

I

In seinen 1849 herausgegebenen autobiographischen Aufzeichnungen »Kunstwerke und Kunstansichten« schreibt Johann Gottfried Schadow über die Entstehung seiner bildhauerischen Werke. Dabei nehmen die Ausführungen über seine Grabmäler mit der Skulptur der trauernden Frau einen breiten Raum ein und stehen kaum hinter den Erläuterungen zu den Denkmälern Friedrich d. Gr. und der preußischen Generale zurück, die doch weit mehr den Ruhm des preußischen Hofbildhauers begründeten. Es ist bemerkenswert, daß er das eher private Grabmal und das öffentliche Denkmal in gleichem Maß würdigt, sowohl im Hinblick auf die Beschreibung der Auftragslage und des Entstehungsprozesses als auch im Hinblick auf die kunsttheoretische Reflexion. Mehr noch: Er bezieht die beiden Gattungen aufeinander, indem er sie polar als weiblich und als männlich geprägte Kunstform definiert. Der weiblichen Grabfigur, die die Trauer der Hinterbliebenen repräsentiert, gibt er den Vorrang vor jenen Monumenten, die den Siebenjährigen Krieg in der Absicht verherrlichten, den Patriotismus und Heroismus der Preußen zur Zeit der Französischen Revolution zu stärken.

Den Gründen für diese Wertung möchte ich später nachgehen und zunächst einige Hinweise darauf geben, daß Schadow in einer Tradition stand, in der die Kriegspropaganda einerseits und die Notwendigkeit der Trauerbewältigung andererseits den Geschlechtern »arbeitsteilig« zugeordnet worden war.

Es war Friedrich d. Gr., der erstmalig Denkmäler für verdiente Generale stiftete. Zwischen 1759 und 1786 ließ er in Berlin vier Standbilder von Feldherren des Siebenjährigen Krieges errichten.¹ Thomas Abbt veröffentlichte 1761 den Essay »Vom Tode für das Vaterland« und ein Jahr später »Über die Elegie«.² Während die erste Schrift, die er im Interesse des kriegsführenden Preußen schrieb, in der Forschung als Beginn der Verherrlichung des Soldatentodes angesehen wird³, läßt sich die zweite in weiten Teilen wie eine Anleitung zur Trauerbewältigung lesen. Den Frauen kommt in diesen Schriften eine entsprechend unterschiedliche Funktion zu.

Abbts Leitfrage hieß: Was kann dazu beitragen, die natürliche Todesfurcht des Menschen zu bewältigen? Die Antwort: Die Liebe zum Monarchen und zum Vaterland, die mit allen Mitteln bis zur Leidenschaft gesteigert werden muß. Abbt zieht alle Register der Überredungskunst und versäumt folglich nicht den Hinweis auf die antiken Vorbilder: Regulus gab sein Leben für die römische Republik; die spartanischen Mütter dankten den Göttern für die Tapferkeit ihrer gefallenen Söhne, während sich die Mütter derjenigen, die sich durch Flucht retteten, vor Scham versteckten. Übertragen auf die aktuelle Situation hieß dies: Die preußischen Frauen sollten den Mut und die Opferbereitschaft ihrer Männer und Söhne stärken – ihr patriotisches Verdienst bestand gerade darin, den Tod der Männer billigend in Kauf zu nehmen und tapfer weiterzuleben.

In dem gattungstheoretischen Essay »Über die Elegie« verzichtet Abbt auf rationale Argumentation und moralische Appelle und zeigt, daß er sich ebensogut auf

die Sprache des Herzens versteht. Um einen schrecklichen Verlust zu verkraften, sagt er, bedarf es zeitlicher Distanz. Wenn der Krieg das Vaterland verwüstet hat, so ist der grauenvolle Anblick erst nach einer gewissen Zeit, wenn die ärgsten Schäden überdeckt sind, zu ertragen. Die Mutter, deren einziges Kind gestorben ist, wird die Leiche zuerst »betäubt, ohne Sprache, ohne Tränen« betrachten. Später dann wird sie sich an den Witz, die Liebenswürdigkeit und Lebhaftigkeit des Kindes erinnern, und ihr Schmerz wird sich in Tränen auflösen. Durch die Betrachtung des Lebens und des Todes, des einstigen Besitzes und des Verlustes entsteht eine innere Bewegung, die die anfängliche seelische Erstarrung ablöst. Es kommt darauf an, sowohl das vormals Blühend-Lebendige als auch seine Zerstörung, seinen Tod in der Seele zu vergegenwärtigen und beide Empfindungen in sich wach zu halten. Diese »vermischten Empfindungen«, die die Elegie zu beschreiben und auszulösen hat, trösten über Verluste hinweg und halten zugleich die Erinnerung lebendig.⁴

Christian Felix Weiße zeigt in der Elegie »Tränen der Amazone über dem Grab ihres Helden« (aus der Folge der »Amazonenlieder«, 1762) vorbildhaftes weibliches Verhalten auf.⁵ Die Amazone wünscht zunächst, stellvertretend für den Toten kämpfen, ihr Leben für ihn und das Vaterland einsetzen zu dürfen. Dann besinnt sie sich darauf, daß ihr als Frau nicht der Kampf zusteht, sondern liebendes Gedenken, und sie entschließt sich, an der Grabpyramide ihres Helden so lange auszuharren und die Öffentlichkeit, das Vaterland, zu dankbarer Erinnerung anzustiften, »bis auch mein Gebein/In seiner Urne ruht«. Dagegen feierte Ewald Kleist in der »Ode an die preußische Armee« (1757) das »unbesiegbare« Heer Friedrich d.Gr. und forderte auch für sich der Soldaten Schicksal »Ehr oder Tod«.⁶

So wie sich in der Lyrik des Siebenjährigen Kriegs die männlich bestimmte Ode, für die hohe Begeisterung und heroisches Gefühl kennzeichnend sind, und die Elegie mit ihrer gebrochenen Empfindung gegenüberstehen, so im Bereich der Skulptur Kriegsdenkmal und Grabmal mit trauernder Frau.

