sup> K. G. Saur, a. a. O.

zurückkehren, finden wir in dem östlichen Säulengang eine weitere signierte und mit der Jahreszahl 1910 versehene Arbeit von August Bauer: das Grabmal für die Familie des Bergwerkdirektors Samuel Pascoe. (Abb. 13) Eine sehr große, epitaphartige Bronzeplatte mit polygonalem oberem Abschluß steht auf einem Steinsockel vor einer Wand, die in ihrer gesamten Höhe und Breite mit Granitplatten ausgekleidet ist, deren weichgekörnte, ocker-erdige Farbigkeit hervorragend zu dem kühlen Türkis der Bronzeplatina paßt - ein wohlkalkulierter Effekt ganz nach den Gesetzen der flächenbezogenen Materialverliebtheit des bereits allen floralen Wucherungen entwachsenen Jugendstils.

Als Halbre relief aus der Fläche heraus entwickelt, treten zwei Gestalten hervor, die sich auf ein brusthohes mittleres Postament stützen, welches die Namen und Lebensdaten der Verstorbenen aufnimmt. Auch hier haben wir es mit einer männlichen Figur, die durch Kleidung und Grubenlampe als Angehöriger seines Berufes - in diesem Falle als Bergmann - ausgewiesen wurde und einer Frau, die halb griechische Göttin, halb zeitgenössische Dame ist, zu tun. Sie blicken beide versonnen, jeder für sich in Gedanken vertieft, wie abwartend. Diese zwei Menschen sind nicht (wie am Klingspor-Grab) durch eine Geste miteinander verbunden: lediglich die zahlreichen Rosen, die zwischen ihnen liegen, mögen als Symbol der Liebe gedeutet werden. Diese Art der Darstellung ist nicht zufällig, ihr Grund erschließt sich vielmehr bei der Lektüre der Inschrift, die uns verrät, daß Samuel und Auguste Pascoe nur zwei Monate nacheinander verstorben sind. Sie sind beide Reisende, gleichzeitig und gleichrangig, dementsprechend in der Komposition nebeneinandergestellt. Der Grubeneingang, der als Flachrelief im oberen Teil der Bronzeplatte den Blick in einen tiefen Gang freigibt und die Aufschrift "Glück auf !" trägt, wurde vom Künstler - mit an Kitsch grenzender Deutlichkeit und dennoch mit beachtenswerter Geschicklichkeit - symbolisch gedeutet für den düsteren Weg in die Tiefe, begleitet von einem letzten guten Wunsch. Mit überzeugender narrativer Kraft und schöpferischem Erfindungsreichtum, getragen von der Beherrschung bildnerischer Techniken, hat Bauer hier eine weitere, für die Sepulkralkunst mutige, ja revolutionär einzustufende Illustration aus dem modernen Erwerbsleben geschaffen.

### 1.3.3. Die Gruft Poppe

Während die beiden zuletzt besprochenen Werke August Bauers nicht nur durch die gekonnte künstlerische Ausführung sondern auch - vor allem - durch die innovative Kraft des Künstlers und die bestechende Stimmigkeit der Inszenierung beeindruckten, wird man seinem auf der westlichen Seite

des Innenhofes 1918 oder kurz danach aufgestellten Grabmal für die Familie Poppe zunächst etwas ratlos gegenüberstehen (*Abb. 14*).

Vor einem die gesamte Wand dieser Arkade überziehenden Goldmosaik<sup>70</sup> erhebt sich über mehrfach abgestuftem und verkröpftem, aufwendigem Sockel eine ungewöhnlich flach gestaltete Ädikula. Nicht vor oder in der Nische - wie zu erwarten gewesen wäre - sondern halb unter ihr, auf einem nur angedeuteten eigenen Postament sitzend, ist in beinahe vollplastischer Darstellung eine sehr große und ungelenke Frauengestalt in einer merkwürdig verrenkten Pose erstarrt zu sehen. Sie erinnert ein wenig an Schapers Trauernde von der Ruhestätte Gail-Mahla<sup>71</sup>, ohne jedoch deren Kraft und Entschlossenheit zu besitzen. Diese lehnt vielmehr recht unbeteiligt an einem großen Zahnrad (wohl ein Sinnbild für maschinellen Fortschritt) und soll vermutlich eine Art moderne Göttin der Industrie darstellen<sup>72</sup>. Ihr beigegeben sind beiderseits überaus üppige Gebinde aus zahllosen (vor allem Rosen-) Blüten, welche die oberen und seitlichen Sockelflächen fast vollständig bedecken. Die neobarocke Tendenz setzt sich in dem Wandaufbau mit seinen mächtigen kannelierten Lisenen sowie den Voluten und Rosetten der Giebelzone fort.

Doch dann folgt die eigentliche Überraschung: in dem oberen Drittel der Wandnische, *über* der menschlichen (oder göttlichen ?) Gestalt und den eigentlich ihr zukommenden Platz quasi requirierend, ist ein dreigeteiltes, aus Alabaster skulptiertes Basrelief mit den Darstellungen der Gummigewinnung und -herstellung eingepaßt<sup>73</sup>. Das mittlere Bild zeigt die Gummigewinnung am angezapften Baum, das rechte einen Druckkessel für den Kochvorgang und das linke schließlich die Walzen, an denen Arbeiter mit der Herstellung von Gummimatten beschäftigt sind. Es sind dies ausgezeichnete, fast fotografisch genau anmutende Momentaufnahmen, die dem Besitzerstolz des erfolgreichen Fabrikanten Ausdruck ver-

<sup>70</sup> Ein solches Mosaik ist durchaus der Mode der Zeit entsprechend und wahrscheinlich zusätzlich von dem Grabmal Riegel gegenüber inspiriert. Ein Querverweis auf Gustav Klimts Vorliebe für solche Hintergründe (z. B. an seinen Mosaikbildern um 1910 in Josef Hoffmanns Brüsseler Palais Stoclet) erscheint naheliegend.

<sup>71</sup> Dies mag auf einen ausdrücklichen Auftraggeber-Wunsch zurückzuführen sein.

<sup>72</sup> In der zweiten Hälfte des 19. Jh. entstanden vor allem in der Gattung der auftragsfreien Kunst öfter Personifikationen der bürgerlichen Tugenden (ja so manche Porträtstatue oder vielmehr -statuette wurde als eine Tugend dargestellt.). Sozusagen als Weiterentwicklung des Sujets wurden dann Bilder von Arbeitsfleiß und Unternehmergeist entworfen - etwa Personifikationen von Industrie und Handwerk, wie z. B. die Bronze von Peter Breuer (auch er Berliner Bildhauer) aus dem Jahre 1897 "Industrie" - eine Frau mit geschultertem Hammer und einem Zahnrad auf den Oberschenkel gestemmt, bekleidet nur mit einem wadenlangem Rock und einer großen schweren Schürze. Ungewöhnlich und neu ist hier jedoch die Darstellung von Themen aus der produzierenden Wirtschaft an Grabdenkmälern.

<sup>73</sup> Conrad Wilhelm Poppe hat in Gießen in kurzer Zeit eine florierende Gummifabrikation aufgebaut. Wichtigste Abnehmer waren die vielen einheimischen Brauereien und Liqueurhersteller, welche die Gummiverschlüsse für die Flaschenabfüllung brauchten.

leihen sollten. Dieser Erfolg mag dem gesamten Grabmal insofern abträglich gewesen sein, als man davor den Eindruck gewinnen muß, alles, was "gut und teuer" war, sei hier "hineingebuttert" worden. Der säkularisierte Inhalt entwächst der (vor allem bei der Frauengestalt) überholten Formensprache, und der glitzernde Goldhintergrund sowie die bravourös aus dem Marmor herausgearbeiteten überreichen Blumenkaskaden stehen in unangenehmen Widerspruch zu der deskriptiven Sachlichkeit der Reliefs. Den vielfältigen Impulsen der Zeit und den Intentionen des Auftraggebers gehorchend hat Bauer hier jedoch ein Kunstwerk geschaffen, das nicht nur der Familie Poppe sowie der Gießener Industrie- und Stadtgeschichte zum Denkmal geriet sondern nolens volens auch zum Dokument der eigenen Suche - und wohl der Suche der Künstlerschaft allgemein - nach neuen Ausdrucksformen und -möglichkeiten während des ersten Weltkrieges und der Zeit danach wurde.

#### 1.3.4. Das Grabmal Fischer

Mittlerweile Gefallene zweier Weltkriege beklagt das Grabdenkmal der Familie Fischer an der südlichen Mauer des Neuen Friedhofes, westlich der Kapelle. Vermutlich etwa ein halbes Jahr vor der Poppe-Gruft in Auftrag gegeben, haben wir in der Tat eine vollplastisch gestaltete Übergangsform zwischen letzterem und dem Pascoe-Wandgrabmal vor uns; die ornamentalen Versatzstücke (brusthoher Sockel, quellende Rosendekoration, pilasterartige Lisenen) sind uns schon ebenso vertraut wie die nach unten schauende und die Arme aufstützende Trauergestalt sowie die Vorliebe zum weißen Marmor<sup>74</sup>. Neu ist hier der rechts vom Postament und mit dem Rücken zu diesem kauernde Trauererote, durch welchen die Gesamtkomposition eine starke diagonale Betonung erfährt sowie der diesmal andere (nunmehr für Bauer typisch zu nennende) persönliche Bezug zur Familiengeschichte: wie gerade erst auf das Grab niedergelegt, liegt da eine Pickelhaube, auf Lorbeer- und Eichenlaub gebettet. Die Stofflichkeit suggerierende Steinbehandlung, das verwendete Material, die Auswahl der Figuren und ihr Bewegungskanon vor und zwischen vornehmen Ausstattungsstücken aus der klassizistischen Requisitenkammer, der elegante, aber keinesfalls wuchtige sondern eher würdige, von ruhigem Ernst getragene Gesamteindruck dieses Grabmals weisen Bauer einmal mehr als Angehörigen der Berliner Bildhauerschule, als einen geistigen Rauch-Enkel aus<sup>75</sup>. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß die Monumentali-

<sup>74</sup> Hier sind, ebenso wie beim Klingsporgrab, auch die Umfassung und die zum Gehweg hin angebrachten Ruhebänkchen aus dem edlen Material.

<sup>75</sup> Näheres über die Beziehungen der Düsseldorfer Akademie im 19. Jh. zu der Preußi-

tät der Bauer'schen Figuren etwas vorwegzunehmen scheint, was sich in der unmittelbaren Folgezeit zum präfaschistoiden Wegbereiter einer späteren größtenwahnsinnigen Kunst entwickeln sollte.

### 1.3.5. Das Wandgrabmal Ramge

Ein unsigniertes, imponantes Wandgrabmal<sup>76</sup>, ebenfalls an der Südmauer, östlich von der Fischer-Grabstätte gelegen, ist vermutlich um 1917 für die Familie Ramge entstanden und stammt höchstwahrscheinlich ebenfalls aus der Bauer-Werkstatt (*Abb. 15*). Die kräftige männliche Gestalt mit tiefgesenktem Haupt und überstrecktem Nacken ist uns bereits am Klingspor-Denkmal sowie an der Pascoe-Gruft begegnet. Der Verzicht auf überflüssiges Dekor (bis auf die unvermeidbaren Rosenarrangements), die sensibel aus dem Marmor herausgearbeitete Hautoberfläche, die feine Gewandfältelung, welche die Körperformen deutlich aber unaufdringlich nachzeichnet, bis hin zu den vertrauten Physiognomien - alldies zusammen dürfte eine entsprechende Zuschreibung rechtfertigen.

## 1.4. Friedrich Reusch

Doch kehren wir zurück auf den Alten Friedhof, um an der dortigen Südmauer noch eine Entdeckung zu machen.

### 1.4.1. Das Grab Zoeppritz

Aus weißem Marmor gehauen steht dort das Grabmal des Prof. Dr. Carl J. Zoeppritz<sup>77</sup>: auf einem Sockelquader liegt eine an den Rändern klassisch

---

schen Künstlerdynastie ist folgendem Artikel zu entnehmen: Eduard Trier und Michael Puls, Berlin und die Rheinlande. Tendenzen und Konstellationen. In: Ethos und Pathos a. a. O., S. 141 ff

<sup>76</sup> Es handelt sich um eine sehr große (wieder weiße!) tiefreliefierte Marmorplatte in einer extrem schlichten Ädikula aus graugelbem Sandstein. Heute gehört die Grabstätte der Familie Althaus.

<sup>77</sup> Wohlhabend und voller Wissbegierde studierte Zoeppritz 20 Semester lang, um später auf den Gebieten der Mathematik, Physik und Geographie wissenschaftlich tätig zu sein. Er ist Mitbegründer der Deutschen Meteorologischen Gesellschaft, entdeckte u. a., daß die Meeresströmungen ihre Ursache in den Winden haben, unternahm zahlreiche Forschungsreisen und nahm Korrekturen an geographischen Standorten vor. "13 Jahre wirkte er in Gießen, bis ihn seine alte Universität nach Königsberg berief." s. Gerhard

profilierte Platte, auf welcher eine sich nach oben verjüngende Stele steht; diese wurde mit einem Giebel über einem Profilsims gekrönt. Der Giebel trägt Mittel- und Eckakroterien und einen flachreliefierten Schmuck aus volutenartigen Bändern, Ranken und Palmetten. Doch die eigentliche Zierde des Grabsteins ist das bronzene Bildnis-Tondo, das leicht überdimensioniert auf ihm prangt. Aus einem mehrfach abgestuften Rahmen heraus schaut der im Dreiviertelprofil Porträtierte mit leicht erhobenem Haupt gelassen, jedoch neugierig forschend in die Ferne. Der schwungvolle, ausgezeichnet modellierte Kopf des Prof. Zoeppritz läßt zweifelsfrei eine geschickte und erfahrene Hand erkennen, und das psychologisch einfühlsame Erfassen der Persönlichkeit verrät einen begabten Künstler. Das Relief selbst trägt die Signatur "F. Reusch fec. 1885" und eine konzentrisch in den Stein gemeißelte Inschrift berichtet - fast um die Unwegsamkeiten der (kunst-) geschichtlichen Spurensuche vorzuführen - daß Koenigsberger Freunde des Verstorbenen ihm dieses Denkmal gewidmet haben. (Abb. 16)

**Friedrich Reusch** (1843 - 1906) war auch ein Berliner Bildhauer, über den zunächst nicht viel in Erfahrung zu bringen war. Geboren in Siegen, studierte er bei Albert Wolff in Berlin und später in Rom. Seit 1869 unterhielt er zusammen mit seinem Kollegen Herter<sup>78</sup> ein Atelier in Berlin, und seit 1881 wirkte er als Lehrer, zuletzt als Direktor der Kunstakademie in Königsberg<sup>79</sup>. Mit dieser letzten Information schließt sich der Kreis, und eine persönliche Beziehung zwischen dem Verstorbenen, den Auftraggebern *und* dem ausführenden Künstler erscheint höchstwahrscheinlich.

## 2. Spurensuche, oder ein Grenzfall mit lokaler Bedeutung

Daß die Friedhöfe nicht nur Orte der Trauer und Erinnerung, sondern auch Teil unseres lebendigen Gedächtnisses sind und teilweise sogar Archivcharakter und -wert besitzen, gerät nur allzu oft in Vergessenheit. Gerade in Gießen, wo schriftliche Dokumente aus früheren Zeiten infolge der verheerenden Kriegsverluste Mangelware sind, lohnt es sich immer wieder, mit offenen Augen über den Alten *und* den Neuen (Rothberg) Friedhof zu gehen oder sich gar gezielt und bewußt auf Spurensuche zu begeben. Man kann dabei aufschlußreiche Einblicke in die Stadthistorie gewinnen, Fakten über die Universitätsentwicklung erfahren und nicht zuletzt interessan-

---

Bernbeck, Der alte Friedhof in Gießen, Gießen 1981, S. 62

<sup>78</sup> Siehe unter Anm. 43

<sup>79</sup> H. Thieme und F. Becker, Leipzig 1934, Bd. XXVIII, S. 195 u. 196

te kunsthistorische Betrachtungen über einen Zeitraum von immerhin gut 400 Jahren anstellen.

Einen besonderen Reiz bieten freilich gerade die nicht vermuteten Zusammenhänge zwischen obigen Teilaspekten, die sich dem interessierten Friedhofsbesucher gelegentlich überraschend und unverhofft erschließen.

## **2.1. Daniel Greiner - Werke eines vergessenen Künstlers**

### **2.1.1. Das Relief auf der Ruhestätte Becker**

So geschah es auch im Falle der vor zwei Jahren noch von Efeu total überwucherten Begräbnisstätte Becker an der Südmauer des Rodtberger Friedhofes, in unmittelbarer Nähe des östlichen Tores. Die Ruhefrist war 1992 abgelaufen, und der Grabstätte drohte die Abräumung. Aufgrund der guten Zusammenarbeit zwischen der Unteren Denkmalschutzbehörde und der Friedhofsverwaltung wurde - nach Intervention der Verfasserin - das Grab Becker in städtische Obhut genommen und präsentiert sich heute dem Betrachter in einem zwar dringend restaurierungsbedürftigen, jedoch gepflegten Zustand<sup>80</sup> (Abb. 17).

Ein schlichtes Eisengitter (anhand von Vergleichen der ehemaligen Firma L. Köhlinger, Gießen, zuzuschreiben), bestehend nur aus einem Vierkant-Rahmen und ebensolchen senkrechten Stäben, steht auf einer niedrigen Lungstein-Umfassung und verwandelt diesen winzigen Flecken Friedhof in eine Art privates Gärtlein, das sich über eine kleine Pforte erschließt. Am gegenüberliegenden Ende, direkt an der Friedhofsmauer, erhebt sich über zweistufigem Sockel eine (für den Denkmalschützer) erschreckend dünne, hohe Platte aus hellem, feinstrukturiertem Muschelkalk. Vom Betrachter aus leicht aus der Mitte nach links gerückt, tritt daraus ein hohes Postament hervor, dessen man, hat man die erste Irritation überwunden, als des eigentlichen Grabsteins mit Inschrift gewahr wird. An und über ihn gelehnt ist die reliefierte Darstellung einer trauernden Frau zu sehen; sie ist unbekleidet, in Profil gezeigt. Die Figur legt den Kopf, von welchem in langen, vollen und weichen Strähnen die Haare - wie unendlich strömende Tränen - über den "Grabstein" zu fließen scheinen, schwer in die Hand über dem aufgestützten rechten Unterarm, wäh-

<sup>80</sup> Eva Broschek, Denkmalpflegerische Untersuchung... a. a. O., sowie Eva Broschek, Liste der KD-Grabmäler auf dem Friedhof Rodtberg, Alter Teil, Abt. I - IV, November 1994, unveröffentlicht

rend der andere Arm auf dem Stein ruht und aus der linken Hand ein Kranz mit winzigen Blüten hängt. Diese Darstellung der "Nackten Trauer" wirkt, trotz der beinahe zu offensichtlichen Symbolik, sehr verinnerlicht und hochgradig intim; die hervorragende handwerkliche Ausführung bei der Behandlung der Oberfläche und dem Hervorholen der Formen aus dem Stein läßt sogleich auf einen Könner seines Faches schließen.

Die Inschrift besagt, daß Jakob Becker (dessen Namen das Familiengrab auch laut zusätzlicher Beschriftung in der unteren Sockelzone trägt), geboren 1864, aus Sprendlingen im Kreis Offenbach (am Main, d. Verf.) stammte und als Doktor der Medizin Sanitätsrat in Gießen war; hier ist er 1949 hochbetagt im Alter von 85 Jahren gestorben. Seine Frau Johanna, deren früher Tod im Jahre 1905 die Auftragserteilung für das Grabmal veranlaßt hatte, stammte aus dem uralten Gießener Geschlecht Noll<sup>81</sup>; ihre Mitglieder gehörten unter anderem (so J. B. Noll) zu den Zigarrenfabrikanten, die maßgeblich zu Gießens wirtschaftlichem Aufschwung um die Jahrhundertwende beigetragen haben.

Obwohl uns das Denkmal jetzt schon recht viel offenbart hat, sollte es noch den Schlüssel für weitere Informationen preisgeben. Unten links auf der zweiten Stufe des Sockels ist nämlich noch zu lesen: "Dr. Daniel Greiner". Die Schrift ist nicht - wie bei dem Grabstein darüber - erhaben sondern in das Gestein hineingehauen, dennoch für eine Signatur eigentlich viel zu groß und steif; außerdem läßt der Doktor-Titel zunächst eher auf einen ebenfalls hier begrabenen Verwandten schließen. Die Annahme läuft aber fehl, denn es handelt sich bei **Daniel Greiner** (1872 - 1943) tatsächlich um den Künstler, der dieses Werk geschaffen hat, und sein Lebenslauf (wie auch jener der Mitglieder der Familie Becker) demonstriert geradezu beispielhaft die vielfachen und komplizierten Verflechtungen von persönlichen Geschichten mit denen, die, zusammenfassend und objektiviert, in einer der obengenannten Schubladen "Stadt-", "Universitäts-" und/oder "Kunstgeschichte", nur zu oft voneinander fein säuberlich getrennt, abgelegt wurden.

### 2.1.2. Über Leben und Werk

Greiner wurde am 27.10.1872 in Pforzheim geboren. 1878 siedelte die Familie nach Worms über, wo er die Schule besuchte, um dann, 1891 - 96

<sup>81</sup> Aufschlußreich hierzu ist auch das Grabmal des Bäckermeisters und Ratsherrn Andreas Noll an der nördlichen Außenwand der Kapelle am *Alten Friedhof*! Nach dessen Text müssen die Nolls spätestens seit dem 17. Jh. in Gießen ansässig sein.

in Gießen Theologie und Philosophie zu studieren<sup>82</sup>. Hier promovierte Greiner mit einer Arbeit über Kant zum Dr. phil. und wurde bereits 1897 als Schulrektor und gleichzeitig Pfarrer der evangelischen Gemeinde nach Schotten berufen. Wegen inhaltlicher Differenzen mit der Kirchenbehörde entschloß er sich 1901, das Amt aufzugeben und sich künftig nur noch seinen künstlerischen Neigungen zu widmen<sup>83</sup>. In Reime gegossen, beschrieb Greiner diesen Wechsel: "...Dann kam ich auf die Kanzel; aber mein Gewissen/hat ahnungsvoll und sanft das Steuer rumgerissen -/ich tat beherzt und fromm den Sprung zum Ungewissen."<sup>84</sup>

Joseph Maria Olbrich, das maßgebliche Mitglied der Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt, entdeckte und förderte Greiners bildnerisches Talent und ermunterte ihn, sich ausbilden zu lassen. So besuchte dieser 1901-1904 die "Akademie in Paris und die Bildhauerschule in Berlin"<sup>85</sup>. Da die Quellen leider weder die genauere Institutsbezeichnung noch die Verweildauer dort angeben, wird aus Greiner - nach den hier gesetzten Kriterien - ein Grenzgänger: wir erfahren zwar, daß er auch in Berlin ausgebildet wurde, doch können wir ihn allein deshalb noch lange nicht uneingeschränkt als Angehörigen der Berliner Bildhauerschule bezeichnen, obwohl wir sehr wohl annehmen können, daß er in Berlin wesentliche Impulse für sein künstlerisches Schaffen empfangen haben wird. Trotzdem muß man sicherlich der Atmosphäre in der Künstlerkolonie die größere Bedeutung bei der Formung der Künstlerpersönlichkeit Greiners beimessen, und diese entwickelte sich eher im Spannungsfeld zwischen den neuen bedeutenden Kunstausbildungsstätten Wien - München - Stuttgart - Düsseldorf.

