



Buch
Grabkult und Grabskulptur in Wien und Niederösterreich

Werner Kitlitschka
Verlag NÖ Pressehaus St. Pölten, 1987

ISBN: 3-85326-827-7
Bezugsquelle: städtische Bücherei Wien

Inhalt

Einleitung	2
Ehrengräber Zentralfriedhof	27
Grabskulpturen Historismus	31
Engelskulpturen	31
Mythologische Themen	44
Allegorische Gestalten	45
Klage und Trauerfiguren	47

Einleitung

Werke der Grabskulptur zählen zu den ältesten und auch bedeutendsten künstlerischen Leistungen der Menschheit. Unter Zuhilfenahme von Materialien wie Lehm, Stuck, Stein, Holz oder Metall tritt der Mensch in diesen Schöpfungen unter dem radikalen Aspekt der Daseinsbewältigung, der Konfrontation mit dem eigenen Tod als Ende persönlichen Lebens oder als Hinübergang in andere, neue Existenzweisen in Erscheinung.

Den bislang ausführlichsten und fundiertesten Überblick über das ebenso materialreiche wie verwirrende Gebiet der dem Mysterium des Todes im weitesten Sinne gewidmeten plastischen Werke vermittelt der Kunsthistoriker Erwin Panofsky in seinem 1964 erschienenen Buch „Grabplastik – Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Altägypten bis Bernini“. Panofskys kunstgeschichtliche Erkenntnisse ergänzen in hervorragender Weise die Forschungen des französischen Historikers Philippe Aries, die unter den Titeln „Studien zur Geschichte des Todes im Abendland“, „Geschichte des Todes“ und „Bilder zur Geschichte des Todes“ 1976, 1980 und 1984 auch in deutscher Sprache veröffentlicht wurden². In jüngster Zeit haben sich mehrere Autoren und vor allem Fotografen der umfassenden Thematik des Grabmals angenommen.

Das Wissen vom Tod, die Todesgewißheit, erfüllte bereits in den frühesten Tagen das Bewußtsein des Menschen. Die biblische Erzählung vom Sündenfall versucht das Faktum des Todes theologisch zu rechtfertigen; die Schilderung der Ermordung Abels durch seinen Bruder

Kain spiegelt das durch die Zeiten reichende Schockerlebnis des Todes.

Obwohl der Mensch offenkundig von Anfang an die Begrenztheit seines Lebens durch den Tod wahrnahm, konnte er sich wohl nie mit der Auffassung abfinden, das Erlöschen des Lebens bedeute auch tatsächlich und überhaupt das Ende jeglicher Art von Existenz. Zu allen Zeiten dürften Traumerlebnisse die Überlebenden von der fortdauernden Anwesenheit der Verstorbenen überzeugt haben.

Dieser Glaube an die Weiterexistenz der Toten hatte anfänglich eher mehr Furchterregendes denn Tröstliches an sich. Der Furcht vor den Toten, die zu den Urängsten der Menschheit zählt, versuchte man auf zwei völlig verschiedene Weisen beizukommen: Entweder strebten die Lebenden danach, die Toten zu entmachten – zahlreiche Maßnahmen, den Körper des Verstorbenen handlungsunfähig zu machen, von der Fesselung bis zur Verbrennung, gehören in diesen Zusammenhang –, oder die Hinterbliebenen taten alles, um die Toten glücklich und zufrieden zu machen. Dieser zweiten Verhaltensweise gegenüber den Toten entspricht ein breites Spektrum von Möglichkeiten, das von der Bereitstellung von Nahrung, Getränken, Waffen, Schmuck und diversem Gerät bis zur Opferung von Tieren oder Menschen reicht. So ist in der Tötung von zwölf Trojanern am Grabe des Patroklos durch Achill weniger ein Racheakt als vielmehr ein Akt der Sühne zu sehen⁴. Hatte auf frühen Kulturstufen das Interesse der Person des Toten als Ganzes gegolten, wobei man an deren Weiterleben auf unbekannter und unerkennbarer Ebene sowie an deren Fähigkeit wiederzukehren glaubte, so kam es später zur Unterscheidung zwischen dem der Verwesung anheimfallenden materiellen Körper und einem unsubstantiellen Schattenbild des Toten als einen geisterhaften Doppelgänger. Erst ein weiterer Schritt brachte zusätzlich zu diesem Double der toten Person die Vorstellung eines „unsichtbaren und flüchtigen Prinzips, das den Körper zu Lebzeiten beseelt hatte“ und damit die Differenzierung „zwischen einer ‚Bildseele‘ und einer ‚Lebensseele‘, welche letztere als im Blute oder (vornehmlich) im Atem wohnend vorgestellt wurde und von der individuellen Gestalt und Persönlichkeit des ehemaligen menschlichen Wesens so verschieden zu sein schien, daß die Kunst versuchte, sie in der Figur kleiner, schnellbeweglicher Kreaturen wie Schlangen, Schmetterlinge, Fische und vor allem Vögel

symbolisch darzustellen. Als dieser Schritt getan war, ergab sich eine Dreiteilung (hier und da weiter unterteilt, wie im alten Ägypten), die Jahrtausende überstehen und ihren Eindruck in der Kunst wie in den Sprachen hinterlassen sollte⁵". Im Lateinischen etwa entsprechen dieser Unterscheidung die Begriffe manes beziehungsweise anima, animus oder spiritus. Ebenso wie durch die Furcht vor den Göttern erhielt die Kunst durch die Furcht vor den Toten ihre entscheidenden Impulse und Aufgaben. Sie hatte die Wohnung für die Toten herzustellen als hausförmigen Sarkophag, als Mastaba oder Pyramide, als Mausoleum oder als Martyrium. Die Kunst hatte in einer Statue den Leichnam gewissermaßen zu verdoppeln und Sklaven, Tiere, Hausrat und Schmuck, die ursprünglich reale Grabbeigaben waren, durch malerische oder plastische Schöpfungen zu ersetzen. In besonderer Weise dient die Grabskulptur der alten Ägypter der Aufgabe, auf magischer Ebene für die Zukunft der Toten zu sorgen. Ägyptische Grabstatuen sind nicht Darstellungen lebendiger, in der Verbindung von Leib und Seele ganzheitlicher Wesen, sondern „Rekonstruktionen des Körpers allein, der auf die Beseelung wartet⁶". Bewegung wird demgemäß in potentia und nicht in actu gezeigt. Die ägyptische Grabskulptur charakterisiert durchwegs

die Sicht voraus als magische Vorsorge für die Zukunft. Sie dient keinesfalls der Verankerung des Gedächtnisses an wichtige Stationen des zurückgelegten Lebensweges oder der denkmalhaften Glorifizierung der dargestellten Persönlichkeiten.

Die Ausbildung des Grabmals als Kristallisationspunkt rückblickender Erinnerung ohne das Ziel magischer Beeinflussung der Zukunft erfolgte in der griechischen Antike. In Griechenland ist die liebevolle Sorge um das Grabmal, „das zum Gedächtnis an die Toten und nicht zum Behufe der Versorgung der Toten errichtet wurde⁷“, eine wesentliche Aufgabe der Pietät. Das Grabmal kann hierbei als Zeichen oder Merkmal beziehungsweise als Denkmal oder Monument in Erscheinung treten.

Unter den griechischen Jenseitsvorstellungen, die ein Reich der Finsternis und ein Reich des Lichtes kennen, kommt dem Hades als Reich kraftloser, entkörperter Schatten besondere Bedeutung zu. Allerdings wird dieser Hades-Mythos während der klassischen Periode sowohl durch das Glaubensgut der Mysterienkulte und Geheimlehren als auch durch die Aussagen der Philosophie abgebaut. Verhießen Mysterienkulte und Geheimlehren allen Eingeweihten ein befriedigenderes Leben nach dem Tode oder auch die Wiedergeburt, so entmythologisierte die Philosophie den Tod durch rationale Analyse und entkleidete ihn so seiner Schreckensaura. Unter dem Einfluß der Mysterienreligionen kam es zu einer Umwandlung der Hades-Vorstellung in der Weise, daß dieser jenseitige Ort nun Glückseligkeit ebenso wie Elend bietet. Vergils Aeneas betritt im sechsten Buch der „Aeneis“ einen solchen Hades der Gegensätze⁸.

Die Mysterienreligionen und der philosophische Rationalismus trugen nicht unerheblich zur Ausbildung einer in ihrer Grundhaltung rückgewandten und erinnernden Grabkunst bei, hätte doch magisches Bildwerk das von den Heilslehren zugesicherte Wohlergehen nach dem Tode nicht zu beeinflussen vermocht und wäre solche Kunst im Lichte des aufgeklärten philosophischen Denkens als lächerlich erschienen. Unter diesen Voraussetzungen entwickelte sich in Atti

ka, vor allem in Athen, eine der Erinnerung an die Toten dienende Grabkunst von größter humaner und künstlerischer Eindruckskraft⁹. Für ihre Darstellungen bedient sich die vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis zum Beginn der christlichen Ära reichende attische Grabskulptur nahezu ausschließlich der Stele, worunter aufrechte Steinplatten oder Stein Pfeiler zu verstehen sind. Die Herstellung dieser Stelen wurde nur für kurze Zeit durch das „Gesetz des Demetrius“ (317–316 v. Chr.) unterbrochen, das die Grabmäler auf columellae (Säulchen) von maximal drei Ellen Höhe reduzierte. Diese Stelenkunst, die ihren Höhepunkt im 5. und 4. Jahrhundert erfuhr, beeindruckt insbesondere durch ihre außerordentliche, dem individuellen

Schicksal entnommene Themenvielfalt. Die ursprüngliche Beschränkung auf Einzelfiguren wich später reicherem, aus Zweier oder Dreiergruppen zusammengesetzten Kompositionen. Es kann als kennzeichnend für den ausgeprägt retrospektiven Grundzug dieser Grabkunst angesehen werden, daß angesichts der dargestellten Personen die bereits Verstorbenen von den noch Lebenden kaum zu unterscheiden sind. Als ein besonders bekanntes und ästhetisch ansprechendes Beispiel für die unzähligen Schöpfungen dieser Kunstgattung soll hier lediglich das Grabmal der Hegeso aus dem Nationalmuseum in Athen genannt werden. Attische Grabstelen waren für etliche Grabmale des Historismus, von denen später die Rede sein wird, in typologischer, ikonographischer und stilistischer Hinsicht entscheidende Vorbilder. In diesen Werken wird vor allem die Vergangenheit schmerzerfüllt beschworen, die Zukunft der Verstorbenen jedoch, falls überhaupt, lediglich durch symbolische Andeutungen ins Spiel gebracht. So etwa in Darstellungen sich schmückender oder entschleiender Frauen, in Szenen des Abschieds oder der sanften Entführung Verstorbener durch Hermes Psychopompos.

Mausoleum

Die Grabkultur der Antike brachte, von der für das 19. und 20. Jahrhundert entscheidenden Stele abgesehen, zwei weitere künstlerische Massenphänomene hervor: das monumentale und das kleine Haus des Toten – Mausoleum und Sarkophag. Das gewaltige, wahrscheinlich 351 v. Chr. vollendete Grabmal des Königs Mausolos von Karien und seiner Gemahlin Artemisia in Halikarnass, ein in riesenhaften Ausmaßen gehaltenes lykisches HausGrab oder Heroon, gab bis zum heutigen Tage einer spezifischen künstlerischen Gattung den Namen. Der von den berühmtesten Bildhauern des Zeitalters geschaffene reiche plastische Schmuck bediente sich mythologischer Sujets, um Kampf und Triumph eines heroischen Lebens vor Augen zu führen. So verband sich besonders das ein Wagenrennen darstellende Friesrelief des auf hoher Plattform gelegenen Tempelbaues mit der Quadriga des bekrönenden Pyramidenstumpfes zu einem Symbol der Apotheose des Herrscherpaares.

Die an den bildhauerischen Werken dieses Grabmals erkennbare Verschmelzung des prospektiven und des retrospektiven Gesichtspunktes sowie die Neigung zu allegorischer Umschreibung stellen Wesenszüge der Sepulkralskulptur der hellenistischen und römischen Kunst dar. „Das glückselige Dasein der Verstorbenen im Jenseits wird anspielend vorausgesagt und nicht realistisch vorausgenommen oder mit magischer Vorsorge bedacht; das verdienstvolle Verhalten, dessen Lohn diese ‚Unsterblichkeit kraft Tugend‘ ist, wird eher durch Vergleiche ausgedrückt als tatsächlich berichtet¹⁰.“ Es „weicht die unmittelbare Darstellung der symbolischen Vergleichung, oder diese tritt – in Form einer allgemeinen moralischen Allegorese oder eines besonderen mythologischen Beispiels – mit jener wenigstens in Wettbewerb“.

Klagefrauen

Im Hinblick auf die Typologie der Sepulkralskulptur kommt dem in Sidon entstandenen „Klagefrauen“Sarkophag besondere Bedeutung zu, zeigt doch jeder der achtzehn Säulenzwischenräume seiner ionischen Peripterosgliederung eine weibliche Trauerfigur praxitelischen Stils. Diese Gestalten verkörpern die Gefühle des Schmerzes, der Verzweiflung und der Trauer in den sensibelsten Nuancierungen und sind so einerseits Abbilder der zum Totenkult gehörenden Klagefrauen, andererseits Vorwegnahmen der mittelalterlichen pleureurs und pleureuses sowie der mythologischen und allegorischen Trauerfiguren der Grabmalkunst des 17. bis 19. Jahrhunderts.

Die etruskische Grabskulptur charakterisiert ein breit aufgefächertes Spektrum typologischer, stilistischer und künstlerischer Ausdrucksformen. Ihre herausragendste und entwicklungsgeschichtlich bedeutendste Leistung besteht hierbei in der Ausformung des neuen Typs der auf dem Sarkophag gelagerten rundplastischen Darstellung des oder der

Verstorbenen im Zustand nicht mehr endenden körperlichen Wohlbefindens und materiellen Genusses. Diese plastischen Bildnisse wurden von den Römern übernommen, jedoch verfeinert und anstatt mit der Vorstellung materiellen Wohlbefindens mit der Idee geistiger Erlösung verbunden.

Die römische Grabskulptur verfügt formal und inhaltlich über eine große Fülle an Möglichkeiten, die außer Stelen und Sarkophagen auch Aschenurnen und Grabaltäre (cippi) sowie Denkmale in großem Maßstab wie Grabkapellen, Pyramiden, tetrapyla, turmartige Bauten und Mausoleen umfassen. Häufig sind in diesen Grabmalen retrospektive und prospektive Gesichtspunkte eng miteinander verbunden. Daneben gibt es eine große Zahl von Denkmälern, die entweder ausschließlich der Erinnerung an Vergangenes oder der Beschwörung von Zukünftigem gewidmet sind.

Überwiegend der Erinnerung dienten die unzähligen Grabsteine bescheidenen Formats, die als Abkömmlinge der griechischen Stelen lediglich das Bildnis der Verstorbenen zeigen. Diese Reliefporträts können ganzfigurig, halbfigurig oder en buste gehalten sein, wobei die beiden letztgenannten Darstellungsweisen weitaus häufiger vorkommen. Mit der Wiedergabe der Verstorbenen sind zumeist auch Hinweise auf deren Beruf, soziale Stellung, besondere Leistung und auf besonders tugendhaften Lebenswandel verbunden. Zur Hervorhebung der Tugenden bediente man sich vor allem geeigneter mythologischer Sinnbilder. So konnten etwa weiblichen Grabbildnissen die Attribute der Fortuna und der Diana schmückend zugeordnet werden.

Medaillon bei Römern

Als weiterer wichtiger römischer Grabmaltypus ist der „biographische Sarkophag“ zu nennen,

dessen Reliefs im Sinne idealisierender Rhetorik Episoden aus dem Leben des Verstorbenen festhalten, die als Höhepunkte seines Daseins und zugleich als exempla virtutis allgemeiner Art besondere Beachtung verdienen.

Eines der wesentlichsten Elemente römischer Grabmalkunst stellt die imago clipeata, das medaillenförmige Brustbild der Verstorbenen, dar, welches zuweilen die Figuren von Schlaf und Tod flankieren. Häufiger jedoch tragen dieses Porträtmedaillon hilfreiche Wesen wie Viktorien, Erosen und Allegorien der Jahreszeiten in die Sphäre der Unsterblichkeit empor. In den Werken, in denen das Porträt, anstatt von einer Medaillonrahmung umfaßt zu sein, vor eine Muschelnische gesetzt ist, üben zumeist Winde, Seezentauren oder Nereiden diese Trägerfunktionen aus. Die imago clipeata ist eines der meistverwendeten Sinnbilder der Himmelfahrt, das auch die Sepulkralskulptur der Neuzeit wieder aufgriff. Die Figuren des Ozeans und der Erde bedeuten innerhalb der Grabmalikonologie die irdische Sphäre, die der in die Ewigkeit eingehende Verstorbene verläßt, und eine Anzahl von Symbolen, „die visuelle Fußnoten genannt werden könnten¹²“, unterstreichen noch die verheißene neue Existenz. Vornehmlich Darstellungen von Adlern, Kränzen und Girlanden erfüllen eine solche Symbolfunktion.

Beginn christl. Grabskulptur im 4. Jhd.

¹ Die frühchristliche Grabskulptur setzt zu Beginn i des 4. Jahrhunderts ein und ist in ihrer Grundhaltung zukunftsorientiert. In ikonographischer Hinsicht hielten sich die Schöpfer frühchristlicher Sarkophage eng an die Malerei – vorerst an Katakombenmalereien, später an illuminierte Bücher und eventuell auch an Wandmalereien –, folgten jedoch bei der Gesamtgestaltung den drei traditionellen Grundformen vorchristlicher Zeit, und zwar dem strigilierten, dem Säulen- und dem Friestypus. Es kam hierbei jedoch zu mancherlei

Umdeutungen und Verquickungen dieser überkommenen Typen, wobei man in der Regel die auf dem Sarkophag liegenden oder lagernden Rundfiguren wegließ.

Zahlreiche Motive der Sepulkralkunst des frühen Christentums entstammen der traditionellen heidnischen Vorstellungswelt, wurden allerdings durch Einfügung in die neuen Sinnbezüge der jungen Religion gewissermaßen christianisiert. Als Beispiele hierfür sind etwa die personifizierten Naturerscheinungen wie Coelus, die Jahreszeiten oder die Elemente sowie besonders die Winde anzuführen. Die Jagdszenen wurden zu Sinnbildern des Kampfes zwischen Gut und Böse, die imago clipeata zum Zeichen der Unsterblichkeit. Andere Motive wurden entweder umgedeutet oder abgewandelt. Szenarien des Dionysoskultes, wie etwa den Wein kelternde Putti, erhielten eine neue Bedeutung als Hinweise auf die Paradiesesfreuden. Darstellungen von Orpheus als Hirt oder Fischer erfuhren eine Umdeutung zu Bildern Christi. Viktorien wurden ohne Veränderung ihrer Erscheinung zu Engeln. Erwin Panofsky hat in diesem Zusammenhang auf eine diesbezügliche Stelle in der Schrift „De civitate Dei“ IV,17 des heiligen Augustinus hingewiesen: „Gott sendet nicht die Victoria, die ohne Substanz ist, sondern einen Engel“¹³ "

Engel trugen nun, gleich den heidnischen Viktorien, einen clipeus mit den Bildnissen der Verstorbenen oder einen Lorbeerkranz mit dem Monogramm Christi empor. Die Gruppe von Muse und Dichter verwandelte sich in unterschiedliche neue Darstellungen, wie etwa in die des Evangelisten, den die Gestalt des Glaubens als göttliche Weisheit inspiriert.

Grabstelen waren im Gegensatz zu den Sarkophagen in der Zeit des frühen Christentums lediglich in den äußeren Provinzen, und hier vor allem im christianisierten Ägypten, üblich, wo sie wichtige Denkmäler koptischer Kunst darstellen.

Während im klassischen Altertum die Toten keinesfalls im Inneren oder in der Nähe von Heiligtümern, sondern nur außerhalb der Stadtmauern beigesetzt werden durften, ist der frühchristliche Bestattungsort der Kirchenraum, und zwar ein Platz in möglicher Nähe des mit dem Altartisch in Verbindung stehenden Märtyrergabes. Die Verstorbenen sollten der Strahlkraft der Reliquien teilhaftig werden.

Platzgründe und vermutlich auch gesundheitliche Erwägungen machten es nach einiger Zeit allerdings nötig, das Begräbnis innerhalb der Kirche von einem Anrecht vieler auf ein Vorrecht weniger zu beschränken. Jedenfalls legte man bis ins 18. Jahrhundert größten Wert darauf, wenn nicht schon innerhalb, so doch wenigstens in nächster Nähe einer Kirche bestattet zu werden. Mönche und Nonnen fanden ihre Ruhestätte in den Kreuzgängen der Klöster und Stifte, Laien in den Kirhhöfen..'

neu: Grabplatte

Die Anlage unzähliger Grabstellen, dicht gedrängt auf engstem Raum, innerhalb der Kirchen führte zur Entstehung der Grabplatte als eines neuen, spezifisch mittelalterlichen Grabmaltypus. Die flache Stein oder Mosaikplatte bot die Möglichkeit der mit der Bodenpflasterung niveaugleichen Verlegung und stellte gewissermaßen die Projektion des Grabes in die Fußbodenebene dar.

Durch die Notwendigkeit, Grabplatten zu verwenden, kam es an der Wende von der Spätantike zum Frühmittelalter vorerst zum weitgehenden Verzicht auf den Sarkophag und damit zum Wegfall einer der wesentlichsten Aufgaben der Grabplastik, der umso schwerer wog, als auch im Falle der Friedhofsgräber zugunsten einfacher Kreuze oder Tafeln die Stele überwiegend aufgegeben wurde.

Unter diesen Voraussetzungen konnte eine neue Blüte der Sepulkralskulptur nur von der Weiterentwicklung der Grabplatte ausgehen, wobei dem Einfluß nordafrikanischiberischer Mosaikplatten mit figürlichen Darstellungen erhebliche Bedeutung zugekommen sein dürfte. Die skulptierte Grabplatte, die im 11. Jahrhundert erstmals auftrat und während der Epoche der

Hochromanik und der Gotik größte Verbreitung fand, entwickelte sich durch Übersetzung flächenhafter Mosaikbildnisse in die Dreidimensionalität der Skulptur. Diese Entwicklung vollzog sich in Übergängen vom Mosaik zum flachen Relief, vom Flachrelief zum Hochrelief und von diesem zur Statue. Durch Hochheben des plastischen Porträts über Fußbodenniveau und dessen entsprechende Anordnung entstanden Tumba und Tisch-Grab.

In ästhetischer Hinsicht geriet die Sepulkralskulptur des Mittelalters alsbald in eine Konfliktsituation, die lange Zeit bestehen blieb, weil man sie in anderer, offenkundig nicht störender Weise wahrnahm: Die im Laufe der weiteren Entwicklung zunehmend körperhafter und naturalistischer werdende Grabfigur war einerseits stehend konzipiert, andererseits jedoch waagrecht liegend plaziert und hierbei zumeist noch mit einem Kissen unter dem Kopfe versehen. Der Verstorbene wurde so gewissermaßen zwei völlig verschiedenartigen Existenzweisen zugeordnet, der irdischen, die er durch den Tod verlassen hatte, und dem neuen Leben im Jenseits, das erhofft und erwartet wurde.

Die starke Zunahme naturalistischer Tendenzen erzwang schließlich im 15. Jahrhundert eine Lösung dieser unerträglich gewordenen künstlerischen Antinomie, die auf dreierlei Weise erreicht werden konnte. Eine dieser Lösungsmöglichkeiten bestand in der Ablöse der horizontalen Anordnung des Grabbildes durch die vertikale Aufstellung, wobei das Kopfkissen eliminiert und architektonisch strukturiertes Rahmenwerk hinzugefügt wurde. Beispiele hierfür wären etwa die mächtigen Erzbischofs beziehungsweise Bischofsgrabmale des 15. Jahrhunderts in den Domen von Mainz und Würzburg.

Einen weiteren Weg zur Lösung des Widerspruchs zwischen der Darstellung des Verstorbenen als lebenserfüllte repräsentative Standfigur und der Liegeposition dieser Skulptur fand man in der Umwandlung in einen neuen, von den Franzosen „gisant“ genannten Typus. Es ist dies die mitunter extrem realistische Wiedergabe des todesstarr liegenden Körpers. Konsequenterweise muß die Kleidung nun, den Gesetzen der Schwerkraft folgend, über den Leichnam gebreitet erscheinen. Desgleichen war auf gleichsam tragende Motive zu Füßen der Figuren wie architektonisch oder figural gestaltete Konsolen sowie auf alle Gebärden zu verzichten, welche den Dargestellten als noch handlungs- und entscheidungsfähig hätten erscheinen lassen.

Schließlich entwickelte sich als eine weitere Lösungsmöglichkeit des aufgezeigten künstlerischen Problems die Gattung des Epitaphs als „ein dem Gedächtnis gewidmetes Andachtsbild, das nicht einmal notwendig mit dem eigentlichen Grab verbunden war. Dieses Epitaph konnte mannigfaltige religiöse Vorwürfe wiedergeben, innerhalb deren das Bild des Verstorbenen in der Regel nur die Rolle des gewöhnlichen Stifterporträts spielt¹⁴“

Im Falle der freistehenden Tumba waren die an Figuren und ikonologischen Bezügen reichen Szenarien der Wandgräber nicht möglich, dafür gewannen die vorerst an den senkrechten Flächen der Tumba angebrachten Darstellungen weltlicher oder geistlicher Klagefiguren – französisch: pleureurs – im Laufe eines langwierigen Entfaltungsprozesses zunehmend an künstlerischer Bedeutung und räumlichplastischer Eigenständigkeit. Claus Sluters Grabmäler der burgundischen Herzoge in der Kartause zu Champmol markieren gegen Ende des 14. Jahrhunderts eine der wesentlichsten Stationen dieses künstlerischen Prozesses, der in den völlig verselbständigten lebensgroßen Bronzefiguren der Ahnen und Verwandten vom Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Innsbrucker Hofkirche im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts seinen Abschluß fand.

Das figurale Szenarium mittelalterlicher Grabmale sollte im wesentlichen dazu dienen, die Aufnahme des Verstorbenen in den Himmel sicherzustellen sowie seine Ämter und Würden ebenso wie seine Zugehörigkeit zu einer angesehenen Familie der Gegenwart und der Nachwelt vor Augen zu führen. Hinweisen auf Einzelheiten der persönlichen Biographie, auf

besondere Qualitäten und Leistungen des Verstorbenen kam hierbei nur geringe Bedeutung zu. Dies sollte sich an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit entscheidend ändern.

Grabmale in der Renaissance

Im Gegensatz zu allen diesen in ihren ikonographischen Konzeptionen auf das Weiterleben der Toten in einer jenseitigen Sphäre angelegten Grabmalen folgen die Humanistenepitaphe, die im 16. Jahrhundert in Deutschland und Österreich entstanden, anderen Zielvorstellungen. Nun geht es um die „Verewigung“ wissenschaftlicher und künstlerischer Leistungen sowie der im Leben erreichten Ehren in Verbindung mit der möglichst lebensechten und zugleich von Stolz und Repräsentationsbedürfnis bestimmten Porträtdarstellung. Nicht die Hoffnung auf Unsterblichkeit im Jenseits wird in diesen Epitaphen zum Ausdruck gebracht, sondern die vom Verblichenen veröffentlichten Bücher sollen sein ruhmreiches Weiterleben im Gedächtnis der Menschen dieser Welt garantieren. So besteht keine Veranlassung dazu, Christus und Heilige um Erbarmen und Beistand anzuflehen, Apoll und die Musen sind nun die neuen Schutzmächte oder mythischen Symbole des eigenen Wirkens. Um der persönlichen Gesinnung, die das Altertum als höchsten Wert einschätzt, mit aller Deutlichkeit Ausdruck zu verleihen, halten sich Epitaphe dieser Art an das Vorbild des im römischen Reich ungemein beliebten Porträtgrabsteins. Als typisches Beispiel dieser humanistischen Grabmalkunst, mit der sich hernach vor allem das 19. Jahrhundert auseinandersetzte, soll hier das Epitaph des 1529 verstorbenen Arztes und Poeten Dr. Johannes Cuspinianus im Wiener Stephansdom erwähnt werden, das den Gelehrten flankiert von seinen beiden Ehefrauen zeigt und unterhalb einer großen Inschrifttafel auch seine acht Kinder verewigt. In Italien war dieser antike Typus des Porträtgrabsteins bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts wieder aufgegriffen und zu lebenserfüllten Porträtbüsten weiterentwickelt worden, welche die Verstorbenen als Betende zeigen.

Allerdings setzte in Italien seit den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts als Ausdruck einer neuen Lebens und Weltorientierung die Herausbildung säkularisierter, der Fixierung persönlicher Leistung und persönlichen Ruhmes dienender Grabmale ein. Zwei künstlerische Aufgaben, Grabmale von Universitätsprofessoren – meist in Sarkophagform – und die Reitergrabmale von Rittern und Generälen, spielten hierbei eine wichtige Rolle.

Bedingt durch die intensive Auseinandersetzung mit Werken der Antike führte die Grabmalkunst der Renaissance neben verschiedenen Objekten und Formen von Symbolbedeutung – so weisen Bücher auf Bildung und Gelehrsamkeit hin, Pyramiden oder Obelisk auf immerwährenden Ruhm – ikonographische Neuerungen essentieller Natur ein, die eine „Umorientierung“ bewirkten. Erwin Panofsky charakterisiert diese folgendermaßen: „Das Wiederaufleben der klassisch-antiken Grabsymbolik sowohl mythologischer als ritueller Art. – Die Zulassung – oder, wenn wir uns an die Antike erinnern, die Wiederzulassung – des Biographischen . . . – Die Einbeziehung der Tugenden – entweder der vier weltlichen oder Kardinaltugenden (Prudentia, Temperantia, Fortitudo und Justitia), der drei theologischen Tugenden (Fides, Spes und Caritas) oder der ganzen Siebenzahl – als Charakterzeugen. – Die Aktivierung der Grabfigur¹⁵.“ – Die Einführung allegorischer Figuren der Künste, die als „beraubte Künste“ das Hinscheiden ihres Förderers und Freundes beklagen.

Die künstlerisch wohl bedeutendsten und berühmtesten Grabmonumente des christlich-abendländischen Kulturkreises, Michelangelos Grabmal des Papstes Julius II. (t 1513) und die Medici-Kapelle, brachten gegenüber den damals bereits bestehenden Manifestationen der Sepulkralkunst nicht sosehr Neuerungen in typologischer Hinsicht als eine nicht mehr überbietbare Steigerung der Monumentalität und suggestiven Strahlkraft der mit den Mitteln der Skulptur verewigten menschlichen Gestalt¹⁶.