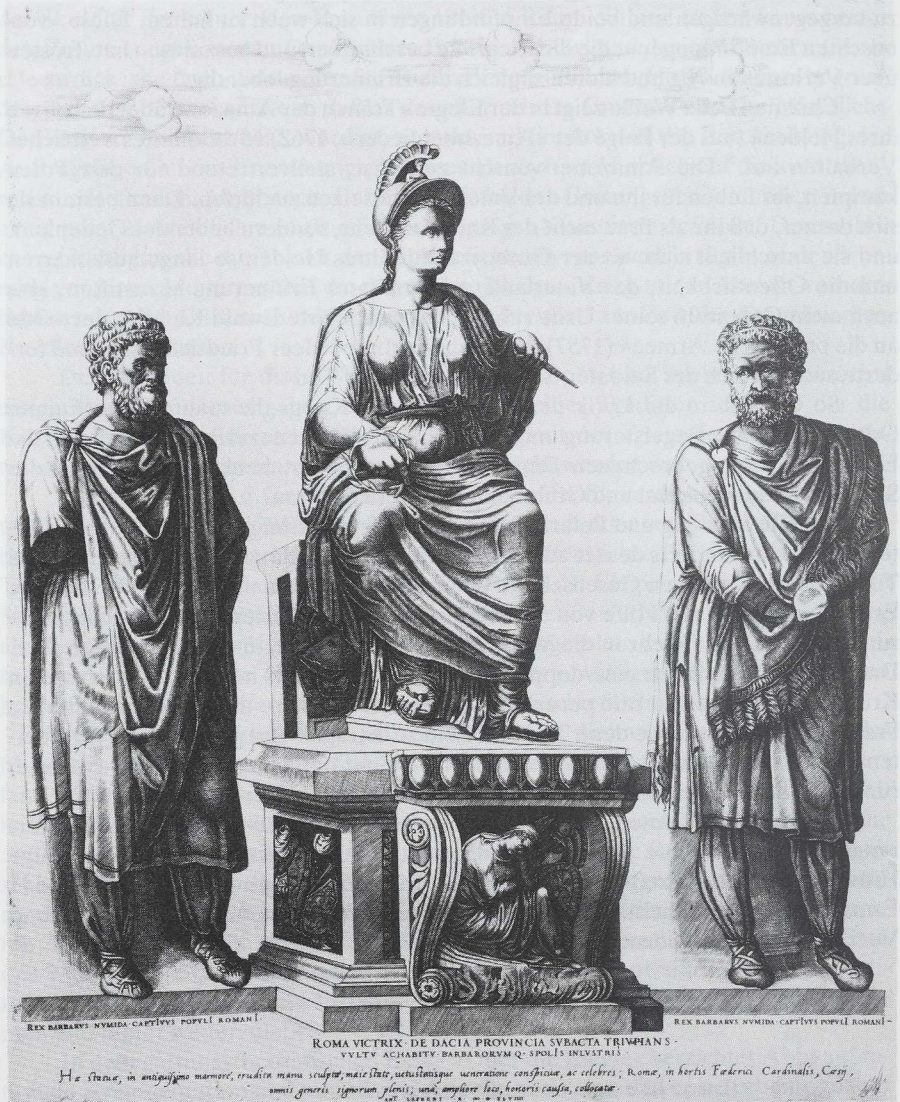
Die Entwicklung und Polarisierung der beiden Gattungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutet auf die veränderte Einstellung gegenüber Krieg und Tod in der bürgerlichen Gesellschaft. Während Monarchen und Landesfürsten ihre Eroberungskriege mit Hilfe von Söldnerheeren geführt hatten, ging die Kriegsführung nun mehr und mehr in die Verantwortung der Bürgerinnen und Bürger über. Damit stellte sich ihnen eine doppelte Aufgabe: Einerseits mußte das Interesse an Krieg und Sieg geweckt und permanent stabilisiert werden – andererseits mußte die Frage gelöst werden, wie denn Tod und Leid zu ertragen und psychisch zu verarbeiten seien in einer aufgeklärten Gesellschaft, die mit der erstrebten Dechristianisierung auch den Verlust der Jenseitshoffnung hinzunehmen bereit war.

Es lag in der Konsequenz des aufklärerischen Geschlechtermodells, daß vorrangig den Frauen diese Aufgabe zugeordnet wurde. Im folgenden möchte ich einige Hinweise auf den Prozeß geben, in dem das Bild der Trauernden entwickelt und in Ermangelung einer christlichen Sinngebung dazu bestimmt wurde, gegen Tod und Verzweiflung entgegenzutreten.

Mit Beginn der bürgerlich-emanzipatorischen Kunst in Rom wurden weibliche Prototypen des elegischen Ausdrucks in antiken Skulpturen »entdeckt«.

Den Anfang macht wohl das Relief der »Dacia capta«, eine auf der Erde vor zwei Schilden und einem Streitbeil sitzenden Frau, die den Kopf trauernd aufgestützt hat. Das Relief ist Teil eines seit dem 16. Jahrhundert mehrfach umgewandel-

1 Nicolaus Beatrizet, Gruppe der »Roma Victrix«. 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Kupferstich



ten Ensembles: eine »Roma triumphans«, flankiert von zwei Barbaren-Fürsten, zu ihren Füßen die unterworfenene Provinz Dakien. Papst Clemens XI. ließ 1720 an der südlichen Hofseite des Konservatorenpalastes einen neuen Portikus für ägyptische Statuen und diese Skulpturengruppe errichten und mehrte damit, wie es hieß, die Majestät des Capitols. An derart prominenter Stelle kam natürlich die Statue der siegreichen Stadt Rom Priorität zu, da sie den Machtanspruch von Papst und Kirche betonte.⁷

Die kunsthistorische und künstlerische Rezeption ging andere Wege als die kunstpolitische. Die Skulptur der siegreichen Stadt Rom war nicht weiter von Interesse, wohl aber die »Dacia capta«. Der englische Kunstschriftsteller Jonathan Richardson Sen. (1665-1748) schrieb in seinem 1722 erschienen Buch »An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy« (London 1722), daß dieses Relief unvergleichbar sei und interpretierte es in der Ausgabe von 1728 mit Versen aus einem biblischen Klagelied, die sich auf das zerstörte Jerusalem beziehen:

»Ach, wie sitzt so einsam die Stadt, die an Volk einst so reich! Gleich einer Witwe war die Große unter den Völkern, die Fürstin über die Länder geriet unter Frondienst. Heftig weint sie des Nachts, ihre Wangen sind tränenbedeckt. Sie findet keinen Tröster unter all ihren Geliebten. Alle ihre Freunde wurden ihr untreu, sind ihr zu Feinden geworden« (Klagelieder 1, 1-3).⁸

Richardson vergleicht das »Gefangene Dakien« mit dem »Trauernden Jerusalem«. Da die zitierten alttestamentlichen Verse im Ton von Totenklagen gehalten sind, wird die antike Figur in die orientalische Tradition der Klageweiber und der Totenklage gestellt. Eine Reihe von Künstlern hat diese Deutung aufgegriffen. Einige englische haben das Relief wörtlich in Grabmalern zitiert.⁹ Viele andere in Rom weilende Künstler, z.B. Schadow und Dannecker, benutzten es als Studienobjekt, um sich in den elegischen Ausdruck einzufühlen und einzuüben, den sie für ihre Grabmäler gebrauchen würden.¹⁰

Winckelmann schätzte Richardson und stellt der »Dacia capta« das beste Zeugnis aus; er schrieb 1756 Hagedorn, daß sie zwar eine Restauration sei, »aber sie ist die schönste der Welt. Es ist nur ein Kopf, aber er verdient, daß man seinen Meister bestimmt.«¹¹

Einige Jahre später erhob er seinerseits die antike Skulptur der Niobe zum Ideal der trauernden Frau und verfocht mit ihr seine Ideen zur Erneuerung der Grabmalerei. In der Schrift »Von der Gratie in Werken der Kunst«¹² wertete er die Caritas von Berninis Grabmal Papst Urban VIII (1642-47) als Auswuchs feudal-barocker Auffassung; er kritisierte, daß sie nicht liebevoll und mütterlich auf ihre Kinder schaue, sondern mit gezwungenem satirischen Lächeln, das Grübchen in den Wangen hervorrufe – ein rein äußerliches Zeichen der »Grazie«, wie Bernini sie verstehe. In Gemälden würde sich dieser Künstler nicht einmal scheuen, Trauer durch Haarreißen zu veranschaulichen.