Ende 1903 veranlaßte Olbrich Greiners Berufung an die Künstlerkolonie, wo er bis gegen Ende 1906 blieb. Dort wurde er Ludwig Habich (1872 - 1849)<sup>86</sup>, dem Urheber u. a. der Kolossalstatuen vor dem Ernst-Ludwig-Haus auf der Mathildenhöhe und des Siegesdenkmals vom Gießener Marktplatz, "freundschaftlich verbunden"<sup>87</sup>. Habich war einer der sieben 1899 vom Großherzog Ernst Ludwig berufenen Gründungsmitglieder der

<sup>82</sup> C. N., In Memoriam. Theologe, Lehrer und Künstler., Daniel Greiner zum 50. Todestag. In: Mitteilungen des Archivs Darmstädter Künstler/Kunstszene Darmstadt Intern, Nr. 2., 1993

<sup>83</sup> Katalog zur Ausstellung "1901 - 1976. Ein Dokument deutscher Kunst - Darmstadt". Bd. 4, Die Künstler der Mathildenhöhe, S. 73

<sup>84</sup> Roland Held, Ein frommer Freidenker. Zum 50. Todestag von Daniel Greiner. In: Darmstädter Echo vom 08.06.1993

<sup>85</sup> So steht es im Ausstellungskatalog 1901 - 1976...a. a. O., S. 73 ohne nähere Spezifikation, welche Schule oder Ausbildungsstätte damit gemeint sei. S. auch: Hans Vollmer, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhundert, 1953 - 1962, Bd. II, S. 303. Hier steht lapidar: "Studien in Prag und Berlin."

<sup>86</sup> Sie gehörten dem selben Jahrgang an. Habich hat Greiner um 5 1/2 Jahre überlebt, starb aber ebenfalls in Jugenheim.

<sup>87</sup> Peter Weyrauch, Der Bildhauer Ludwig Habich (1872 - 1949), Darmstadt 1990, S. 34

Künstlerkolonie und übrigens der einzige, der aus Darmstadt stammte.

Im Jahre 1906 richtete sich Greiner ein Atelier für Steinbildhauerei in Jugenheim ein und gründete eine "Werkstätte für Grabmalkunst", welche "geradezu reformierend auf dem Gebiet der Friedhofskunst gewirkt"<sup>88</sup> hat. Nach dem ersten Weltkrieg betätigte sich der Künstler auch als Graphiker und Schriftsteller, sowie als Herausgeber der Zeitschrift "Die Kunst unserer Heimat", 1932 wurde die berühmt gewordene "Greiner-Bilderbibel" gedruckt. 1922 - 1928 war Greiner als Vertreter der Unabhängigen Sozialisten Mitglied des Hessischen Landtages. Zu seinen Schülern gehörte unter anderem der Expressionist Adam Antes aus dem Umkreis der Darmstädter Sezession.<sup>89</sup>

Die Utopie des neuen Menschen stets vor Augen und immer bemüht, mit Geist und Tat Schönes zu schaffen, lebte der Querdenker Greiner, dessen Werke in ihrer Bandbreite vom Jugendstil mit neoklassizistischen Anklängen bis hin zur expressiven Dramatik anzusiedeln sind, seit 1933 als politisch Verfolgter in der Isolation und auf Hilfe von Freunden angewiesen. Daniel Greiner starb am 08.06.1943 in Jugenheim.

Doch zurück zu unserem Grabmal. In einem Ausstellungskatalog von 1905 steht unter "Daniel Greiner, Dr., Darmstadt. Nr. 110." zu lesen: "Relief: Trauernde, nackte Figur, gebückt auf Grabstein. Tonmodell. Phot."<sup>90</sup>.

Es ist müßig zu erörtern, ob dieses Modell, das nach der detaillierten Beschreibung unserem Grabmal außerordentlich ähnlich - wenn nicht sogar mit dessen Entwurf identisch - gewesen sein muß, bereits vor der Bestellung durch Jakob Becker geschaffen wurde, oder erst der Auftrag zum Anlaß für die Anfertigung des Modells wurde. Fest steht, daß der Bildhauer selbst diese seine Schöpfung für so gelungen hielt, daß er sich eben mit diesem (einen) Werk auf jener Ausstellung repräsentieren ließ. Der Künstlerstolz würde uns schließlich auch die Erklärung für die überdimensionierte Unterschrift am fertigen Denkmal liefern.

#### 2.1.4. Der Stein auf dem Grab Hotz

Unweit der Südmauer, ebenfalls auf dem *Neuen Friedhof*, in der Abteilung I, Bezirk L, befindet sich an einem Seitenweg die bescheidene, einsteilige

<sup>88</sup> U. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. XIV, 1921, S. 588

<sup>89</sup> Diese Mitteilung erhielt die Verfasserin von dem Enkel des Künstlers, Herrn Baldur Greiner, Darmstadt, dem für seine Hilfsbereitschaft hier noch einmal gedankt werden soll. Von ihm stammt auch die Auskunft, daß das Oeuvre Daniel Greiners noch weitgehend unerforscht ist.

<sup>90</sup> Katalog zur "Ausstellung zur Hebung der Friedhofs- und Grabmalkunst", Wiesbaden 1905, S. 52

Grabstätte des evangelischen Pfarrers Wilhelm Hotz und seiner Frau (*Abb. 18*). Eine schlanke, rundbogig abgeschlossene Stele aus rotem Sandstein erhebt sich am Kopfende des Grabes. Etwas mehr als die untere Hälfte nimmt die Inschrift ein; darüber, in einer Rundbogennische, steht im Profil eine antik gewandete männliche Figur, die sich auf einen Kreuzstab in seiner Linken stützend, die Rechte mit erhobenem Zeigefinger gen Himmel streckt. Ebenfalls reliefierte Darstellungen - allerdings frontal gegeben - des auf dem Sargdeckel oder einem Wolkenband stehenden, im Übrigen jedoch mit gleicher Geste gezeigten Christus mit *Kreuzfahne*, sind uns von zahlreichen Auferstehungsszenen auf Renaissance- und Barockgrabmalen vertraut. Hier sehen wir nun im umgestalteten Motiv einen einfachen Wanderer (zwischen den Welten?), der eben nur eine kurze Rast einlegt, um, das Gesicht zum Betrachter zurückwendend, diesen zu mahnen: "Der Meister ist da und ruft Dich" - so der unter dieser Darstellung eingemeißelte Vers. Die intuitive Meisterschaft des Künstlers, durch Formgebung und Komposition die Symbolik der Szene zu steigern, erfährt der Betrachter - beinahe unterbewußt - auch an dieser kleinen Skulptur. Die linke Hand Jesu gliedert den Wanderstab derart, daß die obere Bildmitte durch ein eigenständiges Kreuz ausgefüllt wird. Auch senkrecht ist die Nische unterteilt, wie um der Richtungsweisenden Rechten einen eigenen Raum zu schaffen und dem Imperativ dadurch noch mehr Nachdruck zu verleihen. Ja die Stele selbst wurde offensichtlich als stilisierter erhobener Zeigefinger entworfen.

Bei diesem kleinen Meisterwerk werden wir glücklicherweise nicht über die Urheberschaft in Zweifel gelassen. Auf dem schmalen Sockel steht, sehr verwittert, doch gerade noch entzifferbar: "GREINER ...(Jugendh)EIM".

Der Beruf, sowie die Lebensdaten des Verstorbenen (10.11.1873 - 14.06.1910) lassen auch in diesem Fall die Wahrscheinlichkeit einer persönlichen Beziehung zwischen diesem und dem Künstler vermuten. Als Entstehungsjahr für die Stele kann man - nicht zuletzt wegen des Grabstandortes bzw. der Belegungsreihenfolge der Bestattungsfelder - das Jahr 1910 ansetzen.

#### 2.1.4. Das Grabmal Göbel

Ein weiteres signiertes Werk aus der Hand unseres Künstlers ist auf dem Alten Friedhof in Gießen, am nördlichen Rand von Feld XIV erhalten. Es handelt sich dabei um das Grabmal des Bankdirektors Ferdinand Göbel (05.10.1854 - 01.10.1910) und seiner Familie (*Abb. 19*). Das Denkmal besteht aus einem giebelgekrönten, nach unten hin breiter werdenden Mittelteil, das sich auf zwei ausschweifende seitliche Stützen lehnt, die

ihrerseits in kubischen Postamenten enden; diese nehmen die Namen und Lebensdaten von Familienangehörigen auf und dienen als Sockel für je eine flache, viereckige Bronzeschale mit feinem Jugendstildekor. Die gesamte Konstruktion ruht auf einem gemeinsamen Podest und wurde aus nachträglich weiß angestrichenem Sandstein gearbeitet.

Im Mittelfeld ist eine mit "D. Greiner 1911" signierte Bronzetafel vertieft eingepaßt, wie ein Gemälde umgeben von einem breiten vegetabil-ornamentalen Rahmen. Darunter ist die Grabschrift plaziert, flankiert von zwei auf den Sockel gestürzten Fackeln, deren obere Spitzen durch eine Art Tuch miteinander verbunden sind. Solche Darstellungen der Fackeln als Sinnbild verlöschenden Lebens waren bereits in der Antike gebräuchlich, und wir begegnen ihnen vielfach auch auf diesem Friedhof, auf Grabmalen des 17. - 20. Jahrhunderts; die um die Schäfte gewickelten Bänder können für Treue und Verbundenheit stehen, während das Tuch selbst den behütenden Schleier der Nacht symbolisiert.

Das Bronzebild zeigt eine seitlich gesehene, auf einer Art antikem Säulenstumpf vor einer Backsteinmauer sitzende und auf diese gelehnte, vorgebeugte Frauengestalt. Die Figur, wohl eine Trauernde, die in die Richtung zu spähen scheint, aus der ein frisch aufkommender Wind ihren Schal jugendstilgerecht bläht, ist knapp in die Fläche hineinkomponiert. Trotz der Eigenständigkeit dieser Komposition kann angenommen werden, daß Greiner das weiter unten vorgestellte Relief von Heinrich Weltring (einem Berliner Bildhauer) gekannt und neu aufgefaßt bzw. dynamisch uminterpretiert und von aller Sentimentalität "entrümpelt" hat.

Diesmal sind es der Schwung der Darstellung, die weiche Linienführung des ornamentalen Beiwerks sowie die Wahl der kontrastreichen Farbigkeit, die dem Grabmal einen tröstlichen, beinahe heiteren Charakter verleihen. Zwar hat sich der Künstler bei diesem Grabmal am ehesten an dem Zeitgeschmack orientiert, doch verstand er es dennoch einmalmehr, ein ganz individuelles, schön proportioniertes, handwerklich gelungenes und vermutlich dem Auftraggeber gerechtes Werk zu schaffen. Die Berufsbezeichnung "Kunsthistoriker" unter dem Namen des ebenfalls in diesem Grab bestatteten Sohnes der Familie, Dr. Heinrich Göbel (1879 - 1951), kann als Hinweis dafür gewertet werden, daß die Wahl des Künstlers auch hier mit Sicherheit sehr bewußt getroffen wurde.

## 2.2. Zuschreibungen

Solche Entdeckungen spornen natürlich dazu an, weiter zu suchen. Manches ungewöhnlich individuell gestaltete, in nobler Selbstbeschränkung vereinfachte Grabmal auf dem *Neuen* wie auch auf dem *Alten Friedhof* in Gießen, nicht selten geschmückt mit einem für Greiners Handschrift

typischen Kranz aus winzigen Blüten (die sich wie gleichmäßig kleine gelochte Kügelchen aneinanderschmiegen), jedoch stets unsigniert, könnte eventuell dem Werk Daniel Greiners zugeschrieben werden.

### **2.2.1. Das Grabkreuz der Ruhestätte Krüger**

Als Beispiel sei hier das Grabkreuz auf dem Familiengrab des 1940 verstorbenen Professors der Theologie Dr. Hermann Gustav Eduard Krüger genannt (Rottberg Friedhof, Abteilung II, Bezirk C). Dieses fällt besonders durch seine edle Schlichtheit auf, ein Effekt, der aus der Harmonie zwischen der Verwendung des besonders schönen Muschelkalks und der vom Künstler neu interpretierten Symbolik geboren wurde. Eine zwischen Auftraggeber und -nehmer zu vermutende Seelenverwandtschaft (möglicherweise sogar eine reale Beziehung zwischen den beiden?) würde die Zuschreibung zusätzlich untermauern.

### **2.2.2. Das Grabmal Winckler**

Komplizierter wird die "Spurensicherung" bei dem sehr großen steinernen Denkmal gleich rechts von dem oben beschriebenen Becker-Grab an der Südmauer des Neuen Friedhofes (*Abb. 20*). In seine Mitte ist ein hohes, rätselhaftes und leider unsigniertes Bronzerelief eingelassen. Rätselhaft vor allem deshalb, weil das vor dem Tor zum Jenseits Abschied nehmende Paar zwar exakt nach der Mode des Jahres 1917, dem Todesjahr des hier bestatteten Professors Ludwig Theodor Ferdinand Winckler (07.02.1834 - 25.10.1917) gekleidet ist, jedoch verstarb Winckler nicht jugendlich, wie abgebildet, sondern im hohen Alter von 83 Jahren. Vielleicht handelt es sich bei der Wiedergabe um ein Idealbild aus jungen Jahren; vielleicht ist die Symbolik zu der Verheißung übersteigert, der im Vordergrund als Allegorie mit Stundenglas auf seinen Fersen sitzende Tod würde den sich liebenden Ehegatten ihre jugendliche Gestalt wiederschenken. Es mutet beim genaueren Hinsehen auch an, als würde das auf einem Kissen kniende Paar sich nicht eigentlich verabschieden, sondern eher ein heiliges Versprechen geben. Persönliche Bezüge zu den Verstorbenen wurden durch die Tierkreiszeichen in den Feldern der Bronzetür hergestellt, wie auch vermutlich durch die kräftige, große Schlange zu Füßen der Gruppe, die als äußerst komplexes und universelles Sinnbild für Tod und Zerstörung, aber auch für Leben und Auferstehung zu stehen vermag. Diese kann allerdings auch, als Erdbewohnerin, im Sinne einer Vermittlerin zwischen Diesseits und Jenseits gedeutet werden. Hat sich unser Auge erst daran

gewöhnt, seine versachlichende Sichtweise allmählich abzulegen, erschließen sich derart, nach und nach, wie von Zauberhand, Bilder hinter den Bildern.

Die hervorragende kompositorische Leistung in Verbindung mit solch' einer - für ein bürgerliches Grabmal - enormen Komplexität und Symbolträchtigkeit der Darstellung, wie auch die stilistische Nähe der Gestalten zu der Figur vom Becker-Grab, lassen auch hier Daniel Greiner als Urheber vermuten. Besonders die kleinen länglichen Löffelfalten der Kleidung sind uns bereits von den Grabmälern Göbel und Hotz vertraut und lassen auf Greiners Handschrift schließen.

### 2.2.3. Weitere mögliche Werke

Fortgesetzte Suche auf beiden Friedhöfen nach Greiner-Werken blieb vorerst ergebnislos, es sei denn, es gelänge nachzuweisen, daß zum Beispiel das auf dem Alten Friedhof, auf dem Gräberfeld der ehemaligen liberalen jüdischen Gemeinde, am westlichen Ende des Hauptweges gelegene Grabmal des Zigarrenfabrikanten, Pianisten und Komponisten Siegmund Bock (15.05.1827 - 29.12.1884) auch aus der "Werkstatt für Grabmalkunst" in Jugenheim stammt. Konzeption, Aufbau und erhaltenes Dekor ermuntern zu dieser Annahme; leider ist hier die Bronzetafel Opfer von skrupellosen Grabräubern geworden und bislang konnte auch keine frühere Abbildung gefunden werden. Das Todesjahr des Verstorbenen und der Stil des Denkmals, wie auch der Lettern, gehören nicht zusammen, wohl aber paßt das Sterbedatum der Ehefrau, der Sängerin Otilie Bock (02.02.1836 - ?.02.1912) zur Gestaltung. Diese beiden waren die Eltern des Heimatdichters Alfred Bock und des vielseitigen Kunstsammlers und -stifters Gustav Bock<sup>91</sup>. So kann man wohl zu recht vermuten, daß die kunstverständigen Nachkommen dieses Grabmal von dem bekannten hessischen Bildhauer - der, wenn auch ein Eigensucher, doch zur Avantgarde seiner Zeit zählte - anfertigen ließen.

Mit vorläufiger Zurückhaltung, jedoch mit der Hoffnung auf eine mögliche spätere Bestätigung, sollen hier noch zwei ungewöhnliche Grabmale in der Nähe der Ostmauer des Alten Friedhofes erwähnt werden, die durchaus zum Oeuvre Daniel Greiners gehören könnten. Es sind dies das Denkmal mit Tormotiv und großem Bronzerelief der Familie Streng sowie das Grabmal aus eindrucksvollem Lavagestein mit bronzenem Christusbild der Familie Kiefer/Lang/lang.

<sup>91</sup> K. F. Ertel, Die Sammlung Bock im Oberhessischen Museum in Gießen. In: Heimat im Bild, Beilage zum Gießener Anzeiger, Jahrgang 1970, Nr. 5, Februar 1970

Sofern Greiners Arbeiten von klassischer Schönheit gepaart mit höchster Qualität der handwerklichen Ausführung und vom strengen Maßstab, den der Künstler an sich selbst anlegte, geprägt sind, ließen sich unschwer Verbindungen oder zumindest Parallelen zur Berliner Bildhauerschule konstruieren. Dieser Versuchung soll hier jedoch widerstanden werden. Es mag getrost einmal die Ungewißheit darüber stehenbleiben, ob wir es bei Greiner tatsächlich mit einem weitläufigen Angehörigen der Berliner Bildhauerschule zu tun haben oder nicht. Der Wert seiner sehr individuellen Arbeiten ist jedenfalls gewiß langlebiger als die von ihm gebrauchten, leider bereits bedenklich verwitternden Materialien.

### **3. Originalarbeiten von Bildhauern unter nachweislichem oder begründet vermutetem Einfluß der Berliner Bildhauerschule**

#### **3.1. Johann Baptist Scholl d. Ä.**

**Johann Baptist Scholl d. Ä.** (1784 - 1854) war Mitglied einer alteingesessenen fränkischen Bildhauerfamilie. Nach Ausbildungs- und Arbeitsjahren in Bamberg, Aschaffenburg und Mainz, wurde er 1817 vom Großherzog Ludwig I. von Hessen und bei Rhein als Hofbildhauer nach Darmstadt berufen<sup>92</sup>, wo er auch ständiger Mitarbeiter des Architekten und Großherzoglichen Oberbaudirektors Hermann Georg Moller (1784 - 1852)<sup>93</sup> wurde. Eine sehr gute Kennerin der Scholl's sagt in ihrer Schrift "Leben und Werke des Bildhauers J. B. Scholl d. J." über den älteren (dem Vater) Scholl: "Wir kennen eine Reihe von Werken seiner Hand, die sich alle durch gute Technik und geläuterten Geschmack auszeichnen, so daß er als ein fein klassizistisch gebildeter Künstler angesprochen werden darf."<sup>94</sup> Scholl galt für seine Schaffenszeit als "ein Künstler von hohem Range, wie Hessen keinen zweiten mehr aufzuweisen hatte"<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> U. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. XXX, 1936, S. 242 - 244

<sup>93</sup> Moller leitete als Hofbaumeister das hessisch-darmstädtische Staatsbauwesen und schuf zahlreiche öffentliche Bauten. Auch die 1821 eingeweihte und im zweiten Weltkrieg zerstörte Gießener Stadtkirche ist unter seiner Federführung entstanden.

<sup>94</sup> Zitiert nach L. F. Schmitt, Grabdenkmäler der Bildhauer Scholl auf dem Alten Friedhof. In: Heimat im Bild, Beilage zum Gießener Anzeiger, Jahrgang 1935, Nummer 47

<sup>95</sup> L. F. Schmitt, a. a. O.

### 3.1.1. Grabmale auf dem Alten Friedhof in Gießen

Auf dem Gießener Alten Friedhof sind fünf hervorragende, zwischen 1825 - 1835 geschaffene Grabsteine des Darmstädter Bildhauers Johann Baptist Scholl d. Ä. zu sehen<sup>96</sup>. Es sind dies durchweg jeweils auf einem Sockel frei stehende, stelenartige Grabsteine aus gelbem Sandstein, deren eine Seite eine flächenfüllende Reliefdarstellung, die andere, zum Teil ebenfalls dekorativ reliefierte, die Inschrift mit Namen und Lebensdaten der Verstorbenen und zum Teil Widmungen von Schülern, Freunden und/oder Verwandten<sup>97</sup> aufnimmt (*Abb. 21-23 u. 25*).

In der Tat bestätigen die harmonischen Proportionen dieser Grabsteine, die Ruhige Aufteilung der Fläche und die Ausgewogenheit der Komposition, wie nicht zuletzt die meisterliche Ausführung des dekorativen Beiwerks und des figürlichen Schmuckes, daß wir in Scholl einen ausgezeichneten Bildhauer vor uns haben. Man wird jedoch mit Recht fragen, was denn der Darmstädter Künstler mit der Berliner Bildhauerschule zu tun haben mag?

Zunächst verlassen wir uns auf das gewissenhaft beschreibende und beobachtende Auge: als wären sie durch den Filter Scholl's eigener Schöpfungskraft aufgetaucht, treten uns Gestalten entgegen, die aus dem von klassischer Schönheit geprägten Werk von Canova oder Thorwaldsen<sup>98</sup> bekannt sind. So könnte zum Beispiel der Genius des Todes von Antonio Canovas Grabmal Papst Clemens'XIII (1787 - 1792, Rom, St. Peter) aufgestanden sein und lediglich unter Hinzunahme einiger den ewigen Schlaf symbolisierenden Mohnkapseln zu seiner das Lebensende suggerierenden Fackel - diesmal in aufrechter Haltung auf einen Felsen gestützt - auf dem Gießener Rumpfschen Grabmal Platz genommen haben<sup>99</sup>. Die ursprünglich hinter dem schönen Jüngling mit elegischem Blick sitzende Trauernde ist gleich mitgekommen: sie begegnet uns wieder, leicht abgewandelt, auf dem Grabmal Mettenheimer (*Abb. 22*). Diese Scholl'sche Darstellung (wie übrigens alle seine ätherisch-durchgeistigten weiblichen

<sup>96</sup> Die meisten sind im Auftrag der Stadt von dem Alsfelder Restaurator Schaper gereinigt, teilweise ergänzt und konserviert worden, andere verfallen bedauerlicherweise zusehends.