Michelangelo hat besonders in seinen Skulpturen der Medici-Kapelle allgemeingültige Sinnbilder menschlicher Existenz innerhalb der Zeit und durch die Zeit hindurch in eine andere jenseitige Welt des Heils und der Stille geschaffen, deren künstlerische Dichte und spirituelle Tiefe der Grabmalkunst der nachfolgenden Generationen nicht mehr erreichbar war, obwohl sich Anregungen dieser Schöpfungen in unzähligen Werken spiegeln.

Gegenüber den bisherigen Sepulkral- und Grabmalkulpturen — auch gegenüber den betreffenden Schöpfungen Michelangelos — hat Gian Lorenzo Bernini der Grabmalkunst, wie der Bildhauerei überhaupt, völlig neue Möglichkeiten erschlossen. Die von neuartigem, nur der Malerei des Peter Paul Rubens vergleichbarem Sensualismus geprägten Gestalten Berninis nehmen, von Trauer, Schmerz oder Entzücken erfüllt, an einem Geschehen teil, das über die Kategorien irdischen Raumes und irdischer Zeit hinausweist. Berninis figurale Grabmalinszenierungen spiegeln gewissermaßen visionäre dynamische Vorgänge eigener Art, die den Übergang von dieser Welt in metaphysische Sphären bedeuten. Die bescheidenen Epitaphen mit Büstenporträts, die sogenannten memoriae, zeigen diesen in bestimmter Weise suggestiv-surrealen Grundzug ebenso wie die gewaltigen Grabmonumente der Päpste Urban VIII. und Alexander VII. in St. Peter. Hatte sich Bernini bei seinen Epitaphen anfänglich noch durchaus an die Tradition des späteren 16. Jahrhunderts gehalten — als Beispiel seien die memoriae des Monsignore Giovanni Battista Santoni von etwa 1615/16 in Santa Prassede und des Monsignore Pedro de Foix Montoya von 1621 in Santa Maria di Monserrato in Rom genannt —, so gestaltet er das 1643 in Santa Maria sopra Minerva errichtete kleine Grabmal der Nonne Suor Maria Raggi mit einfachsten Mitteln als dynamisches Szenarium: Ein ovales Bildnismedaillon der Verstorbenen wird von kleinen Engeln emporgetragen und auf diese Weise der Hinübergang in eine neue himmlische Welt zum Ausdruck gebracht. Das der Szene hinterlegte windbewegte Ehrentuch, das über ein Kreuz gehängt ist, versinnbildlicht einerseits durch diese Bewegung die irdischen Gegebenheiten von Raum und Zeit, bietet jedoch andererseits die Möglichkeit, dieses Geschehen außerordentlich wirkungsvoll als Vorgang der Entrückung aus dem Bereich menschlicher Erfahrung erscheinen zu lassen. Das Epitaph ist so ein Sinnbild für den Vorgang des Sterbens, der vom irdischen zum himmlischen Leben führt. Der zum Ausdruck gebrachte Ereignischarakter sowie die vor allem mit dem Mittel der Bewegungssillusion erreichte Verklammerung der dinghaften Erfahrungswelt und der metaphysischen Sphäre sind in Verbindung mit einem bislang nicht existenten Grad sinnlicher Verlebendigung die maßgeblichen Neuerungen, die Gian Lorenzo Bernini in die europäische Grabmalkunst einbrachte.

Für Berninis Grabmale ist ein neues Verhältnis zum Tod bestimmend, der, durch das christliche Erlösungswerk überwunden, nur mehr begrenzte Macht hat und unter dem Gesetz eines den Menschen in alle Ewigkeit absichernden Heilsplanes agiert. So trägt in der nur wenig früher entstandenen memoria des Alessandro Valtrini in San Lorenzo in Damaso in Rom der geflügelte Knochenmann das Porträtmedaillon des Verstorbenen empor: Der Tod beendet das zeitlich begrenzte Leben und leitet gleichzeitig in die neue, nicht mehr endende Gottgeborgenheit über. Bernini hat mit seinem Schaffen, insbesondere auch mit seinen Grabmalen, im Hinblick auf sinnliche Verlebendigung der Skulptur und illusionistische Überwindung der Gesetze von Raum und Zeit zweifellos eine mit den herkömmlichen Mitteln der Kunst nicht mehr übersteigbare Grenze erreicht. Für Erwin Panofsky waren nach Bernini — und zu einem gewissen Grade infolge der eigenen Tätigkeit des Künstlers, welche „die subjektive Erfahrung nahezu von dem überpersönlichkirchlichen Ritus loslöste — die Tage der Grabskulptur, und der religiösen Kunst im allgemeinen, gezählt.... Gelegentlich spüren wir einen Hauch von Originalität, ja Größe in den Werken eines Antonio Canova oder jenes bewundernswerten schwedischen Bildhauers, Johan Tobias Sergel, dessen weniger bekannte Grabdenkmäler nicht minder phantasievoll sind als sein mit Recht berühmtes Kenotaph des Descartes . . . Im allgemeinen aber befanden sich die, die nach Bernini kamen, in einem

Dilemma — oder eigentlich in einem Trilemma—zwischen Großsprecherei, Sentimentalität und bewußtem Archaismus. Wer versucht, die Geschichte der Kunst des 18., 19. und 20. Jahrhunderts zu schreiben, muß sein Material außerhalb der Kirchen und außerhalb der Friedhöfe suchen"".

So sehr man sich diesen Worten Panofskys unter dem kritischen Aspekt der Frage nach grundsätzlich neuen typologischen und künstlerischen Entwicklungen anschließen muß, so

Grabkunst

Wie schon erwähnt, bildete für die Christen der Spätantike nach der im Jahre 391 erfolgten Anerkennung des Christentums als Staatsreligion in erster Linie das Kircheninnere und an zweiter Stelle auch der Kirchenvorhof, das Atrium, den Ort des Begräbnisses. Man wollte in möglicher Nähe des unterhalb des Altares befindlichen Märtyrergrabes die Auferstehung von den Toten erwarten und erhoffte sich für den Jüngsten Tag die besondere Hilfe des Kirchenpatrons. Die Zunahme der Bevölkerung und gewiß auch hygienische Rücksichten machten es früher oder später notwendig, den Hauptteil der Gräber auf den Arealen um die Kirchen anzulegen und innerhalb des Gotteshauses nur mehr besonders angesehene und verdiente Personen zu bestatten. Doch auch diese geweihten Kirchhofbereiche standen noch in enger räumlicher und kultischer Beziehung zum Bauwerk der Kirche und seinem Heiligengrab. Um die im Kirchhof situierten Gräber in kurzen zeitlichen Abständen belegen zu können, entnahm man zumeist sehr bald wieder die Gebeine dem Erdreich und bewahrte sie in einem Untergeschoß der Kirche oder einem eigenen Ossarium wie etwa dem Karner, der einen Sakralbau eigener Art darstellt, auf. Auf diese Weise konnten zumindest die Gebeine der Verstorbenen in einem in der Regel der Kirche benachbarten Bau sakraler Prägung Aufnahme und Zuflucht bis zum Tag der Auferweckung finden.

Von den Kirchen räumlich völlig getrennte weitläufigere Begräbnisorte und damit Friedhöfe im Sinne unserer Zeit wurden unter dem Druck des mitunter rapiden Bevölkerungswachstums mancherorts verhältnismäßig früh angelegt, in Frankreich bereits vom 12. Jahrhundert an. Allerdings waren diese großen Bestattungsplätze den Kirchen benachbart. 'Die innerhalb des 18. Jahrhunderts in ganz Europa um sich greifende Tendenz, die bestehenden Friedhöfe in den Siedlungen aufzulassen und außerhalb neue zu begründen, die Philippe Aries für Frankreich und hier vor allem für Paris ausführlich dargelegt hat', wurde auch in Wien zu einem die weitere Entwicklung des Friedhofswesens bestimmenden Faktor².

Für Wien bedeutete in diesem Zusammenhang die Hofentschließung Kaiser Josephs II. vom 9. Oktober 1783 den entscheidenden Schritt. Darin wurde die Anlage von Friedhöfen außerhalb des Linienwalls, einer 1703 zum Schutz der Vorstädte geschaffenen Einrichtung, befohlen. Sämtliche innerhalb der Stadtmauern gelegenen Friedhöfe wurden geschlossen, und es durften auf ihnen keine Beerdigungen mehr durchgeführt werden. Außerhalb der Linien entstanden der Hundstürmer, der Währinger, der Matzleinsdorfer und der Schmelzer Friedhof. Der St. Marxer Friedhof war bereits unter Kaiserin Maria Theresia angelegt worden. Josephs II. Absicht, auf den Friedhöfen nur Schachtgräber zuzulassen, was eine Rückkehr zu einer im Mittelalter und der frühen Neuzeit lange Zeit hindurch praktizierten Bestattungsform bedeutet hätte, erwies sich auf Dauer als nicht realisierbar. Ebenso war des Kaisers Reformidee, die Leichen ohne Särge, nur in Leinensäcke gehüllt, der Erde zu übergeben, zum Scheitern verurteilt.

Philippe Aries hat die Motivationen und Hintergründe der Friedhofs und Bestattungsreformen des 18. Jahrhunderts genauer untersucht und ist hierbei zu sehr aufschlußreichen Erkenntnissen gelangt. Hinter der geradezu hysterischen Anprangerung sanitärer Mißstände, die sich besonders im Paris der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts feststellen läßt, stand offenkundig nicht allein die Annahme, der grauenhafte Verfall der menschlichen Leiber übertrage sich durch die dabei entstehenden Giftstoffe als Zersetzungsprozeß auf die nähere Umgebung der Friedhöfe, er „befalle die Lebenskeime und töte sie ab“³. Die Konfrontation mit dem physischen Tod schockierte vielmehr und faszinierte das Jahrhundert der Aufklärung und manifestierte sich in der Kultivierung des Genres des Grauenvollen und Makabren vor allem in der Literatur⁴. Der tote Körper wurde nun nicht mehr als Hülle einer unsterblichen Seele verstanden, sondern als ekelerregende, sich auflösende Substanz. Ein diffuses Gefühl der Angst wurde zeitweilig zu einem Massenphänomen, und dementsprechend verlor der Friedhof bis zur Herausbildung neuer Wertschätzung seinen Charakter als „Ort der Verehrung und der Gottesfurcht“.

Die Bestattungsreform Kaiser Josephs II. sah keine Einzelgräber vor, Grabsteine waren nicht zugelassen. Es durften lediglich an den Friedhofsmauern Gedenksteine angebracht werden, eine Regelung, die jedoch aus dem praktischen Grund der baulichen Instandhaltung der Umfassungsmauer bald wieder fallengelassen wurde. Eine die Regulierung des St. Marxer Friedhofs betreffende niederösterreichische Regierungsverordnung vom 17. November 1836 untersagt die Errichtung von Denkmälern oder Gedenksteinen unmittelbar an der Friedhofsmauer und läßt lediglich freistehende Grabdenkmäler zu. Im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen die Schachtgräber, in denen je nach den Gegebenheiten zehn bis fünfzehn Tote beigesetzt wurden, abzunehmen, man bevorzugte nun die Bestattung in Einzelgräbern. Dadurch wurde es notwendig, die Friedhöfe zu vergrößern und genaue Planungen zu erstellen, in denen die jeweils zulässige Art der Gräber für die einzelnen Bereiche festgehalten war. Auf diese Weise wurde der vorerst geübte Brauch, Einzelgräber an beliebiger Stelle anzulegen, unterbunden. Eine Regierungsverordnung vom 2. März 1830 gestattete die Errichtung eigener Gräber unter der Voraussetzung, daß die hierfür vorgesehene Gebühr entrichtet werden konnte. Zur Errichtung eines Extragraves oder eines bleibenden Denkmals, wozu auch Steine und eiserne Kreuze zählten, war die Einholung einer besonderen Bewilligung der Niederösterreichischen Landesregierung erforderlich. Die bewilligten Denkmäler waren, solange dafür Raum zur Verfügung stand, entlang der Friedhofsmauern anzuordnen. Ansonsten durften freistehende Grabdenkmäler nur im Falle der Ermangelung entsprechender Plätze oder aufgrund besonderer Genehmigungen der Landesregierung innerhalb des freien, noch unbelegten Friedhofsgeländes situiert werden. Ohne Vorliegen dieser behördlichen Bewilligungen war lediglich die Kennzeichnung der Grabhügel mittels einfacher Kreuze aus Weichholz von maximal zwei Schuh Höhe zulässig. Sosehr den Menschen des 19. Jahrhunderts der Erwerb eines eigenen Grabes als wesentlich erschien – von den Hintergründen dieses Strebens wird anschließend noch die Rede sein –, so bestand für die Mehrzahl der Bevölkerung aus finanziellen Gründen doch nur die Möglichkeit, in einem Schachtgrab bestattet zu werden, wobei die Erwerbung eines Sarges für den Verstorbenen zumeist bereits das Maximum des von der großen Masse erreichbaren Begräbnisstandards bedeutete. Die Schachtgräber wurden der Reihe nach mit Leichen gefüllt und anschließend mit einem Erdhügel abgedeckt, auf den ein Holzkreuz der Maximalgröße von zwei Schuh gesetzt werden konnte.

Nach der tagsüber erfolgten Sammlung der Leichen kamen diese des Nachts in den Friedhöfen an und wurden dort bis Tagesanbruch in den Leichenkammern verwahrt. Die Beerdigung im Schachtgrab wurde ohne jegliche Zeremonie sogleich am nächsten Tage vorgenommen. Für diese Art der Bestattung, die man bis zum Ende des Ersten Weltkrieges beibehielt, waren nicht zuletzt die damaligen hygienischen Verhältnisse maßgeblich.

Gitter, Zäune um Gräber

Bald nach der Zulassung eigener Gräber wiesen die fünf Wiener Friedhöfe neben den Schachtgräbern folgende Arten von Grablegen auf:

Gräber ohne Denkmal; an ihnen entstand kein Eigentumsrecht, und sie fielen nach zehn Jahren an die Gemeinde zurück.

Gräber mit Denkmal, aber ohne Umgitterung; diese gingen in das Eigentum der Angehörigen des Verstorbenen über. Sie durften nur dann neu belegt werden, wenn das Denkmal verfallen war oder hierzu das ausdrückliche Einverständnis der Angehörigen vorlag.

Gräber mit Denkmal und Umgitterung; diese mußten vom Grund auf ausgemauert sein und gingen gleichfalls in das Eigentum der Angehörigen über.

Umgitterte Gräber wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend die geschätzteste Grabart. Sie galten den höheren sozialen Schichten als besonders vornehm und elegant.

Die umgitterte Grabanlage, die durch ihren hohen Anschaffungspreis lediglich für einen exklusiven Teil der Bevölkerung in Frage kam, kann als eines der markantesten Statussymbole des vergangenen Saeculums gelten. Das Gitter bot die Möglichkeit distanzierter Abgrenzung gegenüber benachbarten Gräbern und konnte auch zur Intensivierung der autonomrepräsentativen Wirkung des Grabmals eingesetzt werden.

Der Friedhof des 19. Jahrhunderts entwickelt sich im Verständnis der Öffentlichkeit vom Angst und Ekel erregenden Ort des grauenhaften Zerfalls der menschlichen Körper zu einem wehevollen Bezirk eines neuartigen Kultes der Toten und der Gräber, der die Verstorbenen im Gedächtnis der Lebenden weiterbestehen läßt. Auf diese Wandlung hat Philippe Aries unter dem Eindruck der in Paris nachweisbaren Entwicklung nachdrücklich hingewiesen. Als GeorgesEugene Haussmann als Präfekt von Paris den Vorschlag machte, sämtliche in Paris vorhandenen und bereits überbeanspruchten Friedhöfe zu schließen und außerhalb des verbauten Gebietes eine weiträumige und großartige Nekropole zu schaffen, löste er damit derartige Empörung in der Bevölkerung aus, daß dieses Vorhaben bis in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zurückgestellt werden mußte. Man hielt Haussmann entgegen, der Kult der Toten und der Gräber sei ein „konstituierendes Element der menschlichen Ordnung“, „spontaner Berührungspunkt der Generation für die Gesellschaft wie für die Familie⁵“. Positivistische Kreise stellten sich an die Spitze der Opposition, um Paris die bestehenden Bestattungsplätze zu erhalten. Im Jahre 1881 richteten der Vorstand der positivistischen Bewegung sowie Vertretungen der Handwerker und Kleingewerbetreibenden eine entsprechende Adresse an den Gemeinderat von Paris. Der Wortlaut einer Passage dieser Adresse ist in höchstem Maße signifikant für den neuen Stellenwert des Friedhofs und Grabkultes in der Ära des Historismus und trifft durchaus auch auf die Entwicklung in Wien zu. Es heißt dort: „Der Kult der Toten kam ebenso wie die Anlage des Grabes und der Bestattungsplätze, die ihn allein wirklich charakterisieren, MutterInstitutionen zu, wie sie jeder zivilisierten Bevölkerung eigen waren; als fundamentales politisches Prinzip muß also Geltung haben, daß der Friedhof wenigstens ebensosehr wie das Familienheim, die Schule oder der religiöse Tempel eines der integrierenden Elemente der Familien und Gemeindeverbände ist und folglich keine Stadt ohne Friedhöfe sein kann⁶.“

Grabinschriften

Der öffentliche Friedhof des 19. Jahrhunderts „konzentriert alle fromme Andacht auf die Toten“. Er wird zu einer kulturellreligiösen Institution. „Der Friedhof . . . ist zum Besuchsziel geworden, zum Ort der Meditation.“ Man kommt zum Grab, „um sich zu sammeln, zu gedenken, zu beten und zu weinen“. Die Grabdenkmäler dienen nun einem doppelten Zweck. Erstens sollen sie in traditioneller und didaktischer Weise die Lebenden auf den Tod hinweisen, diese gleichsam das Sterben lehren. Zweitens laden sie die Vorübergehenden ein, die hier Begrabenen zu beweinen und zu betrauern. Der im Grabe liegende Leichnam will gleichsam im Gedenken und in der Trauer wieder verlebendigt und im Bewußtsein der Lebenden festgehalten werden. „Der Kult der Friedhöfe und Gräber ist die liturgische Äußerung der neuen Sensibilität, die seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts den Tod des Anderen so unerträglich macht.“

Der öffentliche Friedhof, der alle Andacht und alles Gedenken auf die Toten konzentriert, wird im 19. Jahrhundert zu einer der hervorragendsten kulturellen Institutionen und zu dem einzigen Bereich religiöser Äußerung, der Gläubige aller Konfessionen und Ungläubige miteinander verbindet. Die Entwicklung dieses Friedhofskultes setzte im 18. Jahrhundert ein, wobei vor allem in Großbritannien Einzelgräber und Grabmonumente bereits früh weite Verbreitung fanden.

Goethe und der Friedhof

Für die neue Wertschätzung von Friedhof und Grabmal legen einige Stellen in Johann Wolfgang Goethes 1809 erschienenem Roman „Die Wahlverwandtschaften“ ein besonders markantes Zeugnis ab. So werden etwa im zweiten Kapitel des ersten Teiles des Romans die Instandsetzung des Friedhofs und die sorgsame Neuaufstellung seiner alten Grabdenkmäler geschildert:

„... Laß uns den nächsten Weg nehmen, sagte er zu seiner Frau und schlug den Pfad über den Kirchhof ein, den er sonst zu vermeiden pflegte. Aber wie verwundert war er, als er fand, daß Charlotte auch hier für das Gefühl gesorgt habe. Mit möglichster Schonung der alten Denkmäler hatte sie alles so zu vergleichen und zu ordnen gewußt, daß es ein angenehmer Raum erschien, auf dem das Auge und die Einbildungskraft gerne verweilen.

Auch dem ältesten Stein hatte sie seine Ehre gegönnt. Den Jahren nach waren sie an der Mauer aufgerichtet, eingefügt oder sonst angebracht; der hohe Sockel der Kirche selbst war damit vermannichfaltigt und geziert.“ Der Roman enthält auch noch weitere die Situation der Sepulkralkultur des frühen 19. Jahrhunderts erhellende Passagen.

Der bis in die Gegenwart reichende Totenkult des 19. Jahrhunderts hat mit den früheren Gepflogenheiten und Begräbnispraktiken nichts gemein. Nun werden die Verstorbenen nicht mit Leib und Seele den Heiligen und der Kirche anvertraut, auch das Heil der unsterblichen Seele ist nicht mehr das Ziel angestrebter Bemühungen, während die Überreste des Körpers in den Knochenmassen der Beinhäuser ihre Individualität einbüßen. „Der moderne Totenkult ist der Kult einer dem Körper, dem körperlichen Erscheinungsbild verpflichteten Erinnerung . . . Seine Schlichtheit – ohne Dogma, ohne Offenbarung, ohne Übernatürliches und nahezu ohne Mysterium – gemahnt an den chinesischen Ahnenkults.“

Griechen am St. Marxer Friedhof beerdigt

Die Reformen Kaiser Josephs II. führten in Wien und Niederösterreich wohl zur Entstehung zahlreicher neuer Friedhöfe, gelangten jedoch hinsichtlich ihrer radikalen Zielsetzung, den Tod völlig zu entmythologisieren und das Begräbniswesen nach rein ökonomischen Gesichtspunkten auszurichten, infolge der Entfaltung eines neuen Toten und Friedhofskultes nicht ans Ziel. Auch der von Joseph II. angestrebte interkonfessionelle Charakter der

Friedhöfe wurde in bestimmten Fällen vorerst nicht und oftmals sogar überhaupt nicht erreicht: Im 18. Jahrhundert besaßen allein die Israeliten und die griechischorientalische Kirchengemeinde jeweils separate Begräbnisplätze. 1835 erwarb die griechischorientalische Gemeinde ein neben dem St. Marxer Friedhof gelegenes Grundstück als eigenen Bestattungsort. Dieser ursprünglich abgesonderte Teil wurde später in den St. Marxer Friedhof integriert. Nach Schließung des jüdischen Friedhofs in der Seegasse kaufte die Wiener Israelitische Kultusgemeinde im Jahre 1784 ein neben dem Allgemeinen Währinger Friedhof situiertes Areal und errichtete dort die neue jüdische Begräbnisstätte. Nach einer Verordnung Kaiser Josephs II. mußten die Bürger evangelischen Glaubens ebenso auf den Wiener Gemeindefriedhöfen begraben werden. Erst im Jahre 1856 kam es dann zur Anlage eines eigenen protestantischen Friedhofes an der Matzleinsdorfer Linie.

Die insgesamt 49,5 Joch ausmachende Fläche der fünf auf Kaiserin Maria Theresia beziehungsweise Kaiser Joseph II. zurückgehenden Wiener Vorortefriedhöfe erwies sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als keinesfalls mehr ausreichend. Da Erweiterungen der bestehenden Areale keine Abhilfe für lange Zeit gebracht hätten, faßte der Wiener Gemeinderat am 24. November 1863 den Beschluß zur Errichtung eines eigenen Friedhofes weit außerhalb der Stadt und der Vorstädte auf Kommunkosten. In der Sitzung vom 28. Dezember 1869 fiel die endgültige Entscheidung des Gemeinderates, betreffende Grundstücke in Kaiserebersdorf und Simmering anzukaufen, wodurch die Errichtung des Zentralfriedhofes gesichert war. Am 11. November 1870 beschäftigte sich der Gemeinderat mit der Erstellung eines Programms für ein Zentralfriedhofprojekt. Gleichzeitig wurde die Ausschreibung eines Planungswettbewerbs mit dem 1. April 1871 als Endtermin beschlossen. Aus dieser Konkurrenz gingen die in Frankfurt am Main beheimateten Architekten Karl Jonas Mylius und Alfred Friedrich Bluntschli als Sieger hervor. Demnach beschloß der Gemeinderat am 14. Mai 1872, die Ausführung des Projektes dieser Architektengemeinschaft zu übertragen. Die Einweihung des Zentralfriedhofes, der massive Polemiken zwischen liberalkonfessionslosen und katholischen Kreisen vorangegangen waren, konnte schließlich doch am 30. Oktober 1874 unter schwierigen Umständen erfolgen. Am folgenden Tag, dem 1. November 1874, fand der offizielle Eröffnungsakt statt.

Als mit Kundmachung vom 10. Oktober 1874 die Schließung der alten städtischen Friedhöfe angeordnet wurde, legten zahlreiche Besitzer eigener Gräber und Grüfte beim Wiener Gemeinderat Berufung ein. Der Umstand, daß die Gemeinde Wien nicht bereit war, die Kosten etwaiger Exhumierungen und Überführungen zu übernehmen, löste in der Wiener Bevölkerung allgemeine Empörung aus. So bewilligte der Statthalter bereits einen Monat nach Veröffentlichung der Schließungsverordnung provisorisch die Ansuchen einzelner Gruftbesitzer, verstorbene Angehörige noch beisetzen zu dürfen, und am 22. Dezember 1874 wurde der Beschluß, die fünf Gemeindefriedhöfe aufzulassen, sogar teilweise rückgängig gemacht. Es wurden unter der Voraussetzung, daß die Grüfte trocken und das Mauerwerk gut erhalten wären sowie ein doppelter Metallsarg verwendet würde, Beisetzungen in den Grüften der bestehenden Friedhöfe auf die Dauer von fünf Jahren gestattet. Eigene Gräber und Schachtgräber waren allerdings auf diesen Friedhöfen aus sanitätspolizeilichen Gründen gänzlich untersagt.

Überführung von Toten auf den Zentralfriedhof

In dieser Situation sahen sich unzählige Wiener Familien genötigt, ihre Angehörigen auf den Zentralfriedhof überführen zu lassen, wohin nicht selten auch die vorhandenen älteren Grabsteine transferiert wurden. Die von der Gemeinde festgelegten Exhumierungskosten betragen für die Leiche eines eigenen Grabes sechzehn Gulden, für die Bestattung aus einem Schachtgrab hingegen zwanzig Gulden, selbst wenn mehrere in einem Grab befindliche Leichen gleichzeitig exhumiert wurden.

5 Gräberarten am Zentralfriedhof

Für den Wiener Zentralfriedhof wurden fünf unterschiedliche Arten von Gräbern festgelegt, die auch gegenwärtig noch bestehen:

Einfache Gräber, in denen jeweils ein Toter bestattet werden darf. Die Innenausmaße betragen hierbei mindestens 2,20 Meter Länge, 0,80 Meter Breite und 1,50 Meter Tiefe. Bis zum Jahre 1871 bezeichnete man diese Art von Gräbern als Schachtgräber. Das Ruherecht beträgt auch heute noch zehn Jahre, so daß nach zehn Jahren eine andere Leiche in einem solchen Grab beerdigt werden darf. Derartige Gräber können auch als Einzelgräber für zwei Verstorbene nebeneinander angeordnet werden.

Familiengräber für vier Verstorbene. Sie müssen die gleiche Länge und Breite wie die einfachen Gräber aufweisen, aber mindestens 2,70 Meter tief sein.

Gruftartige Gräber mit Steindeckeln für vier Verstorbene in den Ausmaßen der Familiengräber. Grabkammern für vier Verstorbene in den Ausmaßen von 2,20 Meter Länge, 0,90 Meter Breite und 3,20 Meter Tiefe.

Grüfte für sechs oder mehr Verstorbene, wobei die Mindestgröße in der Länge 2,34 Meter, in der Breite 2,10 Meter und in der Tiefe 2,70 Meter beträgt. Die Grüfte dürfen beliebig viele Bestattungen aufnehmen.

Auflösung der Vorortefriedhöfe

Von den fünf Vorortefriedhöfen blieb lediglich der St. Marxer Friedhof als Stätte von besonderer kulturgeschichtlicher Bedeutung in seiner alten Form museal erhalten, die übrigen wandelte man in Parkanlagen um. So wurde der Hundstürmer Friedhof zum HaydnPark, der Matzleinsdorfer Friedhof zum WaldmüllerPark, der Schmelzer Friedhof zum Märzpark und der Allgemeine Währinger Friedhof zum Währinger Park.

Als im Jahre 1890 anlässlich der zweiten Stadterweiterung zahlreiche in der Umgebung des damaligen Wien gelegene Vororte dem Wiener Gemeindegebiet integriert wurden und zu Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Bildung des 21. Gemeindebezirks die Wiener Stadterweiterung ihren Abschluß fand, wurden folgende Ortsfriedhöfe auch in Parkanlagen umgewandelt: der Währinger Ortsfriedhof in den SchubertPark, der Döblinger Friedhof in den StraußLannerPark, der Donauefelder Friedhof in den Donauefelder Park und schließlich noch der Floridsdorfer Friedhof in einen heute nicht mehr existierenden Park nahe der Brünner Straße.

Da der Zentralfriedhof für rund eine Million Menschen ausgelegt worden war, sich die Einwohnerzahl jedoch durch die zweite Wiener Stadterweiterung des Jahres 1890 von 817.299 auf 1,364.548 erhöhte und auch anschließend noch ständig anwuchs, entschloß man sich zur Beibehaltung einiger der größten oder besonders günstig gelegenen Vorortefriedhöfe.'

neue Friedhöfe vor 1900

Zahlreiche dieser Friedhöfe waren erst kurz vor der Eingemeindung gegründet worden. So um das Jahr 1884 die Friedhöfe von Heiligenstadt, Nußdorf und Sievering. Im Jahre 1887 war der Hietzinger Friedhof eröffnet worden, 1876 der Lainzer Friedhof sowie 1880 die Friedhöfe von Gersthof und Neustift. Die Veranlassung für diese zahlreichen Friedhofsneugründungen bildete der starke Zuzug vor allem der wohlhabenden Wiener Bevölkerungsschichten in die bislang ländliche Umgebung der Stadt, die sich besonders in der Errichtung ausgedehnter Villensiedlungen manifestierte. Bereits vor der Eingemeindung wurden einige dieser vor den

Toren der Stadt gelegenen Friedhöfe von den Wiener Bürgern äußerst geschätzt. Als besonders typisches Beispiel kann der ehemalige Währinger Ortsfriedhof gelten, der innerhalb der Zeitspanne von seiner 1769 erfolgten Einweihung bis 1873, dem Jahr seiner Umwandlung in den SchubertPark, der bevorzugte Ruheplatz der wohlhabenden Wiener und damit ein angesehener „Patrizierfriedhof“ gewesen war.

Die Übernahme der zahlreichen Friedhöfe in den neu eingegliederten Gebieten durch die Gemeinde Wien machte diese ursprünglich vorwiegend katholischen Friedhöfe ab 1890 zu interkonfessionellen Begräbnisplätzen. In diesem Zusammenhang ist vor allem der Döblinger Friedhof zu erwähnen, der zahlreiche jüdische Gräber aufweist. Katholisch und somit von den zuständigen Pfarren verwaltet blieben lediglich die Friedhöfe von Kahlenbergerdorf, Nußdorf und Penzing. Unter evangelischer Verwaltung verblieb weiterhin der Matzleinsdorfer Friedhof. Mit der zweiten Wiener Stadterweiterung von 1890 war der Großteil der bis in die Gegenwart benützten Wiener Friedhöfe festgelegt. Von einigen kleineren Friedhöfen abgesehen, kamen später noch der Südwestfriedhof in Wien-Penzing, das gegenüber dem Zentralfriedhof situierte Krematorium mit dem Urnenhain sowie der den Zentralfriedhof in östlicher Richtung erweiternde evangelische Friedhof hinzu.