Der virtuosen Beherrschung der rhetorischen Formeln setzt Winckelmann ein neues Konzept der Grazie entgegen: »Auch im empfindlichsten Schmerze erscheint Niobe als die Heldin, welche der Latona nicht weichen wollte. Denn die Seele kann in einen Zustand gesetzt werden, wo sie von der Größe des Leidens, welches sie nicht fassen kann, überäubt, der Unempfindlichkeit nahekommt. Die alten Künstler haben hier, wie ihre Dichter, ihre Personen gleichsam außer der Handlung, die Schrek-

ken oder Wehklagen erwecken müßte, gezeiget, auch um die Würdigkeit der Menschen in Fassung der Seele vorzustellen.«¹³

Selbst in der denkbar qualvollsten Lage – dem grausamen Tod ihrer Kinder hilflos zuschauen zu müssen – läßt Niobe sich nicht zu Tränen oder Schreien hinreißen. Ihre Gesichtszüge bleiben ruhig und ebenmäßig, ihre Körpersprache verhalten. Der Schmerz bezwingt sie nicht, sondern sie bewahrt jene Form der Freiheit, die die Würde des Menschen angesichts der drohenden Überwältigung durch Leid und Tod sichert. Winckelmann bezeichnet diese Freiheit als Grazie. Die für ihn zentrale ästhetische Kategorie, die seiner Auffassung nach alle Werke des Altertums kennzeichnet, beinhaltet die Überwindung der Fixierungen des Menschen, sei es an Trieb und Wollust oder an Schmerz und Verzweiflung.

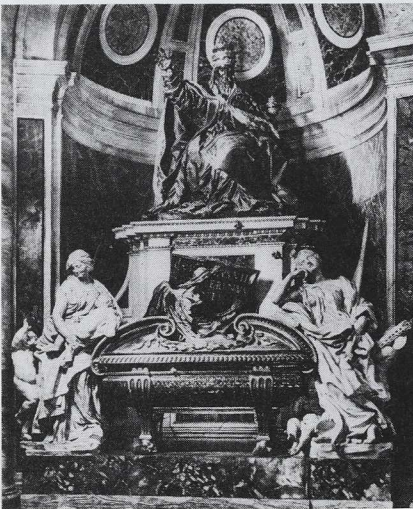
Warum aber die Erhebung Niobes zum Ideal der Trauernden? Unverkennbar setzte Winckelmann sich mit der christlichen Schmerzensmutter, der Pietà, auseinander und versuchte, diese mächtigste und bewegendste Klagefigur der abendländischen Tradition aus dem christlichen Glauben zu lösen und sie aufgeklärtem Denken verfügbar zu machen; mit der Wahl und Deutung Niobes beabsichtigte er, eine antike Entsprechung zu schaffen. Sie stellte zugleich ein Gegenbild zu der Sinnlichkeit barocker Allegorien dar, wie sie die andere Mutter, Berninis Caritas, repräsentiert.

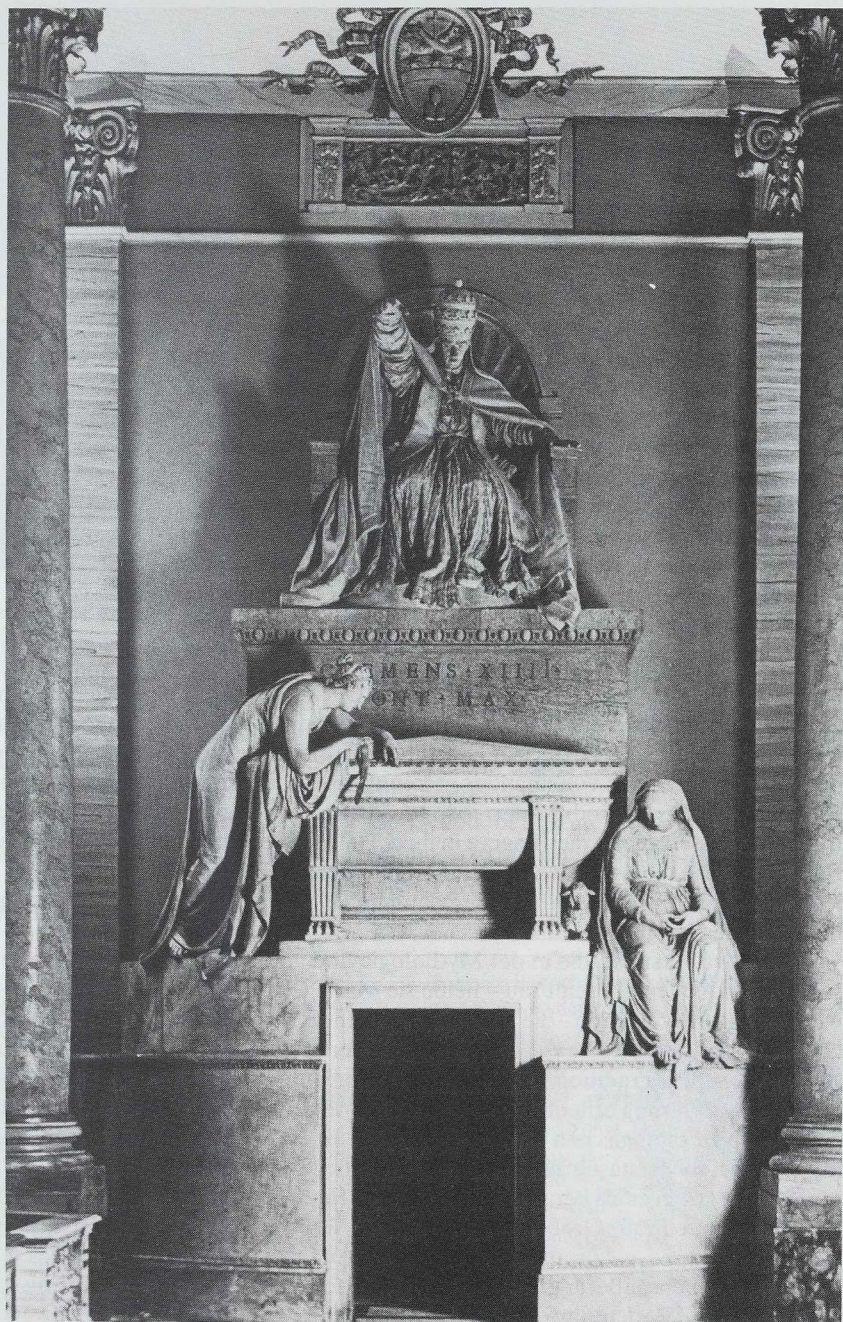
Wir können feststellen, daß in Rom in den sechziger Jahren jene Auffassung des Grabmals und der Trauernden konzipiert wurde, die in Antonio Canovas Grabmal für Papst Clemens XIV im großen Stil realisiert wurde. Mit diesem für die Kirche SS. Apostoli geschaffenen Werk, das seinen späteren europa- und weltweiten Ruhm einleitete, brach Canova bekanntlich mit der auf Bernini fußenden Tradition des Grabmals.