<sup>97</sup> Auf dieser Weise sicherten sich die Hinterbliebenen - dem Zeitgeist entsprechend - selbst ein Stück "Ewigkeit" und boten sich zugleich dem Verstorbenen in liebevoller oder freundschaftlich-dankbarer Verbundenheit als Begleiter auf seinem anzutretenden Weg an.

<sup>98</sup> Diese Beiden waren auch die großen Vorbilder Gottfried Schadows und Christian Rauchs.

<sup>99</sup> Seit dem späten 18. Jh. wurde der Tod (im Sinne Winckelmanns: "Die Musen lieben keine fürchterlichen Gespenster") nicht mehr als Gerippe, sondern nach antiken Vorbildern als schöner Jüngling mit verlöschender Fackel dargestellt. Solche Gestalten findet man desöfteren auf klassizistischen Grabmälern.

Figuren der Gießener Steine) scheint der gelassenen, stillen Schönheit der Canova-Skulptur nachzueifern, die Paulina Borghese als Venus - die Schönheit schlechthin ! - darstellt (1807, Rom, Palazzo Borghese). Die sanft herabschwebenden Genien von den Grabmälern Schirmer (*Abb. 25*) und Benner (*Abb. 23*), die unter hauchdünnen, reichdrappierten, die Körperrundungen und die Bewegung nachzeichnenden klassisch geschnittenen Gewändern faßbare Fleischlichkeit in zartester Reliefierung zeigen, rufen Erinnerungen an Vorbilder aus dem Oeuvre G. Schadow's, wie etwa das Relief vom Blücher-Denkmal (1818, in Rostock) wach. Die knabenhafte Unschuld dieser Gestalten gemahnt aber ebenso etwa an die Porträtstatue der beinahe schwebenden Adelheid von Humboldt als Psyche (1811 - 1822, Schloß Tegel, Berlin) von Ch. D. Rauch. Besonders auffallend ist die Ähnlichkeit der Scholl'schen Genien zu der - antiken Vorbildern nachempfundenen - linken Figur von dem Relief des Sockelfeldes am Grabmal Ridolfo Schadow's (1823, Rom, S. Andrea delle Fratte), gefertigt von Emil Wolff<sup>100</sup> (*Abb. 24*). Es scheint, als sei diese schöne Gestalt, getragen von ihren großen kräftigen Schwingen, aus einer anderen Welt gekommen, um den Verstorbenen zu grüßen und zu trösten, wie um ihm künftige Seeligkeit zu verkünden. Als sei sie gerade gelandet, drückt ein kühler Hauch ihr weichfließendes Seidengewand gegen den Leib und läßt es hinter dem Körper faltenreich aufflattern. Der Kranz in der linken Hand ist als Sinnbild dafür zu sehen, daß der Tote das alte Leben beendet hat und das neue beginnt, während der sanft auf dem rechten Arm ruhender Palmenzweig<sup>101</sup>, den sie in der anderen Hand hält, als Symbol für Berühmtheit und Unsterblichkeit steht. In ihrem gerade noch herabschwebendem Zustand können die Erscheinungen von engelhafter Leichtigkeit an den Grabmalen Schirmer und Benner, an denen die zarten Gewänder noch zusätzlich durch den Luftwiderstand hochgewirbelt und ihr Stoff zu zierlichen Glockenfalten aufgebauscht wird, durchaus dem Vergleich mit den großen Vorbildern standhalten<sup>102</sup>. Die Engelgestalt vom Grab Schirmer zeigt darüber hinaus verblüffende Ähnlichkeiten zu jener vom Denkmal der Schill'schen Offiziere von Friedrich Schinkel und August Kiss in Eisen (*Abb. 26*).

<sup>100</sup> Auch diese beiden waren führende Berliner Bildhauer (überwiegend in Rom tätig), und es ist zu vermuten, daß dieses Werk zumindest in Form von Reiseskizzen Bekanntheit und damit Vorbildcharakter erlangte.

<sup>101</sup> Kranz und Palmenzweig (korrekter: Palmblatt) sind häufige Attribute antiker Victorien und somit auch Siegesymbole; auf christlichen Grabsteinen sind sie auch als Sieg des Glaubens über den Tod zu interpretieren.

<sup>102</sup> Vergleiche mit antiken Vorbildern führten zu einer interessanten Beobachtung: Engel und Todesgenien auf Sarkophagen, Triumphbögen, Giebelfeldern - also auf glatten Flächen - sind durchweg stehend oder schreitend, jedenfalls "erdverbunden" dargestellt; lediglich auf konkav oder konvex gewölbtem Hintergrund, beispielsweise auf Rüstungen, Vasen und Kratern sowie auf stuckverzierten Gewölben und Lünetten erscheinen sie - festen Boden entbehrend quasi der Situation gerecht - schwebend.

### 3.1.2. Beziehungen zur Berliner Bildhauerschule

Es ist nicht überliefert, ob sich Scholl je an anderen als den oben erwähnten Orten aufgehalten hat. Wir haben aber sehr wohl Kenntnis von Skizzenmappen und Mustersammlungen, von denen sich Bildhauer anregen ließen, ja denen sie die neuesten Entwicklungen auf den Hauptschauplätzen des Kunstgeschehens entnehmen und sich danach richten konnten. Nicht zuletzt die verkleinerten Gipsabgüsse antiker und zeitgenössischer Kunstwerke, die zunächst von aus Italien kommenden fliegenden Händlern vertrieben wurden, sorgten für die Information und Geschmacksbildung der Auftraggeber und Ausführenden. Bereits 1819 ließ Rauch Marmorarbeiter und Gipsformer aus Italien kommen und setzte den Grundstein für eine schwungvoll sich entwickelnde Kunst-Vervielfältigungs-Industrie in Berlin; dem Hausierhandel der italienischen Gipsfigurenhändler wurde damit ein wohlorganisierter Vertrieb von Abgüssen der Werke Berliner Bildhauer - darunter einer Reihe Büsten und Bas-Reliefs Rauchs - entgegengesetzt.<sup>103</sup>

Es gibt aber auch zwei "heiße" Spuren von unmittelbarem Berliner Einfluß auf Scholl's Schaffen. Zunächst wissen wir von seiner engen Mitarbeit mit Georg Moller, der in Darmstadt auch eine Zeichenschule unterhielt. Dieser war seinerseits ein Schüler von Friedrich Weinbrenner (1766 - 1826), der 1790 nach Berlin und 1792 nach Rom ging, bevor er sich 1800 in Karlsruhe niederließ. Von ihm wird Moller wichtige Impulse den Architekturschmuck und plastische Arbeiten allgemein betreffend erhalten und auch an Scholl weitergegeben haben. Darüber hinaus ist verbürgt, daß Christian Daniel Rauch 1827/30 "für Darmstadt" die liegende Marmorstatue der 6jährig verstorbenen Prinzessin Elisabeth ausgeführt hat. Sie wurde in einem von Moller erbauten Mausoleum auf der Rosenhöhe aufgestellt. Da Rauch (nach Schadow der wichtigste Berliner Bildhauer) zu seinen - und also auch Scholl's - Lebzeiten als der größte deutsche Bildhauer überhaupt gefeiert wurde<sup>104</sup>, ist es naheliegend zu vermuten, daß er und sein Werk sich prägend und anregend auf das Schaffen des J. B. Scholl ausgewirkt haben werden.

Noch ein weiterer Hinweis erscheint hier angebracht: in einem Walhalla-Führer aus dem Jahre 1967 ist in der Reihe der aufgestellten Büsten unter Nr. 71 jene des Julius Echter von Mespelbrunn, Fürstbischof zu Würzburg aufgezählt. Für die Ausführung steht in Klammern "(Scholl, Rom 1840)"<sup>105</sup>. Nun handelt es sich dabei nicht um unseren J. B. Scholl,

<sup>103</sup> Gerhard Rupp, Gips, Zink und Bronze - Berliner Vervielfältigungsfirmen im 19. Jh. In: Ethos und Pathos, a. a. O., S 337 f

<sup>104</sup> U. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. XXVIII, S. 38

<sup>105</sup> Walhalla, Amtlicher Führer, Hrsg. vom Landbauamt Regensburg, Regensburg 1967, S. 36

sondern um dessen Neffen Philipp Johann Josef, genannt **Johannes Scholl** aus Bremen (1805 - 1861)<sup>106</sup>. Jener kam zwanzigjährig nach Darmstadt und trat dort in die Werkstatt des Onkels ein, wo er bis etwa 1829 lernte und arbeitete. Von Moller gefördert, erhielt er vom Bremer Senat ein Reisestipendium nach Rom und brach, zusammen mit seinem Vetter, Johann Baptist Scholl d. J.<sup>107</sup>, 1834 dorthin auf. Der Romaufenthalt des Johannes sollte bis 1840 dauern, und er verdiente seinen Lebensunterhalt durch Auftragsarbeiten für Bildhauer der deutschen Kolonie, vor allem aber in der Werkstatt von Thorvaldsen, dem engen Freund Rauch's. Diese Werkstatt war vorrangige Anlauf- und Ausbildungsstätte und wichtigster Treffpunkt für alle Künstler, die nach Rom pilgerten, doch vor allem für die Stipendiaten und Mitglieder der Berliner Akademie. 1840 fertigte dann Scholl für den ebenfalls in Rom lebenden Würzburger Professor Johann Martin Wagner (1777 - 1858) die obengenannte Büste. Im selben Jahr brach er nach Kopenhagen auf, um dort bis zu seinem Lebensende für Thorvaldsen tätig zu werden, nicht aber ohne einen längeren Zwischenaufenthalt in Berlin, einschließlich eines Besuchs der Werkstatt Rauch, einzulegen. Aus Tagebuchnotizen des Johannes Scholl geht hervor, daß er im ständigen Briefwechsel mit seinem Oheim wie auch mit Moller stand<sup>108</sup> und ihnen regelmäßig Neues aus der Kunstwelt zutrug; da er ein fleißiger und überaus geschickter Skizzierer war, kann vermutet werden, daß diese Nachrichten nicht nur verbaler Natur waren.

### 3.2. Thomas Dennerlein

Mit dem gebotenen Vorbehalt - da sich bislang keine direkten Bezüge des Künstlers zu der Berliner Bildnerei herstellen ließen - soll an dieser Stelle dennoch ein Werk vorgestellt werden, das aufgrund seiner Ausstrahlung mit der Berliner Bildhauerschule in engem Zusammenhang gesehen werden kann.

<sup>106</sup> U. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. XXX 1936, S. 244

<sup>107</sup> Dieser war ebenfalls Schüler und Mitarbeiter seines Vaters, J. B. Scholl d. Ä. sowie Georg Mollers und wurde später selbst zum Hofbildhauer in Darmstadt.

<sup>108</sup> Gerhard Bott, Ein Tagebuch aus Italien und Werknotizen des Thorvaldsen-Mitarbeiters Johannes Scholl, In: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770 - 1844). Der Dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Eine Ausstellung des Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloß Gittorf, Schleswig und dem Thorvaldsen Museum, Kopenhagen. Hrsg.; Gerhard Bott und Heinz Spielmann, Nürnberg 1991, S. 143 ff

### 3.2.1. Das Heyer-Denkmal

Das "Heyer-Denkmal" (Abb. 27) hat in jüngerer Zeit ebenfalls auf dem Alten Friedhof, östlich des Haupteingangs, in der Nähe der Nordmauer Aufstellung gefunden.<sup>109</sup> Dennoch - so heißt es bislang in allen Gießener Publikationen - stünden wir diesmal nicht vor einem Grabmal, denn der Gießener Universitätsprofessor der Forstwissenschaft, Prof. Gustav Heyer (1826 - 1883)<sup>110</sup>, verstarb in Fürstenfeldbruck und ist auch dort begraben worden<sup>111</sup>; es handele sich daher um ein Denkmal, das Prof. Heyer gesetzt wurde, laut Inschrift "Gewidmet von dankbaren Schülern und Verehrern". Wann freilich das Denkmal errichtet wurde, verrät die Widmung leider nicht, und dieser ist auch nicht der ursprüngliche Aufstellungsort. Die Verfasserin fand in dem Archiv des Hochbauamtes in Gießen einen Entwurf für die "Anlage des Heyerdenkmals in den Friedhofsanlagen", gezeichnet mit "Altvater". Es handelt sich dabei um die Anlagen zwischen der Licher Straße und dem Alten Friedhof, die Prof. Gustav Heyer zu seinen Lebzeiten realisiert und gestaltet hat, genauer um eine Stelle an der Außenseite der nördlichen Friedhofsmauer östlich des Haupteingangs. Der Plan trägt das Datum 1915 und zeigt sehr genau eine zeichnerische Wiedergabe des fraglichen Objekts.

In dem bereits mehrfach zitierten Wegweiser durch die Universitätsstadt Gießen von 1907 fehlt jedoch - bezogen auf diesen Platz - noch jeder Hinweis darauf.<sup>112</sup>

Da der ausführende Künstler schon 1903 gestorben ist - aber auch aus rein stilistischen Erwägungen - mußte dennoch mit Sicherheit angenommen werden, daß das Gedächtnismal geraume Zeit früher entstanden ist und möglicherweise zunächst an einem anderen Ort aufgestellt wurde. Weitere Nachforschungen ergaben lediglich, daß 1892 ein Denkmal für Professor Carl Heyer, dem Vater des Erstgenannten und ebenfalls Profes-

<sup>109</sup> 1981 wurde das Denkmal von sinnlos wütenden Rowdys zerstört. Danach wurde es restauriert und an der heutigen Stelle auf dem Friedhofsareal erneut aufgebaut.

<sup>110</sup> Prof. Gustav Heyer war von 1849 (nach Bernbeck, a. a. O., S. 29) oder 1854 (Wegweiser... a. a. O., S. 74) bis 1868 - teilweise als Kollege seines ebenfalls berühmten Vaters, des Professor der Forstwissenschaft Carl Heyer - in Gießen tätig, bis er nach München berufen wurde.

<sup>111</sup> Erwin Meyer, Berühmte Angehörige der Ludwigs-Universität. In: Hessische Heimat, Beilage zur Gießener Allgemeinen Zeitung, Nr. 2, 20.01.1962

<sup>112</sup> Wegweiser, a. a. O., S. 279. "Außerhalb der Mauer des Friedhofs nach der Licher Landstraße hin sind freundliche Gartenanlagen. Folgt man denselben, so erreicht man nach wenigen Schritten oberhalb der Kiesgrube rechts die Luthereiche..." Es ist undenkbar, daß der Verfasser einen solchen herausragenden Blickfang der Anlagen einfach vergessen oder ausgelassen hätte, zumal die Planung und Einrichtung dieser Anlagen, wie oben erwähnt, auf den Forstwissenschaftler Heyer zurückgehen.

sor der Forstwirtschaft in Gießen, in der mittleren Nordanlage<sup>113</sup> errichtet wurde. Dabei handelt es sich um einen hohen Gedenkstein mit Inschrift, der man auch dessen Widmungsjahr entnehmen kann.<sup>114</sup>

Insistierende Weitersuche brachte schließlich die Wahrheit ans Licht. In einem Zeitungsartikel zur hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Gustav Heyer<sup>115</sup> lesen wir u. a., daß er in der Tat am 10.07.1883 bei Fürstfeldbruck an der Amper an einem Herzschlag verstorben ist. "Freunde und Verehrer errichteten ihm in München auf seinem Grabe ein Denkmal in Form einer wohlgetroffenen Marmorbüste. Dieses wurde nach Aufgabe des Friedhofes später nach Gießen überführt und in den Anlagen an der Licher Straße, sich anlehnend an die Friedhofsmauer, aufgestellt."<sup>116</sup> So haben wir es also doch mit einem Grabmal zu tun, der seiner ursprünglichen Bestimmung entrissen und zum Denkmal umfunktioniert wurde, um letztendlich doch - welche Ironie des Schicksals - wie stellvertretend für den nicht mehr heimgekehrten Verstorbenen auf dem Friedhof seines Geburtsortes die letzte Ruhe zu finden.

Auf einem nach beiden Seiten hin verkröpften hohen Sockel mit profiliertem Unterbau und ebensolchem Sims steht, umrahmt von einer Ädikula, eine in die Rückwand vertiefte Runbogennische. Vor dieser, auf dem vorspringenden Teil des Sockels wie auf einem eigens hingestellten Postament, steht eine vollplastische Porträtbüste des Gelehrten. Auf der linken (Schulter-)Seite ist der Namenszug „Dennerlein“ zu lesen. Die Büste zeigt den elegant nach der Mode der Zeit gekleideten Forscher, der energisch in die Studenten-Runde seines Auditoriums zu blicken scheint. Trotz des stark betonten Hauptgewichts des Bildnisses ist nicht nur dieses (unter Berücksichtigung der ganz persönlichen Gesichtszüge, der Haar- und Barttracht) künstlerisch-handwerklich hervorragend gearbeitet, sondern auch der Ädikula mit ihren Flachpilastern sowie den tief heruntergezogenen Volutenkonsolen unter den Kragsteinen des klar gegliederten Kranzgesimses, das einen klassischen Dreiecksgiebel trägt, wurde viel Aufmerksamkeit gewidmet. Der sachlich klare und schöne Entwurf kann weder die epochenspezifischen neobarocken Tendenzen ganz verleugnen, noch zeugt es von besonderer Originalität<sup>117</sup>, trotzdem gelang dem Bild-

<sup>113</sup> Die genauere Stelle entnehmen wir dem Wegweiser... a. a. O., S. 108: "...hinter diesem Denkmal auf einem Komplex zwischen Schiller- und Dammstraße präsentiert sich der neue große Schulbau für die höhere und erweiterte Töchterschule...".

<sup>114</sup> Erwin Meyer, Berühmte Angehörige der Ludwigs-Universität. In: Hessische Heimat, Beilage zur Gießener Allgemeinen Zeitung, Nr. 2 vom 20.01.1962.

<sup>115</sup> Gießener Anzeiger Nr. 58 vom 10.03.1926.

<sup>116</sup> S. hierzu das Sitzungsprotokoll der Stadtverordneten-Versammlung vom 21.11.1912 in den Akten des Stadtarchivs Gießen L 4b: "Die Übernahme und Aufstellung des Denkmals wird genehmigt." 1913 traf das Denkmal in Gießen ein und wurde in der Alten Klinik zwischengelagert.

<sup>117</sup> Dabei muß einmal mehr berücksichtigt werden, daß gerade Porträtisten - also Ausfüh-

hauer hier ein Denkmal von überschaubar-logischer Komposition gepaart mit ausdrucksvoller Schönheit, welche den Bezug zur Berliner Bildnerei vermuten lassen. Der Vergleich mit dem Grabmal des Malers Catel in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom (1857) drängt sich geradezu auf (Abb. 28). Zwar ist das mögliche Vorbild sehr viel stärker in den antiken Idealen verwurzelt und ist noch eindeutig als ein Werk des Klassizismus anzusprechen, die Ähnlichkeiten im Aufbau und im Detail sind aber trotz aller Unterschiede so verblüffend (bis hin zu der Wahl des offensichtlich gleichen, leicht grau durchgezogenen weißen Arabescato-Marmors für die "Kulisse" und des reinweißen Carrara für das Porträt sowie z. B. der Gestaltung des Ehrenkranzes mit Schleife), daß Dennerlein das Catel-Grab genau gekannt haben muß. Urheber jenes Denkmals ist der Berliner Bildhauer und Rauch-Schüler Julius Troschel (1806 - 1863), der sich 1834 in Rom niederließ<sup>118</sup>.

Nun handelt es sich bei der Heranziehung eines solchen tertium comparationis durchaus nicht um eine reine Spekulation. **Thomas Dennerlein** (1847 - 1903) ist in der Oberpfalz geboren und studierte an der Kunstgewerbeschule in München. Dort lebte und arbeitete er auch, "frühzeitig von Neureuther zur plastischen Ausschmückung von dessen Monumentalgebäuden herangezogen"<sup>119</sup>. Dennerlein unternahm aber auch drei Studienreisen nach Italien, und so sehr das Studium der Antike seine eigentliche Motivation gewesen sein mag, ist es undenkbar, daß er nicht in den Sog der starken und einflußreichen Römischen Künstlerkolonie geraten sein soll, dessen wechselnde Besetzung sich überwiegend aus Mitgliedern der Berliner Bildhauerschule rekrutierte.

Wie sehr die Berliner Bildhauerschule über seine eigentlichen Vertreter hinaus noch "Spuren" zu hinterlassen vermochte, und daß ihr Einfluß bis weit in das 20. Jahrhundert hineingereicht hat, soll an drei weiteren Beispielen demonstriert werden.

---

rende von Bestellerwünschen - besonders stark an die oft herkömmlichen Vorstellungen ihrer Auftraggeber gebunden waren. Darüberhinaus bemerkt Peter Bloch in seinem Aufsatz über die Berliner Bildhauerschule (In: Ethos und Pathos, a. a. O., S. 41) im Anschluß an die Auflistung der Rauch-(Schüler-)Dynastie: "Dies ist eine enge Verflechtung der Schultradition, die eine gewisse Homogenität von Stil und Stilentwicklung festschrieb, insbesondere aber auch eine Perfektion des Handwerklichen, woran sich noch die Letzten der Berliner Schule, wie Gerhard Marcks oder Waldemar Grzimek orientierten."

<sup>118</sup> Brigitte Hüfler, a. a. O., S. 566

<sup>119</sup> H. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. IX, 1915, S. 77

### 3.3. Theodor Bausch

#### 3.3.1. Das Urnenwandmal Gnauth

Wir kehren auf den Neuen (Rodtberg) Friedhof zurück und begeben uns wieder in den Innenhof der Kapelle. Gegenüber vom Haupteingang, in der Arkade unmittelbar rechts von dem Portal der Kapelle, sehen wir ein 1916 aus schwarzem Marmor gearbeitetes Urnengrabmal, das feierlich und dennoch - man kann sich dieses Eindrucks kaum erwehren - modisch elegant wie ein Art Déco Möbelstück vor der Wand steht (*Abb. 29*). Diese ist wiederum mit mehrfarbig glasierten Fliesen verkleidet, die in Form eines Ehrenbogens angeordnet sind: vor einen in Preußischblau gehaltenen Hintergrund ist ein breiter Fries aus Kacheln in hellem Ocker gelegt, geschmückt mit stilisierten Kränzen und Blüten in Türkis und Grün schimmernden Effekten und umrahmt von einem schmalen Dekorband, das dieselbe Farbigkeit, pointiert durch kleine eingelegte Goldmosaiksteine, noch einmal aufnimmt (*Abb. 30*). Form und Zeichnung der Ornamente läßt vermuten, das der Mathildenhöhen-Künstler Paul Hanstein den Entwurf für die keramischen Arbeiten geliefert haben könnte.