Pompes funebres

Während des 19. Jahrhunderts machte das Begräbniswesen in der Haupt und Residenzstadt Wien einen enormen Wandel durch, der, wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise, sämtliche Bevölkerungsschichten in seinen Bann zog. Waren in der ersten Jahrhunderthälfte prunkvolle Begräbnisse den Angehörigen des Kaiserhauses und dem Hochadel vorbehalten, während Personen mittleren und niederen Standes in einer eher schlichten, ausschließlich von der kirchlichen Liturgie bestimmten Zeremonie zu Grabe getragen wurden, so wandelten sich in der Ara Kaiser Franz Josephs die Begräbnisse zu repräsentativen Schaustellungen für alle jene, die sich derartigen „pompes funebres“ leisten konnten.

Begräbnisse Bürgertum

Das aufstrebende, rasch reich gewordene Bürgertum, das sich in seinem Lebensstil dem Wiener Adel anzugleichen suchte, wollte durch die Übernahme der prunkvollen Begräbnisse der Hocharistokratie seiner wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Stellung auch noch im Tode Ausdruck verleihen.

Armenbegräbnisse

Im Gegensatz hierzu mußten sich die mittleren und unteren sozialen Schichten der Wiener Bevölkerung, deren Zahl stetig wuchs, mit der ohne jegliches Zeremoniell unter deprimierenden Umständen erfolgenden Bestattung in Schachtgräbern abfinden.

Die Armenleichen wurden in der Reihenfolge ihrer Ankunft auf dem Friedhof in Massengräbern beerdigt, die, sobald sie voll belegt waren, sofort geschlossen werden mußten.

Hierbei vergaß man wohl nicht selten auf das für den Zentralfriedhof geltende Recht der Anverwandten, im Falle vorheriger Anmeldung auch an Bestattungen in einem Massengrab teilzunehmen, wobei das Begräbnis an dem unmittelbar auf die Ankunft der Leiche folgenden Vormittag durchzuführen gewesen wäre.

Kritik am Begräbniswesen

Am Begräbniswesen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das die finanziell schwache Mehrheit der Wiener Bevölkerung diskriminierte, wurde allerdings auch bald heftige Kritik laut. Vor allem die Presse nahm sich dieses offenkundigen Mißstandes an.

Lueger kauft 1907 concordia und Enterprise ...

Die unter Bürgermeister Dr. Karl Lueger im Jahre 1907 durch Aufkauf zweier großer Bestattungsunternehmen, der „Enterprise des Pompes Funebres“ und der „Concordia“, erfolgte Gründung der Wiener Städtischen Leichenbestattung bildete einen ersten entscheidenden Ansatz der längst als notwendig empfundenen Begräbnisreform.

Das eigentliche Problem bestand für die Mehrzahl der Wiener Bevölkerung allerdings nicht in dem Umstand, in einem Schachtgrab bestattet zu werden, sondern in der Unmöglichkeit, selbst diese billigste Grabart bezahlen zu können.

auch städtische Bestattung bleibt teuer

Da auch die städtisch gewordene Bestattung die Preise nicht wesentlich senkte, kam für viele auch weiterhin lediglich der beschämende Begräbnismodus der sogenannten „Gratisleiche“ in Betracht.

In einem Referat über die Problematik des Begräbniswesens zeigte der sozialdemokratische Abgeordnete Franz Schuhmeier in der Sitzung des Wiener Gemeinderates vom 25. Juni 1907 diese Situation mit scharfen Worten auf. Schuhmeier sagte unter anderem: „Wer Geld hat, läßt die Kasse klingen und läßt sich eine Leiche machen, wer keines hat, wird sangung klanglos auf den Friedhof hinausgeschleppt.“

Armenbegräbnisse ohne Zeremonie am nächsten Tag

Wenn aber für eine Leiche, die sonst im Spital zur Aufbewahrung gelangt und bei Nacht auf den Friedhof geführt wird, ein Betrag von 16 fl. bezahlt wird, macht man am nächsten Vormittag ein Leichenbegräbnis. 16 fl. haben natürlich die wenigsten, und es gibt kein Mittelding zwischen der VI. Klasse und der sogenannten Gratisleiche; gerade dieser Leichen aber hätte man sich annehmen sollen¹⁰."

Ungeachtet aller Beteuerungen der städtischen Leichenbestattung, die Preise, vor allem die der unteren Klassen, seien so gehalten, daß sie einem Großteil der Bevölkerung durchaus zuzumuten wären, kam es doch zu keinen wesentlichen Verbilligungen. So blieb es für lange dabei, daß die Armen ohne Zeremonie rasch vergraben wurden.

Sterbevereine gegründet

Um ein Einzelgrab erwerben zu können, was zweifellos so gut wie allen als erstrebenswertes Ziel vorschwebte, mußte man sehr früh zu sparen begonnen haben. Es ist daher verständlich, daß gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Gruppe der Privaten und Beamten annähernd die Hälfte der Einzelgräber des Zentralfriedhofs besaß. Für diejenigen, die zu arm waren, um regelmäßig Beiträge zu entrichten, konnten auch die zahlreichen Unterstützungsvereine, die sich auch als Leichen oder Sterbevereine bezeichneten, auf dem so problematischen Sektor des Begräbniswesens keine Abhilfe schaffen.

Massengrab oder 9 Klassen

Obwohl während der zweiten Hälfte des 19. und auch zu Anfang des 20. Jahrhunderts die Mehrzahl der Bevölkerung Wiens ohne Zeremonie in Massengräbern beigesetzt wurde, konnte die verbleibende, entsprechend zahlungskräftige Minderheit unter neun Begräbnisklassen wählen, die neben der Prachtklasse, der Halbprachtklasse und der Superklasse die erste bis sechste Klasse umfaßten. Die Angehörigen der wohlhabenden Schichten legten auf ein „standesgemäßes“ Leichenbegängnis durchwegs größten Wert. Die prunkvollen Leichenzüge im Wien des Historismus kamen Volksfesten gleich, die riesige Mengen Schaulustiger anzogen.

Friedländer schildert Begräbnis

In seinen Lebenserinnerungen schildert der 1963 verstorbene Dichter Otto Friedlaender mit ironischem Unterton den Wiener Begräbniskult der Epoche Kaiser Franz Josephs. Er beschreibt die prunkvollmakabren Aufbahrungen und berichtet dann wörtlich weiter: „Es gibt im Wiener Volke viele Leichenamateure, die keine schöne Aufbahrung und keine schöne Leiche auslassen. Sie haben viel zu tun, denn es gibt jeden Tag so viele schöne Leichen. Ganz arme Leute sparen ihr Leben lang für ein prunkvolles Leichenbegängnis mit prächtiger Aufbahrung und Galaleichenwagen. Eine ganz sonderbare Stimmung erfaßt bei diesen Festen des Todes die Menschen ...“

Am dritten Tag wird die Leiche im Trauerhaus gegen zwei Uhr nachmittags in Anwesenheit der Trauergäste eingesegnet und, begleitet von der Geistlichkeit und dem ganzen Trauergeloge, in die Pfarrkirche getragen. In der Kirche sind schon alle die Trauergäste versammelt, die sich nicht berechtigt oder verpflichtet gefühlt haben, schon in das Trauerhaus zu kommen – viele Leute auch, die die Leidtragenden gar nicht kennen. Und dann kommt die eigentliche ‚schöne Leich‘. Es ist indessen drei oder gar halb vier Uhr geworden. Im Winter dämmt es schon, und vor der Kirche formiert sich der feierliche Leichenzug: zuerst der reichgeschnitzte schwarze Prunkleichenwagen, der mit zwei, vier oder sechs Rappen bespannt ist ... Hinter dem Leichenwagen kommen die Kranzwagen. Vier und sechs sind gar keine Seltenheit. Dann kommt endlich der lange Zug der Trauerkutschen. Und was gibt es da noch für Abarten: Veteranenleichen mit Musik und Ehrenkompanie für Mitglieder von Veteranenvereinen; Leichen mit bärtigen Männerchören für Mitglieder von Gesangsvereinen . . . Und natürlich die Militärleichen mit Kondukt, Gewehrsalve, Trommelwirbel, Trauermarsch. Das schönste ist natürlich eine richtige Generalsleiche mit dumpfer Militärmusik, einem trauernden Pferd hinter dem Leichenwagen und einem schwarz gepanzerten Ritter hoch zu Roß. Dann gibt es noch besondere Leichenwagen für Adelige, aus denen oben ein halber gepanzelter Ritter herauschaut, und mit Wappenträgern. Wenn aber

das Geschlecht mit ihm ausstirbt, dann tragen sie ein zerbrochenes Wappen. Nur Kenner auf dem Gebiet verstehen den Sinn der zahllosen Variationen. Die Wiener haben große Freude, wenn man sich die Trauer um seine Lieben was kosten läßt¹¹.”

monumentales Begräbnis Friedrich Schmidt

Eines der monumentalsten und spektakulärsten Leichenbegängnisse im Wien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das des Dombaumeisters und Architekten Friedrich von Schmidt, das am 20. Februar 1891 stattfand und insgesamt sieben Stunden dauerte. Allein der Zug durch die Stadt, der an allen wichtigen, mit dem Wirken des Verstorbenen in Verbindung stehenden Baulichkeiten vorbeiführte, nahm vier Stunden in Anspruch. Um dem Leichenzug ein künstlerisches Gepräge zu verleihen, hatte man für die Trauergemeinde ein besonders farbenprächtiges Festgewand vorgesehen, doch hüllten sich in Anbetracht der herrschenden Winterkälte die Teilnehmer dann doch in einförmig erscheinende, dafür aber wesentlich wärmere Winterkleidung.

Begräbnis am Land

Dem pompösluxuriösen Bestattungs und Grabkult der Stadt und Stadtrandbewohner stand die bäuerliche Bevölkerung wohl verständnislos gegenüber. In dem 1888 erschienenen, Niederösterreich gewidmeten Band des Werkes „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ schildert Robert Weißenhofer in dem Kapitel „Geburt, Hochzeit und Tod“ die Totenbräuche des niederösterreichischen Volkes und gibt an dieser Stelle folgende zusammenfassende Schilderung:

kein Aufwand, kaum Kränze, keine offene Trauer, aber Leichenschmaus

„Das Landvolk charakterisiert sich in seinen Leichengebräuchen den Städtern gegenüber auffällig dadurch, daß es alles Gepränge meidet und dafür möglichst viel der Seele des Dahingeschiedenen zugute kommen läßt. Darum wird zum Beispiel kein Luxus mit Kränzen oder in Ausstattung der Grabmonumente getrieben; das einfache Holzkreuz genügt noch fast überall. Nur mit dem zuvor erwähnten Leichenschmause macht das Volk hier eine Ausnahme. (Man erkennt darin einen Überrest der altheidnischen festlichen Todtengebräuche.) In seinem Schmerze zeigt unser Volk eine oft staunenswerte Fassung, ja einen wahren Heroismus. Da steht eine Bauernmutter mit einer Schar unmündiger Kinder am Sarge ihres Mannes. Sie weint still, ihre ganze Haltung verräth eine gewisse Seelengröße und Hoheit im Leiden, die ihren Stützpunkt im wahren Gottvertrauen haben. Auffälliges Benehmen in Äußerung des Schmerzes gilt als unschicklich und wird, wenn auch augenblicklich nicht getadelt, doch nachher ‚beredet‘¹².”

Grabschmuck am Land und in der Stadt

Den eben aufgezeigten Wesensunterschieden, die den Begräbnis und Grabkult im städtischen Bereich und auf dem Lande während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts charakterisieren, entsprechen auf seiten der Kennzeichnung der Grablege völlig unterschiedliche Phänomene:

Während auf den Friedhöfen der ländlichen Gebiete die von Robert Weißenhofer erwähnten Holzkreuze nach und nach Gußeisenkreuzen mit einer Vielzahl unterschiedlicher Figurenprogramme oder Steinstelen von zumeist schlichter Gestaltung wichen, bevorzugten die Stadtbewohner bereits im frühen 19. Jahrhundert eher aufwendige Grabmale aus Stein mit verschiedenen symbolischen Zeichen. Ab der Jahrhundertmitte lassen Totenmale des bürgerlichstädtischen Milieus eine zunehmende Vorliebe für Bereicherungen durch bildhauerische Schöpfungen diversester Art erkennen. Ein kurzer Überblick über die typologische Entwicklung des Grabsteins im vergangenen Saeculum vermittelt wichtige Einsichten auch für das Grabmal des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Mit dieser Thematik hat sich vor allem Wolfgang Biedermann in seiner der Friedhofskultur Wiens im 19. Jahrhundert gewidmeten Dissertation des Jahres 1978 beschäftigt und hierbei eine Einteilung in fünf Entwicklungsphasen, allerdings mit fließenden Übergängen, vorgeschlagen¹³.

1. klassizistisches Grabmal

Die von 1790 bis etwa 1830 reichende Periode ist die Zeit des klassizistischen Grabmals, das sich in Stil und Form von Werken der griechischen und römischen Antike herleitet.

Stelenform, Grabaltar, allegorische und symbolische Figuren

Neben der überwiegend vorkommenden Stelenform finden sich auch der Typus des antiken Cippus, des Grabaltars, sowie der Grabsäule. Nicht selten ergänzen Figuren von allegorischer oder symbolhafter Bedeutung sowie verschiedene Symbole die Grabmale dieser Epoche in künstlerischer und ikonologischer Hinsicht. Genien beziehungsweise Engel mit gesenkten Fackeln, abgebrochene Lebenssäulen, Urnen mit Tränentüchlein sowie eine Anzahl von Zeichen mit Symbolcharakter zählen zum Repertoire dieser auf dem Friedhof von St. Marx in Wien III noch weitgehend erhaltenen Grabmalkunst.

Grabsymbole: Schmetterling, ...

Derartige Symbole, die zu dieser frühen Zeit auffällig gehäuft verwendet werden, sind etwa der Lebensbaum, der grüne und der dürre Zweig, die Lilienblüte, die Schlange und die Sanduhr. Die Schlange ist meistens als sich in den Schwanz beißend und damit als Sinnbild der Ewigkeit gegeben, während die Sanduhr das Symbol von Zeit und Vergänglichkeit darstellt. Vögel, die gleichfalls häufig vorkommen, bedeuten die sich vom Körper befreienden Seelen. Seelensymbole sind weiters die Bienen, auf die mittels der Darstellung eines Bienenkorbs hingewiesen wird, und ferner auch die Schmetterlinge, da nach altem Volksglauben die Seelen als Schmetterlinge über die Gefilde der Unterwelt flattern. Das Motiv der Sichel zeigt die Beendigung des Lebens durch den Tod an, und die zumeist nach unten gekehrt dargestellte Fackel symbolisiert das Erlöschen des Lebenslichtes.

Segensgruß christlich und jüdisch

Einige wenige Wiener Grabsteine zeigen das Symbol der Hand mit gespreizten Fingern, das als altes Abwehrzeichen noch auf germanisches Rechtsgut zurückgeht und als Friedensgebot und zugleich als magisches Zeichen zur Abwehr des Friedensbrechers zu verstehen ist. Kommt dieses Symbol auf jüdischen Grabsteinen vor, so weist es darauf hin, daß im betreffenden Grabe ein Rabbiner ruht, es ist in diesem Falle als segnende Hand zu deuten.

Die auf manchen Grabsteinen dargestellten Kronen sind entweder als Hinweis auf den adeligen Stand der oder des Verstorbenen oder aber als Brautkronen und damit als Zeichen der Jungfräulichkeit zu verstehen. Dem Motiv der Sonne kommt zweifache Bedeutung zu. Entweder handelt es sich um die sinkende Sonne als Hinweis des verlöschenden Lebens oder aber in christlicher Sicht um das Zeichen einer neuen lichtvollen Existenz in der Ewigkeit. Auch das mitunter an den Grabmalen des 19. Jahrhunderts vorkommende Auge Gottes ist als Signum christlicher Heilsverheißung zu verstehen.

Neben dem Symbol der Sonne wurden Darstellungen des Mondes häufig zum Schmuck von Grabsteinen verwendet. Nach alter Vorstellung drücken die Mondphasen Sterben, Tod und Auferstehung aus. In seiner Verwendung als symbolisches Grabzeichen bedeutet der Mond zugleich Tod und neues Leben.

Die auf Grabsteinen häufig gegebenen Sterne lassen unterschiedliche Deutungen zu: Nach ägyptischem Glauben leben die Toten in den Sternen weiter. In der Geheimen Offenbarung des Johannes, Kapitel 22, Vers 16, bezeichnet sich Christus selbst als „der hellstrahlende Morgenstern“. Ein Stern ist weiters eines der Mariensymbole der Lauretanischen Litanei, und schließlich sind Sterne, die zu den uralten Heilszeichen der Menschheit zählen, in der altchristlichen Sarkophagplastik Sinnbilder ewiger Seligkeit. Der auf die Spitze gestellte fünfzackige Stern weist manchmal darauf hin, daß ein Verstorbener keine Nachkommen hinterlassen hat. Die während des Zeitraumes von etwa 1830 bis 1850 entstandenen Grabsteine lassen in der Formgebung leichte Änderungen erkennen, wobei allerdings der klassizierende, dem architektonischen und ornamentalen Formengut der Antike verpflichtete Habitus weitgehend erhalten bleibt. Als Folge der Einwirkung des romantischen Historismus auch auf die Grabmalkunst machen sich nach und nach Formelemente der Gotik und der Romanik bemerkbar.

ab 1850 andere Grabsteinformen

Wolfgang Biedermann hat gewiß zu Recht die auf dem Gebiet des Grabmals besonders konservative Grundhaltung der vermögenden Wiener Bevölkerung hervorgehoben. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts setzte allerdings eine deutliche Abkehr von den bislang verpflichtenden klassizierenden Grabmaltypen und Detailformen ein, die sich auf zweierlei Arten manifestierte. Erstens kam es zu einer deutlichen Anhebung der Ausmaße und der prunkvollen Ausführung der Grabsteine, zu einer Art Steigerung ins Monumentale.'

Obelisk Entwicklung, Symbolik

Den Haupttypus dieser Phase stellt die steil aufragende, sich nach oben verjüngende Stele mit satteldachartigem, geradlinig gewinkeltem Abschluß dar, die in ihrem Umriß an gedrungene Obelisken denken läßt. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, daß Obelisken in der ägyptischen Kunst den Rang von Sonnensymbolen hatten und ihnen in der Architektur der Renaissance und des Barock – Festdekoration und Gartenkunst seien hier besonders hervorgehoben – der Rang von Hoheitszeichen allgemeiner oder spezieller Art zukam. Zweitens läßt sich für die Grabmale der Zeit von etwa 1850 bis gegen 1870 die zunehmende Verwendung spezifisch christlicher Glaubenssymbole feststellen. Während die überwiegend auf antikfrühchristliche Traditionen zurückgreifende Symbolik stark in den Hintergrund tritt, nimmt nun das in großen Dimensionen gegebenen Kreuz mit oder ohne Darstellung des Gekreuzigten eine geradezu beherrschende Stellung in der Grabsteingestaltung ein.

neue Materialien

Auch vom Material her vollzogen sich in der Grabmalherstellung während des 19. Jahrhunderts enorme Änderungen. Bildeten zu Jahrhundertbeginn Kalksandstein und Schleifstein die von den Steinmetzen und der Bevölkerung bevorzugten Werkstoffe, wofür sich zahlreiche Belege besonders auf dem Friedhof von St. Marx finden, so hielt um die Mitte des Jahrhunderts der Marmorgrabstein auf den Wiener Friedhöfen Einzug. Die wenigen Grabmale, die bereits Anfang des 19. Jahrhunderts aus Marmor gefertigt wurden, waren einer eng begrenzten Schicht, meist dem Adel, vorbehalten.

ab 1820 Marmor – sw Effekt

Ab etwa 1820 kamen im Wiener Bereich die ersten Marmorplatten mit eingravierten Inschriften auf, die an den Grabsteinen aus billigerem Stein befestigt wurden. Der eigentliche Marmorgrabstein, der sich ab der Jahrhundertmitte rasch verbreitete, war nicht nur der materielle Reflex des gehobenen Lebensstandards einer relativ großen Zahl von Adligen und Bürgern, sondern zugleich auch der Ausdruck eines neuartigen, auf Repräsentation bedachten und geradezu luxuriösen Begräbnis und Grabkultes. „Damals wurde der Begräbnisplatz zu einer bestimmten Form von Privateigentum . . . Man kann also das Grab eines geliebten Menschen besuchen, so wie man bei einem Angehörigen oder in ein mit Erinnerung besetztes Privathaus eintritt. Das Gedenken verleiht dem Toten eine Art von Unsterblichkeit, wie sie dem Christentum anfangs fremd war¹⁴.“ Philippe Aries hat darauf aufmerksam gemacht, daß „der Besuch auf dem Friedhof . . . der große Akt tätiger Religionsausübung“ wurde, wobei wohl nicht nur in Frankreich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Ungläubigen die regelmäßigsten Besucher der Gräber ihrer Angehörigen bildeten¹⁵. Auf dem Friedhof „sammelt man sich“ vor dem geschmückten Grab, „das heißt, man ruft die Erinnerung an den Toten wach und pflegt, seiner gedenkend, Umgang mit ihm“. Das kostbare Material, aus dem nun die Grabmale gefertigt werden, trägt dieser neuen Kultform, welche den Grabstein geradezu zum Weihealtar eines neuen Ahnenkultes macht, konsequent Rechnung. Neben dem Marmor, der schwarz, weiß und grau geädert Verwendung fand, zog man auch verschiedenfarbige Granite und andere teure Urgesteine heran. Die Zeit des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts charakterisiert im Bereich des Grabmales die Vorliebe für verschiedenartige luxuriöse, mitunter auch ästhetisch höchst exquisit erscheinende Materialkombinationen. Schwarze oder dunkelgraue Steinstelen werden häufig mit Trauerfiguren aus strahlend hellem Marmor verbunden.

sw Effekte - Grablaternen

Um besonders starke, durch makabres Trauerpathos gekennzeichnete Effekte zu erzielen, kombinierte man mit Vorliebe schwarze Steine mit dunklen Metallskulpturen und garnierte gewissermaßen das Grabmalszenarium mit üppigen Gittern, verschiedenen Zierden und vor allem Grableuchten, wobei alle diese Teile aus Eisen gefertigt wurden und gleichfalls in Schwarz gehalten waren. Grabmäler aus Gußeisen und Schmiedeeisen hingegen kommen im Gegensatz zu den ländlichen Gegenden auf den Wiener Friedhöfen im 19. Jahrhundert nur höchst selten vor.

Waren Grableuchten in Wien zu Jahrhundertbeginn noch gänzlich unbekannt, so setzten sie sich späterhin dermaßen durch, daß gegen Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts ein Grabstein ohne Schmiedeeisenlaterne so gut wie undenkbar war. Die entweder in die Konzeption des Grabsteins unmittelbar integrierten oder flankierend angebrachten, häufig sehr kunstvoll ausgeführten Grableuchten bestimmten das künstlerische Erscheinungsbild der

späthistorischen Grabmale nicht unerheblich. Das Grablicht intensiviert entscheidend den Weihecharakter von Grab und Grabmal als Ort und Zeichen des neuen kulthaften Umgangs mit den Verstorbenen.

1870 – 1900

Während der von etwa 1870 bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts dauernden Periode kam es zu weiterer Steigerung der Ausmaße und der aufwendigen Ausgestaltung der Grabmäler, wobei im rasch zu Wohlstand gelangten Bürgertum die treibende Kraft dieses Prozesses zu sehen ist. Genaugenommen handelt es sich in vielen Fällen nicht mehr um Grabsteine oder Grabmäler von eher schlichter Erscheinung, sondern um spektakuläre Gebilde, auf die man den Begriff des Grabdenkmals anwenden muß. Viele Bürger waren offenkundig bestrebt, sich nach ihrem Tod ein bleibendes Denkmal von größtmöglichen Ausmaßen zu setzen, um auf diese Weise den Hinterbliebenen die Bedeutung ihrer Leistungen und der erreichten Stellung eindringlich vor Augen zu führen. Diesem Denkmalcharakter des Grabmals entspricht das Streben nach „Verewigung“ im Porträt, sei es als Brustbild in Form eines Reliefmedaillons beziehungsweise einer rundplastischen Büste oder aber als ganzfigurale Darstellung in Gestalt eines Reliefs oder einer Statue.

Höhe des Grabsteines steigt

Die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts vollziehende Wesenswandlung des Grabmals macht ein Größenvergleich sofort deutlich: Zu Jahrhundertanfang beträgt die durchschnittliche Höhe und Breite einer Grabstele nicht viel über einen Meter. Hingegen erreichen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Grabsteine

nicht selten Höhen von drei Metern und darüber.

Die unzähligen, überwiegend seriell als Massenprodukte hergestellten Grabmale des ersten und zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts lassen zwei völlig konträre Gestaltungstendenzen erkennen. Einerseits erfuhren die Grabdenkmale späthistorischer Prägung eine weitere, in der Folge nicht mehr überbietbare Steigerung ihrer Ausmaße und ihres pathetischen Szenariums, andererseits verbreitete sich auch in den Schichten der sehr wohlhabenden Bürger die Vorliebe für in Größe, Form und Material bescheidene Grabsteine. Man kann geradezu von einer Reform des Grabmals sprechen, an der Künstler wie Josef Hoffmann und einige seiner Schüler besonderen Anteil hatten. Unter den Entwürfen für Soldatengräber und Kriegerdenkmale, die Hoffmann sowie mehrere seiner Professorenkollegen und Schüler an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien bereits in den Jahren 1914 und 1915 schufen, befinden sich zahlreiche durch asketische Schlichtheit gekennzeichnete Schöpfungen¹⁶. Josef Hoffmann hat besonders im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts mehrere Grabsteine entworfen, deren auf stereometrische Grundfiguren reduzierte Formgebung auch das Grabmal zum Ausdruck einer repräsentativen Formeln abschwörenden, auf geistigeästhetische Werte hin orientierten Reform der Kunst machte". In den Grabmalen der ausgehenden franzisko-josephinischen Ära steht so die letzte Steigerung des historistischen Pathos und des euphorischen Lebensgefühls der Gründerzeit den von tiefer existentieller Erschütterung gezeichneten Reformbestrebungen zeitlich und räumlich eng gegenüber.

1. Weltkrieg, Zwischenkriegszeit

Bereits während des Ersten Weltkriegs wird der Typus des prunkvollrepräsentativen Grabdenkmals aufgegeben. Sein Pathos wirkt noch lange Zeit in den zahlreichen Kriegerdenkmälern, die nun bis in die dreißiger Jahre entstehen, nach. Der schlichte Grabstein kleineren Formates in Stelenform bestimmt weitestgehend die Massenproduktion der Zwischenkriegszeit. Nur verhältnismäßig wenige individuell geprägte künstlerische Schöpfungen ragen aus der Unzahl serieller Routineerzeugnisse heraus. Nahezu alle bedeutenden Grabmale dieser Ära sind das Werk von Bildhauern, für Architekten und kunsthandwerklich ambitionierte Steinmetze gab das in den Ausmaßen stark reduzierte Steinmal offenkundig keine lohnende Aufgabe mehr ab. Kennzeichnend für diese Situation ist der Umstand, daß die Grabmale der zwanziger und dreißiger Jahre in der Regel keinen übergeordneten architektonischgartenkünstlerischen Konzeptionen mehr eingebunden sind. Es dominieren die eintöniggleichförmigen Gräberreihen, aus denen auch das künstlerisch wertvolle und geprägte Grabmal kaum mehr herausragt. Die künstlerische Ausformung der Grabmale bestimmte im 19. und frühen 20. Jahrhundert sehr wesentlich das Verständnis des Friedhofes als ein aus verschiedenen Elementen geformtes Ganzes. Bereits in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden für die Bestattung der Toten von Paris mehrere Friedhofsprojekte erstellt, welche die Friedhöfe als für Familienbesuche eingerichtete Parkanlagen auffassen und in ihnen zugleich auch Museen für berühmte Männer vorsehen. „Die Gräber der Volkshelden und großen Männer sollen vom Staat mit Ehrfurcht behandelt und unterhalten werden. ... Der Kult des Gedenkens hat sich sogleich vom Individuum auf die Gesellschaft ausgedehnt, als Folge ein und derselben Entwicklung der Sensibilität.... Man nimmt an und fühlt sogar deutlich, daß sich die Gesellschaft aus Lebenden und Toten zugleich zusammensetzt und daß die Toten ebenso bedeutsam und unerläßlich sind wie die Lebenden. Die Totenstadt ist die Kehrseite der Gesellschaft der Lebenden oder, mehr als ihre Kehrseite, ihr Bild, sogar ihr unvergängliches Bild. Denn die Toten haben die Phase der Veränderlichkeit hinter sich gelassen, und ihre Monumente sind die sichtbaren Zeichen der Unvergänglichkeit der Stadt'\$.“

bis franz. Revolution Friedhof Spiegelbild der Gesellschaft

In den unmittelbar vor der Französischen Revolution entstandenen Konzeptionen wird die Hauptfunktion des Friedhofs in der symbolischen Darstellung der Gesellschaft gesehen. Je nach Rang, Einfluß und Reichtum waren jedem Verstorbenen, ob Mitglied der königlichen Familie, geistlicher Würdenträger oder einer der weiteren sozialen Schichten, hin bis zu den Armen, zugehörig, jeweils ein bestimmter Begräbnisplatz zugeordnet. Weiters habe die Nation auf dem Friedhof, der zugleich eine Galerie hervorragender Persönlichkeiten darstellt, das Gedenken an diese Großen wachzuhalten.

Schließlich ist der Friedhof ein öffentlicher musealer Ort, an dem die bildenden Künste eindrucksvoll in Erscheinung zu treten haben. Die Werke der Kunst dürften nicht der kontemplativen Versenkung einiger weniger dienen, sondern hätten eine soziale Aufgabe für die gesamte Gesellschaft zu erfüllen. Das als dokumentarisches Zeugnis der Sozialgeschichte und als Entstehungsimpuls des Kunstwerkes gesehene Grab sollte der sich ständig erneuernden Natur eingebettet und so durch deren unsterbliche Schönheit überhöht werden. Deshalb ist der Friedhof als baumbestander englischer Garten, als Gartenkunstwerk in einem alle Elemente umschließenden Sinne gedacht.