Was bedeutet dies für die beiden weiblichen Skulpturen, Temperantia und Mansuetudo? Canova konzipierte sie als weibliche Lebensalter. Sie verkörpern nach Maßgabe ihres Alters zwei unterschiedliche Arten des Trauerns. Die Jüngere, Temperantia, beugt sich mit umflortem

Blick über den Sarkophag, die Arme wie liebkosend auf ihn gelegt. Das antikisch einfach Gewand liegt eng an, so daß Bein, Hüfte und Rücken plastisch in Erscheinung treten. Ein Teil des Gewandes bedeckt den Sarkophag, umspielt die Stelle, an der ihr Körper ihn berührt und fällt im freien, schönen Linienspiel bis zu den Füßen herab. Die Anziehungskraft des Sarkophags ist vielleicht mit derjenigen zu vergleichen, die in Gavin Hamiltons Historienbild »Hektors Beweinung« der Leichnam für die Witwe Andromache besitzt. Sie wirft sich in heftigem Schmerz über ihn. Zu seinen Häupten sitzt mit verhülltem Anlitz seine Mutter Hekuba. Auch Canova setzt das Ausdruckspotential der alten

2 Giovanni Lorenzo Bernini, Grabmal Papst Urban VIII. Rom, St. Peter





3 Antonio Canova, Grabmal Papst Clemens XIV. Rom, SS. Apostoli



4 Nach Gavin Hamilton, *Andromache beweint Hektor*, 1759/60. Kupferstich von Domenico Cunego

Frau ein, die alles verloren hat: eine herbe Gestalt mit kräftigen Gliedmaßen, im Leiden erprobt. Sie sitzt, den Kopf in leiser Wendung dem Sarkophag zugewandt, bewegungslos da; ihre Hände sind leer in der Leibesmitte zusammengeführt. Da die beiden Gestalten weit voneinander getrennt, da sie in sich zentriert und gegen den Raum abgeschlossen sind, fordert jede von ihnen einen ausdauernden Blick. Die Betrachter erfassen zuerst die Jüngere in ihrer Haltung des Berührens, Festhaltens und Begehrens, die die widerstreitenden Gefühle des sinnlichen Interesses und des Mitleids auszulösen vermag. Sie werden dann im Blick auf die leidende Matrone gänzlich herabgestimmt.

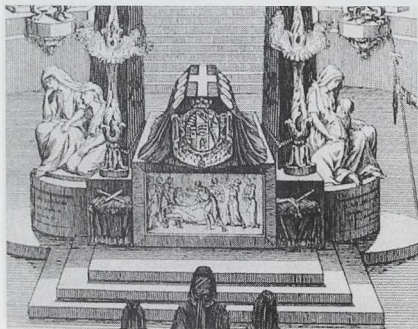
Canova versucht, die in der Mythologie und antiken Historie überlieferte Gestalt der leidvollen älteren Frau – heiße sie Maria (Pietà), Niobe oder Hekuba – sowie die jüngere Klagende – die Adonis beweinende Venus oder die Witwe Andromache – mit der Tradition der »Lebensalter« zu verschmelzen. Diese bis ins Mittelalter zurückreichende Tradition gewinnt im Zusammenhang mit dem Weiblichkeitsentwurf der Aufklärung erneut Relevanz. Bekanntlich ordnet dieser der Frau normativ eine aus ihrer biologischen Beschaffenheit resultierende »weibliche Natur« zu, die sie in allen Lebensphasen auf die familiär-häusliche Rolle und die Abhängigkeit vom Mann festlegt, sei es als heranwachsendes Mädchen, als Braut, als Ehefrau und Mutter oder als alte Frau, Großmutter und Witwe.¹⁴ Da ihr die Beziehungsarbeit in der Familie zukommt, gehören Trauer und Klage um geliebte Menschen zu ihren »natürlichen« Lebensäußerungen. Diesen Entwurf realisiert Canova in der Weise, daß die allegorische Bedeutung der beiden Skulpturen als Tugend der Mäßigkeit und der Sanftmut zurücktritt; es dominiert ihr intensiver Empfindungs- und Leidensausdruck, der unmittelbar zu Herzen geht.

Dieses Frauenbild der Sepulkralkunst und seine affektive Bedeutung verbreitete sich von Rom aus in ganz Europa. Wenn auch Canovas Werk als bahnbrechend anzusehen ist, so waren die in Rom anwesenden Künstler umso offener für seinen Einfluß, als sie sich selbst durch das vielfältige Studium der Antike, besonders der Sarkophagdarstellungen, ein elegisches Formen- und Ausdrucksrepertoire aneigneten. Sensibilisiert für ihre Aufgabe, Grabmäler zu schaffen, kehrten sie in ihre Heimatländer zurück. Die unterschiedliche politische Lage der einzelnen Länder, ihre Nähe bzw. Distanz zum revolutionären Geschehen, wirkte sich darauf aus, ob die »Trauernde« eher eine öffentlich-politische Funktion erhielt oder im Rahmen der Sepulkralkunst verblieb. Für die öffentlichkeitswirksamen Beispiele sei hier nur auf Davids Historienbilder »Schwur der Horatier« und »Brutus« verwiesen. David bildete das republikanisch-revolutionäre Geschlechter- und Familienmodell ab, und es ist höchst bezeichnend, daß dies im Rahmen einer Kriegshandlung (Horatier) bzw. eines politisch motivierten Mordes an den Söhnen (Brutus) erfolgte: Es sind die Männer, die als Soldaten oder Konsul und Richter im Namen des Vaterlandes handeln, während die Frauen die Todesfolgen zu tragen und die Trauerarbeit zu leisten haben.¹⁵

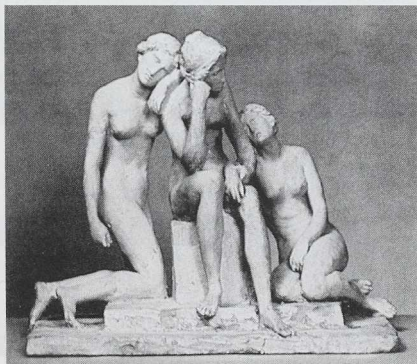
Die im folgenden zu betrachtenden Beispiele der württembergischen und badi-schen Hofbildhauer Johann Heinrich Dannecker und Philipp Jakob Scheffauer sowie des preußischen Hofbildhauers Johann Gottfried Schadow waren dagegen für Friedhofs- und Gartenkapellen bestimmt sowie als Zimmermonument, das dem intimeren Persönlichkeitskult diente.

Allerdings zeigte auch das »Castrum doloris« für den verstorbenen Herzog Carl Eugen, das Dannecker 1793/4 für die Ludwigsburger Schloßkapelle entwarf, den Einbruch weiblich-elegischer Empfindung und unterschied sich hierdurch grundlegend von der die Macht des Herrschers betonenden barocken Form des »Trauergerüsts«. ¹⁶ Reliefszenen und weibliche Skulpturengruppen, die dem Katafalk in der Mitte eines gespaltenen Obeliskens zugeordnet waren, verwiesen auf Carl Eugen als guten Familien- und Landesvater, der seinen Landeskindern mäzenatisch

5 Das »Castrum doloris« Herzog Carl Eugens, Kupferstich, 1794 (Detail)



6 Johann Heinrich Dannecker, Drei trauernde Frauen, 1793/94. Stuttgart, Staatsgalerie



Kultur und Bildung zukommen ließ. Um ihn trauert die Gruppe der drei Künste und die Erziehung. Der Tonbozzetto der Architektur, Skulptur und Malerei – der als einziger aus dem gesamten Ensemble erhalten ist – zeigt drei mädchenhafte Gestalten von gleich zartgliedrigem Körper und wehmütigem Ausdruck, variiert in Stellung und Gebärde; in zarter, trostsuchender Berührung lehnen sie aneinander. Während sie in durchaus erotischer Nuancierung schwesterliche Liebe repräsentieren, ist die »Erziehung« als zärtliche Mutter zweier kleiner Kinder dargestellt.