Solche Arbeiten in satten und tiefen Farben wurden zunächst in der Großherzoglichen Majolikamanufaktur in Karlsruhe hergestellt. 1904 - 1913 hat ein anderer Angehörige der Künstlerkolonie, Jacob Julius Scharvogel, die Großherzogliche Keramische Manufaktur in Darmstadt aufgebaut und geleitet<sup>120</sup>; dort wurde vor allem Baukeramik produziert. Aber auch die Gail'sche Dampfziegelei und Tonwarenfabrik in Gießen, gegründet am 14.10.1891 von Wilhelm Gail und erbaut nach Plänen des Berliner Spezialisten für keramische Anlagen, Otto Bock, stellte u. a. begehrte "Wandbekleidungen" her. Diese Fabrik errang sogar mit ihren verschiedenen farbigen künstlerischen Bauschmuck-Produkten auf mehreren europäischen und amerikanischen Ausstellungen hohe Auszeichnungen. Solche Erfolge verdankte die Firma Gail nicht zuletzt der "Anregung und Förderung bedeutender Mitglieder der Künstlerkolonie in Darmstadt (Prof. Olbrich - Bildhauer Bosselt - Dr. Greiner) und des Direktors der Kunstgewerbeschule Düsseldorf (Prof. P. Behrens)".<sup>121</sup>

Doch wenden wir uns erneut dem eigentlichen Denkmal zu.<sup>122</sup> Ein ädi-

<sup>120</sup> Scharvogel war bereits 1897 einer der Mitbegründer der Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk in München.

<sup>121</sup> Wegweiser..., a. a. O., S. 197

<sup>122</sup> Zu dessen Entstehungsgeschichte s. Eva Broschek, Das alte Krematorium auf dem neuen Friedhof in Gießen, In: Hessische Heimat, Zeitschrift für Kunst, Kultur und Denkmalpflege, 44. Jg., Heft 4, S. 153 f.

kulaartiges Gebilde umrahmt die Inschriftenplatte und steht auf einem in der Mitte vorspringenden Sockel, der Platz für die Olivgrüne steinerne Aschenurne des Verstorbenen bietet. Nur wenige Kanten, Wülste und Kehlen zieren und gliedern den Aufbau, allesamt sehr stark die Senkrechte betonend. Die ganze Inszenierung scheint nur einen Zweck zu verfolgen, nämlich der weißmarmornen Reliefplatte mit dem Bildnis des Feodor Gnauth den angemessenen Rahmen zu bilden. Gnauth, Dr. phil. und Dr. ing. h. c., war 1889 - 1900 Oberbürgermeister von Gießen gewesen, später Großherzoglicher Hessischer Finanzminister und wurde zum Ehrenbürger der Stadt Gießen ernannt. Entsprechend ziert ein Lorbeergebilde sein in Profil gezeigtes, klassisch aufgefaßtes Porträt. Die sehr gute Arbeit ist unten links signiert: Th. BAUSCH.

Über den Bildhauer und Stuttgarter Professor **Theodor Bausch** (1849 - 1928 ?)<sup>123</sup> ließ sich relativ wenig ermitteln. Geboren und gestorben in Stuttgart, war er seit 1883 in seiner Vaterstadt "tätig auf dem Gebiete der Dekorations-, Grabmal- und Denkmalplastik." Es ist auch überliefert, daß er "mehrere Jahre" Schüler und Gehilfe von Johannes Schilling in Dresden war; dieser arbeitete von 1877 - 1883 an einem seiner Hauptwerke, dem Niederwalddenkmal bei Bingen am Rhein, wo er mehrere Bildhauer beschäftigte. Bausch wird nach Fertigstellung dieses Großauftrages nach Stuttgart zurückgekehrt sein.

Schilling war seinerseits Meisterschüler von Ernst Rietschel (1804 - 1861)<sup>124</sup>, der wiederum ein Schüler und in der Zeit vom 1826 - 1830 Gehilfe von Rauch gewesen ist und sein Können seit 1832 als Professor der Dresdner Akademie in der Tradition seines Meisters weitergab.

Es soll hier nicht verschwiegen werden, daß Schilling zeitweilig auch Gehilfe von Ernst Hähnel (1811 - 1891), einem Schüler von Gärtner an der Münchner Akademie, war<sup>125</sup>. Sowohl Rietschel (1830 - 1831), als auch Hähnel (1832 - 1834) hielten sich zu Studienzwecken in Rom auf. Nicht nur Rauch holte sich noch 1829/1830, als längst etablierter Künstler, Anregungen in Thorvaldsens Römer Werkstatt. "Viele Berliner Bildhauer folgten dem Beispiel Rauchs und nutzten ihr Romstipendium dazu, eine 'Praktikantenzeit' bei Thorvaldsen zu absolvieren"<sup>126</sup>. Zahlreiche Neuankömmlinge gerieten - ohne eigenes Atelier - in eine künstlerische Abhängigkeit zu Thorvaldsen, dessen Werkstatt so groß und mit einer solchen Auftragslage ausgelastet war, daß sie viele Bildhauer beschäftigen konnte, ja mußte. Diese mußten sich dafür ganz der Gedankenwelt und Formsprache Thorvaldsens verpflichten, sich seinem Stildiktat bedingungslos

<sup>123</sup> Vollmer, a. a. O., Bd. V, S. 279 sowie Thieme u. Becker, a. a. O., Bd. III, 1909, S. 93

<sup>124</sup> Buschmann, a. a. O., S. 130

<sup>125</sup> Ernst Rietschel und Julius Hähnel begründeten gemeinsam "die Bildhauerschule der zweiten Jahrhunderthälfte in Dresden". S. Harald C. Tesan, Deutsche Bildhauer bei Thorvaldsen in Rom. In: Künstlerleben in Rom. a. a. O., S. 267

<sup>126</sup> Harald C. Tesan, a. a. O., S. 263.

unterwerfen und - nicht zuletzt - die Marmorbehandlung virtuos beherrschen. Selbst wenn sich die meisten Bildhauer, in ihre Heimat zurückgekehrt, emanzipieren und zu ihrer eigenen künstlerischen Ausdrucksweise finden konnten, blieben doch die perfekte Beherrschung des Handwerks sowie die strengen ästhetischen Maßstäbe Grundlage ihres Schaffens. So ist denn zu vermuten, daß die klassische Haltung und der vornehme Stil seiner Lehrer sowie die Liebe zu der sorgfältigen Zeichnung und der exakten Materialverarbeitung von dem jungen Schilling eifrig aufgenommen und internalisiert wurde, und es ist zumindest möglich, daß Theodor Bausch ebenfalls in diesem Geiste zum Bildhauer erzogen wurde.

### 3.4. Richard Paul

Um Mißverständnisse zu vermeiden, bedarf es hier wohl doch einer Klarstellung. Es ist nicht Sinn dieser Abhandlung, krampfhaft Beweisketten für eine Behauptung zu konstruieren, nach der "alles Gute" oder gar überhaupt sämtliche Schöpfungen der Bildhauerkunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts von der Berliner Bildhauerschule abstammen oder mit dieser in Verbindung zu sehen sein müßten. Es erscheint jedoch besonders reizvoll, anhand solcher Spurensuche nach den Auswirkungen einer bedeutenden und stilprägenden, aber räumlich weit entfernten Kunstschule in einer mittleren Stadt wie Gießen zu fahnden, um so kunstgeschichtliche Zusammenhänge zu exemplifizieren.

#### 3.4.1. Das Figurengrabmal der Familie Nattmann

Unser Weg führt erneut zurück an die westliche Südmauer des Neuen Friedhofes<sup>127</sup>. Hier steht das nach 1918 entstandene Grabdenkmal der Familie Nattmann (seit 1993 im Besitz der Familie Nagel). Auf einem mehrfach gegliederten Unterbau mit seitlichen Wangen und "eingebauten" Blumenschalen ruht auf seinem rechten Knie ein steinernes Mädchen, mit der linken Hand einen Rosenstrauß an den Oberkörper drückend, während die locker hinabhängende Rechte Rosen auf das Grab zu streuen scheint (*Abb. 32*). Das gesamte Grabmal wurde aus einem gleichmäßig porösen, sehr schönen Muschelkalk gearbeitet und ist mit "R. Paul Darmstadt"

<sup>127</sup> Gießen besitzt nun einmal kaum sonstige Skulpturen im öffentlichen Raum aus jener Zeit, und nach plastischen Arbeiten im Privatbesitz zu suchen ist problematisch. So liefern uns immerwieder die Friedhöfe das ausgiebigste Anschauungsmaterial.

gezeichnet<sup>128</sup>. Der Schöpfer dieses Werkes ist der Darmstädter Architekt und Bildhauer **Richard Paul**<sup>129</sup>. Zwar wissen wir sehr wenig über ihn, doch zeugen seine Arbeiten in Entwurf, Ausführung und Materialwahl davon, daß seine künstlerische Heimat ganz eindeutig Darmstadt, genauer noch, der Umkreis der Künstlerkolonie Mathildenhöhe gewesen sein muß<sup>130</sup>. Trotzdem ist diese Statue ohne die genaue Kenntnis einer Arbeit von dem Berliner Bildhauer Hans Damman (1867 - 1942), nämlich der "weiblichen Figur mit Mohn" auf dem Grab des Richard Wilser auf dem Heidelberger Bergfriedhof aus dem Jahre 1909, nicht denkbar<sup>131</sup> (Abb. 34). Jenseits aller Verschiedenheit in der Auffassung, Materialwahl und -bearbeitung beider Bildnisse sind so viele Analogien im Detail (Körperhaltung, Geste, Frisur und Kleid, bis hin zu dem zweifach geknöpften kurzen Ärmel) zu erkennen, daß es sich dabei mit Sicherheit nicht um einen Zufall handeln kann. Besonders besticht die Ähnlichkeit der etwas flachen und auffallend dreieckigen Gesichter.

Dennoch mag diese Plastik nicht alleinige Quelle der Inspiration gewesen sein. Bereits auf der Ruhestätte Ph. Müller auf dem selben Gießener Friedhof hat R. Paul 1914 (oder kurz danach) eine von Wangen flankierte Stele errichtet, in die ein Bronzerelief, signiert mit "O. (oder G. ?) Eichen-satz" eingelassen ist; diese kleine Platte zeigt das verwandte Motiv eines halb knienden, halb hockenden Mädchens mit Mohnkapselstrauß

<sup>128</sup> 1994 wurde es vom Restaurator Kolb aus Gießen aufgearbeitet, das Grab wurde erneut belegt, und der Sockel erhielt vorne eine Platte mit der neuen Inschrift, während eine auf der Rückseite angebrachte Platte an die Erstbelegung erinnert.

<sup>129</sup> "Endlich schließen wir dieses Heft über Darmstadt, (...) mit der Wiedergabe sehr gut entworfener und auch formal organisch durchgebildeter Grabdenkmäler von dem Darmstädter Architekten Richard Paul." In: *Wohnungskunst/Die Raumkunst*, II. Jahrgang, Darmstadt, Jan.-Dez. 1910, S. 356. Spätestens zu Beginn des 19. Jh. wurden handwerklich gearbeitete, womöglich aus teurerem Marmor gehauene Grabmale für die meisten Menschen unbezahlbar und wurden immer mehr von industriell hergestellten Platten, Stelen - allgemein Grabsteinen - aus polierten harten Gesteinen wie Syenit, Diabas oder Granit verdrängt. Zahlreiche Apelle an Hersteller von Grabsteinen, auf einheimische, weiche Steinsorten zurückzugreifen und diese wieder bildnerisch handwerklich zu bearbeiten, führten zu einer zeitweiligen Wiederbelebung der Grabmal-kunst. Nicht nur Bildhauer, sondern auch Architekten und Kunstgewerbler entwarfen und veröffentlichten Musterzeichnungen für Grabmäler, die als Teil des angestrebten Gesamtkunstwerks angesehen wurden, zu welchem sozusagen der ganze Lebensraum des Menschen (einschließlich etwa Häuser, Möbel, Blumentöpfe und Essgeschirr) jener Epoche zählte.

<sup>130</sup> Davon zeugen mehrere schlichtere aber qualitätvolle Grabmale in Gießen, die mit seinem Namenszug versehen und erhalten geblieben sind.

<sup>131</sup> Diese Figur war noch in einem ca. 1921 - 1923 von der WMF herausgegebenen Sonderprospekt mit Werken von Hans Damman abgebildet als "Weibl. Figur, knieend mit Mohn in der rechten Hand", Preis 7000,- (Abb. 31). (S. hierzu: Meinhold Lurz, *Erhalt der Aura trotz technischer Reproduktion. Berliner Künstler arbeiten für die WMF*. In: *Ethos und Pathos*, a. a. O., S. 331 f.) Das bedeutet, daß Paul diese Figur, die ein bis zweimal pro Friedhof mehrfach verkauft wurde, auch anderswo gesehen haben kann.

(Abb. 51). Vollends verblüfft ist man schließlich, wenn man das Grabmal der Familie Siekmann<sup>132</sup> von Heinrich Waderé auf dem Wiesbadener Nordfriedhof vor Augen hat: die Drapierung des Kleides um die Taille, das über den linken Oberschenkel nach innen fallende Stoffende und die vielfachen V-Falten des Dekolletés finden wir an der Paul'schen Statue genauso wieder wie den Rosenstrauß in der Linken und das genaue Abbild der blütenstreuenden Rechten (Abb. 33).

Es wäre denkbar, daß Paul und Waderé das oder die selbe(n) Vorbild(er) vor Augen hatten und/oder gleichen (durch die von den entsprechenden Firmen in Umlauf gebrachten bebilderten Prospekte beeinflussten) Hinterbliebenenwünschen nachzukommen hatten. Möglich ist aber auch, daß R. Paul in München studiert haben könnte, u. a. bei dem dortigen (1900/1933 ord.) Professor Heinrich Waderé, zumal diesem nachgesagt wurde, "auf zweckgebundenes Schaffen bedacht" zu sein und "enge Verbundenheit der Plastik mit der *Architektur*" anzustreben.<sup>133</sup>

Das Grabmal Nattmann ist ganz gewiß nicht die Arbeit eines großen Bildhauers, aber eines begabten Künstlers und Handwerkers, der es verstanden hat, die Strömungen und Ideen seiner Zeit zu empfinden und mit gutem Gefühl für Material und Proportionen kreativ umzusetzen.

### 3.5. Heinrich Waderé

Der bereits oben angesprochene Bildhauer, Geheimer Regierungsrat und Akademieprofessor **Heinrich Waderé** (1865 - ?) stammte von einer Stukkateurfamilie aus dem Elsaß und erlernte schon als Kind den Beruf. Stets besonders an antiken Bildwerken interessiert, studierte er 1884/1891 bei Syrius Eberle an der Münchner Akademie und unternahm zahlreiche Reisen, u. a. nach Italien. Seine Werke wurden neben anderen großen Städten auch in Berlin ausgestellt, wo er hoch ausgezeichnet wurde. 1896 wurde ihm der Professorentitel zuerkannt.<sup>134</sup>

#### 3.5.1. Die Ruhestätte Hansen

Weiter nördlich auf dem Friedhof Rodtberg, an einem der in ost-westlicher Richtung verlaufenden Hauptwege, liegt die Begräbnisstätte der Familie

<sup>132</sup> Das Siekmann-Grabmal datiert 1924 oder später. Da es sich aber auch in diesem Fall um eine Galvanoplastik handelt (dazu s. weiter unten), könnten andere Exemplare sehr viel früher und auch an anderen Orten (auch Darmstadt ?) aufgestellt worden sein.

<sup>133</sup> H. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. XXXV, 1942, S. 13 f.

<sup>134</sup> H. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. XXXV, 1942, S. 13 f.

Hansen (Abb. 36). Auf dieser sehen wir erneut ein bereits fast vertrautes, kniendes, rosenstreuendes Mädchen, signiert: "WADERER 26."<sup>135</sup> Thematisch erscheinen seitens der Auftraggeber zwei Vorgaben für dieses Werk wahrscheinlich: das einige Jahre zuvor errichtete und oben besprochene Nattman-Grabmal (als Vorbild) und - wichtiger noch - der "passende" Beruf des Verstorbenen<sup>136</sup>.

Formal jedoch ist davon auszugehen, daß der Künstler die Fruchtsammlerin von 1907 aus dem Oeuvre des Berliners Reinhold Boeltzig (1863 - ?) zumindest vor seinem inneren Auge gehabt haben wird<sup>137</sup> (Abb. 35). Zwar ist aus dem jugendlich-zarten Vorbild eine reifere Frau geworden und ihr Gewand ist - dem Ort und Anlaß entsprechend - züchtiger, doch die vorsichtige Bewegung, die stille Innerlichkeit und selbst die feinlinieig in weichen Kurven um die Körperrundungen geführten Falten lassen große Ähnlichkeit zur Fruchtsammlerin erkennen. Die Beweisführung wird noch viel überzeugender, wenn man die Grabstätte Helene Siekmann (s. o.)<sup>138</sup> auf dem Wiesbadener Nordfriedhof als verbindendes Glied betrachtet (Abb. 33). Auf einem mit "H. Waderé" signierten Postament aus rotem Odenwald-Granit steht eine Galvanoplastik, eine junge Frau in der oben beschriebenen Haltung darstellend. Hier wird die Verwandtschaft zur Boeltzig-Plastik noch frappierender sichtbar, da dem Vorbild selbst die Haartracht, Kopf- und Schulterhaltung sowie die frontale Erfassung genau entsprechen. Dabei kann inhaltlich ("Trauernde") und in der Art des Aufbaus, einschließlich der Kombination Galvanobronze/Granitquader-Sockel, durchaus auch der o. e. Damman-Plastik (Abb. 34) eine inspirative Patenschaft unterstellt werden.

Obwohl man also hier nicht von einer ureigenen Neuschöpfung des Bildhauers sprechen kann, hat Waderé - unter Berücksichtigung der persönlichen Bedürfnisse der Familie Hansen - mit seiner Skulptur und den passenden Rosenschalen (diese wahrscheinlich von Gehilfenhand) auf kubischen Postamenten eine Grabanlage geschaffen, die heute noch mit der künstlerischen Ausführung wie auch dem authentischen Ausdruck der Figur überzeugt. Bei dieser wurde lediglich die Kopf- und Handhaltung variiert: dennoch fällt besonders auf, daß trotz "altmodischer" Sujet-Wahl

<sup>135</sup> Waderé "...geht überall vom Studium der Natur aus, die er durch ein angeborenes u. an der Antike geschultes Schönheitsempfinden läutert.". In: U. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. , S. 14

<sup>136</sup> Geheimrat Dr. Adolph Hansen (1851 - 1920) war nicht nur Professor der Botanik an der Gießener Universität, sondern auch Direktor des dortigen Botanischen Gartens.

<sup>137</sup> Da Waderé seine erste Ausbildung an der Abformung antiker Bildwerke in Colmar erhielt und er auch später auf seinen Reisen mit besonderem Interesse Antikensammlungen besuchte, besteht auch die Möglichkeit, daß sowohl Waderé, wie auch Boeltzig, auf ein gemeinsames antikes Vorbild zurückgegriffen haben; dies würde allerdings den *Intentionen und der Stilrichtung der Berliner Bildnerei* nicht nur nicht widersprechen, sondern exakt in ihr Programm passen.

<sup>138</sup> Das Grabmal ist beschrieben in: Hans-Georg Buschmann a. a. O., S. 331.

sowie Verwendung und Behandlung der Attribute und der Kleidung, die Frauendarstellung an sich bereits dem neuen Menschenbild in der Kunst jener Zeit entspricht.

Bei all den geschilderten Ähnlichkeiten handelt es sich freilich nicht unbedingt um ein negativ zu wertendes "Abschreiben" unter Künstlern. Um solche über große räumliche Entfernungen hinweg auftauchenden Verwandtschaften verstehen zu können, ist es interessant zu wissen, daß um die Jahrhundertwende landesweit ein großes Gejammerge über die "Öde und Langeweile" auf den Friedhöfen herrschte. Darauf hin entstanden vielerorts Bewegungen und Vereine, die um die Hebung der Grabmal-kunst bemüht waren. Die bedeutendste Vereinigung dieser Art war die von Wilhelm Grolmann (einem der schärfsten Kritiker zeitgenössischer Friedhöfe) 1905 in Wiesbaden ins Leben gerufene *Gesellschaft zur Förderung der Grabmal-kunst*. Grolmann organisierte in der Zeit zwischen 1905 - 1914 zahlreiche Ausstellungen mit dem Ziel, die Sepulkral-kunst zu beleben und zu verbessern. Das Vorbild wirkte ansteckend, und Ähnliches geschah nun auch in anderen Städten. Demzufolge entstand eine größere Nachfrage nach qualitativ hochwertigen Grabdenkmälern, und obwohl die Idee der Vorlagenbücher natürlich nicht neu war, gab es nun in kurzer Zeit eine große Anzahl von Kunst-mappen, Ausstellungskatalogen<sup>139</sup> sowie Mustersammlungen von Stein und/oder Metall verarbeitenden Betrieben und Vervielfältigungswerkstätten.<sup>140</sup> Aber auch Architekten und Kunstgewerber veröffentlichten Skizzenbücher oder auch einzelne Pläne in Fachzeitschriften; diese bildeten auch ausgeführte Objekte unter Beisteuerung von Empfehlungen ab und erstellten und druckten sogar Entwürfe in Beantwortung von Leser-Anfragen.<sup>141</sup> Diese Editionen haben freilich, verstärkt durch die enorme Anziehung, welche die Weltausstellungen mit ihren großen Kunst- und Kunstgewerbeabteilungen auszuüben vermochten, auch einen unerwünschten Nebeneffekt erzielt, nämlich eine Überregionalisierung, ja Internationalisierung der (Grabmal-) Kunst. In diesem Zusammenhang muß einmal mehr betont werden, daß es sich in allen oben

<sup>139</sup> Der erste seiner Art war der Katalog zur "Ausstellung zur Hebung der Friedhofs- und Grabmal-kunst", Wiesbaden 1905. An dieser Ausstellung war übrigens Heinrich Waderé mit zwei Grabmalen und zwei "Skizze" genannten Modellen vertreten.

<sup>140</sup> Weiteres hierzu einschließlich Literaturangaben ist nachzulesen bei Buschmann, a. a. O., S. 139 ff, sowie in den weiter oben erwähnten Beiträgen von Meinhold Lurz und Gerhard Rupp.

<sup>141</sup> Als willkürlich ausgesuchte Beispiele möchte ich hier folgende nennen: "Wohnungskunst, Das bürgerliche Heim, vereinigt mit der Münchner Halbmonatsschrift Die Raumkunst", II. Jahrgang, Darmstadt 1910, oder die "Deutsche Bauzeitung", 39. Jahrgang, Berlin 1905, wie auch die "Deutsche Baukunst. Der Bauzeichner", 13. Jahrgang, Lübeck 1914. In der letztgenannten Zeitschrift befindet sich auf Seite 122 sogar unter dem Titel "Bauberatung" eine Skizze zu einem Grabmal, in Beantwortung der Anfrage eines Herrn N. N. in N. /561).

geschilderten Fällen um *Auftragskunst* handelt, bei der sich der Künstler von vornherein unter Einschränkung seiner potentiellen Kreativität doch weitgehend dem Geschmack des Bestellers beugen mußte. Um so erstaunlicher und erfreulicher ist das Vorhandensein einiger weniger originaler, individuell und mit hohem künstlerischen Können gefertigter Denkmale, wie die hier beschriebenen von den Gießener Friedhöfen.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Um hier anderen Bildhauern nicht Unrecht zu tun, muß gesagt werden, daß es in Gießen auch noch Werke weiterer bedeutender Künstler jener Zeit gab und noch gibt; an dieser Stelle sollten jedoch lediglich diejenigen besprochen werden, die im Rahmen dieser Arbeit interessieren.