1800 Friedhöfe außerhalb der Stadt

Im Jahre 1799 führte das eben erst gegründete Institut national de France einen wissenschaftlichen Wettbewerb zum Problem der Grablegung durch und konnte den Eingang von vierzig Abhandlungen verzeichnen. Die wiederholt dargelegten Vorschläge, die Friedhöfe außerhalb der Städte anzulegen, haben nun völlig andere als sanitäre Gründe, wie das kurze Zeit zuvor noch der Fall gewesen war: Der Friedhof soll „auch vom Verfall, von der Unzulänglichkeit und vom Elend der Stadt unabhängig“ sein, „um ihn der Natur, ihrer Unschuld und Reinheit zurückzuerstatten. – Deshalb sollen diese neuen Friedhöfe künftig zu schönen englischen Gärten, zu Promenaden für Familien und Dichter werden“. Einer der Wettbewerbsautoren charakterisiert die neu anzulegenden Friedhöfe als „von Zypressen, von Pappeln mit zitterndem Blattwerk und Trauerweiden überschattet ..., Bäche sollen murmeln . . .; diese Orte sollen zum irdischen Elysium werden, in dem der erschöpft aus den Gärten des Lebens heimkehrende Mensch sich von allen Unbilden erholen kann's“

Dieser als englischer Garten konzipierte Friedhof ist zugleich auch als eine Art Pantheon, eine Art Museum großer Persönlichkeiten gedacht. „Symbolische Gräber und Denkmäler rufen die Erinnerung an große Männer wach, zumal die individuellen Grabstellen nahezu anonym unter grünem Rasen geborgen sein sollen wie auf den modernen amerikanischen Friedhöfen²⁰.“

Bernardin de Saint-Pierre, einer der Teilnehmer an diesem Wettbewerb, sah weihevollere Haine als Orte des Begräbnisses und der Verehrung vor sich. „Ich möchte“, so schrieb er wörtlich, „daß bei Paris ein Ort gewählt wird, den die Religion heiligsprache, um daselbst die Asche von Männern zu versammeln, die sich um das Vaterland verdient gemacht hätten: Inmitten von Bäumen und auf grünen Hängen müßten nach den je verschiedenen Verdiensten verteilte Denkmäler aller Art verstreut sein – Obelisken, Säulen, Urnen, Pyramiden, Basreliefs, Medaillen, Statuen, Sockel²¹.“

Grabkapelle auf dem Friedhof

Anfang des 19. Jahrhunderts kam ein dem Grabkult dienender neuer Bautypus auf, der große Popularität erreichte und an dem man bis zum Ende des Saeculums festhielt: die als autonomes Bauwerk auf dem Friedhof situierte Grabkapelle. Hatten während des 17. und 18. Jahrhunderts die gewölbten Grüfte in den Seitenkapellen der Kirchen als Grabstätten gedient, so kam es gewissermaßen zur Verlegung dieser Seitenkapellen auf den Friedhof, als in den Gotteshäusern keine Beisetzungen mehr vorgenommen werden durften. Zu den frühesten Vertretern dieser neuen Architekturgattung zählt in Frankreich die um 1815 auf dem Pariser Friedhof PereLachaise errichtete Grabkapelle der Familie Greffulhe. Die bereits Anfang des 19. Jahrhunderts entstandene sogenannte Rittergruft im Laxenburger Schloßpark ahmt, wengleich ohne echte Bestattung, als romantisches, stimmungsevozierendes Bauwerk einen solchen Grabbau nach.

Die zumeist in gotischen Stilformen gehaltenen Kapellen dienten als Familiengrablagen, war es doch in den Kreisen der besonders Wohlhabenden im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich geworden, möglichst alle Verstorbenen einer Familie an einem Ort zu bestatten. „Die Beisetzung in der einer Familie reservierten ‚Gruft‘ tritt in Gegensatz zur gewöhnlichen, einsamen und anonymen Bestattung. Das Bedürfnis, die toten Familienmitglieder für immerdar an einem vorherbestimmten und abgeschlossenen Ort zu versammeln, steht mit einer neuen Empfindungsweise in Zusammenhang, die später in allen sozialen Klassen des 19. Jahrhunderts Verbreitung gefunden hat: die Anhänglichkeit, die die lebenden Familienmitglieder vereint und auf die toten übertragen wird. Deshalb ist die Familiengruft wahrscheinlich der einzige Ort, der der patriarchalischen Familienauffassung

voll entspricht und an dem unter ein und demselben Dach mehrere Haushalte und Generationen gemeinschaftlich verbunden sind²².”

Der Typus der Grabkapelle fand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weite Verbreitung. Eine kleine, mit einem Altar versehene cella nimmt an den Innenwänden Schrifttafeln mit den Namen der Verstorbenen oder spezieller gestaltete Epitaphe auf. Bunte Glasfenster, Altarkreuz und Altarleuchter sowie ein oder mehrere Betstühle gehören zur Standardausstattung dieser Kapellen. Porträt Darstellungen der hier Bestatteten fehlen meist. Um die Jahrhundertmitte kam es nicht selten unter Beibehaltung der architektonischen Form und der Ausstattungselemente zu erheblicher Größenreduktion der Grabkapelle, die dadurch zu einem Miniaturgebilde von mitunter ziemlich banaler Wirkung wird.

Philippe Aries hat den für das Begräbnis und Friedhofswesen des 19. Jahrhunderts so wesentlichen Auffassungswandel dargelegt, der sich in Frankreich bereits während des Zeitraumes von 1760 bis 1780 und im übrigen Europa wohl etwas später vollzog. Die vorerst gegebene pragmatische Betrachtung der Bestattungs und Friedhofsproblematik als Aufgaben der öffentlichen Ordnung und der Volkshygiene wird nach und nach durch eine neue Ideologie abgelöst. Der Friedhof wandelt sich zu einem Phänomen von hoher kultureller Wertigkeit – als Totenstadt wird er zum „dauerhaften Zeichen der Gesellschaft der Lebenden“. Aries spricht in diesem Zusammenhang von einer gleichsam religiösen Entwicklung, die sich allerdings ohne Mitwirkung der bestehenden Glaubensgemeinschaften vollzog, ist doch vor allem „die ideologische Konzeption des Friedhofs der Metaphysik des traditionellen theologischen Christentums und der aller Heilsreligionen durchaus fremd²³“.

Grabmal und Denkmal wird Grabdenkmal

Die dem 19. Jahrhundert so wertvoll gewordene Grablege und das Denkmal als eine der zentralen künstlerischen und gesellschaftlichen Aufgaben des Historismus verschmolzen zum Phänomen des Grabdenkmals, von dessen vielgestaltiger bildhauerischer Ausformung in der Folge die Rede sein soll. In Verbindung mit der Gartenkunst entstanden mitunter Gesamtkunstwerke spezifischer Art, die zahlreiche Grabdenkmale in architektonisch strenger bis malerisch lockerer Anordnung zu einem höchst stimmungsvollen Ganzen vereinigten. Analog zur Situierung von Denkmälern in den öffentlich zugänglichen Gärten und Parkanlagen schuf man vor allem während der Regierungszeit Kaiser Franz Josephs gartenarchitektonisch strukturierte und gärtnerisch ausgestaltete Nekropolen, denen der Doppelcharakter von Begräbnisplätzen und Denkmalhainen zukommt.

Einbindung in die Natur (Heldenberg)

Den in die Gestaltung einbezogenen Gebilden der Natur – Bäume, Sträucher, Rasenflächen und Blumen – kommt hierbei neben der ästhetisch-künstlerischen Funktion auch die Aufgabe zu, Zeichen zu sein für den Kreislauf des Lebens und Hinweis auf Auferstehung und Wiedergeburt aus dem Tode.

Die früheste Schöpfung dieser Art stellt wohl der im niederösterreichischen Ort Kleinwetzdorf gelegene sogenannte „Heldenberg“ dar, der als eine der großartigsten und zugleich originellsten Begräbnis und Denkmalanlagen Europas gelten kann. Das in die künstlerische Gestaltung eines großen, leicht hügeligen Landschaftsteiles einbezogene weitläufige Begräbnis und Denkmalareal ließ ab dem Jahre 1849 der Armeelieferant Joseph Gottfried Pargfrieder vermutlich unter dem unmittelbaren Eindruck der 1842 vollendeten

Walhalla bei Regensburg und des gleichfalls 1849 begonnenen Befreiungsdenkmals beim Kelheim anlegen²⁴.

Im Falle des Heldenberges sind allerdings die Monumentalität und das Pathos dieser Bauwerke gemildert. Das mächtige, die Anlage beherrschende tempelartige Gebäude ist nicht die eigentliche Gedenkstätte, es sollte Kriegsinvaliden als Heim dienen.

Ihm ist ein großer Platz mit zwei von Ruhmesgenien bekrönten Triumphsäulen vorgelagert, um welche die mehrheitlich aus Zinkguß und nur vereinzelt aus Gußeisen gefertigten Porträtbüsten zahlreicher Angehöriger der österreichischen Armee gruppiert wurden. Hohe Militärs sind ebenso vertreten wie Soldaten der niedrigsten Ränge. Für die Auswahl ausschlaggebend waren die Verdienste, welche sich diese Männer in den „gefährvollen Zeiten der Jahre 1848 und 1849“ erworben hatten, als sich „der k. k. österreichischen Armee reiche Gelegenheit darbot, ihre Tapferkeit zu erproben, mit wahren Heldenmuth und kalter Todesverachtung, jeder Gefahr trotzend, die Rechte des Thrones und den alten Ruhm zu wahren, und ihre Ehre und den Ruf der Treue glänzend aufrecht zu erhalten²⁵“. Die Platzmitte nimmt die in ganzer Figur gegebene Gestalt Klios, der Muse der Geschichtsschreibung, ein.

Unterhalb eines mächtigen Obeliskens mit der Statue des Todesgenius als Bekrönung liegt die Gruft, in der die Feldherren Josef Wenzel Graf Radetzky und Maximilian Freiherr von Wimpffen beigesetzt sind. In einer noch tiefer gelegenen Grabkammer fand auch Joseph Gottfried Pargfrieder die letzte Ruhe. Nördlich des Obeliskens befindet sich eine Statuengruppe der Drei Parzen.

Porträtbüsten von zweiundzwanzig österreichischen Herrscherpersönlichkeiten in chronologischer Reihenfolge, von Rudolf I. bis zu Ferdinand I., sowie einunddreißig Büsten österreichischer Feldherren und Truppenführer runden in den westlich angrenzenden Alleen dieses Denkmalensemble ab. Den räumlichen und zeitlichen Endpunkt dieser Ahnengalerie markiert das lebensgroße Standbild des jugendlichen Kaisers Franz Joseph I. als Ganzfigur. Für die angestrebte Doppelfunktion des Heldenberges als Begräbnisort und Denkmalhain kann auch noch der Umstand als besonders signifikant gelten, daß Pargfrieder im Süden der Anlage eine riesige Gruft bauen ließ, welche die Leichname der als Bewohner des Tempelgebäudes vorgesehenen Kriegsinvaliden und anderer Militärs hätte aufnehmen sollen. Sie ist allerdings leer geblieben.

Als Bildhauer für dieses umfangreiche Plastikenensemble, zu dem auch noch die Standbilder der Feldmarschalle Josef Wenzel Graf Radetzky und Maximilian Freiherr von Wimpffen seitlich des Aufgangs zum tempelartigen Säulenbau gehören, verpflichtete Pargfrieder Adam Rammelmayer und Johann Fessler. Von Rammelmayer stammen offenkundig die Gußmodelle der besonders repräsentativen und ikonologisch signifikanten Werke, etwa der ParzenGruppe.

Ehrengräber Zentralfriedhof

Rund dreißig Jahre nach dem Heldenberg von Kleinwetzdorf entstand auf dem Wiener Zentralfriedhof die wohl bedeutendste Ehrengräberanlage der Monarchie. Architektonisch strukturiert und gärtnerisch ausgeschmückt, sind die betreffenden Gräber prominenter Persönlichkeiten Grablegen und Kleindenkmale in einem. Ende der achtziger Jahre begann man sich seitens der Gemeindeverwaltung für die Erhaltung und Pflege der auf Wiener Friedhöfen befindlichen Gräber verdienter und berühmter Personen zu interessieren. Diese Bestrebungen führten schließlich zur Entscheidung, auf dem Zentralfriedhof die bereits von den Architekten Mylius und Bluntschli vorgesehene Ehrengräberanlage zu realisieren. So wurde 1883 nach den Plänen des Gartenarchitekten Lothar Abel im Bereich der mächtigen, vom Tor II nach Süden führenden Wegachse dieses Vorhaben in Angriff genommen. Um die

einzelnen Grabstellen und denkmalhaften Grabsteine möglichst wirkungsvoll anordnen zu können, wurde ein quer zur Hauptallee situiertes längliches Rechteck durch halbkreisförmige und radiale Wegführungen in kleinere Einheiten aufgegliedert. Die nördlich und südlich angrenzenden Flächen blieben besonders repräsentativen Gräbern prominenter und reicher Personen vorbehalten. Im Norden markieren die beiden mächtigen, über viertelkreisförmigem Grundriß errichteten Arkadenbauten mit ihren prunkvollen Grüften den Beginn dieses, was die Berühmtheit der hier Bestatteten und den künstlerischen Rang der Grabmäler anlangt, glanzvollsten Friedhofsteiles. Diese Arkaden wurden in den Jahren 1879/ 80 errichtet und dienten zahlreichen anderen Friedhofsprojektanten als Vorbild.

Mit der Ehrengräberanlage sollte der Zentralfriedhof, der im Jahre 1883 noch weite öde Flächen aufwies und bei der Wiener Bevölkerung in keinem hohen Ansehen stand, einen besonderen Anziehungspunkt für kulturell interessierte Kreise erhalten. Und tatsächlich wurde der Wiener Magistrat in seinen Erwartungen nicht enttäuscht. Die Ehrengräber erweckten das Interesse der Zeitungen und gelangten über die Propaganda der Presse zu größter Beachtung in der Öffentlichkeit. Eine Vielzahl von Menschen begann an den Beisetzungen berühmter Persönlichkeiten und der Errichtung von Grabmälern durch berühmte Künstler lebhaft Anteil zu nehmen. Damit nahm die Entwicklung eines regelrechten Denkmalkultes auf dem Zentralfriedhof ihren Anfang.

1. Uchatius, 2. Ghega, 3. Megerle

Das erste Ehrengrab erhielt Feldmarschalleutnant Franz Freiherr von Uchatius (1811–1883) zugesprochen, der am 29. Oktober 1883 feierlich aus seiner früheren Grablege überführt wurde. Ein auf vier Kugeln ruhender, am Sockel mit militärischen Emblemen und einem Bronzeporträtrelief geschmückter Obelisk bezeichnet seine Grabstätte. Weitere Ehrengräber wurden allerdings erst drei Jahre später vergeben, da die Voraussetzung hierfür die Einbringung eines Ansuchens an den Gemeinderat und dessen Prüfung durch eine Kommission war. Es waren dies die in der Gruppe 32A gelegenen Gräber Karl Ritter von Ghegas und Dr. Eugen Megerle von Mühlfelds. Beide Verstorbenen wurden aus ihren Grabstätten am Währinger Ortsfriedhof auf den Zentralfriedhof übergeführt, wobei der Österreichische Ingenieur und Architektenverein, der für Karl Ritter von Ghega ein Ehrengrab beantragt hatte, die Exhumierungskosten tragen mußte.

Überführung von Promis

In seiner vertraulichen Sitzung vom 2. Mai 1884 beschloß der Wiener Gemeinderat Richtlinien für die „Übertragung der Leichen Überreste historisch denkwürdiger Personen“ auf den Zentralfriedhof. Es heißt hier wörtlich:

„1. In die Anlagen der historisch denkwürdigen Grabstätten des Zentralfriedhofs sind die irdischen Überreste der durch ihre bleibenden Verdienste um den Staat und die Gemeinde Wien, in den Wissenschaften und Künsten und anderen Gebieten des öffentlichen Lebens hervorragenden Männer zu übertragen.

2. Die Gemeinde Wien widmet in den Anlagen des Zentralfriedhofes mit den Grabstätten für historisch berühmte Personen einen Ehrenplatz, d. i. die Grabstelle, und übernimmt unentgeltlich die gärtnerische Ausschmückung des Grabes, behält sich jedoch bei allen sonstigen Leistungen die Entscheidung von Fall zu Fall vor.

3. Zur Übertragung von Leichenüberresten ist die Zustimmung der Angehörigen und Nachkommen einzuholen.“

Dr. Karl Weiss, den Direktor des Wiener Stadtarchivs, hatte man bereits im Jahre 1881 damit beauftragt, verstorbene Persönlichkeiten, die für die Überführung in die Ehrengräberanlage des Zentralfriedhofs in Betracht zu ziehen seien, in Verzeichnissen zu erfassen.

Promi-Kommission

Eine Kommission hatte jeden einzelnen Fall zu prüfen und diesen anschließend dem Gemeinderat zur Erteilung der endgültigen Genehmigung zuzuleiten. Diese Kommission bestand aus ständigen Mitgliedern, nämlich drei Vertretern der Friedhofskommission des Wiener Gemeinderates, dem zuständigen Magistratsreferenten sowie dem städtischen Archivdirektor, und war je nach dem Beruf des betreffenden Verstorbenen durch weitere Persönlichkeiten in folgender Weise zu ergänzen:

Für die Gruppe der Staatsmänner, Militärs, Gelehrten, Dichter, Schriftsteller und Tondichter waren vier Mitglieder der Akademie der Wissenschaften, der Direktor des Haus, Hof und Staatsarchivs Alfred Ritter von Arneth, der Professor der deutschen Literatur an der Wiener Universität, Erich Schmidt, sowie der Professor für die Geschichte der Musik an der Universität Wien, Eduard Hanslik, beizuziehen. Handelte es sich bei dem zu ehrenden Toten um einen Künstler, so hatte das Fachgremium der Kommission aus vier Mitgliedern der Akademie für bildende Künste, zwei Mitgliedern der Wiener Künstlergenossenschaft sowie dem Direktor des österreichischen Museums, Rudolf von Eitelberger, zu bestehen. Im Falle der Gruppe der Gemeindevertreter und Industriellen war die Zuziehung zweier Mitglieder der Niederösterreichischen Handels und Gewerbekammer, zweier Mitglieder des Niederösterreichischen Gewerbevereins und des Professors an der Hochschule für Bodenkultur, Wilhelm Franz von Exner, vorgesehen.

Diese 1884 beschlossenen Richtlinien wurden im Folgejahr nicht unerheblich ergänzt. So beauftragte der Gemeinderat den Magistrat der Stadt Wien, „im Einvernehmen mit dem Stadtbauamte wegen Verwendung der rückwärtigen Wände der Arkaden des Zentralfriedhofs zur Anbringung von Gedenktafeln unter Vorlage von Skizzen entsprechende Vorschläge zu machen²⁶“. Während diesem Vorhaben kein besonderer Erfolg beschieden war, konnten weitere Gemeinderatsbeschlüsse in der Folge sehr bald verwirklicht werden.

alte Grabplatten aus Depot an Mauer

So kam es zur Anbringung von Grabplatten aus den alten Friedhöfen und aus dem städtischen Materialdepot an den zu beiden Seiten des Haupteingangs über viertelkreisförmigem Grundriß errichteten Begrenzungsmauern sowie zur Anordnung zahlreicher Grabmonumente berühmter Persönlichkeiten entlang des östlich des Haupttores verlaufenden Mauerzuges. Diese letztgenannte Gräberanlage, Ehrengräber Gruppe 0, war besonders solchen verstorbenen Berühmtheiten zugedacht, die in dem an der Hauptachse gelegenen großen Ehrengräberhain aus irgendwelchen Gründen keine Aufnahme finden konnten. Die Kosten der Aufstellung beziehungsweise Anbringung der Grabmäler in dieser Zone wurden nicht von der Gemeinde getragen, sondern von den dem betreffenden Verstorbenen nahestehenden Personen. Ein Teil dieser Mauer sollte unentgeltlich Privaten zur Anbringung von Gedenkplatten überlassen werden. Mit solchen Gedenktafeln wollte man die Möglichkeit

schaffen, verdienten Persönlichkeiten, die laut Kornmissionsbeschluß keine Aufnahme in der Ehrengräberanlage finden konnten, doch eine Anerkennung zuteil werden zu lassen.

ehrenhalber gewidmete und gewidmete Gräber

Als die Gedenktafeln als Vehikel der Ehrung nicht genügend Anklang fanden, führte man später noch die ehrenhalber gewidmeten und die gewidmeten Gräber ein. 1954 wurden die Bestimmungen und Gebühren für Gräber zur Ehrung von Verstorbenen nochmals festgehalten und folgende Gräbertypen unterschieden:

Ehrengräber

Als Neuzuerkennung:

Sie werden in der Regel nur im Wiener Zentralfriedhof und in der städtischen Feuerhalle vergeben.

Die Widmung erfolgt auf Friedhofsdauer. Sämtliche Grabgebühren und die Kosten der dauernden Grabpflege werden von der Stadt Wien getragen.

Das Ehrengrab ist für den zu ehrenden Verstorbenen bestimmt. Soll die Gattin oder ein anderer Verstorbener beigelegt werden, so ist die Zustimmung des Magistrats einzuholen. In solchen Fällen ist außer den anfallenden Friedhofsgebühren ein Viertel der jeweils gültigen Grabstellgebühren auf Friedhofsdauer und die Gebühr für die Grabhügelinstandsetzung von den Hinterbliebenen zu tragen.

Als Übernahme eines bestehenden Grabes in die Obhut der Gemeinde Wien:

Es gelten die gleichen Bestimmungen wie bei Neuzuerkennung, doch ist die Erhaltung eines etwa vorhandenen Grabdenkmals mit inbegriffen. Wurde das Grab vor der Übernahme schon auf Friedhofsdauer erworben, so wird auf die Beilegung anderer Verstorbener kein Einfluß ausgeübt.

Ehrenhalber gewidmete Gräber

Sie werden auf Friedhofsdauer vergeben. Die Ausgestaltung des Grabes und dessen Pflege obliegt den Hinterbliebenen. Außer dem zu ehrenden Verstorbenen kann noch die Gattin oder jene Person, welche die letzten Lebensjahre des Geehrten mit diesem verbracht und an dessen Wirken Anteil gehabt hat, beigelegt werden. Für die Beisetzung der Gattin und jeder weiteren Person haben die Hinterbliebenen außer den anfallenden Friedhofsgebühren ein Viertel der jeweils gültigen Grabstellgebühr auf Friedhofsdauer zu entrichten.

Gewidmete Gräber

Sie werden auf zehn Jahre gewidmet. Von den für die Beerdigung des zu ehrenden Verstorbenen anfallenden Gebühren sind drei Viertel von der Stadt Wien und ein Viertel von den Hinterbliebenen zu tragen, welche auch für die Pflege und Erneuerung zu sorgen haben. Weitere Belegungen gehen ebenfalls zu Lasten der Hinterbliebenen. Vor dem Heimfall solcher Gräber ist die Magistratsabteilung 7 zu verständigen.

In jüngerer Zeit ist man allerdings von den gewidmeten Gräbern wieder abgegangen und unterscheidet nun nur mehr zwischen Ehrengräbern und ehrenhalber gewidmeten Gräbern.

Gruppe 40

In Wien gibt es Ehrengräber nur auf dem Zentralfriedhof, und zwar in den Gruppen 14A, 14C, 32A, 32C und O. Bis zum heutigen Tage stellt die Zuerkennung eines Ehrengrabes die höchste Auszeichnung dar, welche die Stadt Wien über den Tod hinaus zu vergeben hat. Während die Pflege des Grabes auf Friedhofsdauer von der Stadt Wien übernommen wird, muß der Grabstein allerdings von der Familie des Verstorbenen bereitgestellt und finanziert werden. Im Gegensatz zur räumlichen Konzentration der Ehrengräber liegen die ehrenhalber gewidmeten Gräber wohl an bevorzugten Plätzen, sind jedoch auf das gesamte Friedhofsareal aufgeteilt. Seit dem Jahre 1966 existiert allerdings die Gruppe 40, in der sich ausschließlich ehrenhalber gewidmete Gräber befinden. Gegenwärtig weist der Wiener Zentralfriedhof rund 500 Ehrengräber und ungefähr 800 ehrenhalber gewidmete Gräber auf. Auf den Friedhöfen in Niederösterreich zählen Ehrengräber allerdings zu den besonderen Seltenheiten.

Grabskulpturen von FJ bis 1. Republik

Grabmalkunst entsteht im Biedermeier

Die während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen Grabmäler zeigen hinsichtlich formaler Konzeption, Stil und Ikonographie nicht selten Nachwirkungen des Biedermeierklassizismus, der erstmalig nicht nur eine Sepulkralkunst von enormer Breitenwirkung, sondern auch eine weite Bevölkerungskreise faszinierende Grab und Begräbniskultur hervorbrachte.

Zur Aufgliederung des außerordentlich umfangreichen Bestandes an Werken der Grabplastik auf den Friedhöfen Niederösterreichs und Wiens wird als Hauptordnungsfaktor der thematische Aspekt angewandt. Zahlreiche weitere detaillierte Überlegungen zu den einzelnen erwähnten Schöpfungen sowie auch zu Gesichtspunkten allgemeiner Natur sind diesen primär ikonographisch angelegten Abschnitten integriert.

Engelskulpturen

kommt zwischen 1850 und 1900 am häufigsten vor

Unter allen Motiven der Grabskulptur der zweiten Hälfte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts rangiert das Thema des Engels, was die Häufigkeit seines Vorkommens anlangt, an erster Stelle.

antike Vorbilder der Todesgenien

Ab der Jahrhundertmitte treten zunehmend Engel in einigen standardisierten Posen und mit jeweils festgelegten Attributen an die Stelle der auf antike Vorbilder zurückgreifenden Trauer und Todesgenien des Biedermeierklassizismus.

ab 1850 Mode: Grab mit religiösen Motiven ausstatten wie Engel oder Kreuz

Wie auch die starke Zunahme des Kreuzes als dominierendes Grabsteinmotiv belegt, war es zu Beginn der Regierungszeit Kaiser Franz Josephs geradezu Mode geworden, den Grabmalen einen betont religiösen Charakter zu verleihen.

Innerhalb des christlichen Glaubensgutes kam Engeln von alters her in verschiedenster Hinsicht und besonders auch im Hinblick auf den Vorgang des Sterbens allergrößte Bedeutung zu.

Engel in der Bibel

Nach den Berichten der Bibel haben sich Engel Menschen gegenüber des öfteren geoffenbart und als hilfreiche Mittler zwischen Gott und Mensch fungiert. Es sei hier etwa an die drei Engelvisionen des hl. Josef erinnert. Vor allem beschützen bereits nach alttestamentarischer Überzeugung Engel die Menschen. So heißt es in Psalm 91, Vers 11–12: „Denn deinetwegen gibt er seinen Engeln das Gebot, auf allen deinen Wegen dich zu hüten. Auf Händen sollen sie dich tragen, daß nicht dein Fuß an Steine stoße.“ Den Sterbenden tragen Engel in eine Sphäre der Geborgenheit. Ein maßgeblicher Beleg hierfür findet sich in der bei Lukas 16,19–31 wiedergegebenen Parabel Jesu vom reichen Prasser und dem armen Lazarus. Dort kennzeichnet Jesus mit folgenden kurzen Worten den Tod des Lazarus: „Der Arme starb und wurde von den Engeln in Abrahams Schoß getragen.“ Auch in den liturgischen Sterbebeten kommt den Engeln im Hinblick auf den Hinübergang des Menschen in die Geborgenheit Gottes eine markante Rolle zu: „So mache dich denn auf die Reise aus dieser Welt, christliche Seele, im Namen Gottes, des allmächtigen Vaters, der dich erschaffen, im Namen Jesu Christi, des Sohnes des lebendigen Gottes, der für dich gelitten, im Namen des Heiligen Geistes, der in dir ausgegossen ist . . . Im Namen der Engel und Erzengel. Im Namen der Throne und der Herrschaften. Im Namen der Fürstentümer und der Mächte. Im Namen der Kräfte, der Cherubim und Seraphim . . . Deine Seele, die aus dem Leibe zieht, eile die glanzvolle Schar der Engel entgegen'."

historistische Engel rührselig, sentimental, weißem Porzellanfigürchen

Die Engelskulpturen des Historismus charakterisiert in der Regel ein rührseligsentimentaler Grundzug, der sich in den besonders beliebten, aus strahlend weißem Biskuitporzellan seriell gefertigten Figürchen bis in die Zwischenkriegszeit fortsetzt. Vor allem früh verstorbenen Kindern widmete man als Grabplastiken Darstellungen von Schutzengeln, die, mit der Rechten nach oben weisend, ein mehr oder weniger porträthaft gegebenes kleines Kind liebevoll in die jenseitige Welt zu tragen oder zu geleiten scheinen.

Engel auf Friedhöfen Hietzing, Perchtoldsdorf, Ober St. Veit.

Ein frühes Beispiel dieser Art schuf etwa Johann Meixner im Jahre 1863 für das Grab des 1862 verstorbenen fünfjährigen Albrecht Hauendorf auf dem Hietzinger Friedhof. Der halbkugelförmige obere Abschluß des relativ hohen weißen Marmorsockels, auf dem die als Zinkguß mit ursprünglich dunkler Fassung ausgeführte Gruppe aufrucht, soll wohl die irdische Sphäre andeuten, die das Kind mit Hilfe seines Schutzengels verläßt. Eine thematisch engverwandte Bronze­gruppe hat Friedrich Hausmann 1888 für die bereits im Vorjahr

angelegte Grablege der Familie Fröhlich auf dem Friedhof von Perchtoldsdorf, Niederösterreich, modelliert. Den Guß besorgte die Firma C. Turbain's Söhne in Wien. Künstlerisch betrachtet, ist die Schutzengelgruppe Meixners auf betont lineare Ausformung und markante Silhouettenwirkung angelegt, während die Perchtoldsdorfer Plastik, die vor einem schmalen dunklen Grabstein auf einem niedrigen Sockel plaziert ist, stärkere plastische Geschlossenheit aufweist.

In einem anderen Werk des Hietzinger Friedhofs, dem Grabmal der Familie Hammerschmidt, präsentiert förmlich der auf hohem Sockel stehende Schutzengel mit wiederum nach oben weisender Geste das kleine sich an ihn klammernde Kind, das er mit dem linken Arm in einen Zustand des Schwebens zu bringen scheint.

Die schlanke und elegant wirkende weiße Marmorgruppe kennzeichnet klassizierende Kühle. Sie wurde laut Signatur 1875 von Francesco Gajarini in Florenz geschaffen.