Eine junge Frau in der Attitüde der Trauer schien auch Herzog Friedrich einzig geeignet, um die Erinnerung an seinen besten Freund und politischen Vertrauten, den Reichsgrafen Johann Carl von Zeppelin (1767-1801), zu pflegen und lebenslang wach zu halten. Gleich dreifach wünschte er sie zu sehen: in Form von zwei Zimmermonumenten sowie als Skulptur im Mausoleum auf dem Ludwigsburger Alten Friedhof. Diese allegorische Figur der »Freundschaft« ist unmittelbar von Canovas »Temperantia« am Grabmal Clemens XIV abgeleitet; sie belegt anschaulich, wie

7 Johann Heinrich Dannecker, Trauernde Freundschaft, 1801-05. Ludwigsburg, Alter Friedhof, Zeppelin-Mausoleum



sich der Größen- und Bedeutungsmaßstab zwischen Rom und Stuttgart verschob und dort in den intimen Freundschaftskult mündete.

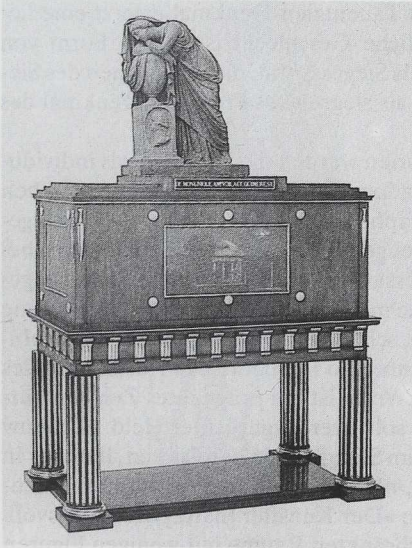
Über Danneckers am Sarkophag lehrende »Freundschaft« (1801-05) schrieb der »Teutsche Merkur« 1805: »Der ganze jugendliche Wuchs schimmert gleichsam aus dem fließenden Gewande, wie aus lichten Wolken hervor... Der hohe lebendige Hals, mit dem leisen Einschnitt in der Mitte, und der weichen Vertiefung gegen die Brust hin; der jugendlich unterm Gewande sich hebende Busen; besonders die weichen elastischen Arme und Hände... scheinen mir in dieser Figur das Gelungenste zu sein«. ¹⁷

Die Marmorskulptur wird wie ein atmender Körper beschrieben. Sie wurde im Mausoleum zugleich mit dem Sarkophag wahrgenommen, so daß die Betrachter die entgegengesetzten Botschaften des Lebens und des Todes zugleich empfinden und sich ihren »gemischten Empfindungen« hingeben konnten.

Offensichtlich wollte Herzog Friedrich dieses Gefühl mit Hilfe der Zimmermonumente intensivieren, die er für sein Schlafzimmer im Ludwigsburger Schloß bestellt hatte. Die Tischaufsatzschränke erhielten zusätzlich Bilder mit der Außen- und Innenansicht des Zeppelin-Mausoleums im Mondschein, d.h. mit den bevorzugten schauererweckenden Orten der Elegie ¹⁸, sowie mit dem nicht ausgeführten Grabmalentwurf von Scheffauer.

Auf einem Postament mit dem Reliefbildnis Zeppelins steht eine hohe Urne, auf die die »Freundschaft« Arme und Kopf legt. Ihr Mantel fällt gerade von dem gebeugten Kopf herab und wird so um die Urne drapiert, daß diese in den Körperraum der weiblichen Figur miteinbezogen ist. Dabei bleiben Gesicht, Hals, Schulter und Arme frei. In der einansichtig konzipierten Skulptur sind die Körperformen gegen-

8 Zimmermonument mit Philipp Jakob Scheffauers »Trauernder Freundschaft«. Aschhausen, Schloß



9 Philipp Jakob Schaffauer, Trauernde Freundschaft, 1801/03



über dem flacher gehaltenen Aufbau von Bildnis und Urne plastisch hervorgehoben; sie werden dem Tastsinn offeriert und laden zur Einfühlung ein, während das Porträt für den distanzierenden Augensinn konzipiert wurde. Im Anblick dieses Ensembles konnte Herzog Friedrich den erwünschten inneren Pendelschlag in Gang bringen. Diese in der bürgerlichen Gefühlskultur, im Totenkult vielfach erprobte schmerzlin-dernde Strategie war, wie wir gesehen haben, auf die Gestalt der Frau in ihrer sinnlich-erotischen Dimension angewiesen. Es liegt in der Konsequenz dieser Strategie, daß auf klassizistischen Grabmälern kaum jemals trauernde Männer zu finden sind, nicht einmal, wenn eine Frau zu beklagen war. Ihr Körper, der zum Sitz des Geistes und zum Handlungsträger bestimmt war, ließ nicht jene traurige und zärtliche Einfühlung zu, die den Trauernden Trost brachte. Dies gestatteten, neben den Frauen, nur die außerhalb der männlichen Geistes- und Arbeitswelt gedachten »nach der Schönheit der Engel gebildeten«¹⁹ androgynen Genien des Schlafes und des Todes, die in der Sepulkralkunst des 18. Jahrhunderts in großer Zahl zu finden sind.

IV

Wenden wir uns nun Johann Gottfried Schadow zu, weil seine »Kunstwerke und Kunstan-sichten« – wie oben angedeutet – dazu beitragen, den Zusammenhang zwischen Denkmal und Grabmal, zwischen aufklärerischer Geschlechterkonzeption und klassizistischer Kunstform zu erhellen. Neben dem Denkmal Friedrich d. Gr. schuf er die Denkmäler General Zietens (1793-4), des Fürsten Leopold von Dessau (1797-1800), des Generals Tauentzien, die in Berlin bzw. Breslau aufgestellt wurden.²⁰ Diese Feldherren hatten in den Schlesischen und im Siebenjährigen Krieg gekämpft und gesiegt. Ihre militärischen Verdienste, die bereits Geschichte waren, wurden zu Propagandazwecken wiederbelebt.

Die Denkmäler Zieten und Fürst von Dessau umfassen eine Porträtsstatue und Reliefs mit historischen Kriegsszenen. Beim Tauentzien-Denkmal ersetzt eine liegende Bellona den Kriegsmann. Das weibliche Geschlecht ist nur in Form von Kriegs- oder Siegesallegorien zugegen, z.B. als Siegesgöttin, die den Namen des Siegers von Kesseldorf (1745) aufschreibt oder als siegreiches Preußen (Denkmal des Fürsten von Dessau).