## 4. Vervielfältigte Arbeiten

### 4.1. Eine Victoria von Christian Daniel Rauch

Zweifellos die beeindruckendste und auch maßstäblich größte Replik der Originalskulptur eines Berliner Bildhauers in Gießen ist auf dem Alten Friedhof, direkt an der Ostmauer, nahe des in dem nordöstlichen Zipfel gelegenen Eingangs vom Lutherberg aus, zu sehen. Die knapp lebensgroße, ursprünglich strahlend weiße Plastik (*Abb. 37*) steht auf der ungewöhnlich breiten Grabstätte der Gutsbesitzer-Familie Stempel<sup>143</sup> auf einem hohen schwarzen Granitsockel<sup>144</sup> und ist eine flügellose "Ausgabe" einer von Rauchs sitzenden Victorien!

Christian Daniel Rauch stand mit König Ludwig I. von Bayern bereits in freundschaftlicher Verbindung, als der (noch) Kronprinz die Walhalla plante; später erhielt Rauch zunächst Büsten-, danach auch zahlreiche weitere Aufträge für deren Ausstattung. "Zu seinen bewundertsten Schöpfungen zählen die Victorien im Inneren (2 sitzende, 4 stehend bzw. schwebend); Wiederholungen einzelner im Berliner Schloß und im Stiegenhause des Palais Wilhelms I."<sup>145</sup> Die in der Walhalla aufgestellten Victorien tragen alle sehr gleichförmige nach hinten oben gerichtete Schwingen, die teilweise wie nachträglich angefügt wirken.

Da die Oberfläche unserer Plastik sehr stark verwittert ist, läßt sich (in diesem Zustand) nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich um eine naturgetreue (Original-) Nachbildung handelt, oder vielleicht um einen hervorragenden Abguß in Kunstmarmor. Auch weisen weder die Figur selbst, noch der Sockel, irgendwelche Signaturen auf. Wir erkennen in ihr jedoch ganz eindeutig die fast schwebend sitzende, einen Kranz mit eleganter Geste

<sup>143</sup> Die Errichtungszeit läßt sich nur ungefähr abstecken, da Urkunden oder Friedhofsbücher vom Alten Friedhof keine erhalten sind und der Sockel nur die Inschrift "Ruhestätte der Familie Hermann Stempel" trägt. In dem Adressbuch der Stadt Gießen aus dem Jahre 1903 ist niemand mehr namens Stempel verzeichnet. Auf der unter Anm. 28 erwähnten Karte von 1891/92 erscheint die sechsstellige Grabstelle schraffiert, d. h. belegt oder zumindest schon verkauft.

<sup>144</sup> Es ist das selbe, für Gießen ungewöhnliche Gestein, aus welchem der schlichte Obelisk auf dem Grab des Physik-Professors Heinrich Buff (1805 - 1878), ebenfalls auf dem Alten Friedhof in Gießen, gearbeitet ist. Dieser Grabstein ist mit "Kessel & Röhl *Berlin*" gezeichnet.

<sup>145</sup> U. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. XXVIII, S. 37. Hier heißt es weiter: "Zwei im Motiv verwandte andere Victorienstatuen in Bronze wurden 1839 auf hohen Granitsäulen im Charlottenburger Schloßpark aufgestellt. Die Kopie der einen schmückt seit 1843 die Denksäule auf dem Belleallianceplatz."

quer vor dem Körper führende, sich leicht nach vorne rechts geneigte zauberhafte Gestalt mit dem heiter-ernsten Gesichtsausdruck, die auf einer Farblithographie von L. Pietsch (1856), die Werkstatt von Christian Daniel Rauch darstellend, als ebenfalls flügelloses Modell zu sehen ist. Sie ist die schönste und originellste Schöpfung Rauchs aus der Gruppe jener Siegesgöttinnen<sup>146</sup>.

Die Friedhofsmauer aus rotem Bruchsandstein ist in diesem Bereich mit großen Marmorplatten verkleidet, um die herum ein Band aus schwarzem Granit mit durchgehendem Meanderornament geführt wurde, so daß ein breitgelagerter, ruhiger, einheitlicher Hintergrund geschaffen wurde, vor dem sich der dunkle Unterbau der Statue deutlich abhebt, während sie selbst, ihrer Würde entsprechend betont erhöht angebracht, sich gegen den Himmel abzeichnet. Die Einfriedung besteht aus kleinen Granit-Pylonen mit flachpyramidalen Abdeckplatten, die durch orts- und zeittypischen rosetteneschmückten Bronzestangen miteinander verbunden sind. Wir haben insgesamt ein raffiniertes Arrangement in bester Jugendstil-Manier vor uns, das gereinigt und restauriert in klassischer Schönheit erstrahlen und erneut zum Schmuckstück des Friedhofes werden könnte.

Leider konnte nichts über die speziellen Umstände eruiert werden, unter denen die Statue nach Gießen gelangte, sehr wohl aber gibt es einige aufschlußreiche Tatsachen allgemein über Kunsteditionen im 19. Jh. zu berichten.

Ein Kunsthandel im heutigen Sinne entwickelte sich in Berlin erst im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts. So waren Künstler früher gezwungen, den Verkauf ihrer Arbeiten - sofern es sich um auftragsfreie Kunst handelte - selbst in die Hand zu nehmen. Sie richteten zu diesem Zweck ihre Ateliers als Musterlager und Ausstellungsräume ein<sup>147</sup>.

Die Künstler stellten zum Teil verkleinerte Modelle ihrer Plastiken selbst her und überließen deren Vervielfältigung und Vertrieb jenen neugegründeten Werkstätten, die nach der Einrichtung des Urhebergesetzes in Preußen 1837 und nach der Erfindung ausgereifter Skulpturen-Reduktions- und Kopier-Maschinen damit beschäftigt waren, eine wachsende Nachfrage nach gediegenen Kunstwerken für breitere Bevölkerungsschichten erschwinglich, jedoch für sich und die Künstler gewinnbringend abzudecken. Gipsgießereien avancierten zu Kunstanstalten, die über ein sehr großes Modellrepertoire verfügten und auf Akademie- und Gewerbeausstel-

<sup>146</sup> Die geflügelte Variante *dieser* Viktoria ziert den Einband einer Publikation, die im November 1995 im Gebr. Mann Verlag, Berlin, erscheinen wird: Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch, Oeuvre-Katalog, Bildhauer des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Peter Bloch

<sup>147</sup> Rauchs Werkstatt im Lagerhaus der Klosterstraße, die er mit Tieck und Schinkel teilte, wurde unmittelbar nach seinem Tode - einschließlich dem weitaus größten Teil seiner Werke im Originalmodell - vom Staat erworben, erweitert und bereits 1865 als Rauch-Museum eröffnet.

lungen, ja sogar auf Weltausstellungen vertreten waren. Bei ihnen konnten private und öffentliche Interessenten verkleinerte oder vergrößerte Figuren ordern. Mancher wohlhabende Kunde jedoch (Angehörige des Erb- oder Industrie- und Geldadels) bestellte direkt in der Künstlerwerkstatt eine Marmor- oder Bronzeplastik nach einem dort gesehenen und ausgesuchten Gipsmodell. Letzteres blieb aber eher die Ausnahme, denn während viele Kunstmäzene Bilder sammelten, blieben die Plastiken noch lange Zeit lediglich Ausstattungs- und Versatzstücke, die das Heim verschönern und den Bildungseifer (s. Antiken-Kopien, Büsten von Dichtern und Musikern) der Bewohner dokumentieren sollten. Diesem Zweck entsprachen und genügten durchaus Nachbildungen aus Gips, Steinpappe, Zink oder billigen Galvanogüssen (s. weiter unten). Das Sortiment der Gießereien wurde selbst noch um 1880 von Antikenabgüssen und Werken von Schadow, Rauch, Tieck und Wichmann geprägt.<sup>148</sup>

Für den herausragenden Berliner Kunstkritiker Franz Kugler war Rauch der bedeutendste zeitgenössische Bildhauer. Anlässlich seiner zahlreichen und regelmäßigen Besuche in den Werkstätten berichtete er im "Museum" und im "Kunstblatt" über "Neuigkeiten aus der bildhauerischen Produktion", besonders auch (etwa zwischen 1833 bis 1851) über die fortschreitende Arbeit an Rauchs Victorien für die Walhalla.<sup>149</sup>

1836 begann Carl Gropius damit, Reproduktionen von Ornamenten, Reliefs und Plastiken aus Steinpappe (einem Gemisch aus Leim, Schlammkreide und Papierzeug) herzustellen. In der dritten Auflage des Katalogs für die Gropius-Produktion aus dem Jahre 1857 sind unter beinahe 600 Modellen "etwa dreißig freistehende Figuren aufgeführt, darunter einige von Rauchs Victorien"<sup>150</sup>. Mit seinen Erzeugnissen war diese Firma auch auf Gewerbe- und Weltausstellungen präsent.

Meinhold Lurz<sup>151</sup> berichtet desweiteren über einen Ausstellungs- und Verkaufskatalog der WMF "Größere Figuren (Bau- und Gartenschmuck etc.)" aus München 1902; hier wird unter anderem angeführt: "Auf einen Entwurf von Rauch geht die Nachbildung einer sitzenden Victoria zurück, deren Preis bei einer Scheitelhöhe von 1,42 m 950 Mark (als Galvanobronze, die Verf.) betrug." Im Katalog einer der bedeutendsten Berliner Kunstanstalten, der Gipsgießerei Georg Eichler, führte Rauchs "Sitzende Victoria" am Ende des 19. Jh. immer noch die Sparte der "Modernen Statuen und Statuetten" an. "Zur damaligen Zeit nannte sich die Firma 'Kunst-Anstalt, Atelier für Marmorausführungen, Kunstgießer für Elfen-

<sup>148</sup> Gerhard Rupp, a. a. O., S. 340

<sup>149</sup> Ursula Storm, Auch die Plastik vor dem Thron der Kritiker? Vorläufige Bemerkungen und Beispiele zur Kunstkritik mit Blick auf die Plastik in Berlin. In: Ethos und Pathos a. a. O., S. 311

<sup>150</sup> Gerhard Rupp, a. a. O., S. 342

<sup>151</sup> Meinhold Lurz, a. a. O., S.334

bein-Masse, Gyps- und Bronzeguß, Terracottawaaren-Fabrik' und hatte ihren Sitz in Alt-Moabit gegenüber dem Kunstaustellungsgebäude."<sup>152</sup> Entlang der vielen oben nachgezeichneten Pfade, die zur großen Popularität von Rauchs Victorien führten, sind wir hier gedanklich möglicherweise an den Herstellungsort gelangt, von welchem aus die Skulptur für unser Grabmal ihre Reise nach Gießen angetreten hat.

## 4.2. In Metall reproduzierte Werke von Berliner Bildhauern

Das oben grundsätzlich über Reproduktionen in Gips gesagte (Bildhauer-Modelle, Kataloge, Verbreitung und Vertrieb) gilt genauso für die Galvanoplastik, auch Elektroplastik genannt<sup>153</sup>. Es handelt sich dabei um eine technische Anwendung der 1826 durch den Kölner Physiker Georg Simon Ohm entdeckten Elektrolyse, erfunden 1837 von Moritz Hermann Jacobi in St. Petersburg; mit Hilfe seines Verfahrens konnte man mehr oder weniger dicke Metallschichten abscheiden, die den Charakter von massivem Material haben und (je nach Größe des Objekts) selbsttragend sein können. Anwendung fand die Galvanoplastik im preiswerten Abformen kunstgewerblicher und künstlerischer Gegenstände (Kopien von Medaillen, Altertumsfunden sowie Klein- und Großplastiken) mit geringerem Gewicht als bei herkömmlichen Gußverfahren. Die Technik wurde rasch verfeinert, und die Produkte konnten in allen üblichen Farben patiniert werden.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts unterschied man bereits zwischen Kern- und Hohlgalvanos, deren beider Nachteile inzwischen über die objektive Kritik hinaus emotionsbeladen angeprangert wurden<sup>154</sup>. Dies hinderte breite Käuferschichten nicht daran, ihr Heim, ihren Garten und ihre (bzw. ihrer Angehörigen) Gräber mit erschwinglichen Gegenständen zu schmücken, die in den Lieferkatalogen der seit der Jahrhundertmitte entstandenen Gießereien, Kunstanstalten sowie der später hinzugekommenen Grabmalzubehör-Anbieter abgebildet und angeboten wurden. Die Gießereien stellten natürlich auch Unikate her, jedoch kauften sie meist Modelle von Bildhauern - oder gaben solche in Auftrag - und stellten sie dann in Serie her.

In Gießen ist kein großplastisches Werk erhalten, das technisch derart hergestellt worden wäre und einen direkten Bezug zur Berliner Bildhauerei hätte. Auf den Friedhöfen sind allerdings noch einige Reliefplatten zu

<sup>152</sup> Gerhard Rupp, a. a. O., S. 340

<sup>153</sup> Brockhaus' Konversationslexikon, Leipzig, Berlin und Wien, 1902, Bd. 7, S. 398 - 399

<sup>154</sup> Zum Beispiel in einem Artikel betitelt "Galvanobroncen." In: Centralblatt der Bauverwaltung, Nr. 15, Jahrgang 14, Berlin 1894, S. 155-156

finden, an denen man beide Aspekte (den der Replik und des Berliner Bezugs) gut exemplifizieren kann.

#### 4.2.1. Eine Arbeit von Heinrich Weltring

Anzuführen ist hier das Grabmal der Familie des Architekten Stein (dieser eng mit Gießens baulichem Aufschwung um die Jahrhundertwende verbunden) auf dem Neuen Friedhof, Abteilung II, südliche Mauer (*Abb. 46*). Das ädikulaartig ausgebildete Wandgrabmal mit abgeklärt geradliniger Umfassung ist hergestellt und signiert vom Steinmetzen L. Kling aus Wieseck. Eine querrrechteckige bronzene Reliefplatte ist in die Syenit-Wand eingelassen und zeigt eine antikisiert dargestellte Frauengestalt<sup>155</sup> auf einem Steinquader in Profil sitzend, Kopf und Hände schwer auf eine - die Bildfläche horizontal durchziehende, wie die Welten voneinander trennende - Mauer gelehnt, die Augen geschlossen; vor der Wand, der Sitzenden gegenüber, neigen sich, noch einmal Schlaf als Metapher für den Tod evozierend, die Blütenköpfe eines Mohnblumenfeldes dieser zu. Dazwischen liegt ein frisch aufgeworfener Grabhügel, darauf, als Symbol der Liebe, eine Rose. Links unterbricht ein Pfeiler die Mauer und trägt eine Schale mit darauslodernenden Flammen. Sitz und Form des Gefäßes drängt die Assoziation zur protestantisch gedeuteten "Krone des Lebens" auf (häufig auf Epitaphen des 17. und 18. Jh. zu sehen) und dupliziert noch durch das "ewige Feuer" die Symbolik des Lebens nach dem Tode.

Rechts unten ist folgende Signatur zu lesen: "Karlsruhe. Rupp u. Moeller. Weltring". Diese Galvano-Arbeit stammt also aus dem Atelier von Rupp & Moeller aus Karlsruhe<sup>156</sup> und wurde von der Württembergischen Metallwarenfabrik in Geislingen als "Trauernde Frau" mit der Produkt-Nr. 10666 angeboten<sup>157</sup>. Den Entwurf lieferte **Heinrich Weltring** (geb. 1846), ein Schüler von Fritz Schaper in Berlin, der 1885/86 in Rom und später als Bildhauer in Karlsruhe tätig war<sup>158</sup>. In der Tat zeigt die kräftig und groß wirkende Frauengestalt wie auch die packende Dramatik der Szene starke Anklänge an Schapers Kunst. Die kleinteilig, wie geknetet erscheinenden

<sup>155</sup> Diese erinnert stark an die Frauengestalten von Anselm Feuerbach (1829 - 1880).

<sup>156</sup> Diese Werkstatt war (laut Katalog) bereits auf der ersten "Ausstellung zur Hebung der Friedhofs- und Grabmalkunst" in Wiesbaden 1905 mit eigenen Entwürfen vertreten.

<sup>157</sup> Künstlerische Metallarbeiten für den Friedhof, Württ. Metallwarenfabrik, Geislingen a. d. Stiege, undatiertes Katalog Nr. 151

<sup>158</sup> Auf dem Nordfriedhof in Wiesbaden ist diese Reliefplatte sogar zweimal zu finden (auf Grabsteinen, die von Buschmann, a. a. O., S. 241 und 333 unter den Nummern 89 und 182 katalogisiert wurden). Kurioserweise ist sie einmal (Nr. 89) unsigniert und dürfte das jüngste Exemplar sein, das andere Mal rechts - ähnlich unserer Gießener Variante - mit "Rupp u. Moeller. Weltring, Karlsruhe i./Br.", links jedoch zusätzlich mit "Guss von P. Stotz u. O. Schlee, Stuttgart" gezeichnet.

Falten lassen vermuten, daß das Original dieser Platte in Wachs gearbeitet wurde.

#### 4.2.2. Noch ein Berliner Bildhauer: Sigismund Wernekinck

Ebenfalls auf dem Rodtberg Friedhof, Bez. II, Abt C, auf der Ruhestätte Irlé steht ein vom Gießener Steinmetz Erhardt gefertigter Grabstein mit einer kleinen hochrechteckigen Platte, deren Oberkante als flacher Segmentbogen abschließt, wodurch der Eindruck einer meditativen Nische oder Zelle entsteht. In diesen winzigen Raum hineinkomponiert sieht man von der Seite einen weiblichen, mit großen Flügeln angetanen Genius auf einem niedrigen Quader sitzend. Die Figur lehnt sich mit dem rechten Arm auf etwas mit einem Gesims, was Tisch, Mensa, oder auch Grabstein sein könnte, worauf als memento mori eine Sanduhr steht, auf die ihr trauriger Blick fällt. Alles zusammen ist auf einem Podest aufgebaut, auf welchem, der engelhaften Gestalt zu Füßen, eine Eule hockt und dem Betrachter in die Augen schaut. Sie ist das ambivalente Symbol für die Weisheit und die Mächte der Finsternis; in der christlichen Ikonographie steht sie auch für Einsamkeit und Trauer, ihr Schrei ist "das Lied vom Tode".

Alles ist aufs zierlichste fein modelliert, von den klassischen "Stein"-Profilen über die schlanke Uhr bis hin zu dem hauchzarten Gewand und den genau beschriebenen Federn der Schwingen. Hier wird deutlich spürbar, daß der Urheber, nach der links auf dem Podest angebrachten Signatur - der Berliner Bildhauer **Sigismund Wernekinck** (1872 - 1921), auch Figuren für Porzellanstatuetten entworfen hat. Wernekinck war 1891 - 1899 Schüler der Berliner Akademie - in der Atelierklasse von Reinhold Begas als dessen Meisterschüler - und schuf darüber hinaus Tierdarstellungen, dekorative Arbeiten, Büsten und Grabplastik.<sup>159</sup>

In der angespannten Sitzhaltung verspürt man noch schwache Anklänge an Begas' Dramatik, und die perfekte handwerkliche Ausführung verrät die Berliner Schule. Das Szenario entspricht dem Zeitgeschmack und läßt unwillkürlich an die oben geschilderten Bronzereliefs von Weltring oder Greiner denken, von denen uns bereits Details wie Geste, Haltung, Kleidung und Körperschleier geläufig sind. Dennoch hat sich der Künstler hier in den Proportionen vertan (der Kopf der Figur ist viel zu groß, die Arme zu kurz), und die insgesamt verniedlichende Tendenz der Darstellung wirkt geschmäckerlich. Ohne Wernekinck's Qualitäten als Bildhauer insgesamt in Frage stellen zu wollen, muß man bei dieser Arbeit feststellen, daß der Künstler eine Vorlage für Serienanfertigung geliefert hat, bei

<sup>159</sup> U. Thieme, F. Becker, a. a. O., Bd. XXXV 1942, S. 401, s. auch: Vollmer, a. a. O., Bd. V 1961, S. 114 und Brigitte Hüfler, a. a. O., S. 576

der er mehr Routine als Sorgfalt halt walten lassen.

### 4.2.3. Ein Relief von A. Oppel

Eigentlich in die Gruppe der unter 4.4.1. näher erläuterten Abschiedsszenen gehört das Bronzerelief vom einstelligen Wahlgrab Nr. 14, Abt IV, Bez B, auf dem Friedhof Rodtberg. Das einfache kleine Grabmal wurde dem Knaben Rudi Keil gewidmet, der im Jahre 1931 sechsjährig gestorben ist. Ein mit großen, naturnahe modellierten Schwingen ausgestatteter weiblicher Genius ist die linke von den drei auf dieser Platte dargestellten Figuren; diese Engelsingestalt führt den kleinen Jungen, die rechte Hand an dessen Schulter legend, vor sich her einem stehenden und ebenfalls in der Seitenansicht gezeigten Christus zu. Dieser wendet sich dem Kinde zu, indem er seine Rechte segnend auf dessen Haupt legt und ihm einladend die Linke reicht. Engel und Christus tragen in Abweichung von den meisten anderen hier besprochenen Abbildungen Glorienscheine, während ansonsten ihr Äußeres getreu den klassischen Vorbildern gestaltet wurde. Besonders besticht die sorgfältig gearbeitete feine Fältelung der antiken Gewänder. Unten ist der Spruch "Denn solcher ist das Reich Gottes" und gut sichtbar das Signum **A. Oppel** zu lesen.

Wann die Vorlage für das Relief entstanden ist, konnte bislang nicht ermittelt werden, weshalb auch ungeklärt bleibt, wer als Urheber dafür in Frage kommt. Im Künstlerlexikon<sup>160</sup> findet man zwei "passende" Namen: Adolf Oppel, Bildhauer und Maler, \* 29.3.1840 in Stuttgart, tätig für das königliche Institut für Glasmalerei in Charlottenburg und Alfred Oppel, Porzellanmodelleur in Rudolstadt-Volkstedt, \* 27.1.1884 in Wallendorf, Schüler von Waderé. Die routinierte und exakte Ausarbeitung kleinster Details sowie die Souveränität im Umgang mit der Tiefenstaffelung im Formalen und die gefühlsbetonte Szene im Inhaltlichen deuten eher auf den jüngeren Kunsthandwerker. Über seinen Lehrer erklärt sich der noch stark sichtbare Einfluß der Berliner Bildhauerschule.