Victor Oskar Tilgner versah im Falle des Grabmals der Familie Teply auf dem Friedhof von OberSt. Veit das SchutzengelThema mit kompositionell auflockernden Bewegungsakzenten: Der Engel schwebt gleichsam heran, die heimzuholende Frauengestalt ist in einer Drehbewegung zum Engel hin begriffen und beginnt eben, wie schwerelos in den Luftraum emporzusteigen. Dennoch behielt der Künstler in diesem Werk, dessen Entstehungsdatum unbekannt ist, eine die linearen Elemente hervorstreichende klassizierende Stilisierung bei. Das Sujet des Schutzengels wurde auch häufig in das volkstümliche Medium seriell gefertigter kleinformatiger Reliefs oder Rundplastiken aus Biskuitporzellan umgesetzt. So zierte den Kreuzsockel des vermutlich 1887 entstandenen Grabsteins der Eheleute Maria und Franz Böhm auf dem Friedhof von Engabrunn, NO, das aufgesetzte Relief eines schwebenden Engels, der ein Kind als Symbolfigur der Menschenseele emporträgt.

Engel als Schutzengel für verstorbene Kinder

Aus strahlend weißem Biskuitporzellan und ähnlichen Materialien gefertigte kindhafte Schutzengel in Verbindung mit Darstellungen kleiner Kinder oder auch als Einzelfigur von rührendem Liebreiz waren bis weit ins 20. Jahrhundert als Bekrönung von Kindergrabsteinen außerordentlich geschätzt. Die ikonographische Vielfalt dieser Serienprodukte ist erstaunlich reich und hat ebenso wie der süßlichsentimentale Stirnungsgehalt zu ihrer großen Popularität beigetragen. Mit diesen Figürchen wird eine lichtvolle, absolut reine Gegenwelt der irdischen Realität beschworen und auf diese Weise anstelle theologischer Hoffnung diffuses Gefühl zur Linderung seelischen Schmerzes mobilisiert.

Schutzengel in Hietzing, Grinzing

Als Vorbilder für diesen volkstümlichen Grabschmuck dienten offenkundig Bildwerke der Hochkunst, wie beispielsweise die anmutigen kindlichen Trauerfiguren an den Gräbern Ernst Kupelwieser (t 1892) in WienGrinzing oder Leopoldine Klaudy (t 1904) und Familie Dasatiel auf dem Hietzinger Friedhof. Die betreffenden Werke stammen von Hans Dietrich, Edmund Hofmann von Aspernburg und Ludwig Dürnbauer.

Engel aus Gusseisen

Auch die Hersteller der Gußeisenkreuze haben sich des Schutzengelthemas angenommen und eine liebenswürdig naive Engelgestalt geschaffen, die ein Kreuz mit Namenstafelchen hält

und die Grablaterne trägt. Wie die meisten der speziell für Kindergräber geschaffenen Serienerzeugnisse kann auch diese Grabfigur sowohl als Schutzengel des verstorbenen Kindes als auch als Abbild seiner Seele verstanden werden. Diese unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten machten derartige Grabplastiken für die Kindeseltern zu wertvollen Hilfen beim Aufbau und der Veranschaulichung eines breiten Spektrums emotioneller und religiöser Bezüge.

1900 Engel in Massenproduktion

Um 1900 wurden Engelfiguren so etwas wie eine Modeerscheinung und einzelne Typen in besonders großen Auflagen produziert. Zuvor kam es aber in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts bereits zu einer Art Propagierung von Engelskulpturen durch Vergabe entsprechender Aufträge an freischaffende Bildhauer. Damals entstanden auch komplexe Schöpfungen, die architektonische Elemente mit plastischen Bildwerken verbanden und hierbei dem Engel jeweils eine künstlerisch besonders wirkungsvolle und inhaltlich aussagekräftige Funktion einräumten.

Zentralfriedhof Schimke: Engel tritt aus Grabestür

Johann Ritter von Schimke, westl. Arkadenflügel Nr. 48
von H. Claus, P. Rummel

Das auf dem Zentralfriedhof befindliche Arkadengrabmal des Johann Ritter von Schimke (gestorben 1884), ein Werk des Architekten Heinrich Claus und des Bildhauers Peter Rummel, verwendet als architektonisches Element das in Renaissanceformen gehaltene Motiv der Grabestür. Aus diesem Portal tritt, tröstend nach obenweisend, ein Engel, welcher der auf den Stufen verzweifelt hingestreckten und eine Urne umfängenden weiblichen Gestalt in Anspielung auf das Ostergeschehen die Auferstehung der Toten bezeugt. Während der links auf den Stufen sitzende wappenhaltende Genius die irdische Sphäre vertritt, präsentieren als Bekrönung der Grabestüre zwei kleine Engel den umkränzten und mit Palmzweigen geschmückten Porträttondo des Ehepaares Johann und Adolfine Ritter von Schimke († 1910). Dieses Doppelporträt steht in der Tradition des antiken clipeus und weist deutlich auf den Hinübergang in eine andere, jenseitige Sphäre hin. Der auf dem Architrav des Portals eingemeißelte Spruch verdeutlicht noch die Thematik des Grabmals:

WAS DIR AUCH HIER ENTRISSEN SCHEINT, DURCH LIEBE BLEIBT ES EWIG DIR VEREINT.

Das Grabmal Schimke bestimmen — und dies ist auch an weiteren Beispielen festzustellen — zwei unterschiedliche Bedeutungsfunktionen: Es ist ein künstlerisch komplexes Zeugnis der liebevollen Verbundenheit mit dem Ehegatten über den Tod hinaus — Adolfine von Schimke widmet es gemäß der Sockelinschrift ihrem Gatten, und demnach veranschaulicht die Trauerfigur mit der Urne ihre Verzweiflung und ihren Schmerz. Die zweite Funktion als Zeichen der Auferstehung und Wiedervereinigung des Ehepaares erfüllt das Grabmal in vollem Sinne erst seit dem Tode der Auftraggeberin. In künstlerischer Weise sind sämtliche Teile des Grabmals subtil aufeinander abgestimmt, die den Portalaufbau flankierenden Metalleuchter ebenso wie das zarte Umfassungsgitter, dessen ornamental eingeflochtene Herz und Mohnkapselmotive auf Liebe und Tod hinweisen.

Zentralfriedhof: Waldheim: heller Engel mit Palmzweig

Auch im Falle des Grabmals des Präsidenten des Wiener Kunstgewerbevereines Rudolf Schürer von Waldheim (t 1890) und dessen Sohnes Ludwig (t 1894) auf dem Zentralfriedhof nimmt die helle Marmorskulptur eines Engels eine kompositionell wie inhaltlich wesentliche Stellung ein. Auf den Stufen des von Säulen getragenen Rundgiebelaufbaues mit dem Porträttondo Rudolf von Waldheims und der Inschrifttafel sitzt ein Engel, der trauernd das ovale Porträtrelief Ludwigs betrachtet und in der Linken einen Palmzweig hält. Ausgehend von der Signatur des Bronzeporträts Rudolf von Waldheims, wird hier auch der unbezeichnete Marmorengel Bildhauer Josef Beyer zugeschrieben.

Der Vergleich dieses Werkes mit dem Grabmal Schimke macht in inhaltlicher und kompositioneller Hinsicht markante Unterschiede deutlich. Nicht der trostvolle Hinweis auf die Auferstehung von den Toten bestimmt die ikonologische und künstlerische Konzeption des Waldheimschen Grabmals, sondern das Bemühen um denkmalhafte „Verewigung“ der hier Begrabenen. Der trauernde Engel präsentiert das ovale Porträtrelief Ludwig Schürer von Waldheims als dem Diesseits verhaftete sakrale Klagefigur. Nicht die hoffnungsvolle Erwartung der Auferstehung und neuen Lebens im Jenseits ist das eigentliche Thema, sondern vielmehr werden Trauer und Schmerz des Verlustes in einem Erinnerungsmal eindringlich vor Augen geführt.

Es handelt sich im vorliegenden Falle, der für unzählige weitere Schöpfungen exemplarisch ist, um ein Grabdenkmal im engeren Sinne des Wortes. Diesem repräsentativen Denkmalcharakter trägt auch in besonderer Weise die subtile Materialwahl Rechnung, die einen ebenso reichen wie sensibel differenzierten Zusammenklang aller Teile bewirkt. So besteht der architektonisch strukturierte Aufbau aus hellem Kalkstein, die Schrifttafel aus rotem Granit und die flankierenden Säulchen aus grünlichem Urgestein. Während das aus Bronze gefertigte Porträtrelief Rudolf Schürer von Waldheims zusammen mit den schmiedeeisernen Leuchten dunkle, von materieller Solidität geprägte Akzente setzen, leuchtet der weiße Marmorengel mit dem Ovalrelief aus diesem Ensemble kostbarer Materialien erscheinungshaft heraus. Der helle Marmor ist im gesamten Gefüge des Grabdenkmals so eingesetzt, daß es unirdisch leicht und lichtvoll strahlend erscheint. Auch dieses Prinzip, mittels der Zuordnung bestimmter verschiedenartiger Materialien Wirkungseffekte zu erzielen, findet sich in der Grabmalkunst des Historismus mit großer Häufigkeit.

Wandlung vom religiösen Engel zum heroisch – sentimentalen Engel

Brachten die Engeldarstellungen an Grabmälern der siebziger und achtziger Jahre zumeist spezifisch religiöse Gedanken zum Ausdruck, so übernahmen diese gegen Ende des 19. und im 20. Jahrhundert zunehmend die Funktion stimmungshafter, häufig ins Rührselig-Sentimentale oder ins Heroische gesteigerte Trauer- und Klagefiguren mit sakraler Aura.

Einige Beispiele sollen diese Wandlung verdeutlichen:

Zentralfriedhof Krickl: Engel mit Kelch, Anker, Kind

Die in die Zeit um 1880 zu datierende Engelgestalt des Grabmals der Familie Krickl auf dem Zentralfriedhof verkörpert zufolge des ihr als Attribute beigegebenen Kelches und bekränzten Ankers sowie des liebevoll geführten kleinen Kindes die christlichen Kardinaltugenden Glaube, Hoffnung und Liebe.

Zentralfriedhof: Seipel: Engel voller Wehmut, Genius wirft Rose ins Grab, Mädchenengel

Demgegenüber bringt der herabschwebende mädchenhafte Engel des Grabmals der Familie Dominik Seipel auf dem Zentralfriedhof, ein Werk des Bildhauers Georg Burgstaller vom Ende der neunziger Jahre, in sensibler, religiös jedoch völlig unverbindlicher Weise die Empfindung trauervoller Wehmut zum Ausdruck. Ein begleitender kleiner Genius scheint eben im Begriffe zu sein, von seiner Wolkenbank aus eine Rose ins Grab zu werfen. Der große Mädchenengel streckt die Rechte wie schützend vor und hält mit der anderen Hand die Inschriftplatte. Diese himmlischen Gestalten bringen kein religiöses Glaubensgut in Erinnerung, ihre Aufgabe ist eine sentimentale Serviceleistung gegenüber den Toten und noch viel mehr gegenüber den Hinterbliebenen. Im Grunde sind sie weitaus eher Angehörige eines metaphysischen Beerdigungsunternehmens, die sich unter ständiger Bedachtnahme auf die Erwartungshaltungen und Vorstellungen der Anverwandten und der Friedhofsbesucher den Gräbern und ihren Toten zuwenden, als Himmelsboten im theologischen Sinne. Sie widmen den Verstorbenen Palmzweige, Kränze und Blumen oder streuen Blüten ins Grab.

Zentralfriedhof Schmidgruber: weißer Marmorengel, 1891

Anton Schmidgruber schuf für die rundbogige, hinten offene Steinumrahmung des Grabmals der 1890 verstorbenen Jeanette Ulrich auf dem Zentralfriedhof einen weißen Marmorengel mit Kranz und Palmzweig in den Händen. Das Werk, das sich vom dunklen Stein des giebelbekrönten Architekturaufbaues effektiv abhebt, ist signiert und 1891 datiert.

Zentralfriedhof Logar: ägyptisches Scheinportal, schmerzerfüllter Engel

Ein gleicher Material und Farbkontrast charakterisiert das Grabmal von Marie (t 1892) und Hans Logar (t 1904) auf dem Zentralfriedhof. Der dunkle Stelenaufbau nach Art eines ägyptischen Scheinportals stammt von Steinmetzmeister Robert Streschnack, der an dieses sich schmerzerfüllt lehrende, strahlend helle Engel ist eine Schöpfung Emmerich Alexander Swobodas.

Zentralfriedhof Böhm: Engel wird Blumen ins Grab – beliebtes Motiv, Massenproduktion

Im Falle des auch auf dem Zentralfriedhof befindlichen Grabmals von Arnold M. Böhm (t 1903) schuf der ungarische Bildhauer Julius Donath eine mächtige weibliche Engelgestalt aus Bronze, die, vor einem hohen Stelenaufbau stehend, ein Blumensträußchen ins Grab wirft. Blumenspendende und gen Himmelweisende Engel erfreuten sich besonderer Beliebtheit und wurden in verschiedenen Größen, Varianten und Preisklassen von den großen Grabsteinfirmen angeboten². Bei deren Ausführung hielt man sich an eines der zahlreichen Modelle und wandelte dieses jeweils nur leicht ab.

Friedhof St. Pölten

Für den besonders religiös orientierten Kundenkreis stand ein Angebot von Engelfiguren mit Attributen christlicher Hoffnung und Erlösung zur Auswahl bereit. Die weibliche Cherubgestalt vom Grab des 1904 verstorbenen Königlich-Württembergischen Tierarztes sowie Fabrik- und Realitätenbesitzers Johann Zeller auf dem St. Pöltener Friedhof etwa stützt die Linke auf einen Anker und hält in der Rechten ein Kreuz. Während diese Gegenstände den Glauben und die Hoffnung symbolisieren, verkörpert die einen Stern im Haar tragende Gestalt selbst die Liebe als die dritte Kardinaltugend. Der Ende der neunziger Jahre entstandene kniende Marmorengel mit den Sockelbezeichnungen „Nitsche“ und „E. Birkmayer“ am Grabe der Familie Grebner-Fuchs in St. Pölten schmückt ein Kreuz als Zeichen des Heiles mit einer Blumengirlande und einem Schriftband. Die große, aus weißem Marmor gearbeitete Skulptur eines blumenstreuenden Engels der Gruft der Familie Breyer auf dem Badener Stadtfriedhof vertritt einen inhaltlich unverbindlichen Typus, der sowohl in Stein als auch in Biskuitporzellan besonders starke Verbreitung fand. Eine geradezu profan erscheinende Alternative zu dieser aus den achtziger oder frühen neunziger Jahren stammenden Sakralfigur stellt der in Relief gegebene weibliche Genius des Grabmals der Familie Sacher auf dem Helenenfriedhof in Baden dar. Die schwebende Gestalt, deren nervös flatterndes Gewand effektvolle Akzente setzt, streut mit der Rechten Rosen und hält in der anderen Hand einen Palmzweig, ein Symbol, das traditionell nur Märtyrern zusteht.

Zentralfriedhof Kratochwill und Fibrich von Hellmer

Gleichzeitig mit dem inflationären Auftreten von Engeldarstellungen um 1900 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts versuchten einige der führenden Bildhauer, auf hohem künstlerischem Niveau dem Thema doch noch neue Seiten abzugewinnen. Edmund Hellmer konzipierte das Grabmal der Familie Kratochwill von 1905 als stilisierte Engelgestalt und versah den Grabstein des 1917 verstorbenen Franz Fibrich, k. u. k. Oberstleutnant der Artillerie, mit der extrem zarten Reliefdarstellung eines im Gebet versunkenen, schwebenden Engels. Beide Werke befinden sich auf dem Zentralfriedhof.

Friedhof Döbling

Mit dem Grabmal Leidenfrost in Wien-Döbling und der Ruhestätte der Familie Hellmer in Stockerau schuf der Künstler 1909 beziehungsweise 1910 weitere Varianten des Engelthemas, wobei die leicht überlebensgroße Gestalt des Stockerauer Grabmales durch die von Leopold Forstner ausgeführte buntfarbige Mosaikumrahmung in ihrer Wirkung noch eine entscheidende Wirkungssteigerung erfährt³. Einer wesentlichen künstlerischen Tendenz des frühen 20. Jahrhunderts folgend, gab Otto König 1914 die geflügelte weibliche Gestalt des Grabmals der Familie Kaizl in Wien-Hietzing in flachem, subtil geschichtetem Relief wieder. Ernst Hegenbarth schloß mit der Grabfigur für den 1905 verstorbenen Hermann Gerhardus an eine zweite zeitgenössische Strömung an, der es um Steigerung der Ausmaße des plastischen Bildwerkes zu übermenschlicher Größe ging. Sein riesenhaft-monumentaler, auf ein Kreuz gestützter Engel überragt gleich einem errati-

schen Block die angrenzenden Gräber des Zentralfriedhofs. Erst viel später – 1922 – kehrte Hegenbarth mit dem säulenhaft streng stilisierten Grabesengel für Maria Ecker in den neuen Zentralfriedhofarkaden zu überschaubarem „Normalformat“ zurück. Ein weiteres Beispiel für das Streben nach Monumentalisierung wäre etwa der mächtige Bronzeengel mit Lorbeerzweig der 1907 oder etwas später in schwarzem Granit ausgeführten Gruft der Familie Langer-Kauba-Stüber. Diese Figur ist nicht signiert. Im Vergleich mit diesen Schöpfungen, die in der Formvereinfachung sowie in der sensiblen, fließenden Linienführung die Einwirkung aktueller Stil Tendenzen erkennen lassen, hielten

sich Josef Kassin und Johannes Benk mit ihren gleichfalls im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstandenen Engelsskulpturen viel stärker an die traditionellen Möglichkeiten. Der 1905 datierte betende Engel des Grabmals der Familie Langer (Riehl) in Wien Grinzing leitet sich hinsichtlich seiner linear strengen Grundhaltung und seiner frommen Demuthaltung vom Biedermeierklassizismus her, steigert jedoch diese Qualitäten bis an die Grenze des inhaltlich und künstlerisch Zumutbaren. Auch den Engel von Johannes Benks Grabstein für Fritz Nissl in Wien Hietzing, der 1908 oder wenig später entstand, charakterisiert ein verwandter neoromantischer Gefühlsüberschwang. Ein geknickter Baumwipfel symbolisiert den allzu frühen Tod des erst Zwanzigjährigen. Im zweiten und dritten Jahrzehnt entstanden nur mehr selten künstlerisch bedeutende Engeldarstellungen, hatten sich das Interesse der Künstler und die Vorliebe der Auftraggeber nunmehr doch anderen, vergleichsweise „realistischen“ Sujets zugewandt. Umso bemerkenswerter sind daher die drei kleinen weißen Marmorengel in archaisierender Stilisierung, mit denen Wilhelm Bormann um 1913 die schwarze Grabstele der Familie Theodor Götz schmückte, sowie die 1926 datierte kleine, expressive Bronzefigur Karl G. Fialas vom Grabmal Otafka, das aus rötlichem Granit besteht und mit der Plastik eine wirkungsvolle künstlerische Einheit bildet. Beide Werke befinden sich auf dem Zentralfriedhof.

Jesus und Mariendarstellungen

Die figürlichen Darstellungen unzähliger Grabmale spiegeln die zeitgenössische Jesus und Marienverehrung, und nur in wenigen Fällen gelang die Überwindung der konventionellen Ausdrucksschemata durch neue künstlerische Formulierungen. Für die unübersehbare Menge der Jesusfiguren benützte man zumeist die Monumentalstatue der Frauenkirche in Kopenhagen als Vorbild, die Bertel Thorvaldsen um 1820 gemeinsam mit den Apostelfiguren entworfen und hernach ausgeführt hatte⁴. In diesen Bildwerken, die zumeist seriell in Stein oder auf galvanischem Wege in Metall ausgeführt wurden, wendet sich der Auferstandene als Salvator mundi den Gläubigen zu. Als ein spätes Beispiel für die Steinversion sei hier lediglich das von der Firma Sommer und Weniger aus Wien XI angefertigte Grabmal der Familie Schachenhuber auf dem Friedhof von Stetteldorf, NO, genannt, das 1916 oder etwas später entstand. Eine typische, fabrikmäßig erzeugte Metallfigur weist etwa das Grab des 1912 verstorbenen Hoteliers Fritz Hartwieser in Wien Dornbach auf. Sie stammt von der Firma „Galvanoplastik – Geislingen – St.“

Eine der zugleich größten und eindrucksvollsten Christusfiguren schuf der Bildhauer Franz Melnitzky um 1860 für das Grab seines Vaters Josef auf dem Ottakringer Friedhof. Die als Zinkguß ausgeführte segnende Gestalt mit dem aufgeschlagenen Buch der Apokalypse in der Linken scheint die Rundbogennische des hochragenden, kleinen Kapellenbaues aus hellgrauem Granit beinahe zu sprengen. 1904 – also rund vierzig Jahre später – entstand Wilhelms Seibs dramatisch bewegte große Christusfigur des Grabmals von Theresia Diebl in Wien Hietzing. Christus wendet sich mit emporgehobenen Händen dem massigen Granitsarkophag zu, als wollte er die darin ruhende Tote bereits jetzt, nicht erst am Jüngsten Tag, auferwecken. Weniger drastisch erscheint Christus in Reliefdarstellungen der Zeit um 1900, um die jeweils

schmerzerfüllt am Sarkophag des Verstorbenen kauernde Frauengestalt mit dem Hinweis auf die Auferstehung und die weitere Existenz in ewiger Geborgenheit zu trösten. Richard Kauffungen schuf im Jahre 1901 ein großes Marmorrelief mit dieser Thematik am Grabe

Laurenz Nemeckas im östlichen Arkadenflügel des Zentralfriedhofs, Johannes Benk 1902 oder etwas später eine analoge, im Format allerdings bescheidenere Szene für das Grabmal des k.u.k. Hofbildhauers Ludwig Schmitt († 1906) und seines bereits 1902 im 20. Lebensjahr verstorbenen Sohnes Emil in Wien Hietzing.

Mit der lebensgroßen, am Sarkophag stehenden Christusfigur der Gruft von Jenny Freifrau von Widerhofer in Hietzing brachte Richard Kauffungen 1898 ein asketischspirituelles Jesusbild zur Anschauung, das auch noch einige weitere Sepulkralskulpturen der Jahrhundert

wende vertreten. In diesem Zusammenhang sind Kauffungen 1905 entstandene Christusstatue vom Grab Vinzenz Höfinger senior in St. Pölten sowie die Bildwerke der auf dem Zentralfriedhof befindlichen Gräber der Familien Dr. Hiemesch und Michele, Schöpfungen von Alexander Illitsch sowie von Hans Schwatke, zu nennen. Schwatkes 1909 entstandenes Grabstelenrelief des „Guten Hirten“ fand 1929 in der Bronzegruppe Carl Philipps vom Grab Dr. Josef Scheicher auf dem Zentralfriedhof seine ikonographische Fortsetzung und naturalistische Ausdeutung.

Die in der Grabplastik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts häufiger anzutreffenden, stark persönlichkeitsbezogenen Interpretationen des Christus-Themas bahnten sich bereits im Historismus an. So zeigt Karl Kundmanns Ende der achtziger Jahre entstandenes Lünettenrelief des Grabmals Mautner Ritter von Markhof in den östlichen Zentralfriedhofarkaden Jesus mit einer Mutter und Kindern.

Das von Josef Baumgartner stammende Nischenrelief des nicht vor 1893 von der Steinmetzfirma Langer ausgeführten Grabmals Casimir Reisingers schloß an Kundmanns intim wirkende Komposition an. Die Jesus mit Kindern darstellende Schöpfung steht stilistisch Johannes Benk nahe und wurde 1910 in einer formal etwas vergrößerten Version für das Grabmal Josef Gnedts auf dem Ottakringer Friedhof verwendet. In besonders inniger Weise hat der Badener Bildhauer Franz Vock 1914 die Thematik individueller Auferstehung gestaltet. Das Grabmal der Familie Vock auf dem Stadtfriedhof von Baden bildet eine Zweifigurengruppe: Christus wendet sich liebevoll einem weinenden Jüngling zu. Michael Six, der vor allem als Medailleur tätig war, behandelt das gleiche Thema in volkstümlich naiver Weise in dem Relief eines Kindergrabsteines auf dem Zentralfriedhof. In der im Profil gegebenen Szene nimmt Jesus das 1931 im Alter von neun

Jahren verstorbene Mädchen väterlich auf. Die Grabinschrift verrät den wahren Namen des Kindes nicht, es heißt hier lediglich „Notre Bijou“.

Das vielfältige Angebot seriell hergestellter Kreuzfixe macht verständlich, daß sich etablierte Bildhauer kaum mit dem Thema des Gekreuzigten auseinandersetzten. Auf den Friedhöfen Wiens und Niederösterreichs konnten diesbezüglich nur einige wenige Ausnahmen gefunden werden. Wilhelm Seib schuf um 1900 die Kreuzigungsgruppe der im Zentrum der Friedhofsarkaden von Stockerau gelegenen Priestergruft. Von Edmund Hofmann von Aspöckl stammt der lebensgroße Steincrucifixus in der Gruftkapelle der Familie Reinhart-Ranzinger-Güttner in Wien Hietzing. Gleichfalls auf dem Hietzinger Friedhof befindet sich das von Eduard Hauser aus hellem Marmor gefertigte große Kreuz mit Corpus am Grabe des 1903 verstorbenen Baurates sowie Hofbau und Steinmetzmeisters Paul von Wasserburger. Wichtigster Teil der wohl von dem Maler Franz von Matsch als Gan

zes entworfenen Gruftanlage der Familie Kattus auf dem Friedhof in Wien Döbling ist eine sich nach oben verjüngende weiße Marmorstele mit dem Relief des Gekreuzigten. Den

Abschluß nach oben bilden S-förmig schwingende, linear stilisierte Wolkengebilde, wobei in den Feldern zwischen diesen und den Kreuzesbalken zart reliefierte Adorationsengel gegeben sind. Einzelne Partien der Stele, die der mit Therese Kattus verehelichte Franz von Matsch vermutlich um 1900 ausführte, sind vergoldet beziehungsweise farbig gefaßt. Diese Schöpfung des nur selten auch bildhauerisch tätigen Malers zählt zu den Hauptwerken der Sepulkralskulptur aus der Stilperiode des Jugendstils.

Die Grabmalen des 19. Jahrhunderts integrierten Madonnenfiguren folgen zumeist dem auf die Marienerscheinungen der hl. Katharina Labouré aus dem Jahre 1830 zurückgehenden Typus. Maria breitet die Arme nach unten aus und wendet ihre gnadenspendenden Hände schützend der Welt zu. Sie steht auf der Erdkugel und zertritt mit ihrem Fuß die höllische

Schlange. Dieser Darstellungstypus war ab 1832 durch die sogenannte „wundertätige Medaille“ weltweit verbreitet worden. Er wird beispielsweise im Falle des Grabsteines der Familie Sukfüll auf dem Stadtfriedhof von Baden und des Grabmals von Josef Pschikal (t 1855) in Wien-Hietzing sehr getreu vom Relief der Medaille ins große Format übersetzt und in seiner Körperhaftigkeit erheblich gesteigert. Sehr beliebt waren in der zweiten Jahrhunderthälfte auch Reliefdarstellungen der Muttergottes mit dem Jesuskind in gotisierendem Stilcharakter, wie sie etwa das Vierpaßfeld des spitzbogigen, von Krabben besetzten und durch ein Kreuz bekrönten Marmorgrabsteins der Gräfin Wilhelmine Festetics von Tolna (t 1864) und ihres Gemahls Albert Johann (t 1869) auf dem Friedhof von Gaming, NO, zeigt. Reliefs wie das vom Grab der Charlotte Siess (t 1917) auf dem Zentralfriedhof führen, angepaßt an die neuen künstlerischen Gegebenheiten, auch im 20. Jahrhundert die Tradition des Madonnenbildes fort.

Das in Rede stehende Werk stammt von Stefan Schwartz, einem der angesehensten Spezialisten für Medaillen, Plaketten und andere subtile Metallarbeiten.

Nur selten tritt Maria mit dem Kind in größeren szenischen Zusammenhängen in Erscheinung. Im riesigen, die gesamte Wandfläche ausfüllenden Relief der Grabstätte Fanny Paradeisers (t 1888) auf dem Zentralfriedhof ordnete Georg Burgstaller unmittelbar oberhalb des altarartigen Sockels einen Engel an, der sich blumenspendend der Gruft zuwendet. Von zahlreichen kleinen Engeln und Cherubsköpfchen umgeben, thront Maria mit dem Kind oben in den Wolken, ohne jedoch mit den Hinterbliebenen unten in besonderer Weise in Verbindung zu treten.

Auch die Madonna auf Josef Kassins 1926 datiertem großem Bronzerelief in Wien-OberSt. Veit verharrt in der entrückten Abgeschiedenheit des Himmels, während unten ein Färber in Anwesenheit des heiligen Mauritius an einem Bottich arbeitet. Das Relief, insbesondere die Gestalt des Heiligen, weist auf das Oberhaupt der hier bestatteten Familie Seidel, den Präsidenten der Vereinigten Färbereien AG Moriz Seidel, hin.

Eine der liebrendsten Mariendarstellungen und zugleich eine der künstlerisch hervorragendsten Grabskulpturen Wiens schuf Franz von Matsch gegen 1900 für das eigene Familiengrab auf dem Friedhof in Wien-Döbling. Die schlanke Frauengestalt schmiegt sich der schmalen Schriftstele nahtlos an und beschirmt das auf dieser schlummernde Kind mit ihrem zu einer Höhlung drapierten Kopfschleier. Das aus einem Block weißen Marmors gestaltete Werk strahlt eine geradezu mystische Innerlichkeit aus, die in solcher Intensität anderswo kaum erreicht wurde.

Im Falle des 1927 entstandenen Grabmals für Alois und Josefine Schönberg auf demselben Friedhof griff Karl Wollek das Motiv der engen Verklammerung von Stele und Figur auf, wobei er die weibliche Trauergestalt in Kontrast zum schwarzen Granitstein aus Bronze fertigte und eben dadurch die überzeugende Klarheit von Matschs Lösung nicht erreichte.

heilige als Sujet der Sepulkralplastik

Im Vergleich zu den unzähligen Grabstatuen und Reliefs, die Christus, Maria oder Engel wiedergeben, kommen an den Gräbern der zweiten Hälfte des 19. sowie des 20. Jahrhunderts Darstellungen von Heiligen nur selten vor. Die weiteste Verbreitung fand eine offenkundig in großer Auflage hergestellte Gußeisenfigur der nach oben weisenden hl. Helena mit Kreuz und Evangelienbuch. Sie gehört stilistisch noch dem Biedermeierklassizismus an und wurde bereits in den dreißiger Jahren als Grabschmuck verwendet. Ein besonders frühes Beispiel hierfür ist etwa das 1839 datierte Grabmal der Familie RadislowitschBraun auf dem Zentralfriedhof. Auch das 1856 vom bürgerlichen Zuckerbäcker Christof Demel auf dem Friedhof in Wien Dornbach errichtete Familiengrab ziert eine solche Gußeisenplastik der hl. Helena. Sie steht auf dem sarkophagförmigen Grabstein aus hellgrauem Granit und ist nach dem am Sockel angebrachten Namenszug ein Werk von Fidelis Kimmel. Auf dem Friedhof in Mödling, der ein besonders eindrucksvolles Ensemble gußeiserner Sakralplastiken des 19. Jahrhunderts besitzt, befindet sich ein noch hervorragend erhaltenes Exemplar der ansonsten von Rostschäden meist arg mitgenommenen Helenafiguren. Alle diese Schöpfungen dürften aus der Salmschen Gießerei im böhmischen Blansko oder aus dem Gießereibetrieb in Gußwerk bei Mariazell herrühren.