Im Gegensatz zu den weiblichen Allegorien wurden die Generäle als individuelle Persönlichkeiten vergegenwärtigt. Schadow betrieb sorgfältige Recherchen über die betreffenden Männer, las u.a. Biographien. Um die Uniform historisch getreu wiedergeben zu können, befrag er Zeitzeugen. Um Porträtähnlichkeit auch bei längst Verstorbenen, wie dem Fürsten von Dessau (1747), zu erreichen, suchte er geradezu detektivisch nach Bildnissen. Er spürte mehrere auf: den Fürsten in Rüstung und Hermelin; in Uniform mit offener Weste, schließlich zwei Jagdbilder mit Profilansichten.²¹ Der Mann auf dem Sockel vereinte also Elemente des Herrschers, des Soldaten und des Privatmannes – die offene Weste ist ein prägnantes Zeichen bürgerlicher Nachlässigkeit. Auch Zieten ist ein solch verbürgerlichter Held. Schadow entschloß sich, seine natürliche Erscheinung im Standbild zu heroisieren, ihn aber in den drei Kriegsszenen wirklichkeitstreu, nämlich klein und gekrümmt, darzustellen.²² Er schreibt über diese Reliefszenen: »Der Künstler [hatte] das Kriegsvolk jener Zeit kenntlich hinzustellen und im beschränkten Raume mit wenigen Figuren

eine Andeutung von einem gefährvollen Moment zu geben... Künstler... schätzen solche Aufgaben nicht gering, indem bei der prosaischen Beschränkung ein lebendiger Hauch das Ganze durchwehen soll«. ²³ Für das Denkmal war also gefordert, die kriegerischen Ereignisse historisch zuverlässig, zugleich spannend im Sinne einer Aktion darzustellen und dem Helden individuell-volkstümliche Züge zu verleihen. Auf diese Weise war es geeignet, »den alten preußischen Geist für König und Vaterland rege zu halten«. Dies bescheinigte Schadow dem Tauentzien-Denkmal, das er selbst für kein großartiges und vorbildhaftes Werk hielt. ²⁴

Schadow betont, daß die politische Funktion des Denkmals die Unterordnung und Beschränkung der freien künstlerischen Kräfte verlangt; denn in der Darstellung des bürgerlichen Helden ist Realismus geboten. Bei aller Bravour, mit der er diese Aufträge ausführte, distanzierte er sich vorsichtig von ihnen, indem er sie als »prosaische« Aufgabe definierte.

Was er unter poetische Schöpfung verstand, erläuterte er anhand einiger Grabmäler mit der Figur der Trauernden.

Er sollte das Grabmal des 1796 verstorbenen Prinzen Louis von Preußen unter Beteiligung der jungen Witwe, der Prinzessin Friederike, erstellen. Der (nicht ausgeführte) Entwurf zeigt den Prinzen zum Himmel schwebend. Er weist himmelwärts und blickt zugleich zu Frau und Kindern zurück, die neben dem Sarkophag knien und ihm nachblicken. Schadow erzählt, daß die Prinzessin in so starke Trübsal verfiel, daß um ihr Leben gefürchtet wurde. Der gute väterliche König Friedrich Wilhelm III versuchte, sie zu trösten: »Dieses und der Anblick ihrer drei lieblichen Kin-

10 Johann Gottfried Schadow, Denkmal des Fürsten Leopold von Dessau



11 Johann Gottfried Schadow, Entwurf zum Grabmal des Prinzen Louis von Preußen

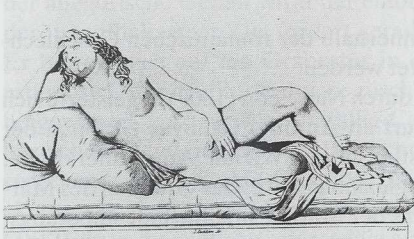


der bewirken diejenige Stimmung des Gemüts, welche darauf sinnt, den verlorenen geliebten Gegenstand nicht nur für sich, sondern auch für die Welt im Andenken zu erhalten. Die Erzeugnisse ihres dichterischen Sinnes legte sie dar in zierlichen und klaren Worten, und es konnte ein Zeichner das in Linien fassen, was die hohe Dame diktirt hatte«. ²⁵

Unverkennbar folgt Schadows Schilderung dem bekannten elegischen Muster, das wir bei Weißes »Amazone« kennengelernt haben. Die Witwe, zuerst im Leid erstarrt, widmet sich dem Andenken des Toten und findet darin Trost. Ihre Bilderfindung ist, wie es die Gattungsgesetze der Elegie fordern, natürlich und zierlich. Jedoch führt die Prinzessin die Zeichnung nicht selber aus, sondern »diktirt«: Sie ist keine Künstlerin, vielmehr inspirierende Muse. Indem sich der Künstler zu einem »weiblichen« Werk inspirieren läßt, findet er, anders als bei dem männlich-prosaischen Denkmal, ein hohes Maß an künstlerischer Erfüllung. »Den Künstler ermuntert am meisten der Auftrag, ein Werk zustande zu bringen, in welchem er sich poetisch entwickeln kann; die Neigung hierzu kann jedoch in Gegenständen der Tagesgeschichte entnommen, dem Charakter der Natürlichkeit Eintrag tun. Indem nun der Künstler sich des schönen Auftrags erfreute, war derselbe herzerhebend auch für die Prinzessin-Witwe«. ²⁶

Eine noch höhere Stufe der Freiheit erreicht er, wenn er, wie Schadow sagt, seiner »Lust, die unumhüllte Natur nachzubilden« folgen darf. Dies ist bei der Marmorskulptur der sog. »Venus Rapp« (1797) der Fall: »Solche nicht bestellte, sondern aus innerem Behagen entsprungene Arbeiten sollten wohl immer den Umfang der Fähigkeiten eines Künstlers zeigen, jedoch müssen hierzu manche Begünstigungen kommen: Gesundheit, nicht Broterwerb, ein gutes Modell und häusliches Glück. Durch die Natur verführt wird man... seine Originalität darbieten«. ²⁷ Wenn der Künstler frei von jeder Fessel ist, sei es Auftragszwang, Krankheit oder finanzielle Not, wenn er – aufgrund ehelicher Erfüllung – frei von sinnlichem Begehren vor dem Modell arbeitet, kann er sich ganz im Werk verwirklichen.

Es ist diese Form der autonomen Kunst, die er auch anhand eines anderen Grabmals reflektiert. Gemeint ist das Grabmal des Ministers Graf Armin, das die Gräfin für die eigens errichtete Grabkapelle des Gutes Boitzenburg bestellt hatte. Es zeigt die Witwe auf einem Felsen sitzend, mit dem Aschenkrug im Arm. Neben ihr der Hund als Symbol ehelicher Treue. Als Vorbild benennt Schadow antike Skulpturen wie die berühmte sog. »Agrippina« (Rom, Kapitolinische Sammlungen), die erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts diesen Namen erhielt (Witwe des Kaisers Tiberius). Diese vornehmen Römerinnen auf niedrigen Sesseln sitzend, sind für Schadow »Muster der Anmut«. ²⁸ Die Witwe Armin auf ihrem Felsensitz, in ihrer Kleidung aller äußeren Pracht entledigt und in schöner Haltung, wird ihnen zur Seite gestellt. Die im 18. Jahrhundert vieldiskutierte leidige Kostümfrage – ob zeitgenössisch oder antik – war bei weiblichen Skulpturen a priori zugunsten der zeitlos-allegorischen Kleidung antiker Herkunft entschieden. Das Gewand der Matrone mit dem über den Kopf gelegten Mantel dient hier, wie stets in der klassizistischen Plastik dazu, den Körper frei und natürlich hervortreten zu lassen. Was die Gestalt betrifft, so behauptet Schadow, daß sich bei der Gräfin das künstlerische Streben nach idealen Formen erübrigt habe; denn ihre Gesichtsbildung sei noch wohlgestaltet genug gewesen, um nach der Natur modelliert zu werden. Zum Beweis fügt er hinzu, daß auch das Haushündchen nach dem Leben wiedergegeben sei!