### 4.3. Ein Sonderfall

An der Südmauer des Alten Friedhofes, in der Höhe des Feldes XII, steht das aus mittlerweile stark angegriffenem hellen Main-Sandstein gefertigte und weitgehend von Efeu überwucherte Wandgrabmal der Familie Becker. Von kannelierten korinthischen Säulen flankiert, beherrscht ein querecht-

<sup>160</sup> U. Thieme u. F. Becker, a. a. O., Bd. XXVI, S.29

eckiges, wie gerahmt und leicht vertieft gestaltetes Bronzerelief das Grabmal (*Abb. 38*). Die weitgehend achsialsymmetrische Komposition verzichtet auf eine Tiefenstaffelung, schafft dennoch "Raum" durch ein links hinten angedeutetes ionisches Säulenpostament, auf dem eine Öllampe mit dem ewigen Licht abgestellt wurde. Auf einem stufig erhöhten Sockel "thront" in der Mitte eine große, mit einem schweren Tuch bedeckte Urne. Ihr zu beiden Seiten sind, der Urne abgewandt, zwei geflügelte Genien in spiegelverkehrter Sitzhaltung zu sehen. Rechts hat Thanatos, der Genius des Todes (und Zwilling Bruder des Hypnos, Genius des Schlafes), auf dem über die Urne und den Treppen gebreiteten Schleier der Finsternis Platz genommen und lehnt sich mit seiner Rechten auf das Aschegefäß, während er mit seiner Linken als Sinnbild für das Lebensende eine Fackel auf die unterste Stufe stürzt. Links sitzt Thanatos' Mutter Nyx, die Nacht, eine weitere Symbolfigur für Schlaf - Dunkelheit - Tod. Die mittige Präsentation von Urne und Sturzfackel betonen hier zusätzlich den Tod als das zentrale Thema.

Die Signatur unten links ist bedauerlicherweise nicht mehr zu lesen. Zu entziffern waren nur "(...) RIESS, Ffm. 98 (...) u. Guss". Wir erfahren also, daß die Vorlage und/oder der Guß im Jahre 1898 in Frankfurt am Main entstanden ist/sind. Der Rest wird auch hier wieder zur Detektivarbeit. Da es sich um eine aufwendige und anspruchsvolle Arbeit handelt, können wir davon ausgehen, daß am Gießener Grab kein Original angebracht wurde, sondern eine mehrfach verkaufte Replik, so daß die Behandlung unter dem Sammeltitle "vervielfältigte" Kunst gerechtfertigt erscheint. Trotzdem haben wir es dabei nicht mit einem gewöhnlichen Serienbild zu tun, ganz im Gegenteil, die ungewöhnlich hohe Qualität des Reliefs verpflichtet regelrecht dazu, nach dem Bildhauer zu suchen. Der besonnene Ernst des Stils, die würdevoll idealisierten Figuren und die Reinheit der Ausstrahlung weisen den Weg in Richtung Berliner Bildhauerei, genauer noch: in Richtung der Rauch-Schule. Über die allgemeinen Stilmerkmale hinaus erschließen sich bei genauer Beobachtung auch charakteristische individuelle Details, die es zu sammeln galt, um danach den dazu "passenden" Künstler zu finden. Auffällig an dem Relief sind zunächst die ihren Körper lässig "tragenden" langgliedrigen Gestalten mit relativ kleinen Köpfen, die auf etwas stämmigen Hälsen sitzen. Die Gesichter sind von reichen Haarschöpfen umrahmt, deren Strähnen fast waagrecht in dicken Locken von den Schläfen wegstreben und zeichnen sich durch große, tiefliegende Augen und einer leicht hochgeschobenen Unterlippe aus. Ungewöhnlich sind auch die Hände, die im Gegensatz zu den häufig schematisierten Darstellungen hier Porträtcharakter haben und sich durch ein überstrecktes letztes Glied - besonders ausgeprägt am Daumen - auszeichnen. Kräftige übereinandergestaffelte V-Falten und aus besonders schwerem Tuch drapierte Stoffbahnen bilden weitere Charakteristika.

Ein im Heidelberger Privatbesitz befindliches Marmorrelief<sup>161</sup> mit zwei Haupt- und zwei Assistenzfiguren in einer ebenfalls symmetrisch aufgebauten Komposition scheint die Lösung des Rätsels zu liefern. Das Relief stellt Goethes 5. Elegie dar und ist ein 1832 entstandenes Werk von **Friedrich Drake** (1805 - 1882). Drake war 1827 im Atelier Rauch an der königlichen Akademie der Künste tätig, hielt sich 1836 - 1837 in Rom auf, wurde 1837 zum Ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste in Berlin ernannt und bekam 1847 den Titel "Kgl. Professor" verliehen. 1852 - 1858 sowie 1866 übte er seine Lehrtätigkeit an der Berliner Akademie aus.<sup>162</sup>

Das Heidelberger Relief zeigt die selben typischen Merkmale, die oben beschrieben wurden; als weitere Gemeinsamkeiten sind noch das links im Bild aufgestellte ewige Licht/Feuer sowie die Sitzhaltung des jeweiligen Jünglings mit einem angezogenen und einem leicht gestreckten Bein. Alldiese *Hinweise* sind natürlich keine hinreichenden *Beweise* für eine Urhebererschaft Drakes bei dem Gießener Relief, verhelfen aber zu der begründeten Annahme, daß es sich hierbei um ein lange Zeit im Handel befindliches vervielfältigtes Werk aus seinem Oeuvre handeln könnte.

Außer den oben besprochenen Porträt-Medaillons dürfte dieses das älteste erhaltene figürliche Bronzerelief auf den Gießener Friedhöfen sein.

#### 4.4. Reliefplatten unbekannter Künstler

Einige, zum Teil unsignierte, kleinere Reliefplatten<sup>163</sup> - überwiegend mit Darstellungen von Szenen wie "Hinüberbegleitetwerden" oder "Abschiednehmen", die letztendlich indirekt alle auf Motive antiker Grabstelen (mit den wohlbekanntem Typoi der Psyche und Persephone sowie des Hypnos und Thanatos) zurückzuführen sind, aber auch einige "Trauernde", kniend und Rosen oder Mohnkapseln niederlegend, können mit dem gebotenen Vorbehalt dem erweiterten Einfluß der Berliner Bildhauerschule (von Fall zu Fall vielleicht sogar ihren Mitgliedern ?) zugeordnet werden. Denn diese verwendete jene Motive gerne und diente somit häufig als unmittelbares, auch zeitlich näheres Vorbild. Man denke da etwa an das Reliefbild der palmettengekrönten Grabstele für Friedrich Ludwig Persius in Potsdam, auf dem Bornstedter Friedhof, vom Rauch-Schüler August Kiss um 1845 (*Abb. 43*), oder gar an das Sockelrelief des Grabdenkmals für Ridolfo Schadow in Rom von Emil Wolff, 1825

<sup>161</sup> Abgebildet in: Ethos und Pathos, a. a. O., S. 439

<sup>162</sup> Brigitte Hüfler, a. a. O., S. 439

<sup>163</sup> In den Stein eingelassen sind sie nicht ohne weiteres als Bronzezugß oder Galvanoplastik zu identifizieren!

(Abb. 24).

Da über die Künstler dieser Bronzeplatten nichts bekannt ist, muß auch die Zuordnung zur Sparte "Repliken" mit Vorsicht geschehen, denn es kann sich im Einzelfall durchaus um einen speziellen Entwurf mit persönlichen Bezügen für die einmalige Anbringung an einem bestimmten Grab handeln. Als Beispiele seien hier dennoch einige genannt:

#### 4.4.1. Abschiedsszenen

Die Darstellung des Abschieds von den Hinterbliebenen oder das Begleitetwerden auf dem letzten Weg sind Themen, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als feste Formen des Grabschmuckes etabliert haben. Auf den kleinen Platten fehlt meist ein architektonischer Rahmen wie das Tor zum Leben nach dem Tode alias Hades-Pforte und damit auch das eigentliche Motiv des Übergangs bzw. Eintritts ins Jenseits. Der Bildinhalt beschränkt sich hier auf die Personen, die ihre Gefühle und die Situation durch Gestik und Körperhaltung verdeutlichen.

Die kleine, sehr gute Platte vom Grab Egly (Grabstein etwa 1926) in der Abteilung II, Bezirk L, auf dem Neuen Friedhof (wie die folgenden auch) zeigt einen Mann mit entblößtem Oberkörper und einem Wanderstab, einer Frau zugewandt; diese legt ihren linken Arm um seine Schulter und reicht ihm, sich an ihn lehnd, die Hand (Abb. 44). Die differenzierte und gekonnte Oberflächenbehandlung von Haar/Bart, Körperanatomie und Faltenwurf lassen eine klassisch geschulte Hand und ebensolche Gesinnung des Urhebers vermuten. Leider ist das Relief hinter einen ihn vergrößernden, dilettantisch aus Bronzestreifen zusammengeschweißten Rahmen fest angebracht, so daß eine Mögliche Signatur und/oder Werkstattzeichnung nicht zu sehen sind, jedoch könnte anhand stilistischer Vergleiche der selbe Künstler vermutet werden, der an den weiter unten beschriebenen Platten mit "C. M. Geiling" gezeichnet hat. Die hohe Qualität des schön komponierten und ausgezeichnet gearbeiteten Paares sowie die Art der Anbringung legen die Vermutung nahe, daß diese Bronze nicht nur viel älter als der Grabstein ist, sondern möglicherweise sogar hier zweitverwendet wurde.

Ähnlich ist der Aufbau des Bas-Relief vom Grabmal der Familie Nattmann, um 1914, Feld I, Südmauer, auf dem Neuen Friedhof. Es ist links unten mit "**C. M. Geiling**" signiert. Dargestellt ist ein älterer Wanderer zwischen den Welten und in seinem Gefolge eine in tiefe Trauer versunkene Frauengestalt, ihre Hand in der seinen; im Hintergrund sind seitlich zwei hohe Postamente in zarter Relieferung dargestellt, auf jenem hinter der Frau ein antikes Trepied mit einer Feuerschale, aus der (wie zum Trost

ewig leuchtend und wärmend) Flammen lodernd in die in Richtung ihres Gefährten zeigen (*Abb. 49*). Die ungewöhnlich gute, halb erhabene Darstellung verrät einen routinierten und sicherlich an großplastischen Werken geübten Künstler, während Ausdruck und Formgebung zumindest für den Umkreis der Berliner Bildhauerschule sprechen.

Vermutlich von demselben Meister stammt ein weiteres, diesmal unsigniertes Relief, das auf dem Rodtberg Friedhof gleich zweimal vertreten ist, nämlich auf dem Grab Krauskopf/Hartung (*Abb. 40*) in der Abt. III, Bezirk L, und - heute leider durch einen jüngst aufgebrauchten Silberanstrich entstellt - auf dem Grabmal der Familie Habermehl in der Abteilung II, Bezirk G, (*Abb. 41*). Vor allem die Frauenfigur dieser pathetisch in Trauer versunkenen Zweiergruppe läßt an Anselm Feuerbachs Orpheus und Eurdike-Darstellung denken; die Geschichte jener Gestalten ist ja engstens mit dem Themenkreis "Tod - Trauer - Unterwelt - Abschied für immer" verbunden<sup>164</sup>.

Wie weit der Einfluß der Berliner Bildnerei reichte, läßt sich an einer kleinen Bronze demonstrieren, die auf dem vom Gießener Steinmetz und Steinbildhauer **Louis Schmidt** auf der Ruhestätte der Familie Stecker, Abt. IV, Bezirk A, auf dem Neuen Friedhof errichteten dreiteiligen Grabmal befestigt wurde (*Abb. 45*). Zwar entdecken wir hier die Geste der Handreichung und den Wanderstab von der Platte am Egly-Grab sowie den entblößten männlichen Oberkörper von dem Relief des Nattmann-Grabes wieder, doch erinnert die gesamte Komposition mitsamt Faltenarrangement und Körperhaltung bis - wörtlich - in die Zehenspitzen hinein derart massiv an obengenannte Stele von dem Berliner Bildhauer und Rauch-Schüler August Kiss (1802 - 1865) (*Abb. 43*), daß man dabei unmöglich an reinen Zufall glauben kann. Schmidt war kein überragender Künstler, doch verstand er es, basierend auf einer soliden handwerklichen Ausbildung, geschickt und mittels eigener Kreativität Impulse der Zeit für sich bzw. seine Auftraggeber in neue, persönliche Formen zu gießen. Davon zeugt beispielsweise ein weißmarmorner Relief, das selbst unsigniert, aber in einem Grabstein für die Familie Strauch/Kreutel/Borrmann (Neuer Friedhof, Abteilung III, Bezirk B) eingebaut ist, welcher ebenfalls den Namenszug L. Schmidt trägt (*Abb. 42*). Hier treffen wir erneut auf das abschiednehmende Paar vom Grab Stecker, das diesmal in eine Landschaft mit Bäumen, Sonne und Engel gestellt wurde, die an spärenaissance oder frühbarocke Epitaphe erinnert; die Figur des Wanderers wurde weitgehend

<sup>164</sup> Die Suche nach direkten antiken Vorbildern brachte ein überraschendes Ergebnis: auf römischen Sarkophagen des 2. und 3. Jahrhunderts sind in der Tat Paare zu sehen, die sich in sehr ähnlicher Art die Hand reichen. Sie tun dies allerdings nicht zum Abschied. Dargestellt ist vielmehr, oft unmittelbar neben einer Opferszene, die Hochzeit!

der Gestalt vom Nattmann-Relief nachempfunden.

Das Bemühen, den klassischen (Berliner ?) Vorbildern nachzueifern, zeigt sich in besonders rührender Weise auf der Ruhestätte der Familie Herr (Neuer Friedhof, Abt. III, Bezirk M). Eine einfache schwarze Stele bildet den Hintergrund für ein großes Bronzerelief - diesmal höchstwahrscheinlich ein Unikat - das ein Monogramm OH trägt. Diese Initialen könnten dem 1925 verstorbenen und dort begrabenen Otto Herr gehören. Das kräftig reliefierte Bild (*Abb. 47*) scheint die gute Arbeit eines Autodidakten zu sein, dem es zwar an anatomischen und zeichnerischen Grundkenntnissen mangelte, der es aber verstand, eine Darstellung von ansprechender Eindringlichkeit zu schaffen; seinen Figuren, die vermutlich konkrete Familienangehörige zeigen, zog er antike Gewänder und Sandalen an und postierte sie - vor allem die sitzende weibliche Figur - in wohlbekannter traditioneller Haltung.

Diesen Darstellungen thematisch verwandt ist die sehr schöne Bronze vom Kindergrab des Hans Heini Hansult, bezeichnet "Zapfe" (Neuer Friedhof, Abt. II, Bezirk D), um 1917: dort zieht zögernd ein nackter, der Welt bereits abgewandter Knabe an uns vorbei, geführt und begleitet von einer geflügelten Göttin - vielleicht Psyche ? - die ein Palmblatt als Zeichen der Unsterblichkeit und Hinweis auf die Auferstehung voranträgt (*Abb. 48*). Über einen Bildhauer **Zapfe** war vorerst nichts zu ermitteln, vielleicht verhilft der Zufall einmal zu näheren Informationen. Die einnehmend kunstfertig gearbeiteten Figuren, die feine und exakte Linienführung der fallenden wie der um den Körper herumgeführten Falten sowie die ausgezeichnete Komposition lassen einen hervorragend geschulten Künstler erkennen. Unschwer ist auch der Bezug zu seinen möglichen Meistern herzustellen, denn die Gestalten dieses Reliefs stehen in enger Verwandtschaft zu jenen von Emil Wolff am Grabmal des Ridolfo Schadow<sup>165</sup>.

#### 4.4.2. Andere Themen

Einer "Knienden" mit Mohnkapseln begegnen wir - wie bereits in Verbindung mit Richard Paul erwähnt - auf dem Grabstein der Familie Müller (Neuer Friedhof, Abt. I, Bezirk C). Das eher mittelmäßig um 1914<sup>166</sup>

<sup>165</sup> Weitergehend erkennt man Details am Gewand oder den über die Stufe fallenden Schleier, welche uns von der Wiener Christinen-Gruft Antonio Canovas her geläufig sind. Auf die Inspirations- bzw. Einflußkette Canova - Rauch - Wolff wurde bereits hingewiesen.

<sup>166</sup> Sollten spätere Untersuchungen zeigen, daß es sich um Originale handelt, ist die Entstehungszeit später, bei Vervielfältigungen früher anzusetzen.

gearbeitete Relief ist mit "**O.** (oder G.?) **Eichensatz**" signiert (*Abb. 51*).

Ebenfalls auf ihren Knien kauert eine Trauernde mit Rosen in der Rechten auf einer kleinen, oben mit einem Segmentbogen abschließenden Bronzeplatte vom Grabmal der Familie Flimm auf dem Rodtberg Friedhof, Abt. I, Bezirk G. Das kleine Relief ist wieder mit dem Namenszug "**C. M. Geiling**" und diesmal mit der Jahreszahl "08" versehen (*Abb. 50*). Die lebensnahe Figur eines jungen Mädchens legt ihre Linke auf ein parallel zur Bildebene verlaufendes Grab, auf dessen anderer Seite eine zweite Gestalt hockt und das Gesicht trauernd in die Hände birgt. Die äußerst gelungen in die Fläche komponierte Szene, die eigenständige Bilderfindung und die ausgezeichnete Ausführung deuten einmal mehr daraufhin, daß der uns nicht näher bekannte Künstler eine fundierte Ausbildung genossen haben muß, aber auch über innovative Kraft und besonderes handwerkliches Geschick verfügte.<sup>167</sup>

In diesen Umkreis gehören noch die kleine querformatige flachrundbogige und unsignierte Platte, eine geflügelte Kniende mit einem großen, über eine Urne gelegten Immortellenkranz darstellend, heute auf dem Grab Temesfeld (Neuer Friedhof, Abt. I., Bezirk F), sowie - bedingt - das ebenfalls unsignierte schmale Relief von dem Grab der Familien Schiffnie und Schättler (Neuer Friedhof, Abt. III., Bezirk M), das eine im Halbprofil auf einem Quader sitzende Trauernde mit Rosen in den Händen zeigt. Die schlichte Stele mit seitlichen Wangen und besonders schönem Art Déco Ornament aus rotem Granit trägt unten den Namenszug **Schmidt** und bildet zusammen mit dem Relief ein gutes Beispiel für ein handwerklich gelungenes, eigenständig gestaltetes Grabmal.

Möglicherweise von der selben Hand wie ein weiteres Relief von dem harmonischen schwarz-marmornen Grabmal ehemals Becker an der Südmauer des Rodtberg Friedhofs, Abt. II. Jene Darstellung zeigt eine stehende rosenstreuende Frauengestalt; diese beiden Arbeiten entsprechen allerdings viel eher den mondänen Wunschvorstellungen einer wohlhabenden Bürgerschicht, als dem klassischen Geist der Berliner Bildhauerschule.

---

<sup>167</sup> Ein kurioses Beispiel für abgeschriebene aber nicht verstandene Bilder bietet ein in Stein gemeißelter geflügelter und kniender männlicher Genius, Rosen niederlegend und trauernd den Kopf in die Linke stützend. Dennoch überrascht diese Arbeit durch den geschickten Entwurf und der handwerklich tadellosen Ausführung und exemplifiziert, welches - meißt unterforderte - Reservoir an künstlerischem Potenzial die Provinz zu bieten hat. Dieser Stein vom Grab der Familien Weyl, Eichenauer und Rabitz auf dem Friedhof Rodtberg, Abt. II, Bezirk H, ist, wie zahlreiche weitere gute aber nicht figürlich gestaltete in Gießen, mit "**L. Kling, Wieseck**" gezeichnet.

## 5. Schlußwort

Im Rahmen dieser Untersuchung konnte noch nicht geklärt werden, ob es sich bei den zuletzt besprochenen Reliefs im einzelnen um Unikate oder Repliken handelt. Diese offengebliebene Frage kann uns nicht daran hindern, den Entwurf als solchen zu bewerten, und es muß - unabhängig von dem sicher bedauerlich strapazierten Wachsfigurenkabinett pseudoantiker Gestalten des längst untergegangenen Olymp - mit Bewunderung festgehalten werden, daß sowohl die Urheber vielfältiger Arbeiten, wie auch die Künstler der Originalwerke über hohes und höchstes handwerkliches Geschick verfügten, oft genug gepaart mit erstaunlichem Ideen- und Erfindungsreichtum.

Zum Schluß soll dem naiven und freudigen Staunen der Verfasserin darüber Ausdruck verliehen werden, mit welchem heiligen Ernst, innigen Eifer und - nicht zuletzt - mit welch' demutsvoller Bescheidenheit sich frühere Künstlergenerationen an dem Geist und dem technischen Können, an der *Kunst* im besten Sinne also, der *antiken* Bildhauer ihre Sinne und ihre Empfindungen geschult haben<sup>168</sup>. Vieles wurde gewiß auch nur nachgeahmt, abgeschrieben - obwohl jeder von uns weiß, daß man selbst beim relativ geistlosen Abschreiben einiges lernen kann (vorausgesetzt natürlich, man möchte etwas lernen!) und durch *Deckungsgleichheit mit oder Unterscheidung von der Vorlage* zum eigenen Stil finden kann. Entschieden mehr wurde jedoch aufgehoben, entwickelt, transformiert, tradiert und an uns, nur zu oft undankbare Besserwisser, weitergereicht. Man wird mit Recht entgegen können, wir lebten in einer anderen, einer schnellebigen Zeit, die ihre eigenen Ausdrucksformen braucht. Nun, vielleicht lohnt es sich einmal darüber nachzudenken, daß *jede* Zeit eine *andere* war, und daß die Kunst einer jeden Zeit also - als ihre unverwechselbare Äußerung - Beachtung und Respekt verdient. Es soll dabei durchaus nicht verkannt werden, daß die Sepulkralkunst der ersten zwei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts von einer Verunsicherung auf breiter Ebene erfaßt und von dieser vielfach und vielerorts gelähmt wurde. Spätestens durch die Ereignisse und Erfahrungen im Ersten Weltkrieg wurde das idealisierte Menschenbild der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinfällig, die *Aufbruchsstimmung* jäh erwürgt. Neuartige konstruktive und dekorative Details, die aus dem Kunsthandwerk anderer *Lebensbereiche* stammten und ohnehin nur zaghaft den Weg in die Grabmalgestaltung fanden, erschienen angesichts des Zeitgeschehens als deplaziert und überholt. In den wenigen Ausnahmefällen, in denen dem Künstler doch noch eine gewisse Prachtentfaltung abverlangt wurde, erlebte die Bildhauerkunst auf dem Friedhof eine auffal-

<sup>168</sup> Es drängt sich überhaupt die Vermutung auf, daß Kunst immer dann am spannendsten und immer dort am schönsten ist, wenn und wo sie sich mit dem Menschen befaßt.

lende Stagnation, ja gewisserweise eine Fossilisation<sup>169</sup>; in einer Epoche, in der André Derain und Constantin Brancusi das archaisch vereinfachte Menschenbild neu entdeckten, Amedeo Modigliani seine Gestalten auf symbolhaft-entrückte gemalte oder modellierte Zeichnungen reduzierte und Pablo Picasso die Welt und ihre Bewohner in ihre Bestandteile zerfallen ließ oder Alexander Archipenko mit der freigewordenen Form experimentierte und die Dada-Künstler schließlich ihr antiästhetisches Weltbild postulierten, dem Spielerischen und dem Zufälligen frönten und "Alles auf den Kopf stellten", ist es genaugenommen gar nicht verwunderlich, daß im Bereich der Grabmalkunst eine eher zurückhaltende, abwartende und hinauszögernde Haltung vorherrschte. Es mochten die Künstler in den Salons und Ausstellungen den Aufstand proben, den neuesten Theorien und Techniken huldigen und das Publikum schockieren - auf dem Friedhof gehörte sich "so etwas" doch nicht. Dort entwickelte sich vielmehr eine synkretistische Stilrichtung, entstanden aus der Vermengung historisierender und posthistorisierender Formen gewürzt mit einer vorsichtigen Prise von Jugendstil- und Art-Déco-Elementen. Wir müssen jene Kunst folgerichtig als das hinnehmen, akzeptieren und beurteilen was sie ist, nämlich das verselbständigte Produkt einer ganz besonderen Nische, die zwar mit dem Leben und den Lebenden zu tun hat, aber dem Tode zugehörig ist und nach eigenen Bewertungsmaßstäben verlangt.