Innerhalb der sakralen Grabmaldarstellungen zählt das hochplastische monumentale Grabrelief Dr. Josef Scheimpflugs auf dem Friedhof von Hinterbrühl, NO, in ikonographischer Hinsicht zu den seltenen Ausnahmen. Alois Düll gestaltete dieses Relief im Jahre 1900 mit Stilmitteln der Spätromantik als visionäre Szene, in welcher der hl. Josef mit dem Jesuskind dem Verstorbenen erscheint. Der traditionelle Typus einer Heiligenvision ist hier in das trostspendende

de Bild der Auferweckung und Heimholung F. Kimmel, Christof Demel, 1856, Dornbach

eines Toten durch Vermittlung seines Namenspatrons umgedeutet.

So manche Frauengestalt am Grabkreuz ist nicht eindeutig als Allegorie, Klagefigur oder Heilige zu bestimmen, häufig bleibt eine inhaltlich ambivalente Situation bestehen. Richard Kauffungen schuf mit den Grabmalen BureschJasper in Wien Matzleinsdorf und Rudolf Ritter

von HöfkenHattingsheim in Gersthof, letzteres 1922 entstanden, solche weibliche Trauerfiguren, deren Deutungsmöglichkeiten von Maria und Maria Magdalena bis zu Allegorien des Glaubens reichen. Die stark porträthafte Gestalt des Grabmals BureschJasper soll möglicherweise auch unmittelbar an die hier bestattete Antonie Jasper erinnern.

Genien

Eines der am vielseitigsten verwendbaren und auch am häufigsten ausgeführten Sujets der Sepulkralplastik war die Gestalt des Genius, die weiblich, männlich oder auch androgyn sein konnte. Deutete der Engel religiöse Bindungen an, so haftete dem Genius eine diffuse Aura des GeheimnisvollSakralen an, die, weltanschaulich völlig unverbindlich, höchst effektiv zur Mystifizierung des Todes sowie zur Akzentuierung der Bedeutung der Verstorbenen und ihrer Familien einsetzbar war. Der als Präsentator eines Porträtmedaillons fungierende sitzende Engel auf den Stufen des bereits besprochenen Grabmals Rudolf und Ludwig Schürer von Waldheim auf dem Zentralfriedhof markiert wie viele andere plastische Bildwerke auch den Übergang von der metaphysischreligiösen Sphäre im engeren Sinne zur Begriffs- und Formenwelt eines überwiegend auf denkmalhafte Erinnerung ausgerichteten historistischen Totenkultes. Nicht die Hoffnung auf Auferstehung, auf ein Leben nach dem Tode ist das inhaltliche Anliegen des Grabmals Leopold Groners (t 1882), das Wilhelm Seib 1884 im westlichen Arkadenflügel des Zentralfriedhofs schuf, es geht hier und ebenso in

unzähligen anderen Werken des 19. Jahrhunderts um die Verewigung des ruhmreichen Gedenkens an die Persönlichkeit des Toten und seine Verdienste. Zu diesem Zwecke hält der lebensvolle weibliche Genius des Ruhmes, der auf dem Sarkophag Platz genommen hat, dem Friedhofsbesucher das umkränzte Medaillon mit Leopold Groners Brustbild entgegen. Ein wappenhaltender Putto auf den Stufen und ein Arrangement aus Lorbeerkranz, Palmzweigen und Rosen verdeutlichen noch die Botschaft des Bildwerks, dessen Typus in zahlreichen Varianten außerordentliche Verbreitung fand. Eine dieser Motivabwandlungen repräsentiert etwa das unsignierte, 1883 oder etwas später entstandene Grabmal von Theresia Cabos in WienPenzing. Ein mädchenhaftes Flügelwesen mit Kranz und Buch lehnt sich trauernd an die hohe, gestufte Stele,

um der im Relief zu seinen Füßen wiedergegebenen Toten zu gedenken. Auch hier verstärken der in Stein ausgeführte pflanzliche Schmuck des Porträts – Palmzweig und Rosen – den für das gesamte Grabmal essentiellen Aspekt der wirkungsvoll zum Ausdruck gebrachten Erinnerung.

Zwei Hinweise mögen die Variantenvielfalt der in den achtziger und neunziger Jahren besonders häufigen engelähnlichen weiblichen Genien belegen. Die an einer dunklen obeliskentypischen Stele stehende weiße Marmorfigur des Grabmals der Familie Rohn in WienOttakring, die bald nach 1880 zu datieren ist und seitlich das Monogramm „RZ“ (Rudolf Zafouk) aufweist, hält eine lodernde Fackel und eine Rosenblüte in Händen.

Ihrer archaisierenden Stilisierung entspricht im Falle der etwa gleichzeitig entstandenen Gestalt des säulengetragenen kleinen Grabbaues der Familie Reichert in BadenWeikersdorf eine verwandte Grundhaltung. Gleich einer antiken Siegesgöttin, trägt sie in der Linken einen Palmzweig und weist triumphierend nach oben. Beide Schöpfungen üben die suggestive Wirkung von Kultfiguren aus, ohne daß ihnen tatsächlich irgendeine Verbindlichkeit religiöser Art zukäme.

Zu den Attributen der sich stärker an den Todesgenien der Antike orientierenden Gestalten zählen die gesenkte Lebensfackel, der Blumenkranz als Zeichen der Ewigkeit sowie Tränenkrug oder Aschenurne.' Anton Schmidgrubers 1888 entstandener heller Marmorgenius vom Grabmal Friedrich Gerolds (t 1886) in WienDornbach vertritt beispielhaft diesen offenkundig stark geschätzten Typus, dem im Falle des Grabes der Familie Newijel in Baden auch noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein nicht bekannter Künstler folgt. Johannes Benk, einer der fruchtbarsten Bildhauer auf dem Gebiet der Grabskulptur, lotete in mehreren Werken des Hietzinger Friedhofs die künstlerischen Möglichkeiten des GeniusThemas reichlich aus. Alle diese Arbeiten stammen aus den neunziger Jahren. Der klassizistischen Vorbildern folgende Genius des Grabmals Gustav Reichert (t 1895) stützt sich trauernd auf einen Säulen

stumpf und gibt sich, einen Lorbeerkranz in der Linken, völlig dem Gefühl des Schmerzes hin. Den altarartigen Aufbau mit den Porträtreliefs der Eltern Johann (t 1895) und Josefa (t 1891) schmückt ein androgyner Genius mit marmornen Blumengewinden. Von der in elegant leichter Drehbewegung wie träumend begriffenen Gestalt geht eine eigenartig melancholischsinnliche Stimmung auf den Betrachter über. In der bekrönenden Gruppe des Grabmals der Familien Beyfus – Jacques – Grübl läßt Benk einen lasziven weiblichen Genius das Bildnis des Malers Hermann Beyfus (t 1898) auf die Stirne küssen.

Gegen Ende der Stilperiode des Historismus zeitigte der Einsatz weiblicher Genien im Bereich der erinnerungsorientierten Grabmalkunst mitunter höchst auffällige und durch ihr übersteigertes Pathos geradezu grotesk wirkende Ergebnisse. Auf eine hohe ionische Säule gestellt, macht das metallene Flügelwesen des Grabmals der Familie Olbricht auf dem Friedhof von KlosterneuburgWeidling den Eindruck eines zu einem profanen Denkmal

gehörenden Ruhmesgenius. Mit diesem späthistorischen Grabmal, dessen Sockel zwei weibliche Allegorien aus Gußeisen flankieren, setzte sich die an der Errichtung zahlreicher Wiener Ringstraßen

bauten beteiligte wohlhabende Baumeisterfamilie ihr pathetisches, alle anderen Gräber weit überragendes Denkmal. Eine weitere, nahezu völlig idente Version dieses eigenartigen Grabmals befindet sich auf dem Friedhof von Wien Baumgarten. Es kennzeichnet die Ruhestätte der Familie des Vizebürgermeisters von Baumgarten sowie späteren Wiener Gemeinde und Stadtrates Raimund von Götz. Die Steinmetzarbeiten an der vermutlich Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenen Grabanlage führte die Firma Eduard Hauser aus. Engel beziehungsweise Genien von vergleichbarem Pathos zieren die kuppelüberspannten Grabkapellen der Fa

milien Schmiedtleitner und Dr. Mattis in Wien OberSt. Veit.

Auch als sich die bildhauerischen Werke zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der Bindung an Grabbauten und Stelen allmählich zu lösen begannen, um schließlich als autonome bildhauerische Schöpfungen in Erscheinung zu treten, blieb die Neigung zu heroischpathetischer Stilisierung bestehen, ja in vielen Fällen kam es bis Ende des Ersten Weltkrieges zu erheblicher Steigerung der Monumentalität des plastischen Einzelwerkes. Wenn Arthur Kaan seine geflügelte weibliche Marmorfigur am Grabe der Familie Flesch in OberSt. Veit 1898 zwar monumental,

doch in der Bewegung verhalten und in der Komposition harmonisch ausgewogen konzipierte, so schuf Otto König mit der Bronzeskulptur des Grabmals der Familie Friedmann im westlichen Flügel der Zentralfriedhofarkaden eine finster blickende Todesgöttin von unheimlicher und bannender Ausstrahlung. Der den Oberkörper nervös umflatternde Kopfschleier sowie bizarr geformte Attribute, wie die große Fackel, deren Flamme im Sturm auszulöschen scheint, und der weit abstehende riesige Palmzweig, lassen die auf dem Sarkophag sitzende Gestalt noch gruseliger wirken. Mit Werken wie etwa Franz Vogls 1908 entstandenem mächtigem Bronzegenius mit gesenkter Fackel an der Grabstätte der Familie Anton Urban auf dem Zentralfriedhof wurde schließlich ein Höhepunkt dieser nach riesenhaftem Format und eher derber Drastik strebenden Richtung erreicht, ab dem sich die weitere künstlerische Entwicklung

wieder in Richtung weniger spektakulärer und kompositionell ruhigerer Schöpfungen vollzog. Ein signifikantes Beispiel für die Anwendung der neuen Möglichkeiten einer nun stiller, aber auch selbständiger gewordenen Bildhauerkunst ist das Grabmal des am 19. Juli 1915 bei Duninow gefallenen Leutnants des Ulanenregiments Nr. 4 Bruno Kober in Wien Hietzing. Der junglinghafte Genius mit Kranz und ausgelöschter Fackel schmiegt sich nun eng dem oben halbrunden hellen Kalkstein an. Steinform und Figur sind zu einer untrennbaren, völlig selbstverständlich anmutenden Einheit geworden. Leider ist der Schöpfer dieses hervorragenden Werkes nicht bekannt. Der einen Kranz tragende Engel oder Genius am Grabmal Barwig in Wien Neustift am Walde, den Franz Barwig der Jüngere 1934 schuf, zeigt eine grundsätzlich verwandte Formvereinfachung und blockhafte Geschlossenheit.

Mythologische Themen

In der Grabmalkunst des 19. und 20. Jahrhunderts spielen Gestalten und Themen der Mythologie eine nur untergeordnete Rolle. Genien, Allegorien und Trauerfiguren konnten dem auf „Verewigung“ von Schmerz und Erinnerung ausgerichteten Totenkult der Zeit unschwer eingegliedert werden, nicht aber Götter und Helden der Antike. Es darf nicht verwundern, daß skulpturale Darstellungen der Parzen lediglich an zwei Orten anzutreffen sind, wollte doch der fortschrittsgläubige und optimistische Mensch des Historismus keinesfalls an die drei düsteren Frauen Atropos, Klotho und Lachesis erinnert werden, die erst den Lebensfaden spinnen und irgendwann später wieder abschneiden. Joseph Pargfrieder versah seine ab 1849 zum Ruhme der österreichischen Armee und des Herrscherhauses angelegte weitläufige Gedenkstätte in

Kleinwetzdorf, den sogenannten Heldenberg, auch mit einer Parzengruppe⁷. Sie soll in Kontrast zu den Ruhmesgenien der beiden Triumphsäulen das unberechenbare Schicksal ins Bewußtsein rufen. Adam Rammelmayer, der Schöpfer dieser Zinkplastiken, schloß mit seinem klassizierend strengen und zugleich monumentalen Stil an die Malerei seines Freundes Carl Rah! an.

Auch die zweite monumentale Parzengruppe folgt Rahls künstlerischen Intentionen. Sie beherrscht den grottenartigen Gruftraum, den der Fabriksherr Friedrich Flesch Ende der achtziger Jahre einem Hang an der westlichen Begrenzung des Friedhofs von Wien OberSt. Veit unter Leitung des Architekten Otto Hieser einfügen ließ. Ihr Schöpfer ist der aus Tirol stammende Bildhauer Heinrich Natter, dessen Streben nach

monumentaler Gestaltung der menschlichen Figur im Erzstandbild Andreas Hofers auf dem Berg Isel seinen gewiß deutlichsten Ausdruck fand. Ludwig Hevesi hat der unerhört suggestiv wirkenden weißen Marmorgruppe und der im Volksmund als „Nornengrab“ bezeichneten Gruftanlage als Ganzes einschließlich ihrer ebenso wuchtigen wie originellen Metallarbeiten am 31. Oktober 1891 eine einfühlsame Würdigung gewidmet⁸.

Rudolf Weyr versah die von Architekt Julius Koch entworfene Marmorstele des Professors an der Technischen Hochschule, Johann Edlen von Radinger (t 1901), auf dem Zentralfriedhof mit einer zarten Reliefdarstellung Pallas Athenes als Hinweis auf die wissenschaftliche Tätigkeit des Verstorbenen. Die als Halbfigur im Profil gegebene Weisheitsgöttin erweist Radinger mit

tels der kleinen Viktorienfigur, die sie in der Linken hält, ihre Reverenz. In dem an klassischen attischen Werken orientierten Stelenrelief Richard Kauffungens von 1932 in Wien Hietzing ehrt Pallas Athene Gustav Edlen von Benda durch Überreichung eines Lorbeerkranzes. Für die Gräber des Chirurgen Dr. Josef Weinlechner (t 1900) und des Apothekers Richard Höfer (t 1914), beide gleichfalls auf dem Zentralfriedhof, schufen Bildhauer Weyr beziehungsweise Josef Kassin Marmorskulpturen Hygieias, der Tochter des griechischen Gottes der Heilkunde Asklepios.

Weyrs 1909 entstandene Hygieia fängt, auf der Volute eines Steinpfeilers sitzend, in ihrer Schale das heilsame Gift einer riesigen Äskulapnatter auf. Kassins 1913 datiertes Werk ist eine klassizierend streng stilisierte Gewandstatue, ohne

geringste Andeutung zu der von Weyr souverän realisierten szenischen Dynamisierung. Nach dem griechischen Mythos geleitet der Gott Hermes als Psychopompos (Seelenführer) die Seelen aus dem Diesseits ins Jenseits. Da die Grabmalkunst des hier behandelten Zeitraums fast ausschließlich der ständigen Vergegenwärtigung der Verstorbenen in der

Erinnerung zu dienen hatte, vermied sie tunlichst die Thematik des Hinüberganges in die traurige Schattenwelt der Antike. Lediglich im Grabrelief für Emmy Brukner, einem Werk Richard Kauffungens von 1920 in WienHietzing, sowie in den Reliefs der Grabmale Dr. Josef Schmid in St. Pölten und Familie Kloss in Hietzing wird jeweils eine weibliche Gestalt von Hermes in das Totenreich geführt. Das insgesamt fünffigurige St. Pöltener Werk, das Wilhelm Frass 1911 geschaffen hatte, wurde im Falle des Hietzinger Reliefs um 1920 auf eine nur zweifigurige Kunststeinversion reduziert.

Das vermutlich der jung verstorbenen Tochter gewidmete zarte Marmorrelief des Familiengrabes Universitätsprofessor Dr. Julius Mannaberg in WienDöbling beschwört die mythische Sphäre des Märchens. Richard Kauffungen hat es 1923 geschaffen. Gleich einer Fee oder Prinzessin streift, von einem Reh begleitet, ein reizendes Mädchen mit aufgelöstem Haar durch den Wald, der wohl die paradiesische Welt der Toten andeuten soll. Ein traditionelles romantisches Bildschema wird hier dazu benutzt, die schreckliche Herausforderung des Todes in die geheimnisvolle Zauberwelt des Märchens zu verwandeln – ein subtiles Beispiel für die Todesbewältigung der Hinterbliebenen mittels Schöpfungen der bildenden Kunst.

Wiederum ein anderer eigenwilliger mythischer Aspekt bestimmt das Grabmal des 1909 verstorbenen Wiener Burgschauspielers Adolf von Sonnenthal in Döbling. Als eine Art moderner Muttergottheit hält die in sich versunkene weibliche Halbfigur im Lünettenfeld der reich mit Ornamentik geschmückten Stele eine brennende Fackel und ein Buch mit dem Schriftzug SEMPER VERUS in Händen. Das Relief stammt von Hermann Klotz, die vorzügliche Steinmetzarbeit von Eduard Hauser.

Allegorische Gestalten

Die Allegorie, eines der beliebtesten Mittel zur Veranschaulichung verschiedenster Begriffe und Sachverhalte, war für alle Bereiche bildender Kunst des Historismus von wesentlicher Bedeutung⁹. Für die Sepulkralskulptur trifft diese Feststellung sogar in besonderer Weise zu. Keiner Religion und Weltanschauung verpflichtet, konnte den Allegorien die Gestalt liebreizender Frauen und Mädchen gegeben und mit diesen nicht nur die Wirkung einzelner Gräber, sondern ganzer Friedhofsbereiche beeinflusst werden. Die weiblichen Allegorien und Trauerfiguren vermochten den Friedhöfen für den männlichen Besucher eine anziehende, mitunter sogar erotische Note zu geben¹⁰. Überwiegend männliche Künstler produzierten weibliche Gestalten zum Schmuck von Männergräbern, zur Propagierung der Verdienste von Männern und für den künstlerischen Konsum durch Männer. Über die Körper von Frauen und Mädchen wurde hier in einer Weise ungehemmt verfügt, die erst in der Gegenwart kritischer Reflexion unterzogen wird¹¹. Kein anderes künstlerisches Produkt spiegelt so eindringlich das Frauenbild der patriarchalischen Gesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts wie die Tausenden weiblichen Figuren der Friedhöfe. Einer der Hauptlieferanten des zugehörigen ideologischen Unterbaues war Johann Jakob Bachofen, der in seiner 1861 veröffentlichten Schrift „Das Mutterrecht“ einen neuen Frauenmythos entwirft. Durch die „Pflegerin der Leibesfrucht“ habe das Weib früher als der Mann gelernt, „seine liebende Sorge über die Grenzen des eigenen Ich auf andere Wesen (zu) erstrecken und alle Erfindungsgabe, die sein Geist besitzt, auf die Erhaltung und Verschönerung des fremden Daseins (zu) richten. Von ihm geht jetzt jede Erhebung der Gesittung aus, von ihm jede Wohltat im Leben, jede Hingebung, jede Pflege und jede Totenklage¹²“.

Den Sockel des Grabmals Wolfgang Amadeus Mozarts auf dem Zentralfriedhof schmückt eine

Allegorie der Musik von Hans Gasser. Die Stadt Wien hatte dieses Grabmal ursprünglich im Jahre 1859 auf dem Friedhof von St. Marx, dem eigentlichen Begräbnisort des Tondichters,

errichten und später auf den Zentralfriedhof transferieren lassen¹³. Gasser schuf mit der rokokohaft zierlichen Bronze der Musik eine der frühesten allegorischen Sepulkralskulpturen des Historismus. Der hohe Bücherstoß der Werkausgabe, Notenblatt, Lyra und Lorbeerzweig zählen zu den Attributen der sanft aufschwingenden Gestalt, die in Franz Erlers gleichfalls 1859 entstandener und auf dem Zentralfriedhof befindlicher Allegorie des Grabes von Alexander

Baumann (t 1857) eine enge stilistische Entsprechung besitzt.

Eine der ergreifendsten Allegorien, die trauernde Stadt Wien, schuf Rudolf Weyr für das Grabdenkmal der mehr als 300 Opfer des Ringtheaterbrandes vom 8. Dezember 1881 auf dem Zentralfriedhof. Verschleierte Frauen tragen den sarkophagartigen Aufbau, welcher der malerisch aufgegliederten Sitzfigur mit Wappenkartusche und Kranz als Sockel dient. Das Motiv der verschleierte und dadurch besonders geheimnisvoll erscheinenden weiblichen Gestalt fand in einigen Werken Nachahmung. So etwa an den Grabmalen Nöthig-Winter und Hermann Marbach, beide Arbeiten von Carl Anselm Zinsler, auf dem Zentralfriedhof beziehungsweise in Wien-Hietzing.

Geradezu als Prototyp der gefälligen, vielseitig verwendbaren allegorischen Mädchengestalten kann die in Bronze ausgeführte Personifikation der Kunstgeschichte am Grabe des Gründers und ersten Direktors des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Rudolf von Eitelberger (t 1885), gelten. Das auf dem Zentralfriedhof befindliche Werk stammt von Stephan Schwartz und entsprach mit seiner Mischung aus renaissancehafter Stilisierung, wehmütiger Melancholie und jugendlicher Sinnlichkeit offenkundig genau der Erwartungshaltung der von Männern bestimmten Öffentlichkeit. Die Skulptur mag vielen Grabmalplastikern als erfolgsichernde Anleitung für ihr eigenes Schaffen gegolten haben. Ein Blick auf die gefällige Bronzefigur eines koketten Mädchens am nahen Grabmal des Ministers Dr. Eduard Herbst (t 1892) von Joseph Lax soll diese Vermutung mit einem Beispiel belegen.

Die Allegorie der Stadt Baden, die Josef Beyer 1899 für die aufwendige Gruft Anton Ritter von Strasserns schuf, führt den pathetischen Stil der historistischen Wiener Monumentalplastik bis in die Zeit des Jugendstils und der Secession fort.

Beyer, ein vielbeschäftigter Vertreter der Bauskulptur des späten 19. Jahrhunderts in Wien, setzte sich im Falle der Badener Sitzfigur vor allem mit den von seinem Lehrer Karl Kundmann stammenden Fassadenallegorien der Künste am Wiener Kunsthistorischen Museum auseinander. Sind Kundmanns Verkörperungen der Architektur und des Kunstgewerbes Nischen zugeordnet, so integrierte Beyer sein Werk einer giebelbekrönten Rundbogenarchitektur. Die Allegorie der Stadt weist ein Buch vor, in welches sie die Lebensdaten (1814–1869) und den Namen des Wohltäters Badens soeben eingetragen hat. Mitunter ist die Bedeutung der an den Grabstelen stehenden oder sitzenden Frauen unklar. Manche Schöpfungen können ebenso als Klagefiguren, trauernde Witwen wie Allegorien positiver Eigenschaften der Toten verstanden werden. Die von einem kleinen Flügelwesen begleitete weibliche Gestalt am Grab des Philanthropen August Goettel (t 1892) ist ein Beispiel für derartige Mehrdeutigkeit. Vermutlich darf sie als Verkörperung der Barmherzigkeit oder des Glaubens interpretiert werden. Diese Skulpturen stammen ebenso wie das in den Oberteil der Stele eingelassene Porträttondo von Anton Schmidgruber. Auch die Sitzende mit Lorbeer- und Rosenkranz der Gruft von Stefanie Strelez (t 1898), ein Werk desselben Bildhauers aus dem Jahre 1899 und auch auf dem Zentralfriedhof, ist nicht so leicht zu benennen. Sie läßt an die verzweifelt ergebene Haltung Marias unter dem Kreuz denken und ist vermutlich als Allegorie des Glaubens zu deuten. Eine motivisch eng verwandte, in Komposition und Faltenbehandlung allerdings eigenartig nervös und spröde erscheinende

Sitzfigur von romantischdüsterem Stimmungsgehalt schuf Bildhauer Otto König 1913 für das Familiengrab in WienHietzing.

Für das Grabmal Moriz Mayr in Hietzing führte Richard Kauffungen 1899 eine völlig in sich gekehrte, wie von Schmerz betäubt wirkende Allegorie des Friedens aus. Kaum eine andere Schöpfung der Zeit um 1900 läßt so intensiv ein Jenseits ahnen, ja geradezu seinen Hauch verspüren. Das für die Zeit charakteristische Streben nach Beruhigung und Vereinfachung der Form zeitigte zwar nur selten vergleichbar markante und wirkungsintensive Ergebnisse, kann aber doch an etlichen Werken abgelesen werden. Als Beispiel für viele seien hier die Allegorie der Medizin von der Gruft des Primararztes Franz Scholz (t 1902) in Hietzing und die Personifikation der Baukunst mit der Gestalt eines niedergesunkenen Mannes in Arbeitskleidung vom Grabmal des Baumeisters Cajetan Miserowsky (t 1910) auf dem Zentralfriedhof angeführt. Die Marmorskulptur der Medizin schuf Johannes Benk im Jahre 1908, der Bildhauer der zweitgenannten Plastik, die 1910 entstand, ist Theodor M. Khuen. Das mit der Allegorie verbundene Hauptanliegen blieb jedoch Jahrzehnte hindurch die Verewigung des Totengedenkens, mit welchen Akzenten dieses auch immer versehen wurde. Die schwebende weibliche Gestalt mit flatterndem Gewand an der Ruhestätte der Familie Louis Braun in WienMatzleinsdorf, eine Schöpfung Johannes Benks aus den neunziger Jahren, kann geradezu als Allegorie der Erinnerung bezeichnet werden. Sie betrachtet schmerzerfüllt das Bildnismedaillon der 1891 verstorbenen Bertha Braun, das sie in Händen hält.

Dem bereits mehrmals erwähnten Maler Franz von Matsch verdankt der Friedhof von Wien Döbling eine der künstlerisch bedeutendsten allegorischen Konzeptionen des frühen 20. Jahrhunderts überhaupt. Hiermit ist das Grabmal der Familie des Ministers und Statthalters von Niederösterreich, Erich Graf Kielmansegg, gemeint, zu dessen Errichtung vermutlich der Tod der Gemahlin Anastasia im Jahre 1912 den unmittelbaren Anlaß gab. Franz von Matsch entwarf ein zweiteiliges, getriebenes Metallrelief, das die marmorne Inschriftstele hufeisenförmig umgibt und in zwei weiblichen Allegorien Kunst und Leben darstellt. Die Treibarbeit der klassizierend strengen und feierlich ausgewogenen Komposition besorgte F. Siegel. Matschs Schöpfung besitzt in stilistischer und kompositioneller Hinsicht sowie auch bezüglich der wirkungsvollen Kombination von dunkler Bronze und hellem Marmor ihr bestimmendes Vorbild im Grabmal Josef Ritter von Storcks auf dem Zentralfriedhof. Bildhauer Josef Breitner dürfte dieses Werk bereits 1902, im Todesjahr des an der Österreichischen Kunstgewerbeschule tätig gewesenen Professors und wichtigen Erneuerers des Kunstgewerbes, in Angriff genommen haben. Das hier in einem Stück gearbeitete Relief rahmt das in weißem Marmor ausgeführte Porträt des Verstorbenen und symbolisiert, verkörpert durch eine nackte Frau und einen Arbeiter, die einander die Hände reichen, die Verbindung von Kunst und Handwerk.

Klage und Trauerfiguren

In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden weibliche Klage und Trauerfiguren zu einem der gefragtesten Sujets der Grabskulptur. Erst gegen Ende der Ära Kaiser Franz Josephs, als sich angesichts der Katastrophe des Ersten Weltkrieges ein neues, entmythologisiertes Verständnis der nun häufig in jungen Jahren zur Kriegswitwe gewordenen Frau durchzusetzen begann, wurde diese Thematik als nicht mehr zeitgemäß empfunden. Typengeschichtlich betrachtet, besitzen diese Gestalten ihre Vorläufer in den Darstellungen des antiken, in Sidon entstandenen „KlagefrauenSarkophags“ und in den pleureuses der Grabtumben des Mittelalters. Wie bereits in der Einführung angedeutet, entwickelte die Sepulkralkunst vom 16. bis ins frühe 19. Jahrhundert eine Fülle unterschiedlichster Ausformungen der Thematik von schmerzerfüllter Totenklage und

erinnerungsschwerer Trauer. Ausdrucksträger all dieser psychischen Reaktionen und Zustände sind überwiegend Frauen und Mädchen¹⁴.

Der Großteil der an den Gräbern stehenden oder kauern den historistischen Personifikationen von Klage, Trauer und Schmerz führt traditionelle Ausdrucksweisen sakraler Darstellungen weiter. So vertritt etwa die 1887 entstandene weibliche Sitzfigur mit einer Urne auf den Stufen der Gruft der Familie NatheSchneider in Hinterbrühl, NO, den Typus der unter dem Kreuz trauernden Maria Magdalena. Das weiße Marmorbildwerk zeigt außerordentlichen Sensualismus in der Oberflächenerscheinung und ist mit der schwarzen Schriftplatte im Hintergrund und den beiden ebenso wie der Dreieckgiebel beigefarbenen Rundsäulen des Architekturaufbaues in eine delikate farbliche Gesamtwirkung einbezogen.

Die mit gefalteten Händen betend auf den Stufen des Grabsteines stehende weibliche Gestalt, die zum besonders geschätzten Repertoire der Sepulkralplastik zählt, erinnert an die am Kreuze trauernde Muttergottes und stellt somit gleichfalls die Adaptierung eines Sakraltypus für die Aufgabe repräsentativer Darstellung von Trauer und Schmerz dar. Als Beispiele hierfür seien die „E. Birkmayer“ bezeichnete lebensgroße Marmorskulptur der Grablege der Familie WagnerLehrBaier auf dem St. Pöltener Friedhof und die motivisch sehr ähnliche, gleichfalls aus Marmor gearbeitete Trauernde des Grabmals der Familie Hübsch auf dem Stadtfriedhof von Baden erwähnt. Die letztgenannte Plastik wurde von der Firma Sommer & Weniger in Wien ausgeführt. Beide Werke dürften erst Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden sein, vertreten jedoch einen klassizierenden Monumentalstil, der von den späten siebziger Jahren an die Grabskulptur entscheidend prägte.