12 Johann Gottfried Schadow, Liegende weibliche Figur



13 Johann Gottfried Schadow, Grabmal Graf Armin

So trat das beim Denkmal diskutierte Problem historischer Wahrheit und des Realismus bei der weiblichen Grabfigur erst gar nicht auf. Sie wurde aus dem Lauf der Zeit und der Geschichte herausgehoben, einem unwandelbaren Ideal angenähert. Über sein Verständnis dieses weiblichen Ideals gibt uns Schadow noch nähere Auskunft. Er reiht im Tafelband den liegenden weiblichen Akt in die Abfolge der Grabmäler und stellt ihn (Blatt 13, 1) der Skulptur Armin voran (Blatt 13, 2). So lenkt er den Blick auf Ähnlichkeiten, vor allem auf die verwandte Auffassung des Körpers, auf die voluminösen Formen und das schwere, sichere Aufruhren. Während aber die Liegende, – von Schadow als »ein Weib, das aus einem üppigen Traum erwacht«²⁹ bezeichnet – in den Raum ausgreift, sammelt die Grabfigur alle Kräfte im Binnenraum und bleibt mit gesenktem Kopf und Blick empfindungsvoll in sich zentriert. Schadow begreift also die beiden weiblichen Figuren als Modi körperlich-sinnlicher Existenz. Hier »Venus«: Jugend und aktive, erotische Kraft; dort die Matrone, die Witwe. Sie besitzt eine voll ausgebildete körperliche Schönheit, aktiviert diese aber nicht mehr im Begehren, sondern legt sie gleichsam im Gedenken an den geliebten Mann still. Ihre Schönheit, von sinnlicher Aktivität freigesetzt, verweist auf die sittliche Qualität der ewigen Treue.

V

Aus den bisher betrachteten Beispielen geht hervor, wie die klassizistische Grabmalkunst die in der Aufklärung fixierte »Arbeitsteilung« zwischen den Geschlechtern spiegelt. Die männlich-aktive Rolle forderte die Vermeidung bzw. Begrenzung von Leiden und Trauern. Deshalb wurde diese psychische Arbeit an das weibliche Geschlecht in der Weise delegiert, wie es die Grabfigur zeigt. Sie repräsentiert ja verarbeitetes Leid und damit die Möglichkeit der Überwindung aller Trübsal. Wenn die bürgerliche Geschlechterideologie dem Mann angesichts von Leid, Tod und Krieg durch die Einstimmung in weibliche Trauer Entlastung und Konfliktvermeidung ermöglichte, wenn sie ihn von eigenen Auseinandersetzungen ablenkte, um seine Handlungsstärke nicht zu gefährden, so forderte sie von der Frau einen anderen Preis. Sie mußte ihre Affekte, den ungebändigten und formsprengenden Schmerz,

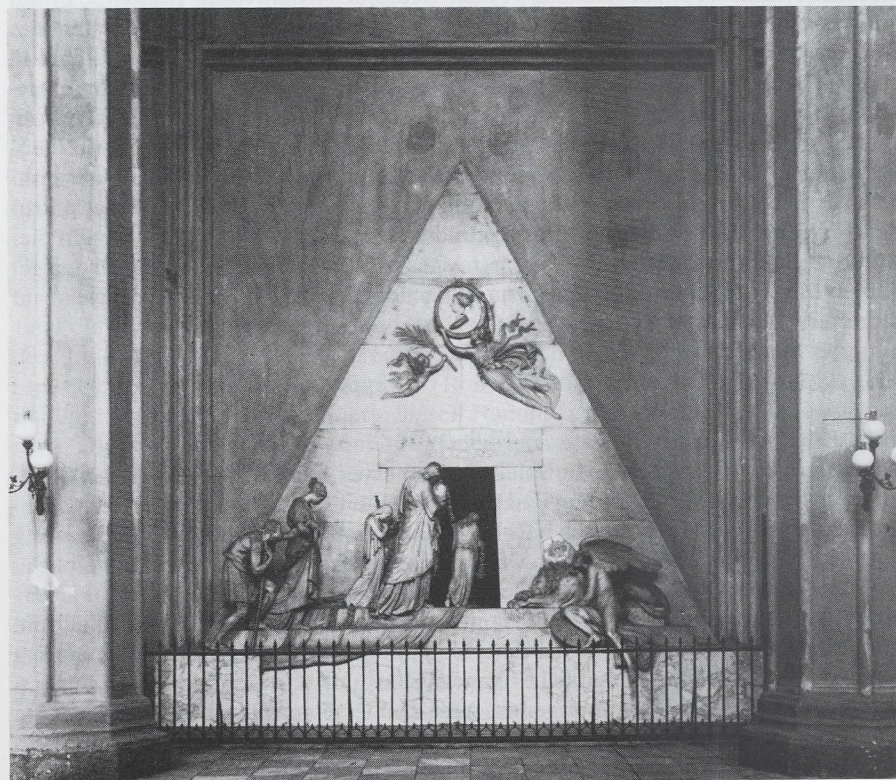
unter dem Diktat der Schönheit und Anmut bezwingen, um als Trägerin männlicher Hoffnung und Freiheitsvorstellungen fungieren und zur Harmonisierung der bürgerlichen Welt beitragen zu können.

Die Entwicklung dieses Frauenbildes innerhalb der romantischen Geschlechterkonstellation kann hier nur noch angedeutet werden.

Während der zweiten Besetzung Wiens durch Napoleon (1809) begeisterte sich der mitreisende Gelehrte Cadet de Gassicourt an Antonio Canovas Grabmal der 1798 verstorbenen Erzherzogin Maria Christina in der Wiener Augustinerkirche: »Wir haben in Frankreich nichts, was ihm vergleichbar wäre; das Grabmal des Marschalls von Sachsen ist eine erhabene Ode, das der Marie Christine eine anbetungswürdige Elegie«. ³⁰ Die Eroberer treffen die uns geläufige Unterscheidung vielleicht aus politischem Kalkül. Das kriegsführende Land besitzt das erhabene Denkmal, das Moritz von Sachsen (1696-1750) – in der Schlacht von Fontenoy (1745) Sieger über die Gegner Frankreichs – in seiner Glorie zeigt. Dagegen verfügt das unterlegene Österreich über ein erlesenes Monument stiller Totenklage...