Unter diesem Aspekt wird man vielleicht wieder Mut fassen können, und zum Beispiel einmal unvoreingenommen und vielleicht sogar mit wohlwollendem Interesse auf den Spuren, welche die untergegangene sagenhafte Berliner Bildhauerschule in Gießen hinterlassen hat, wandern. Denn genausowenig wie ein Baum ohne seine Wurzeln gedeihen kann, ist der Mensch imstande, als Mensch zu überleben, ohne seine kulturelle Vergangenheit als integrativen Bestandteil in die Gegenwart einzubeziehen.

---

<sup>169</sup> Diese (Nicht-)Entwicklung und falsch verstandene Bescheidenheit - gepaart mit rationell-restriktiven Friedhofsordnungen - führte schließlich zu der Unkultur unserer Friedhöfe, auf denen wir heute überwiegend glattpolierte Einheitssteine vorfinden, die nicht mehr an die menschlichen Individuen erinnern, die unter ihnen begraben liegen, sondern nur noch notdürftig jene Stelle zu markieren scheinen, an welcher ihr Grab ausgehoben wurde.

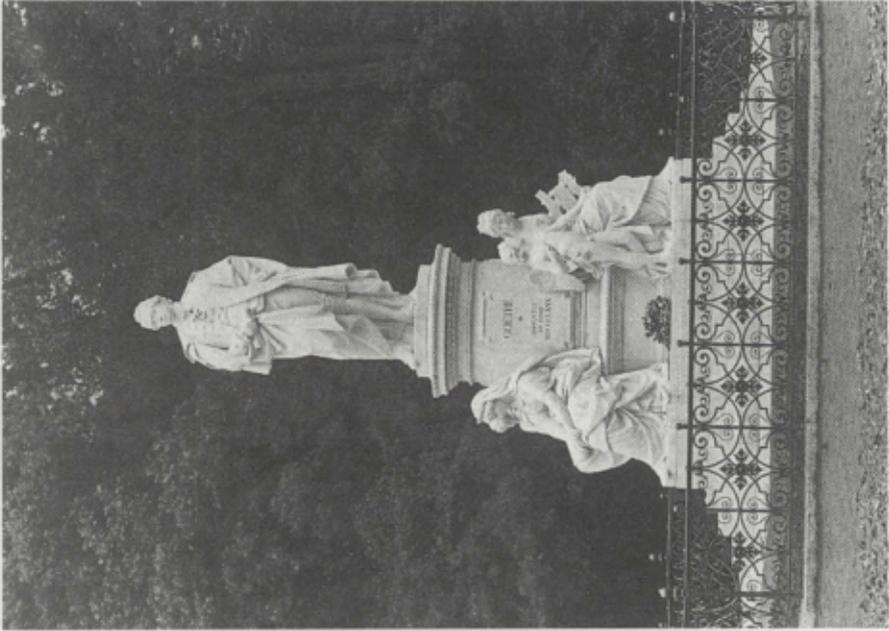


Abbildung aus rechtlichen Gründen entfernt.

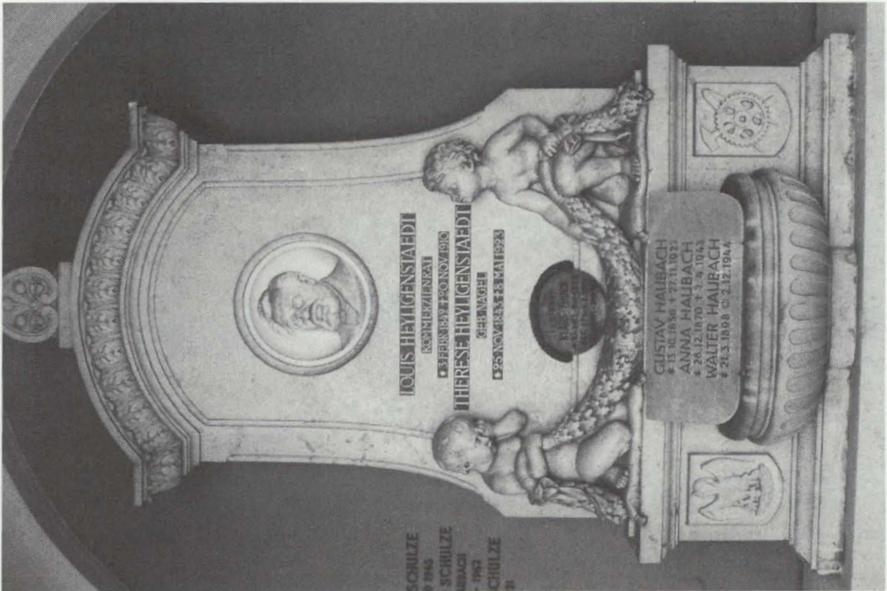
- 1) Fritz Schaper: Liebig-Denkmal, 1890, Gießen
- 2) Fritz Schaper: Goethe-Denkmal, 1873-80, Berlin, Tiergarten (heute Lapidarium)



- 3) Fritz Schaper: Grabmal der Familie Wahllaender, 1882?, Berlin, auf dem Alten St. Matthäus-Kirchhof
- 4) Fritz Schaper: Grabmal Gail-Mahla (Detail), 1890 , Gießen, Alter Friedhof



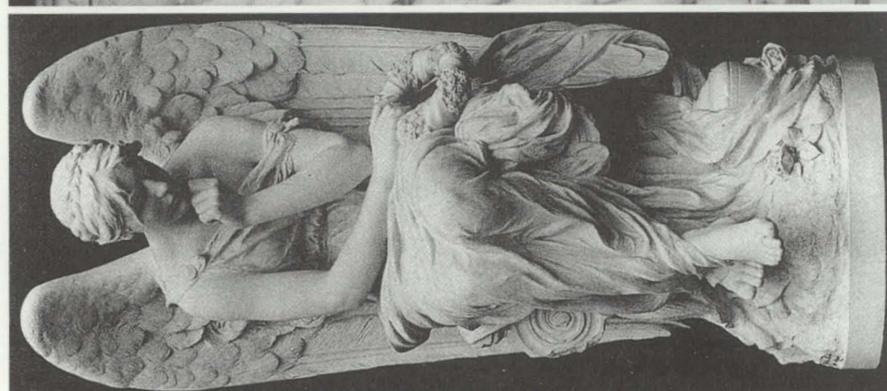
5) Fritz Schaper: Grabmal Gail-Mahla, 1890, Gießen, Alter Friedhof



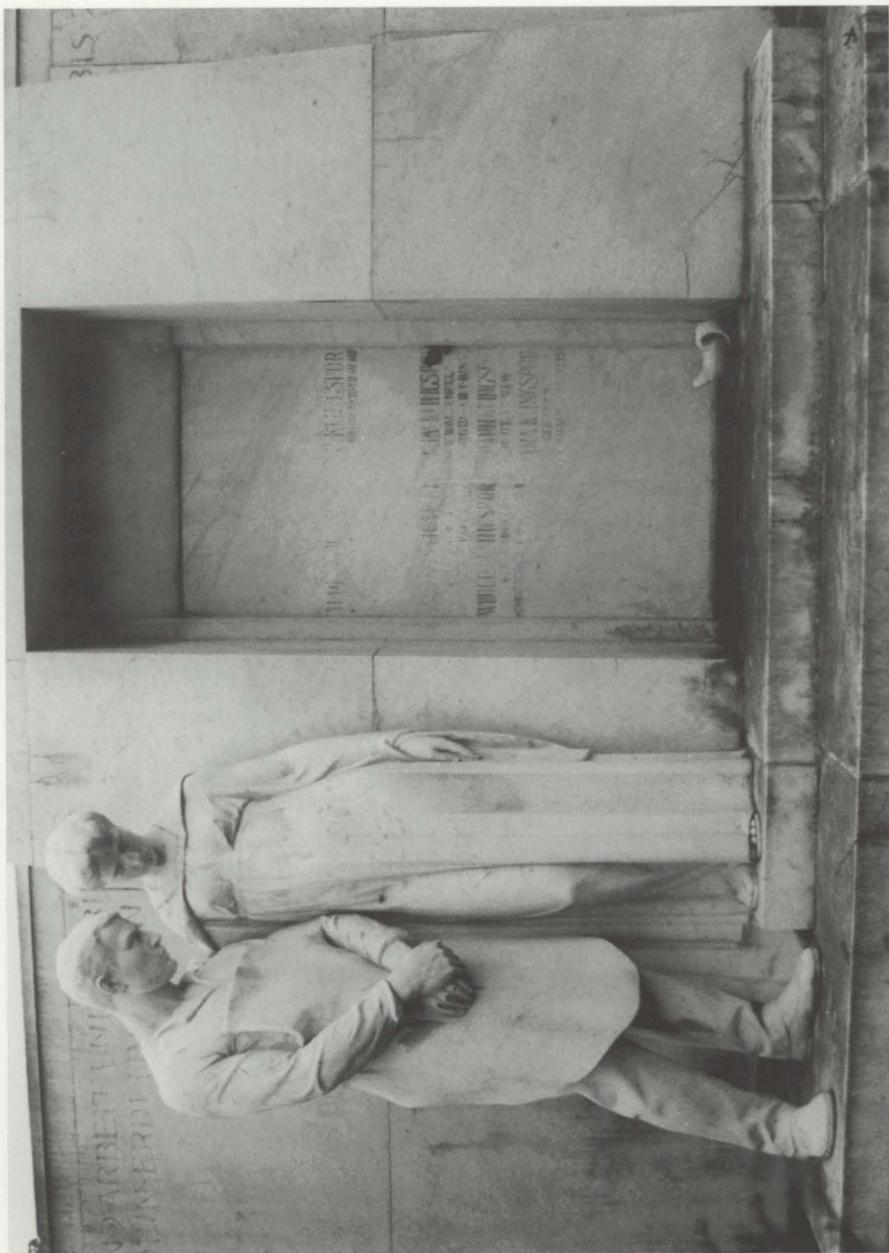
- 6) Fritz Schaper: Gruft Heyligenstaedt, 1912, Gießen, Neuer Friedhof  
 7) Fritz Schaper: Grabmal der Familie Valentin, Charlottenburg, Luisen-Kirchhof III



8) Martin Schauß: Gruft Riegel, 1904/5?, Gießen, Neuer Friedhof



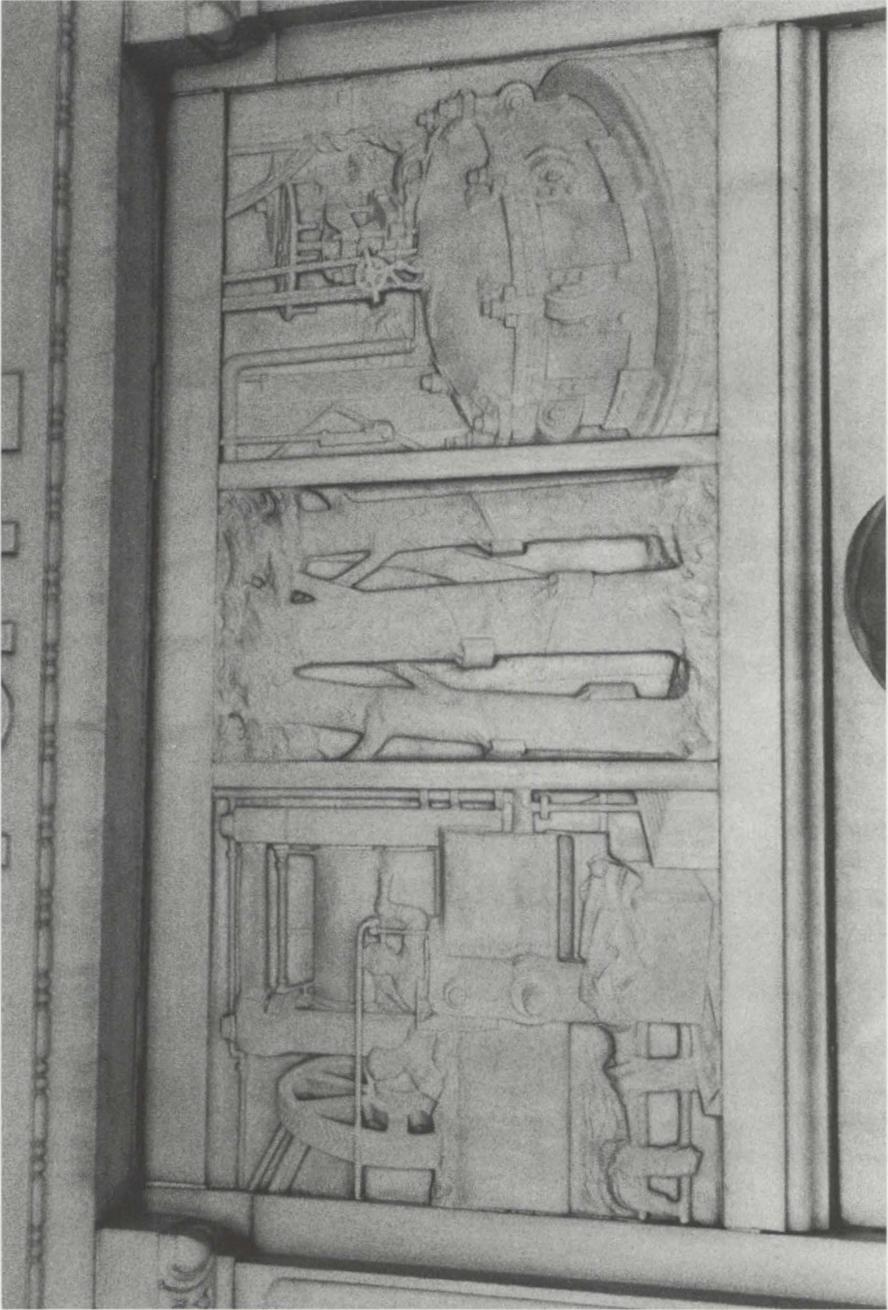
- 9) Martin Schauf: Friedensengel  
 10) Martin Schauf: Gruft Riegel (Detail), 1904/5?, Gießen, Neuer Friedhof  
 11) Max Klein: Hagar und Ismael, um 1887



12) August Bauer: Grabmal Klingspor (Ausschnitt), 1907, Gießen, Neuer Friedhof  
MOHG NF 80 (1995)



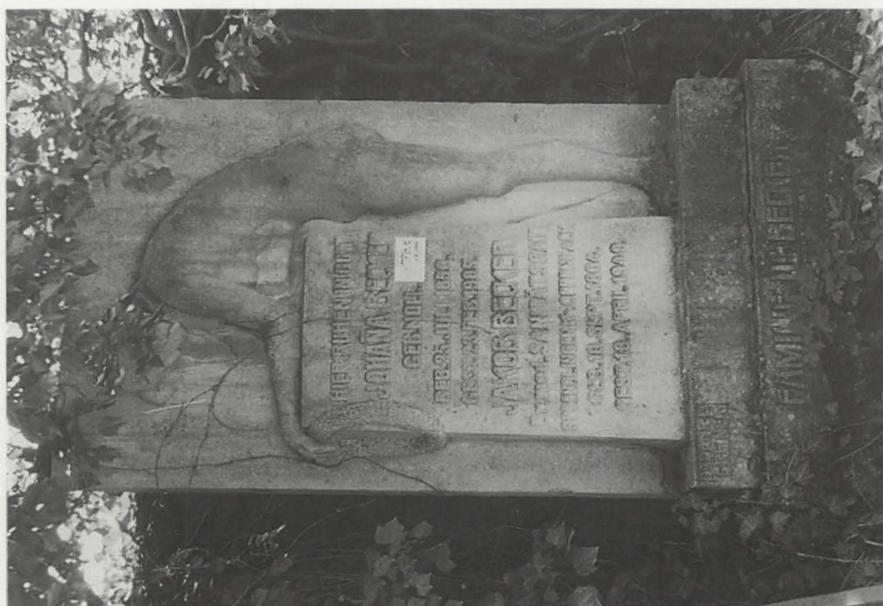
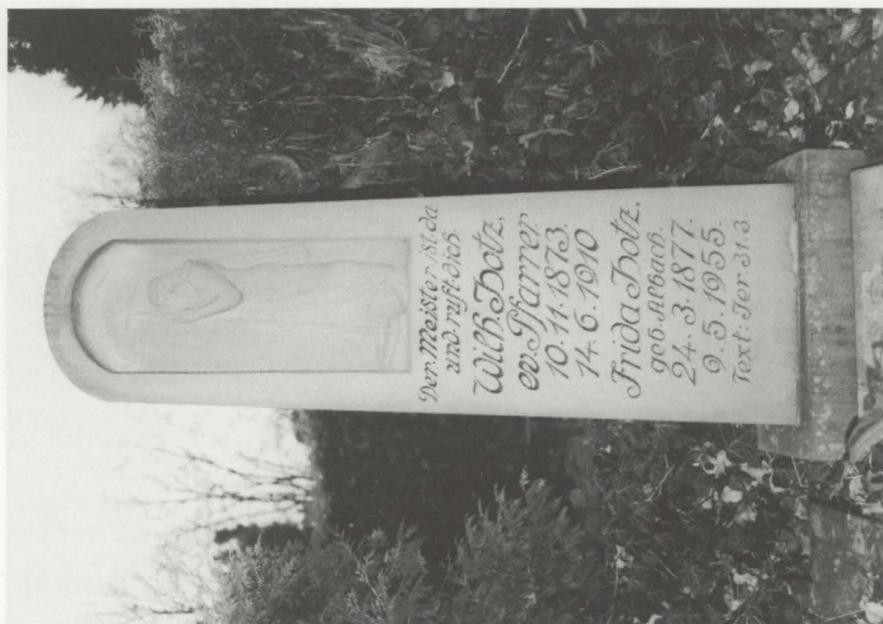
13) August Bauer: Gruft Pascoe, 1910, Gießen, Neuer Friedhof



14) August Bauer: Gruft Poppe (Detail), um 1918, Gießen, Neuer Friedhof



- 15) August Bauer (?): Grabmal Ramge, um 1917, Gießen Neuer Friedhof  
 16) Friedrich Reusch: Grabmal Zoeppritz (Ausschnitt), 1885, Gießen, Alter Friedhof



17) Daniel Greiner: Grabmal Becker, um 1905, Gießen, Neuer Friedhof  
 18) Daniel Greiner: Grabmal Hotz, 1910/11?, Gießen, Neuer Friedhof



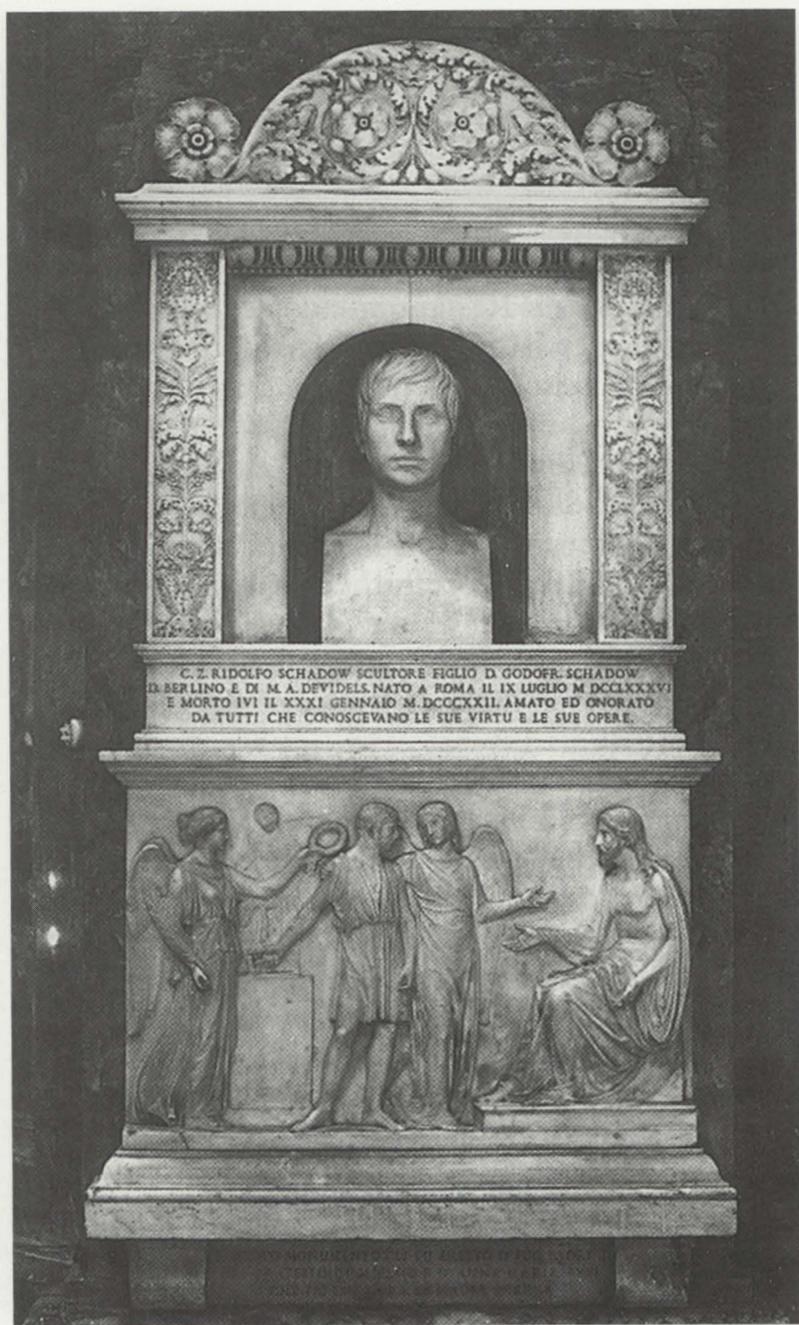
19) Daniel Greiner: Grabmal Goebel, 1911, Gießen, Alter Friedhof