Erst in der Zeit des Jugendstils, um die Jahrhundertwende und zu Beginn des neuen Saeculums, nehmen diese trauernden Frauen naturalistische, ja in manchen Fällen geradezu porträthafte Züge an. Die monumentale Starre lösen nun weichere, fließende bewegte Formen ab. Nicht mehr eine stilisierte Maria Magdalena scheint nun ans Grab getreten zu sein, sondern eine trauernde Anverwandte, die sich reumütig oder schmerzerfüllt auf den Grabstein stützt. Eine solche Gestalt schuf Georg Leisek, ein Schüler Edmund von Hellmers und Caspar von Zumbuschs, Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Trauernden der Ruhestätte der Familie Tölk auf dem Badener Stadtfriedhof. Das vom Gewand in sanften Schwüngen umspielte Mädchen lehnt sich, vom Schmerz betäubt, wie hilfesuchend an die Grabstele. Gegenüber dem weichen Linienfluß dieses Werkes, mit dem sich Leisek als einer der bedeutendsten Vertreter des Wiener Jugendstils zu erkennen gibt, hebt sich die streng lineare Stilisierung der Trauerfigur Josef Kassins in Hinterbrühl kontrastvoll ab. Das 1911 für das Grabmal des Baumeisters Alois Schuhmacher geschaffene Werk huldigt einem strengen, auf hohe Monumentalität bedachten Klassizismus. Die in einer Bewegung feierlichen Schreitens begriffene Marmorgestalt leitet sich deutlich von einer der Frauen aus dem Trauerzug des Grabmals der Erzherzogin Maria Christine ab, das Antonio Canova 1798 für die Wiener Augustinerkirche geschaffen hatte.

Eine für viele zeitgenössische Werke charakteristische künstlerische Position zwischen Jugendstil und Neoklassizismus belegt beispielhaft die weibliche Relieffigur vom Grabmal des 1905 verstorbenen k.k. Notars Dr. Julius Richter auf dem Badener Helenenfriedhof. Das weich modellierte flache Marmorrelief, eine Arbeit des Bildhauers Edmund Klotz, läßt die einen Rosenstrauch betrachtende Frauengestalt zart, ja schwebend leicht erscheinen. Dem hohen künstlerischen Rang des Reliefs entspricht die klar ausgewogene, an antike Stelen gemahnende Formgebung des Grabsteins, die von Architekt Adolf Ginzl stammt. Schöpfungen von vergleichbarer Sensibilität und Geistigkeit auf Wiener Boden sind etwa das Grabmal Otto Fraenkels (1908) von Ilse Conrat sowie das gleichfalls von Edmund Klotz stammende zarte Relief mit der Darstellung der Harfenvirtuosin Paula Dillinger (t 1905). Beide Gräber befinden sich auf dem Zentralfriedhof, das letztgenannte auf dessen Evangelischem Teil.

Den höchsten Grad an Verfeinerung und verhaltener Sinnlichkeit verdankt die späthistoristische Trauerfigur, von der hier nochmals kurz die Rede sein soll, einem der Hauptmeister österreichischer Bildhauerkunst der zweiten Jahrhunderthälfte – Victor Tilgner. Seine sitzende Trauernde von der Gruft Josef W. Holly (t 1892) im westlichen Arkadenflügel des Zentralfriedhofes, die das Mausoleumstor öffnende junge Frau des Grabmals von Gabriele Gräfin Radetzky (t 1888) sowie die Mädchen an den Gräbern der 1905 verstorbenen Felicitas Fäbiän Edle von Makka und Emmerich Kälmäns (ursprünglich für Tilgners Eltern geschaffen)¹⁵ sind anmutige, lebensvolle Formulierungen des an sich eher spröden Sujets. Tilgners Gestalten verströmen eine Atmosphäre musikalischer Leichtigkeit, die viele andere Bildhauer nachzuahmen trachteten, aber keineswegs erreichten. Kam der Schüler Fritz Zerritsch selbst im Falle der nach dem Entwurf des Lehrers ausgeführten weiblichen Gestalt an Victor Tilgners (t 1896) Grabmal auf dem Zentralfriedhof nicht an die Qualität dieser urwienerischen Trauernden heran, so sollte ihm dies mit der wie erstarrt wirkenden Klagefigur der Gruft Christian Radislowitsch (t 1909) schon gar nicht glücken. Carl Anselm Zinsler, Johannes Benk, Richard Kauffungen, Josef Kassin und viele andere fruchtbare Grabmalproduzenten konnten das nicht mehr erreichen, was Ludwig Hevesi angesichts Tilgners CEuvre „Innigkeit des Formgefühls“ und „durchseelte Plastik“ genannt hat¹⁶. Einen Sonderfall stellt das Grabmal Ludwig Anzengrubers (t 1889) von Hans Scherpe im Ehrengräberbereich des Zentralfriedhofs dar. Der Bildhauer läßt ein Bauernmädchen aus den Werken des Dichters – vermutlich die Leni aus dem „Pfarrer von Kirchfeld“ – Gestalt annehmen und verwandelt sie in eine Klagefigur, die sich schmerzerfüllt an einen Bildstock mit Anzengrubers Reliefbildnis schmieg. Die Errichtung des Denkmals initiierte ein Kuratorium, das sich bald nach dem Tod des Dichters gebildet hatte und dem auch der Maler Rudolf von Alt angehörte“. Im Einvernehmen mit diesem Kuratorium veranstaltete der „Club der Plastiker“ der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens 1890 einen Denkmalwettbewerb, aus dem Scherpes Entwurf siegreich hervorging. Die Finanzierung des Vorhabens wurde hauptsächlich aus dem Erlös getragen, den Aufführungen von Anzengrubers Theaterstücken einbrachten. Nach der Jahrhundertwende entwickelt sich die weibliche Trauerfigur in zwei völlig unterschiedliche Richtungen. Josef Kassin und Theodor Charlemont etwa bevorzugten stille, ausgewogen komponierte Einzelfiguren ohne Bindung an Grabbauten oder architektonisch instrumentierte Stelen. Während Kassin die Grabsteine zu Sockeln seiner Statuen machte, stellte Charlemont seine verhüllten Klagefiguren direkt mit der Plinthe auf den Boden. Entsprechende Schöpfungen Kassins wären etwa die Trauernden der Grabmale Adolph JellinekMercedes (t 1904) und Ernestine Gross (t 1906, Statue 1908 datiert). Von Charlemonts Werken sind in diesem Zusammenhang die Statuen an den Gräbern Mizzi Hild (t 1905) und Eduard Charlemont (t 1906) zu nennen. Alle diese Skulpturen befinden sich auf dem Zentralfriedhof.

Diese so weitgehend verselbständigten Grabfiguren nahmen damals auch mitunter die Züge der hinterbliebenen Witwen an, die sich der Grablege des Ehegemahls schmerzerfüllt zuwenden und dieses mit einem Kranz oder mit Blumen zu schmücken beabsichtigen. Karl Kundmann plazierte auf der sockelartigen Stele des 1904 entstandenen Grabmals von Universitätsprofessor Dr. Moriz Kaposi in WienDöbling das lebensgroße Standbild der Witwe. Martha Kaposi, geborene von Hebra, hält als Hinweis auf das wissenschaftlichmedizinische Lebenswerk ihres Mannes, der ein angesehener Dermatologe war, einen Lorbeerkranz in der Rechten. Das Relief des Sockeltondos stellt den Arzt dar. Das Grabmal wird so zur künstlerischen Manifestation ehelicher Verbundenheit über den Tod hinaus. Im Vergleich zu dieser in allen Einzelheiten einfühlsam ausgewogenen Lösung wirkt die schlanke weiße Marmorfigur der Witwe Ferdinand Causes, eine Arbeit des Bildhauers Hans Bernard von 1902, auf dem schwarzen Granitsockel fast wie eine gruselige Erscheinung. Besonders auffällig macht die Gestalt das eng taillierte, hochmodische Kleid.

Das eigenwillige Bildwerk befindet sich auf dem Zentralfriedhof.

Die zweite Richtung, in die sich eigentlich nur die umfangreiche Gruppe der seriell hergestellten Werke, nicht aber die Schöpfung der eigenständigen Künstler bewegten, kennzeichnet eine starke Tendenz zu beinahe hysterisch wirkender Gefühlsekstase... Ein typisches Beispiel für solche peinlichen bertreibungen, die jedoch bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs breite Schichten der Bevölkerung ansprachen, ist das Grabmal des Industriellen Andreas Franz Bechmann (t 1911) auf dem Zentralfriedhof. Von der um diese Zeit obligaten hochaufragenden schwarzen Stele hebt sich die weiße Mar

morfigur am Sarkophag geradezu gespenstisch ab.

Unter diese künstlerisch höchst fragwürdigen Produktionen weiblicher Trauerfiguren setzte Anton Hanak mit der klagenden Mutter des 1925 im Auftrag der Gemeinde Wien auf dem Zentralfriedhof errichteten Kriegerdenkmals den Schlußstrich. Angesichts dieser ebenso monumentalen wie ergreifenden Inkarnation des Kriegsleides von Millionen Menschen erschienen derartige Verewigungen der Trauer um einzelne nicht mehr tragbar.

Männliche Trauerfiguren konnten sich erst ab der Jahrhundertwende stärker durchsetzen, in den vorhergehenden Jahrzehnten kamen sie nur selten zur Ausführung. An den 1880 datierten Grabstein der Familie Kiefhaber auf dem Badener Stadtfriedhof lehnt sich die plastische Steinfigur eines trauernden Ritters mit geschlossenem Visier. Ein kleiner Todesgenius mit gesenkter Fackel begleitet ihn. Victor Tilgner läßt am Ehrengrab der Malerfreunde Karl Leopold Müller (t 1892) und August von Pettenkofen (t 1889) auf dem Zentralfriedhof einen trauernden jungen Mann das Medaillon mit dem Dop

rss'y ret,5.

il~~~a~tlFrtÜ~~rtl tr.mi=

I !~IEt~>4 ~ ?~~tb[~r,,;.

... .. , ~0'7

R. Weyr, Karl und Berta, Hadersdorf — J. Kassin, Alois Schumacher, 1911, Hinterbrühl — V. O. Tilgner, Felicitas Fäbiän, t 1905, ZF

pelporträt der beiden Künstler tragen. Auch das Anfang des 20. Jahrhunderts entstandene Grabmal der Familien UllrichNechuta und SantrochKrasaTugendhat von Georg Leisek in WienPötzleinsdorf zeigt eine nackte männliche Sitzfigur mit porträthaften Zügen als Verkörperung schmerz erfüllten Gedenkens. Vor der dunklen Gruftstele der Familie Scheid auf dem Evangelischen Teil des Zentralfriedhofs sitzt die um 1900 ausgeführte Bronzestatue eines Weinenden. Für den ägyptisierenden schein türartigen Grabstein Marie Koffmanns (t 1906) am selben Ort schuf Kauffungen 1907 die etwas idealisierte ganzfigurige Steinskulptur des trau

ernden Ehegatten. Vergleichbare Trauerfiguren wurden auch im Billigverfahren des Kunststeingusses hergestellt. Ein Beispiel hierfür ist etwa am Grab der 1913 verstorbenen Fabrikanten und Hausbesitzersgattin Antonie Schmidt in WienMeidling zu finden. Inhaltlich komplex präsentiert sich das Grabmal der Familie Hofherr im evangelischen Bereich des Zentralfriedhofs. Bei der Metallskulptur eines trauernden, auf einem Pflug sitzenden Arbeiters und dem Marmorrelief der rundbogigen Stele handelt es sich um Schöpfungen Josef Grünhuts von 1910. Seit dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts begegnet man an den Gräbern von Fabriksherren nicht selten Darstellungen betrübter Arbeiter in dankbar ergebener Haltung. Als eines der kuriossten Werke dieser Art muß wohl das Grabmal des Klavierfabrikanten Karl Schweighofer auf dem Zentralfriedhof gelten. Wilhelm

Seib gab dem Unterbau der Stele die Gestalt eines Klaviers, versah dieses mit dem Porträtmedaillon des Verstorbenen und fügte die Bronzestatue eines trauernden Arbeiters mit einem Kränzlein hinzu. Wie die Bildwerke an den Gräbern Robert Dinzls (t 1916, Hochrelief von Josef Bittner) und Kurt Klespers (t 1935) auf dem Zentralfriedhof belegen, blieben Arbeiterfiguren an Unternehmergräbern für lange Zeit ein geschätztes Sujet. Dem Grabmal des Klavierfabrikanten Schweighofer vergleichbar, betrauert den k. u. k. General der Kavallerie Gustav Jonak von Freyenwald (t 1908), dessen Porträtreief aus Bronze ein rohbelassener großer Felsblock trägt, ein Kavallerist in respektvollandächtiger Haltung. Den Bildnistondo der auf dem Zentralfriedhof befindlichen Grablege signierte Franz Klug. Diesem Künstler ist wohl auch die Steinskulptur des trauernden Soldaten zuzuweisen. Die vielleicht ausdrucksstärkste männliche Trauerfigur der heraufkommenden Moderne stammt vom Maler und Bildhauer Josef Engelhart und schmückt dessen Familiengrab auf dem Zentralfriedhof. Es handelt sich hierbei um eine 1903 entstandene lebensgroße Bronze eines Jünglings, der, gramvoll vorgebeugt, die Hände vors Gesicht preßt. Ein langes Laken fällt in sanftem Schwung von der linken Schulter

Vogl diesen herbe-realistisch gegebenen Arbeiter in die klassizierend kühle Idealfigur eines Athleten der Antike verwandelt. Aus dem Ausdruck trotziger Verbitterung wurde bei Vogl die verschwommene Stimmung wehmutsvollen Erinnerens. Die Attribute des muskulösen Jünglings – einige Getreideähren mit Kornblumen sowie ein geschlossenes Buch – unterstreichen deutlich, daß das bildhauerische Werk in erster Linie dem Kult der Erinnerung dient.

Bis in die vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts gelten Jünglinge, deren häufigstes Attribut und Todessymbol die gesenkte Fackel mit verlöschender Flamme ist, als adäquate Ausdrucksmöglichkeiten der Spulkralskulptur. Zumeist sind diese Trauernden in Reliefs dargestellt. An den Beginn einer entsprechenden Reihe von Beispielen wäre der an einem Getreidefeld sitzende Jüngling mit Hirtenstab vom Grabmal der

Familie Strakosch von Feldringen auf dem Evangelischen Teil des Zentralfriedhofs zu stellen. Otto Hofner hat dieses Relief wohl unmittelbar nach dem 1907 erfolgten Tod von Rosa Strakosch geschaffen. Mehrmals behandelte der gebürtige Badener und langjährige Professor an der Wiener Akademie Josef Müllner diese Thematik. So etwa 1915 im Grabmalrelief der Familie Rinesch auf dem Badener Stadtfriedhof und 1942 im Bildwerk am Familiengrab auf dem Zentralfriedhof. Das Relief eines knienden Knaben mit gesenkter Fackel in Baden soll auf den 1914 jung verstorbenen Sohn Franz hinweisen. Franz von Matsch schuf das Grabmal des im Jahre 1918 neunzehnjährig bei Reims gefallenen Fritz Hall auf dem Friedhof in Hinterbrühl als Darstellung eines nackten Jünglings in kniender Stellung, der sich auf einen Schild stützt. Das zerbrochene Schwert gleitet dem jungen Soldaten aus der Rechten. Auf das nur zart angedeutete Antlitz wirft der den spitzbogigen Stein oben abschließende Stahlhelm starke, den Tod bedeutende Schatten. Dieses

kleinformatige, subtil in weißem Marmor ausgeführte Werk, das Anregungen des Jugendstils mit der damals aktuellen Tendenz zu blockhaft vereinfachter Formgebung verbindet, zählt zu den Spitzenleistungen österreichischer Grabmalkunst der Moderne.

Von den erwähnten Arbeiten Hofners, Matschs und Müllners, die allesamt ein starkes Streben nach Verinnerlichung und kleinem, gewissermaßen intimpersönlichem Format charakterisiert, hebt sich Karl Wolleks mächtige Bronze eines kniend im Gebet verharrenden Ritters der Gruftanlage der Familie Thury von Thurybrugg auf dem Zentralfriedhof als Verkörperung einer genau entgegengesetzten künstlerischen Tendenz ab. Das 1914 entstandene Werk, das

als monumentalheroische Paraphrase der Gestalt Kaiser Maximilians I. auf dem Katafalk seines Grabmals in der Innsbrucker Hofkirche erscheint, ist eine der letzten Ausprägungen des romantischen, für die Kultur des Abendlandes Jahrhunderte hindurch signifikant gewesenen Ritterbildes.

Porträtmedaillons

Das Bedürfnis nach Verewigung der Erinnerung an die Verstorbenen brachte in der Ära Kaiser Franz Josephs das von Bildhauern oder Medailleuren in den dauerhaften Materialien Stein oder Erz ausgeführte Porträt zu größter Blüte. Von allen Bildnistypen fand das aus dem clipeus der Antike entstandene kreisrunde oder ovale Medaillon weiteste Verbreitung. Es wurde entweder

te man Porträttondi aus Metall an den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts außerordentlich populären hohen, obeliskentartigen Steinstelen. Ein diesbezüglicher Prototyp wäre etwa der Grabstein des 1884 verstorbenen Dichters Anton Baron Klesheim auf dem Stadtfriedhof Baden. Der Grabmalspezialist Johannes Benk schuf zahlreiche Abwandlungen hoher Stelen mit Porträtreliefs, wobei er gerne helle und dunkle Steinmaterialien kontrastierte. Das zumeist in einem stehenden, leicht einge

an den Grabstelen befestigt, deren Formenvielfalt unzählige Abwandlungen zuließ, oder einer Trauerfigur anvertraut. Das von militärischen Emblemen umgebene, mit Eichenlaub und Lorbeerzweig geschmückte Porträtmedaillon des Feldmarschalleutnants und Erfinders der Geschützbronze, Franz Freiherrn von Uchatius (t 1883), ziert den Sockel eines hohen Steinobelisken auf dem Zentralfriedhof. Der Schöpfer dieses betont realistischen Bronzereliefs ist Robert Streschnack. Besonders häufig applizier

tieften Oval gegebene Brustbild führte Benk stets in weißem, feinkörnigem Marmor aus. Aus der Fülle von Benks diesbezüglichen Produktionen seien hier die auf dem Zentralfriedhof befindlichen Grabmale für die Schriftstellerin Ida Pfeiffer (t 1858) und den Maler Friedrich Ritter von Amerling (t 1887) sowie das Josef John Ruston (t 1895), einem Schiffbautechniker und Industriellen, gewidmete Bildwerk in WienGrinzing herausgegriffen. Auf die Weltreisen Pfeiffers und auf Rustons Tätigkeit weisen jeweils bestimmte Symbole hin: eine von Delphinen getragene Weltkugel im Falle des PfeifferGrabmals und an Rustons Stein ein stilisiertes Schiff sowie ein kleiner Engel mit Palmzweig und Anker. Beide Grabdenkmale schmücken einander sehr ähnliche Reliefdarstellungen eines Drei

masters auf hoher See. An die schwarze, obeliskentartige Stele Amerlings scheint ein knabenhafter, heller Marmorgenius eben erst den Namen des Künstlers geschrieben zu haben. Der weiße Marmorgrabstein der Kammersängerin Marie Wilt (t 1891) auf dem Zentralfriedhof vertritt eine andere künstlerische Lösungsmöglichkeit der Thematik von Stele und Bildnis, an die sich später etwa Leopold Kosig mit dem Grabmal des Bildhauers Theodor Friedl (t 1900) und Josef Kassin 1904 mit dem Bildwerk für Johann Fercher von Steinwand (t 1902) hielten. Beide Schöpfungen zählen zur Gruppe 0 der Ehrengräber des Zentralfriedhofs. Bei allen diesen Arbeiten ist das Porträt direkt aus dem Marmor der Stele gefertigt und einer seichten Ovalnische eingefügt. Auf solche

E

Weise konnte ein Maximum an künstlerischer und materialtechnischer Harmonisierung erreicht werden.

Das von Franz Seifert auf dem Zentralfriedhof geschaffene Grabmal des Lustspieldichters Eduard von Bauernfeld (t 1890) ist eines der anmutigsten Beispiele für die Kombination von Trauerfigur und Porträt. Eine kokette Mädchengestalt – wohl die Verkörperung der Psyche – präsentiert wehmütig das von einem kleinen Amor emporgestemte Bildnismedaillon. Völlig eingesponnen in die Stimmung sanfter Trauer, sitzt eine geflügelte Knabengestalt am Sockel der Stele mit dem Porträttondo des Hofkapellmeisters und Operndirektors Johann Ritter von Herbeck (t 1877) in der Ehrengräbergruppe 32A des Zentralfriedhofs. Dieses Werk stammt

von Wilhelm Seib. Im Bronzerelief des 1890 enthüllten Grabmals Hans Makarts auf dem Zentralfriedhof läßt Edmund von Hellmer das Porträt des Malers von einem Mädchen und einem kleinen Putto in die durch Wolken angedeutete Sphäre der Unsterblichkeit tragen. Diese elegante, betont schönformige und zugleich inhaltlich unverbindliche Komposition fand bei den Zeitgenossen keineswegs nur ungeteilte Zustimmung'\$.

Die Grabmale des Malers Carl Schellein (t 1888) und des Dichters Josef Ritter von Weilen (t 1889) am Zentralfriedhof, Schöpfungen Anton Schmidgrubers von 1889 beziehungsweise Johannes Benks, vertreten zwei Varianten eines epitaphartigen Stelentypus mit Giebelaufsatz und Porträtrelief. Schmidgrubers Lösung

ist im Renaissancecharakter gehalten, Benks Werk hingegen gibt sich barock. Wesentlich strengere Gestaltungsmöglichkeiten manifestieren sich in den Stelen Professor Karl von Lützows (t 1897) und auch August Eisenmengers (t 1907), die sich beide auf dem Zentralfriedhof befinden. Rudolf Weyr heftete im erstgenannten Falle das ovale Bildnismedaillon an den Torso einer dorischen Säule und zierte es mit einem Lorbeerblattgewinde aus Bronze. Hans Bitterlichs Porträtrelief des Malers Eisenmenger ist in einen kannelierten, oben gerundeten Steinpfeiler eingelassen.

Noch größere Strenge im Sinne antiker Grabmalkunst kennzeichnet die nicht allzu umfangreiche Gruppe hoher schmaler Steinpfeiler mit aus Palmetten und Voluten gebildeten Bekrönungen. In diesem Zusammenhang sind die Stelen für Theodor (t 1912) und Elise Gomperz (t 1929) sowie für Robert Stricker (t 1898) in WienDöbling, weiters die Grabmale des Architekten Karl Koechlin (t 1894) sowie von Baron Franz Dingelstedt (t 1881) und dessen Gemahlin Jenny, geborene Lutzer (t 1887), auf dem Zentralfriedhof zu nennen. Zu den ausgewogensten und künstlerisch reifsten Lösungen zählt die Palmettenstele am Grabe Theodor Billroths (t 1894), die Caspar von Zumbusch mit einem asketisch strengen Porträt des berühmten Chirurgen versah. Von Voluten begrenzte niedrige Seitenteile harmonisieren das Erscheinungsbild des schmalen Pfeilers. Auch dieses Werk befindet sich auf dem Zentralfriedhof.

Um 1900 kam es in zahlreichen Grabmalen zu einer deutlichen Absage an die bisher üblich gewesene, streng architektonischen Grundsätzen folgende Proportionierung und Gliederung. Steine, die unregelmäßignaturbelassen aussehen sollen, gelangten nun plötzlich zu besonderer Wertschätzung. Als eines der künstlerisch qualitativvollsten Beispiele für solch neue Natürlichkeit und Ungezwungenheit kann gewiß Franz Vogls Grabmal des Komponisten Anton Rückauf (t 1903) auf dem Zentralfriedhof gelten: Ein geflügelter Knabe lehnt trauernd am hochaufragenden marmornen Felsen, in den oben das Brustbild des Verstorbenen eingemeißelt ist.

Die in Metall ausgeführten Porträtmedaillons hängen von der künstlerischen Aufgabenstellung her eng mit der Medaille zusammen und stammen häufig von Medailleuren oder Bildhauern, die sich auch als solche betätigten. So schuf etwa Anton Scharff, einer der Hauptmeister auf dem Gebiet österreichischer Medaillenkunst des Historismus, 1882 den Bildnistondo des Altertumsforschers Albert Comesina (t 1881) für dessen Grabmal auf dem Zentralfriedhof¹⁹. Analog zur Darstellung auf einer Medaille ist Comesina streng im Profil gegeben. In späteren Arbeiten kam es häufig nicht nur zur Verräumlichung des Porträts durch Ausbildung einer konkaven Nische, sondern auch zu naturalistischer Verlebendigung des nun dem Betrachter zugewandten Antlitzes. Einen Höhepunkt dieser künstlerischen Tendenz markiert das stark plastische Bronzobildnis des Wiener Gemeinderates Dechant Dr. Albert Wiesinger (t 1896) von Richard Kauffungen auf dem Zentralfriedhof.

Johannes Benk und Josef Kassin führten in ihren Marmorreliefs das Grabbildnis zu größtmöglicher Verfeinerung. Benks Friedrich Amerling (t 1887) blickt ernst und selbstbewußt aus dem Reliefracum. Ein reiches Repertoire bildhauerischer Gestaltungsmittel ist zur akribisch differenzierenden Wiedergabe aller Einzelheiten von Gesicht, Bart, Haupthaar und Kleidung eingesetzt. Die tiefschattenden Augenhöhlen und das im Winde flatternde Haar vermitteln dem Bildnis eine ebenso heroische wie tragische Wirkung. Das von Kassin geschaffene Porträt des Bildhauers Karl Kundmann (t 1919) beruht auf einer verwandten Grundauffassung, jedoch sind die weichen, fließenden Formen von Benks Werk hier verfestigt und alle Einzelheiten gegeneinander stärker abgegrenzt. Kassins Schöpfung erscheint dadurch weniger malerisch, sondern mehr plastisch-linear.

Um 1900 kam es allgemein wieder zur Wiederaufnahme der strengen Profildarstellung der Medaille. Im Falle des Bildnisses des Architekten Camillo Sitte (t 1903) verband Anton Brenek diese mit dem bewegten Formenduktus des Neobarock. Caspar von Zumbusch hingegen unterwarf seine streng im Profil gehaltenen

und vor allem auf klaren Umriß angelegten Porträts radikal den klassischen Prinzipien der Münz und Medaillenkunst. Eines der charakteristischen Grabmalbildnisse von Zumbuschs Hand ist das des Arztes Leopold Schrötter Ritter von Kristelli (t 1908), das sich wie alle oben erörterten Werke auf dem Zentralfriedhof befindet. Medailleure wie Richard Ruepp, Carl Maria Schwerdtner, Oskar Thiede und Karl Wollek setzten diese Linie in ihren Arbeiten Jahrzehnte hindurch weiter fort. Mit dem ernsten, zart modellierten Reliefporträt Ferdinand von Saars (t 1906) auf dem Döblinger Friedhof hielt sich Schwerdtner an die Medaille, die er drei Jahre zuvor anlässlich des 70. Geburtstages des Dichters geschaffen hatte.

Die Porträts verstorbener Kinder zeigen meist eine freiere Auffassung und stärkere Betonung emotionell-sentimentaler Aspekte. Künstlerisch hervorragende Beispiele sind hierfür etwa Josef Müllners strahlenumgebenes, empfindsames Marmorporträt der 1906 verstorbenen Tochter „Guckerl“ der Familie Höffler auf dem Stadtfriedhof Baden und das 1914 von Gustinus Ambrosi ausgeführte Bronzerelief auf dem Evangelischen Teil des Zentralfriedhofs, das den Knaben Mathias Nossal, umrahmt von zwei einander küssenden kleinen Engeln, darstellt.

Eine dermaßen makabre Lösung, wie sie Carl Anselm Zinsler im Falle des Grabmals des 1898 als Opfer der Pest verstorbenen Arztes Dr. Hermann Müller auf dem Zentralfriedhof realisierte, besitzt anderswo kaum eine Parallele. Zinsler läßt in einer Spalte des Grabsteins das Antlitz des Toten mit gebrochenem Blick erscheinen. Das Motiv mag sich von Johann August Nahls berühmtem, in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstandenen Epitaph der Maria Magdalena Langhans in der Pfarrkirche von Hindelbank in der Schweiz²⁰ herleiten, die Thematik der Auferstehung ist jedoch hier in die schaurige Verewigung des Todes verwandelt.

Porträtbüsten

Die Darstellung in Form der rundplastischen Büste bedeutete eine besonders anschauliche, im wahrsten Sinn des Wortes greifbare Vergegenwärtigung der körperlichen Erscheinung längst dahingegangener Menschen. In der Büste kann ebenso wie in der Standfigur die einstige irdische Existenzweise mit Hilfe der Kunst

Matzleinsdorf geschaffen hatte, fand in mehreren Werken des Zentralfriedhofs Nachfolge. So im Grabmal des Reichsratsabgeordneten Dr. Eugen Megerle von Mühlfeld, einer Schöpfung von Vincenz Pilz aus dem Jahre 1870, sowie in der Büste des Chemikers Professor Vincenz Kletzinsky (t 1882) von Alexander Mailler. Im Falle des Doppelgrabmals der beiden Industriellen August und Matheus Edle von Rosthorn (t 1843 beziehungsweise 1855) auf dem Friedhof von Waldegg ist Gußeisen das Material sowohl der künstlerisch qualitätvollen, trotz ihrer gerin

J. Beyer, Anton Dominikus Ritter v. Fernkorn, t 1878, ZF

zum denkmalhaften Erinnerungsbild von höchster materieller Eindruckskraft transformiert werden. Das vollplastische Grabporträt bedeutet die Vollziehung einer Art Auferstehung zu möglichst nicht mehr endender Existenz als dreidimensionalräumliches Kunstobjekt. Während in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts Büsten häufig völlig frei auf hohen Sockeln Aufstellung fanden, wurden sie später mit Vorliebe architektonischen Gebilden integriert. Erst mit der Verselbständigung der Skulptur im 20. Jahrhundert kam es auch wieder zu autonomen Büstenskulpturen ohne Bindung an Architektur. Die monumentale Bronzestatuette auf hohem altarartigem Sockel, die Anton Dominik Fernkorn 1862 für das Grab des Ministers Carl Ludwig Freiherr von Bruck auf dem Evangelischen Friedhof von Wien

F

gen Größe monumental wirkenden Porträtbüsten als auch der grazilen gotisierenden Nischenrahmungen. Diese Werke bringen in ihrer großzügig vereinfachenden, auf besondere Intensivierung der plastischkörperhaften Wirkung bedachten Formensprache mit besonderer Deutlichkeit den starken, von Selbstbewußtsein und Willensstärke geprägten Realitätsbezug der beiden Unternehmer zum Ausdruck. Eine völlig andere Auffassung bestimmt die Por

trätbüsten von Feldmarschall Heinrich Freiherr von Hess (t 1870) und Feldzeugmeister Franz Freiherr von John (t 1876), die Emanuel Pendl den Nischen der von Alexander von Wilemans entworfenen hohen, tabernakelartigen Grabstelen auf dem Zentralfriedhof einfügte. Hier ist es dem Bildhauer in erster Linie um malerische und dekorativrepräsentative Wirkung zu tun. Der Grabmaltypus der Nischenfigur in architektonischem Gehäuse wurde bis zur Jahrhundert

wende auf unterschiedlichste Weise abgewandelt. In diesem Zusammenhang sind etwa das Grabmal Joseph Treitl (t 1895), vermutlich von Karl Kundmann, in Wien Hietzing, Josef Kassins 1907 entstandenes Porträtrelief der Sängerin und Schauspielerin Marie Geistinger sowie die Grabmale des Bürgermeisters Eduard Uhl (t 1892) von Carl Anselm Zinsler und des Bildhauers und Kunsterzgießers Anton Dominik Ritter von Fernkorn (t 1878) von Josef Beyer zu nennen. Alle diese Schöpfungen befinden sich unter den Ehrengräbern des Zentralfriedhofs und sind als Nischenreliefs gestaltet. Kuriose Sonderfälle stellen die Grabmale des Pfarrers

Alfred Formey auf dem Evangelischen Friedhof in WienMatzleinsdorf, 1902 von Karl Julius Schröder ausgeführt, und des Schlossermeisters und Fabrikanten Johann Janisch (t 1909) von Architekt Johann Niedel und Bildhauer Hans Schaefer in WienOttakring dar. Pfarrer Formey steht predigend auf der Kanzel, und Johann Janisch umfängt eine kunstvoll gestaltete Laube aus Schmiedeeisen, mit der die Firma des Verstorbenen offensichtlich ihr Können zur Schau stellen wollte.