Herzog Albert von Sachsen-Teschau, der Witwer, hatte das 1805 aufgestellte Werk in Auftrag gegeben. Der Begräbniszug der linken Seite besteht aus der »Mildtätigkeit«, die einen alten, halbnackten Bettler führt, einem als Waise bezeichneten

14 Antonio Canova, Grabmal der Erzherzogin Christine. Wien, Augustinerkirche



kleinen Mädchen sowie der majestätischen Urnenträgerin, der »Tugend«, mit zwei jungen Begleiterinnen, die in Quellen »Priesterinnen« genannt werden. Stärker als der allegorische Gehalt wirkt der emotionale dieser Figuren. Ihr langsam schleifender, unaufhaltsamer Zug fordert geradezu suggestiv die Einreihung der Betrachter. Er bewegt sich auf die Grabestür in der Mitte der Pyramide zu, eine schwarze, raumlose Öffnung, die die auf sie zuschreitenden Lebenden ansaugt. Es ist oft darauf hingewiesen worden, wie sinnfällig Canovas Monument das Ende der Metaphysik bezeichnet. Und doch erhält das Nichts in den Frauenfiguren einen Widerpart. Ein sprechendes Zeugnis hierfür ist die Illustrationsfolge von Carl Agricola zu J. M. Birckenstocks dem Andenken der Erzherzogin gewidmeten »Carmen posthumum« (1812). In sechs Blättern zeigt sie die einzelnen Gestalten des Christinenmonuments, darunter das vorderste fackeltragende Mädchen.

Die Ansicht ist aus dem Grab genommen, so daß die Figur von vorne zu sehen ist vor den in den Grabraum hinabführenden Stufen. Die zugehörigen Verse werden von dort gesprochen; sie lauten:

»Behutsam geht, die Fackel in der Hand, der Krümmung Dunkel zu erleuchten, des Tempels erste Dienerin, der reinsten Gottgeweihten eine, bereit hinabzusteigen schon, als Führerin des Zugs voran: gestellt, von rückwärts aber nur. So hat des Ganzen Anlag es erheischt. Welch ein Verlust, nur so gestellt sie sehn zu können! Ich sah, mit Wonne denk ich noch daran, Ich sah sie frey; von allen Seiten ward sie zu bewundern mir gegönnt; Der Hals, die Brust, das Wangenpaar, die Stirne, der jungfräuliche Busen, der vollen Arme Rundung, der Ellenbogen weicher Bug, des Körpers sanfte Wellenlinien, nichts, nichts, entging dem gier'gen Blicke...«³¹

Das alte, schaurige Motiv »Tod und Mädchen« klingt hier an. Der lebensgierige Blick heftet sich auf den Körper des Mädchens. Aber es wird betont, daß sie rein und gottgeweiht sei. Entsprechend wirkt die Skulptur im Gegenlicht, in einer sakral anmutenden Aura, entkörperlicht. Sie erscheint vor dem Grabeingang wie der Abzulöserin, die dem Dunkel und dem Tod entgegentritt.



Abb. 10-13 aus:
Erläuterungen der Abbildungen von den
Bildhauer-Arbeiten des J. G. Schadow, Berlin
1849

15 Carl Agricola, Grabmal der Erzherzogin Marie
Christine: Begleiterin der »Tugend«, vom Grabein-
gang aus gesehen, Kupferstich, 1812

Anmerkungen

- 1 Meinhold Lurz: Kriegerdenkmäler in Deutschland, Bd. 1, Heidelberg 1985, S. 57.
- 2 Thomas Abbt: Vom Tode für das Vaterland, in: Fritz Brüggemann (Hg.): Der Siebenjährige Krieg im Spiegel der zeitgenössischen Literatur, Leipzig 1935, S. 47-94. – Friedrich Nicolai (Hg.): Briefe die neueste Literatur betreffend, 13. Teil, 212. Brief, Berlin 1762, S. 69ff., S. 33f. Zur Elegie vgl. S. 69ff.
- 3 Klaus Latzel: Vom Sterben im Krieg. Wandlungen in der Einstellung zum Soldatentod vom Siebenjährigen Krieg bis zum II. Weltkrieg, Warendorf 1988, S. 20ff., S. 11.
- 4 Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd. 3, S. 38ff.
- 5 Fritz Brüggemann (Hg.): Deutsche Literatur. Der Anbruch der Gefühlskultur in den 50er Jahren, Darmstadt 1966, S. 196f.
- 6 F. Brüggemann (Hg.), S. 95 (wie Anm. 2).
- 7 Wolfgang Liebenwein: Der Porticus Clemens XI. und sein Statuenschmuck. Antikenrezeption und Kapitolsidee im frühen 18. Jahrhundert, in: Herbert Beck u.a. (Hg.): Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Berlin 1981, S. 77ff.
- 8 Francis Haskell, Nicholas Penny: Taste and the Antique. New Haven, London 1981, S. 193f.
- 9 Ebd., S. 194.
- 10 Michael Scholz-Hänsel: »... Was soll hier eine Feder!« In: Ulrike Gauss: Johann Heinrich Dannecker. Der Zeichner, Stuttgart 1987, S. 19ff.
- 11 Walter Rehm, H. Diepholder (Hg.): Johann Joachim Winckelmann, Briefe, Berlin 1952, Bd. 1, S. 217, 552.
- 12 Johann Joachim Winckelmann: Von der Gratie in Werken der Kunst, in: Vorläufige Abhandlung zu den Denkmälern der Kunst des Altertums, in: Sämtliche Werke, hrsg. v. J. Eiselen, 1825 (Neudruck 1965), Bd. 1, S. 217-225.
- 13 Ebd., S. 220.
- 14 Vgl. Inge Baxmann: Von der Egalité im Salon zur Citoyenne – Einige Aspekte der Genese des bürgerlichen Frauenbildes, in: Annette Kuhn, Jörn Rüsen (Hg.): Frauen in der Geschichte, Bd. III, Düsseldorf 1983, bes. S. 126ff.
- 15 Vgl. Ellen Spickernagel: Groß in der Trauer. Die weibliche Klage um tote Helden in Historienbildern des 18. Jahrhunderts, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830, Frankfurt 1989, S. 308ff.
- 16 Christian von Holst: Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer, Stuttgart 1987, Kat. Nr. 56, S. 202ff. – Vgl. Philippe Ariès: Bilder zur Geschichte des Todes, München 1984, Abb. 189, S. 131.
- 17 Zitiert ebd., S. 261f.
- 18 Ausst.kat. Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons, Bd. 1.2, Stuttgart 1987, Kat.Nr. 1137, S. 651ff.
- 19 So Winckelmann, zit. bei J. B. Hartmann, Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 12, 1969, S. 19.
- 20 M. Lurz, S. 57 (wie Anm. 1).
- 21 Johann Gottfried Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, hrsg. v. Götz Eckardt, Bd. 1, Berlin 1987, S. 44ff.
- 22 Ebd., S. 35f.
- 23 Ebd., S. 41.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd., S. 42.
- 26 Ebd., S. 43.
- 27 Ebd., S. 53.
- 28 Ebd., S. 55f.
- 29 Ebd., S. 274.
- 30 Selma Krasa: Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie Christine, in: Albertina Studien 5/6, 1967/8, S. 89.
- 31 Zitiert ebd., S. 96.
- 32 Vgl. Bärbel Becker-Cantarino: Priesterin und Lichtbringerin. Zur Ideologie des weiblichen Charakters in der Frühromantik, in: Wolfgang Paulsen (Hg.): Die Frau als Heldin und als Autorin, Bern und München 1979, S. 111-124.