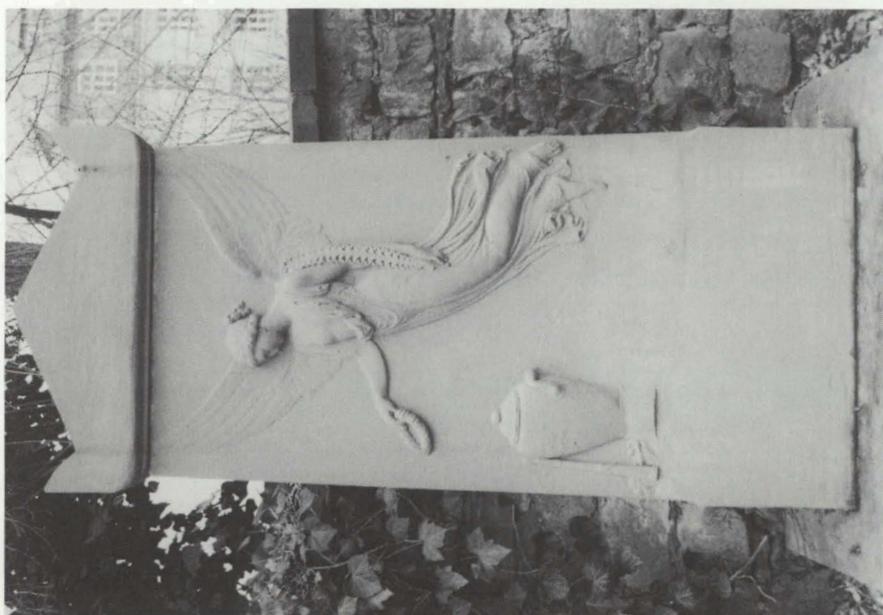
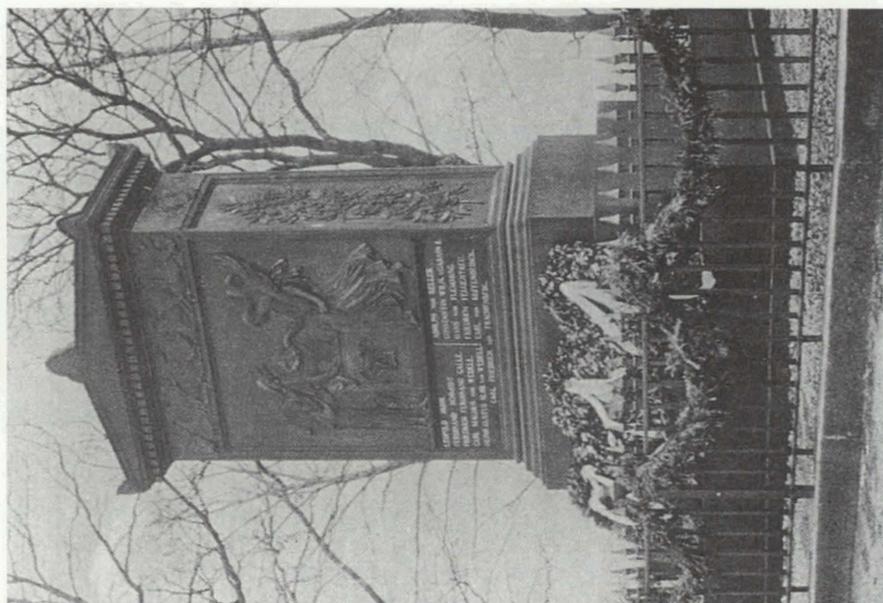
20) Daniel Greiner?: Grabmal Winckler (Ausschnitt), 1917?, Gießen, Neuer Friedhof



- 21) Johann Baptist Scholl d. Ä.: Grabmal Hess, 1830, Gießen, Alter Friedhof
- 22) Johann Baptist Scholl d.Ä.: Grabmal Mettenheimer, 1831, Gießen, Alter Friedhof
- 23) Johann Baptist Scholl d.Ä.: Grabmal Benner, etwa 1832, Gießen, Alter Friedhof



24) Emil Wolff: Grabmal für Ridolfo Schadow, 1823, Rom,  
S. Andrea delle Frate



25) Johann Baptist Scholl d.Ä.: Grabmal Schirmer, 1835/6, Gießen, Alter Friedhof

26) Friedrich Schinkel/August Kiss: Denkmal der Schill'schen Offiziere, 1833-1835, Eisen, Wesel.



Abbildung aus rechtlichen Gründen entfernt.

- 27) Thomas Dennerlein: Grabmal Heyer, um 1884, Gießen, Alter Friedhof  
28) Julius Troschel: Grab des Malers Catel, 1875, Rom, S. Maria del Popolo

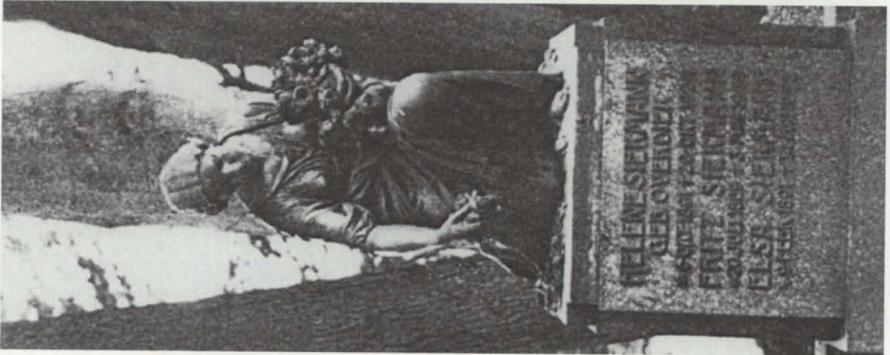
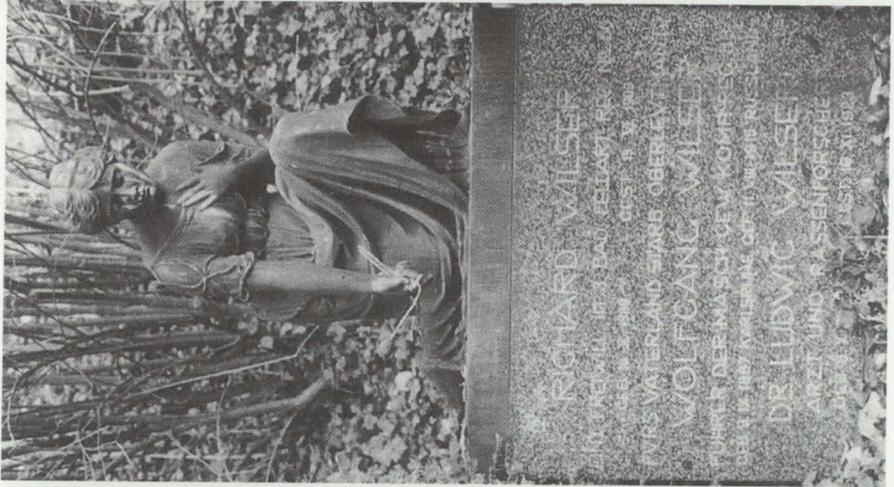
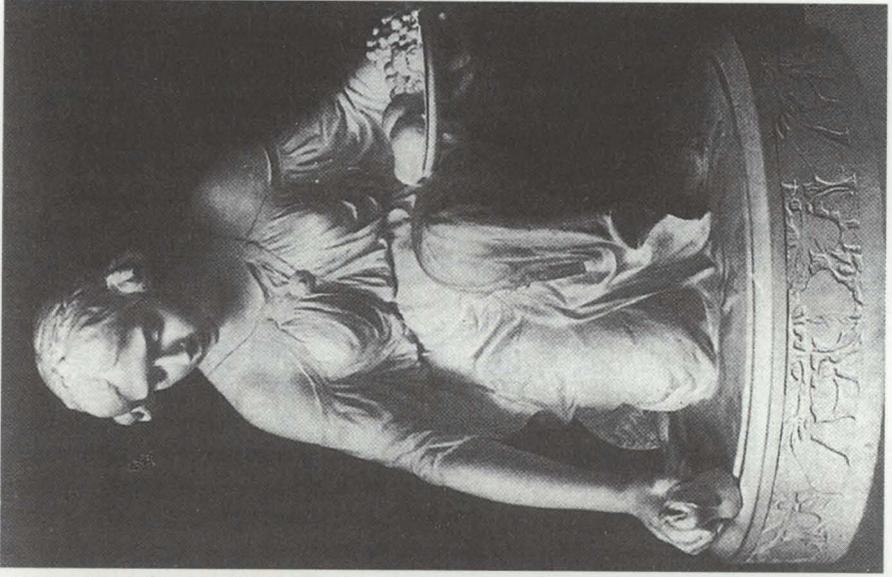


- 29) Theodor Bausch: Urnengrabmal Gnauth, 1916, Gießen, Neuer Friedhof  
 30) Theodor Bausch: Urnengrabmal Gnauth (Detail), 1916, Gießen, Neuer Friedhof

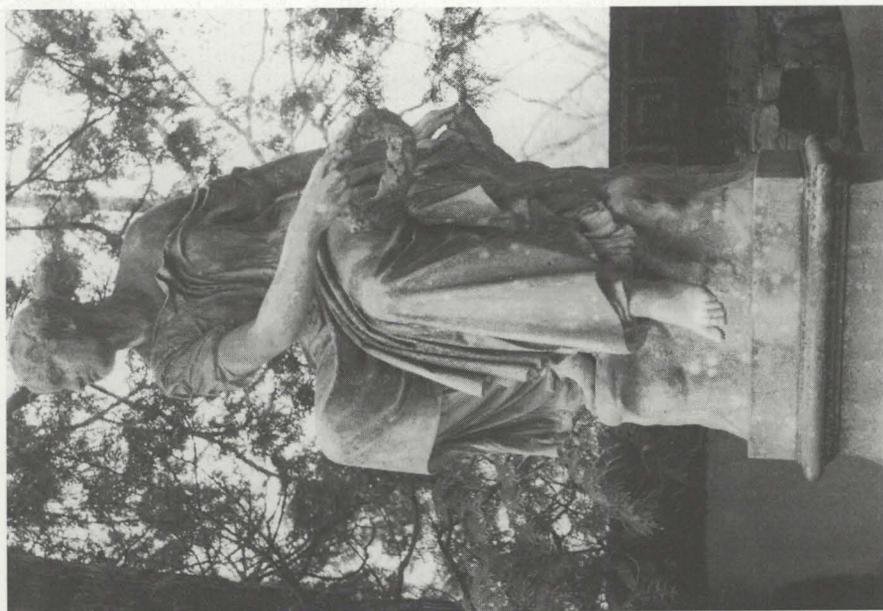
Abbildung aus rechtlichen Gründen entfernt.



- 31) Hans Dammann: Weibliche Figur mit Mohn, Abbildung in einem WMF-Sonderprospekt, ca. 1921-23
- 32) Richard Paul: Grabmal Nattmann (heute Nagel), 1918, Gießen, Neuer Friedhof



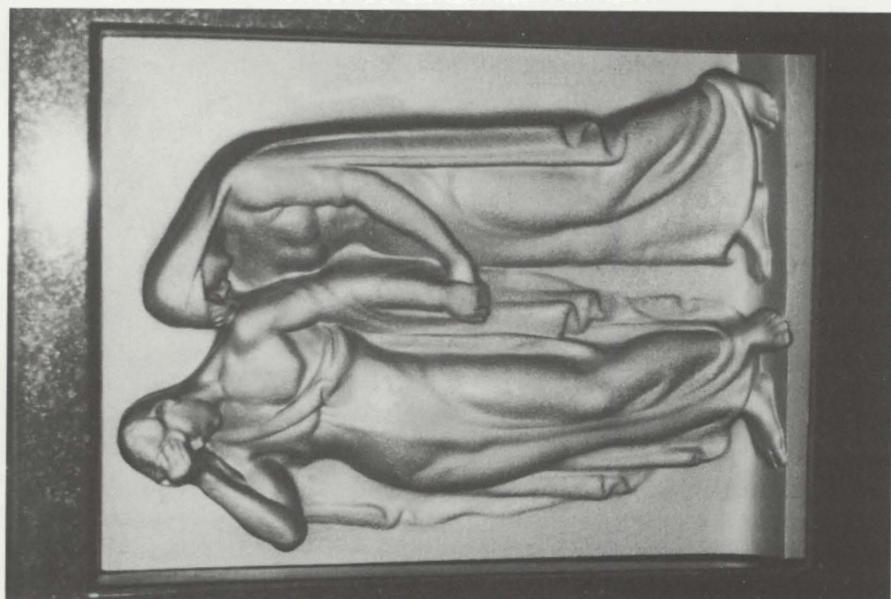
- 33) Heinrich Waderé: Grabmal Siekmann, 1924/25, Wiesbaden, Nordfriedhof  
 34) Hans Dammann: Grab Wilser, 1909, Heidelberg, Bergfriedhof  
 35) Reinhold Boeltzig: Fruchtsammlerin, 1907



- 36) Heinrich Waderé: Grabmal Hansen (Ausschnitt), 1926, Gießen, Neuer Friedhof
- 37) Christian Daniel Rauch (Replik): Grabmal Stempel (Ausschnitt), um 1890, Gießen, Alter Friedhof

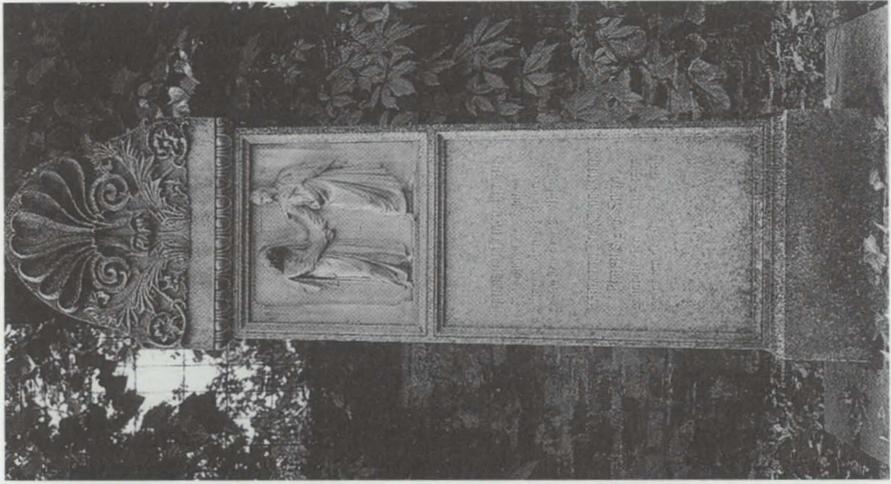


- 38) Friedrich Drake?: Grabmal Becker (Ausschnitt), 1898, Gießen, Alter Friedhof  
39) Friedrich Drake: Goethes 5. Elegie, 1832, Heidelberg, Privatbesitz

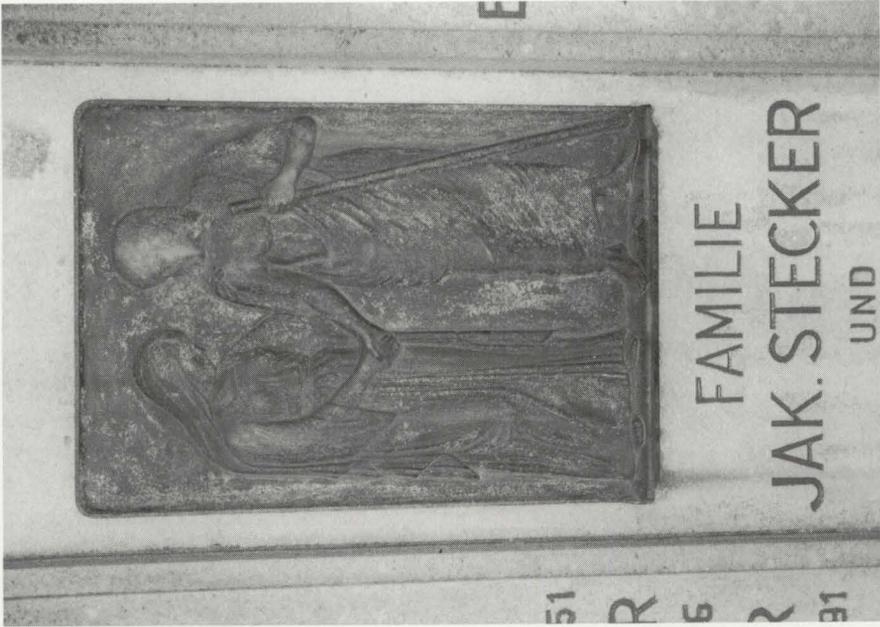


40) C. M. Geiling?: Grabmal Krauskopf/Hartung (Ausschnitt), Gießen, Neuer Friedhof

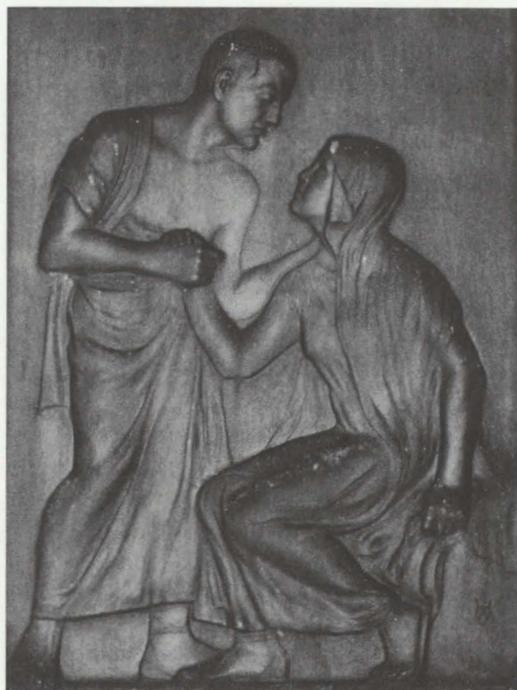
41) C. M. Geiling?: Grabmal Habermehl (Ausschnitt), Gießen, Neuer Friedhof



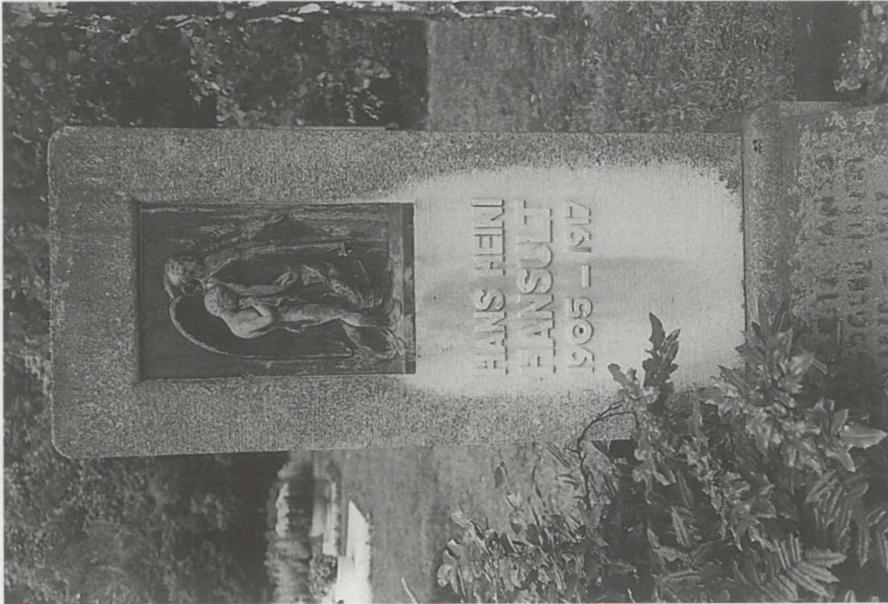
- 42) Louis Schmidt?: Grabmal Kreutel-Strauch, etwa 1930, Gießen, Neuer Friedhof
- 43) August Kiss: Grabstele für Friedrich Ludwig Persius, um 1845, Potsdam, Bornstedter Friedhof



- 44) C.M. Geiling?: Grabmal Egly, vor 1926, Gießen, Neuer Friedhof  
 45) Louis Schmidt?: Grabmal Stecker, Gießen, Neuer Friedhof

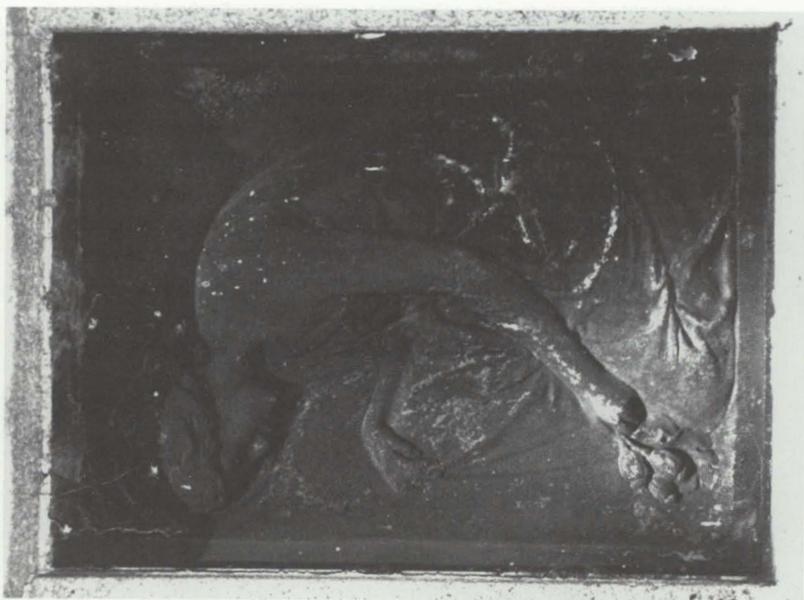


- 46) Heinrich Weltring: Grabmal Stein (Ausschnitt), vor 1914, Gießen, Neuer Friedhof  
47) O. H.: Grabmal Otto (Ausschnitt), vor 1925, Gießen, Neuer Friedhof



48) Zapfe: Grabmal Hansult, um 1917, Gießen, Neuer Friedhof

49) C. M. Geiling: Grabmal Nattmann (Ausschnitt), um 1914?, Gießen, Neuer Friedhof



- 50) C. M. Geiling: Grabmal Flimm (Ausschnitt), um 1908, Gießen, Neuer Friedhof  
51) Richard Paul/O. (oder G.?) Eichensatz: Grabmal Müller (Ausschnitt), vor 1914, Gießen, Neuer Friedhof

## Abbildungsnachweis

1	Hochbauamt Gießen
2 und 28	Archiv Skulpturengalerie, SMPK, Berlin
3	Wasmuth, Ausgeführte Grabdenkmäler und Grabsteine, o. O. o. J. (1894)
7	Hilde Deecke (Berlin?)
9 und 11	A. Schulz, Deutsche Skulpturen der Neuzeit, Berlin
24	Peter Springer, Oldenburg (Archiv)
26	Johann Ridder, Wesel
31	Akat. Das Kronprinzensilber, Georg-Kolbe-Mus., Berlin 1982
33	Buschmann, Wiesbaden
34	Dietrich Graf, Berlin
35	Kat. Gladenbeck (um 1910)
39	?
43	Landesbildstelle Berlin
4,5,6,8,10,12,13,14,15,16, 17,18,19,20,21,22,23,25,27, 29,30,32,36,37,38,40,41,42, 44,45,46,47,48,49, 50 und 51	Eva Broschek, Herborn