Der Jahrhundertwende zu werden die Büstenskulpturen häufig auf Sockeln vor den Stelen angeordnet und mit trauernden Begleitfiguren versehen, die zugehörige Attribute präsentieren. Auf dem Zentralfriedhof vertreten diesen Typus etwa Theodor Franz Khuens Grabmal der Josefine Gallmeyer von 1907 sowie die Bildwerke Edmund Hofmanns von Aspernburg beziehungsweise Richard Tautenhayns an den Ehrengräbern des Malers Karl Ritter von Blaas (t 1894) und des Komponisten Franz von Suppé (t 1895). Ein typologisch in diese Beispielreihe gehörendes Werk Victor Tilgners, das Grabmal Professor Ultzmann und Familie von 1890, befindet sich in WienMatzleinsdorf.

Als einer der künstlerisch bedeutendsten Belege für die um 1900 wieder stark in Erscheinung tretende Bevorzugung der autonomen Büste auf hohem Sockel kann Victor Tilgners einfühlsames Porträt des Malers Alois Schön (t 1897) am Ehrengrab des Zentralfriedhofs gelten. Die beiden Kindergestalten am Stelensockel schuf Carl Anselm Zinsler. Ludwig Hevesi spricht an

gesichts der Büste Alois Schönnns von Tilgners „kraftvollem malerischem Realismus“ und weiß zu berichten, daß eine Version dieses Werkes in einer öffentlichen Ausstellung von Kaiserin Friedrich angekauft wurde²¹. Heinrich von Angelis (t 1925) Selbstporträt am eigenen Grab auf dem Zentralfriedhof spiegelt die Auseinandersetzung mit Tilgners Bildniskunst. Auch Richard Kauffungens freistehende Marmorbüste

des Burgtheaterdirektors Alfred Freiherr von Berger (t 1912) gehört noch zu den Ausläufern historistischer Porträtplastik. Das in der vereinfachten nüchternen Formensprache der Zwischenkriegszeit gehaltene Grabmal des Komponisten Carl Michael Ziehrer (t 1922) von Richard Ruepp vertritt denselben Typus. Beide Schöpfungen befinden sich auf dem Zentralfriedhof.

Um 1900 kam es einerseits zur weitgehenden Verselbständigung der Porträtbüste als Grabbildnis, andererseits zur Umwandlung in das flache Relief der damals gleichfalls sehr geschätzten Marmorstelen, die von den Bildhauern als Einheit aufgefaßt und verstanden wurden. Werken wie dem reliefgeschmückten Grabstein des Malers Theodor von Hoermann (t 1895) auf dem Zentralfriedhof von Richard Tauten

hayn kann eine Unzahl höchst bedeutender vollplastischer Büsten gegenübergestellt werden. Hervorragende Vertreter dieser bildhauerischen Gattung waren unter anderen Otto König (Büste Franz Mittermüller, 1911, OberSt. Veit), Franz Seifert (Sidonie Hedwig Neumann, 1912, Zentralfriedhof, Evangelischer Teil), Georg Lei

sek (Frauenbüste am Grabmal der Familie Kaan Edle von Distelfingen, Pötzleinsdorf), Theodor Charlemont (Grabmal Guberner, Zentralfriedhof), Theodor Stundl (Divisionsgeneral Wilhelm Pucherna, 1918, Zentralfriedhof) sowie Gustinus Ambrosi (Ludwig Boltzmann, Zentralfriedhof).

Ganzfigurige Porträts

Die Friedhöfe Wiens und Niederösterreichs besitzen nicht allzu viele ganzfigurige Porträtskulpturen, doch weist besonders diese Werkgruppe einige künstlerisch herausragende Leistungen auf. 1870 führte Johann Halbig in München das Grabmal seines Vaters, des Bildhauers Andreas Halbig, für Wien-Penzing aus. Die imposante, realistisch wiedergegebene Gestalt steht vor einem hohen, in gotischen Formen gehaltenen Steintabernakel mit kleinen Statuen betender Engel an den Seiten. Der spröde Monumentalstil des Neogotikers Halbig beherrscht die gesamte Konzeption. Rudolf Zafouks Arkadengrabmal für Josef Anger in Wien-Hernals cha

rakterisiert hingegen der sanft fließende Formenduktus der Spätromantik. Zu Füßen der lebensgroßen Porträtfigur kauert eine Trauernde, die einen Hammer und einen Schraubenschlüssel in Händen hält. Der strahlend helle Marmor der vor einer aufwendigen renaissancehaften Rahmung plazierten Gruppe läßt das Werk schwebend-visionär erscheinen. Auch Edmund von Hellmer setzte in der lieblichen Gestalt der 1893 im Alter von neunzehn Jahren verstorbenen Margarethe Mayer Edle von Gunthof in Wien-Hietzing weißen Marmor in diesem Sinne ein. Hinter dem Blumen tragenden Mädchen dehnt sich in einem großen Marmorrelief eine baumbestandene Landschaft aus, die voll von blühenden Lilien ist. Eine rundbogige Rahmung in reichen Renaissanceformen umgrenzt diese Darstellung. Als Rarität der Grabmalikonographie erweist sich die Figurengruppe an der Gruft Gustav

Girtschalls (t 1909) auf dem Hainfelder Friedhof, NO, die am Sockel die Bezeichnung „H. Hörl Wien“ aufweist. Von einem Engel geleitet, ist der Verstorbene in voller Lebensgröße behutsam vorwärtsschreitend wiedergegeben. Zu dieser Bewegung in die jenseitige Welt steht die getreue Darstellung der Villa des wohlhabenden Unternehmers im Relief des großen, rundbogig abgeschlossenen Grabsteines in eigenartigem Gegensatz. Gewiß zählen auch die beiden ganzfigurigen Bergsteiger auf dem Zentralfriedhof zu

den Seltenheiten österreichischer Sepulkralkunst. Es handelt sich hierbei um die Grabmale für die Familie Niernsanckh-Burkart und für Thomas Oberwalder, Schöpfungen von Josef Müllner beziehungsweise von Artur Kaan. Das zweitgenannte Werk ist 1907 datiert.

Der Anfang des 20. Jahrhunderts aufkommenden Vorliebe für naturhaft unregelmäßige Konzeptionen entsprach Fritz Zerritsch mit seiner gleichfalls auf dem **Zentralfriedhof** befindlichen Sitzfigur des Heimatdichters Max Josef Beer

(t 1908) vor einer Felskulisse mit fragmentierter, von Lerchen umschwärmter Stele. 'In allergrößtem Gegensatz zu diesem Werk steht Alfred Hofmanns 1903 entstandene Reliefdarstellung des k.k. Ackerbau und Handelsministers Dr. Anton Freiherr von Banhans in Wien-Hietzing. Die in ein langes Totenhemd gekleidete Gestalt, die einen riesigen Palmzweig in der Rechten hält, scheint bereits in die Sphäre neuen Lebens eingetreten zu sein. Peter Breithuts Grabmal des Komponisten Karl Komzak von 1907 auf dem **Zentralfriedhof** kennzeichnet eine verwandte Mischung aus Formberuhigung und inhaltlicher Verhaltenheit. Von einem hellgrauen Granitrahmen umgeben, wirkt die Gestalt des Bronzereliefs trotz aller räumlichen Nähe eigenartig entrückt. Dieser Effekt kommt vor allem

durch den türartigen Charakter der Umrahmung zustande.

Völlig anders ist das von Siegfried Bauer 1913 in Bronze ausgeführte Standbild des am 11. Februar 1913 ermordeten sozialdemokratischen Arbeiterführers Franz Schuhmeier auf dem Friedhof in Wien-Ottakring gedacht. Schuhmeier wendet sich mit einer Handbewegung unmittelbar an den Betrachter. Nicht Hinübergang in eine andere Welt, sondern intensivste

Vergegenwärtigung ist hier das Thema. An Hans Schwathes porträthafter Arbeiterfigur des 1925 datierten Grabmals Josef Eberles in den neuen **Zentralfriedhof**arkaden kommt dieses Streben nach Verlebendigung und Wirksamkeit in die Gegenwart hinein noch effektvoller zum Ausdruck. Diesen künstlerischen Manifestationen der Arbeiterkultur im Bereich der Grabmalkunst ist noch ein weiteres Werk ergänzend anzuschließen, nämlich das von Richard Luksch geschaffene Bildwerk am Grabe Josef Scheus (t 1904) auf dem **Zentralfriedhof**. In dieser Reliefdarstellung singt eine Menschengruppe das Arbeiterlied, dessen Text von Scheu stammt.

Nachdenklich, wie um sich von schwerer Arbeit auszuruhen, sitzt der leicht überlebensgroß gegebene Industrieunternehmer Heinrich Munk (t 1906) auf einem Baumstamm an seiner Gruft in WienDöbling. Der Bildhauer dieses etwas derben naturalistischen Denkmals ist der Ungar Ede (Eduard) Telcs. In der Sitzfigur des Juristen und Sozialpolitikers Anton Menger (t 1906) behandelt Richard Kauffungen annähernd gleichzeitig, nämlich im Jahre 1909, dieses Sujet auf andere Weise. Es geht hier um die Vertiefung der introvertierten meditativen Aspekte. Das Generalthema dieses Werkes ist ein grundsätzliches und weitreichendes: die Meditation über den Sinn des eigenen Lebens und menschlicher Existenz im allgemeinen. Später wird diese inhaltliche Dimension zugunsten realistischer Schilderung wieder stark zurückgenommen. So sitzt die Bronzestatue Isac Leon Eskenasis (t 1923) von Gustav Gurschner gleich einem rastenden Friedhofsbesucher im Straßenanzug auf einer Bank an der Gruft in WienDöbling.

Für die Grablege auf dem Hietzinger Friedhof stellte Karl Kundmann 1896 in einer lebensgroß

F

ßen Marmorskulptur seine Mutter dar. Es handelt sich hierbei um eine von Werken Antonio Canovas, wie der Sitzfigur der Fürstin Leopoldine EsterházyLiechtenstein im Eisenstädter Schloß, ausgehende Gestaltung, die zu den lebenswürdigsten Schöpfungen der Sepulkralskulptur in Österreich zählt. Die detailreich durchformte jugendliche Erscheinung vermittelt eine sanft melancholische Stimmung.

Zwei 1929 entstandene Werke aktualisieren das traditionelle Thema der Sitzfigur im Sinne zeitgenössischer Kunst. Josef Josephu stellte 1929 die Schauspielerin Paula Kälman streng porträt

getreu in modischer Kleidung der zwanziger Jahre dar. Der Realismus dieser Marmorskulptur des Grinzinger Friedhofs wird durch das Grabmal der 1923 im Alter von siebenundzwanzig Jahren verstorbenen Edith Rodling von Amann in WienDöbling noch weit übertroffen. Die aus Schweden stammende und in Paris tätige Bildhauerin Ida Carolina Thoresen schuf 1929 ein extrem realistisches Porträt der Verstorbenen als Aktfigur, wobei sie dem harten, dunklen Urgesteinsmaterial durch subtile Modellierung und feinste Oberflächenpolitur stark sinnliche Wirkung abgewann.

Trauer um den
verlorenen Ehepartner

Um 1900 erreichte das Bestreben, über den Tod hinausreichende eheliche Liebe und Treue im Grabmal zur Anschauung zu bringen, seinen Höhepunkt. Der weite Bogen diesbezüglicher künstlerischer Realisierungsmöglichkeiten erstreckt sich von Reliefs bis zu vollplastischen Figurengruppen. Abschied und Trauer bestimmen den emotionellen Grundgehalt der vielen einschlägigen Schöpfungen. Selten ist der verstorbene Partner als noch agierende Gestalt gegeben, zumeist zieren sein Porträtmedaillon oder seine auf einem Hermenpfeiler plazierte Büste das Grabmal. Zahlreiche führende Vertreter historistischer Skulptur widmeten sich

diesem Sujet und führten es zu höchster künstlerischer Vollendung. Ein relativ frühes Beispiel hierfür wäre etwa das riesige Marmorrelief, das die Burgschauspielerin Charlotte Wolter ihrem 1888 verstorbenen Gemahl Graf Karl O'Sullivan auf dem Hietzinger Friedhof widmete. Victor Tilgner gestaltete das seit 1914 auf dem **Zentralfriedhof** befindliche Werk als Synthese aus einfühlsamer Wirklichkeitsschilderung und dekorativer Stilisierung. So umschmeichelt die nervös flatternde Gewandung höchst effektiv die geradezu penibel porträtierte Künstlerin. Das Grabmal der Familie Maiewski in WienGrinzing, ein Werk Emmerich Alexius Swobodas von 1906, vertritt denselben Typus, nur in einem trockenen klassizierenden Stil und bereichert durch einen aus den Wolken blickenden Engel. Während die beiden bisher besprochenen Beispiele als Reliefs konzipiert sind, ließ Theodor Charlemont im Falle des 1904 entstandenen Bildwerkes der Familiengruft Schrack in WienHernals die vollplastische Sitzfigur der trauernden Ehegattin auf dem bankartigen Sockel Platz nehmen. Das Porträt des laut Inschrift „unvergeßlichen Gatten“ ist als Relief in die dahinter befindliche Stele eingelassen. Zur gleichen Zeit schuf Bildhauer Karl Kundmann das gleichfalls vollplastische Standbild der trauernden Ehegattin an dem von Architekt Friedrich Schachner entworfenen Grabmal für Adolph Lehmann auf dem **Zentralfriedhof**. Ein spätes, von Alexander Illitsch 1917 ausgeführtes Werk dieser Grabmalgruppe in WienDöbling zeigt gewissermaßen die Rückverwandlung der Stele mit vollplastischer Porträtfigur in eine Reliefkonzeption. Es handelt sich hierbei um den Grabstein für Hermine von Licht (t 1916). Auf diesem ist in zartem Relief eine Stele mit dem Bildnismedaillon der Verstorbenen gegeben, der sich ein ganzfiguriger nackter Jüngling mit gesprengten Ketten und Lorbeerzweig zuwendet.

Der Döblinger Friedhof besitzt in dem von Caspar von Zumbusch 1903 bis 1905 geschaffenen Grabmal der Schauspielerfamilie Hartmann eine der inhaltlich komplexesten Konzeptionen überhaupt²². Das Marmorrelief der hohen Giebelstèle zeigt die 1898 verstorbene Hofschauspielerin Helene Hartmann in antiker Gewandung, von ihrem frühverstorbenen Sohn Paul im Jenseits begrüßt. An der rechten Seite der Stele trauern die lebensgroßen Gestalten der Töchter des Ehepaares Hartmann, Frau Else Gurmann und Hofrätin Rovelli, verwitwete Baronin Ferstel. In den Sockel ist das Porträtmedaillon des Gatten, k.u.k. Hofschauspieler Ernst Hartmann (t 1911), eingelassen. Im Relief der an antiken attischen Werken orientierten Marmorstèle für den Buchhändler und Verleger Moriz von Gerold (t 1884) in WienDornbach hatte Caspar von Zumbusch bereits 1886 bis 1891 in strenger klassizierender Formensprache den Tod mittels einer idealisierten Abschiedsszene angedeutet.

Auch Alfonso Canciani interpretierte im Relief des Grabmals von Louis Bab (t 1908) in WienDöbling den Hinübergang in eine andere Welt als von Vorstellungen der Antike beeinflusste Szene: Ein Greis entnimmt der von einem Knaben emporgehaltenen Schale eine Frucht, vermutlich einen Granatapfel, als Symbol des Todes und ewigen Lebens.

Porträt und Allegorie

Den PorträtHermen, Büsten und Bildnismedaillons berühmter Persönlichkeiten wenden sich in vielen Werken weibliche Allegorien huldigend oder den Verlust beklagend zu. In den Reliefs der Grabmale Franz Schuberts und Theophil Hansens auf dem **Zentralfriedhof** werden die Herme des Liederfürsten und die Sitzfigur des Architekten jeweils von einer weiblichen Gestalt, der Allegorie der Musik beziehungsweise dem Genius des Ruhmes, bekränzt. Karl Kundmann verlieh diesen Werken, die 1888 beziehungsweise nach Hansens Tod (1891) entstanden, eine klassizierend kühle und zugleich anmutig bewegte Wirkung, die mit den feingliedrigen Giebelstelen ausgezeichnet harmoniert. Während die architektonische Konzeption der SchubertStèle in Form des antiken Naiskos von Theophil Hansen herrührt, entwarf Hansens Grabmal dessen Schüler und Mitarbeiter George Niemann in Anlehnung an dieses Werk.

Als Hauptfigur des Johann Strauß Sohn (t 1899) gewidmeten Bildwerkes auf dem **Zentralfriedhof** stellte Johannes Benk zur Erinnerung an den Walzer „An der schönen blauen Donau“ die Allegorie des Donaupflusses dar. Die grazil aufschwingende romantische Mädchengestalt lehnt sich an die naturhaft als Felsen gestaltete hochaufragende Stele, in die als Relief das Brustbild des Verewigten eingemeißelt ist. Diese Schöpfung ist das künstlerisch hervorragendste Beispiel für die zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders beliebten unregelmäßigen Grabmale.

Szenische Konzeptionen

Ab den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wirkte für längere Zeit eine starke Tendenz zu szenischen Kompositionen auf die Sepulkralkunst ein und zeitigte zahlreiche bemerkenswerte Ergebnisse. Eine Möglichkeit bestand darin, bereits traditionelle Schemata durch Handlungsabläufe aufzulockern. In diesem Zusammenhang sollte etwa das Karl Millöcker Grabmal (t 1899) von Josef Tuch auf dem **Zentralfriedhof** gesehen werden. Durch Putti, die von der Bildnisstele den Vorhang weggezogen zu haben scheinen, eine weibliche Gestalt und ein Sockelrelief wird das Werk zu einem komplexen und gewissermaßen dynamisierten Phänomen. Was Victor Tilgner bereits am Grabmal des Kommerzialrates Carl Chwalla (t 1894) in Wien Hietzing praktizierte — nämlich die Schmückung der Porträtbüste durch eine tänzerisch bewegte Frauengestalt —, baute Emanuel Pendl an der nahegelegenen Grablege Georg Kellermanns (t 1895) zu einer figurenreichen Szene aus. Kinder und eine möglicherweise als Allegorie zu deutende Frau danken dem Stifter des Kinderspitals beim Wiener Wilhelminenspital. Fritz Zerritsch hielt sich noch sehr spät, 1926, im Falle des Grabmals für den Komponisten Theodor Leschetizky (t 1915) auf dem **Zentralfriedhof** an das Schema der Schmückung der Bildnisherme.

Wohltäter wurden an ihren Gräbern gerne gemeinsam mit ihren Schützlingen dargestellt. So etwa gleichfalls auf dem **Zentralfriedhof** der Gründer des Blindenerziehungsinstitutes Johann Wilhelm Klein — die dreifigurige Steingruppe stammt von Ferdinand Neuhofer — und Gräfin Eugenie Louise Kenyon Turowsky, die im Marmorrelief Josef Kassins von 1909 mit zwei Hilfesuchenden gegebene Wohltäterin des Wiener Sophienspitals.

Das wohl künstlerisch bedeutendste Denkmal karitativen Wirkens findet sich im östlichen Arkadenflügel des **Zentralfriedhofes** an der Gruft

von Adolf Ignaz Mautner Ritter von Markhof (t 1889) und seiner Gemahlin Julie Marcelline (t 1887). George Niemann hat für die Arkadenwand ein dreiteiliges architektonisches Rahmensystem mit einer Halbkreislunette oberhalb des Mittelfeldes entworfen, für das Karl Kundmann vier Marmorreliefs schuf. Im Relief des zentralen Hauptfeldes fühlt ein Arzt einem Mädchen den Puls. Links bietet ein Knabe einem Greis Früchte an, und auf der gegenüberliegenden Seite lehrt eine Nonne ein Mädchen lesen. Alle diese Darstellungen beziehen sich auf die von der Familie Mautner gestifteten Anstalten des Kinderspitals, des Greisenasyls und des Waisenhauses. Das Lunettenrelief zeigt Jesus als Kinderfreund.

Auch das Grabporträt des Wissenschaftlers wird mitunter szenisch aufgefaßt. Im vertieften Rechteckfeld einer architektonisch gegliederten, giebelbekrönten Stele auf dem **Zentralfriedhof** gab Theodor Charlemont 1894 dem Anatomieprofessor Hans Kundrat mit einem seiner Schüler wieder. Er sitzt auf einem Sessel, hält einen Totenschädel in der Rechten und wendet sich mit seiner Erklärung an den links stehenden jungen Mann. Zwischen den beiden ist auf einer Ablage ein weiterer Totenkopf zu sehen. Darüber der Wahlspruch des Gelehrten: LASST

EUCH NICHTS AERGERN JEZUMAL MAN MUSS DIE WAHRHEIT TREIBEN.

Spektakuläre großformatige und figurenreiche szenische Reliefs sind in der Sepulkralskulptur Wiens selten und finden sich auf den Friedhöfen Niederösterreichs überhaupt nicht. Die Rückwand der neogotischen Grabkapelle der Familie Hofbauer auf dem **Zentralfriedhof**

nimmt ein großes Marmorrelief von Theodor Friedl ein. Es stellt die visionäre Erscheinung des von Engeln begleiteten Christus oberhalb der im Gebet versammelten Familienmitglieder dar. Der Entwurf für das qualitätvolle Kapellenbauwerk mit einer Reliefdarstellung der schmerzhaften Maria am Giebel stammt von Architekt Richard Vidale. Als eine der umfassendsten Schöpfungen Johannes Benks präsentiert sich der figurative Teil des von Architekt Leopold Theyer konzipierten Grabmals der Industriellenfamilie Kubinzky (Emil Freiherr von Kubinzky, t 1907) auf dem

Zentralfriedhof. Im kuppeligen Mittelbau lehnt die weibliche Allegorie des Fleißes an der Inschriftstele und widmet den Verstorbenen einen Lorbeerzweig. An den gekrümmten seitlichen Flügelmauern erweisen fast vollplastisch ausgeführte Arbeiter und Angestellte mit ihren Frauen und Kindern ihrem Chef die letzte Ehre. Benk bildete aus den streng nach sozialen Klassen getrennten Figuren – links die Arbeiter, rechts die Träger leitender Funktionen – je einen Trauerzug, der sich der Gruft zu nähern scheint, um an dieser die mitgebrachten Blumen und Kränze niederzulegen.

Abschied und Trauer, die nur für bestimmte Zeit den Menschen beschäftigen und erfüllen können, wird mit Hilfe der Bildhauerkunst die illusionistische Wirkung von etwas Dauerhaftem vermittelt. Kaum ein anderes Werk zeigt dieses für die Sepulkralkunst der Ara Kaiser Franz Josephs essentielle Bestreben mit solcher Deutlichkeit in Verbindung mit der künstlerischen Fixierung sozialer Strukturen wie das Grabmal Kubinzky.

Völlig anders löste Heinrich Natter die künstlerische Aufgabe des UnternehmerGrabmals²³. Sein Grabmal Zang im östlichen Arkadenflügel des **Zentralfriedhofes** hat das Aussehen eines aus Serpentinblöcken gebildeten Stolleneingangs. Mit diesem eigenartigen Werk sollte sowohl August Zang, der 1848 die liberale Zeitung „Die Presse“ gegründet hatte und 1888 verstorben war, als auch dessen Sohn ein Denkmal gesetzt werden. August Zang war Abgeordneter zum Niederösterreichischen Landtag, Wiener Gemeinderat sowie Bergwerksbesitzer und löste mit seiner Zeitungsgründung die Entwicklung des modernen Journalismus in Österreich aus. Ein Adler mit Kranz auf dem pyramidalen Felsen, die von Lorbeerzweigen umschlungenen Porträtmedaillons von Vater und Sohn, je ein Gnom mit Laterne und Schild seitlich des Stolleneingangs sowie ein auf den Stufen sitzender Mann, der triumphierend die gesprengten Ketten und eine Schrifttafel mit der Jahreszahl 1848 hält, ergeben ein beziehungsreiches Ensemble bildhauerischer Schöpfungen.

Stets auf der konventionellen Ebene eines gefälligen späthistoristischen Neobarock bleibend, deckte der wendige Johannes Benk den offenkundig großen Bedarf an Grabreliefs von sentimental weihellichem Stimmungsgehalt. Hierbei konnten ebenso religiöse wie romantischstimmungshaften Grundtöne angeschlagen werden. Im Relief am Grabe von Emma Salvaterra (t 1905) in Hietzing schwebt ein Engel mit der Verstorbenen dem himmlischen Licht entgegen. Auf dem **Zentralfriedhof** erscheint im Relief des Grabmals der Familie Lorenz die 1907 verstorbene Alice Lorenz ihrem Ehegatten sowie den Kindern, und im zarten, einem gotisierenden Tabernakelpfeiler integrierten Marmorbildwerk der Gruftanlage Meissner diktiert der auch als Schriftsteller tätig gewesene k.k. Regierungsrat Hof und Gerichtsadvokat Dr. Florian Meissner (t 1895) vom Krankenstuhl aus seiner Gemahlin eine seiner Arbeiten.

Weitere, hinsichtlich Stil und Stimmungsgehalt verwandte Sepulkralreliefs schufen Josef Grünhut 1906 für den Evangelischen Teil des **Zentralfriedhofes** und Franz Zelezny für das Grabmal der Familie Schuster in Wien Dornbach. Grünhuts Relief trägt den Titel „Früh entrissen“ und zeigt ein Elternpaar mit einem kleinen Mädchen am Sarge seines Kindes. Diese rührselige Friedhofszene widmete Philipp von Schoeller mitsamt der zugehörigen Stele gewissermaßen als fiktives Grabmal der Allgemeinheit. Zelezny stellt ein betendes Mädchen an einem Wegkreuz, das ein Heiligenbild trägt, dar.

Im Jahre 1905, also ungefähr gleichzeitig mit den eben beschriebenen Werken, entstanden auf dem **Zentralfriedhof** die großen Reliefs an den beiden mächtigen Pylonen der von Max Hegele entworfenen Anlage des zweiten Tores. Sie zählen zu den monumentalsten und eindrucksvollsten bildhauerischen Werken auf den Friedhöfen Wiens und Niederösterreichs. Das Kunststeinrelief des östlichen (linken) Torpfeilers stammt von Georg Leisek: Christus, der die Dornenkrone auf dem Haupt trägt und neben dem ein Engel steht, empfängt die Toten, um sie in das neue Leben zu führen. Am zweiten, dem westlichen Pylon (rechts), stellte Carl Anselm Zinsler zwei von einem Engel ins Jenseits geleitete Menschengruppen dar.

Sepulkralskulptur als Teil von Gesamtkunstwerken

Das Streben des Historismus nach dem möglichst viele Kunstgattungen umspannenden Gesamtkunstwerk bedingte die Entstehung einiger der markantesten Grabmalschöpfungen. Architekt Gustav Gugitz hat mit der architektonischen Wandgliederung an der Gruft des prominenten Kunstindustriellen Eduard Ritter von Haas (t 1880) im westlichen Flügel der **Zentralfriedhof**arkaden eine breitgelagerte, ausgewogene Lösung entwickelt. Durch das besonders in den eingelegten Feldern gegebene Zusammenspiel subtil aufeinander abgestimmter Steinmaterialien von unterschiedlicher Struktur und Farbe erscheint diese Architektur reich und kostbar. Umso asketischer nimmt sich in ihr die in strengen antikisierenden Formen gehaltene Porträtbüste auf hohem Sockel von Johann Müller aus. Die Architektur der gegenüber, im östlichen Arkadenflügel, situierten Grablege des Erfinders der feuerfesten Kassen, Franz Freiherr von Wertheim (t 1883), hat Architekt Heinrich Claus entworfen, die Skulpturen führte 1884 Josef Kassin aus. Der aus hellem, leicht geädertem Marmor bestehende Säulenbau folgt dem architektonischen Schema antiker Triumphbögen und ist zusätzlich mit einem giebelbekrönten Aufsatz versehen, der das Wertheimsche Wappen trägt. Vor der zentralen Rundbogenöffnung fand auf säulenförmigem Sockel die Porträtbüste des Industriellen Aufstellung. Zwei weibliche Sitzfiguren in strenger klassizierender Stilisierung, Allegorien des Ackerbaues und der Industrie, flankieren diese. Unter spielerisch freier Verwendung gotischer Formen entwarf Otto Hieser das Grabmal Wilhelm Coulons (t 1889) auf dem **Zentralfriedhof**. Es ist eine phantasievolle dreiteilige Konzeption mit paraventartig gewinkelten Wänden und dem

zierlichen, auf einer gedrehten Rundsäule ruhenden Gebilde einer Totenleuchte, die gotischen Vorbildern nachempfunden ist. Heinrich Natter schmückte den Mittelteil mit einer Reliefdarstellung der Hochzeit zu Kana. Architekturaufbau, ornamentale Details und Relief sind zu einer höchst originellen Symbiose verschmolzen.

In der Grundidee durchaus verwandt, erscheint Alexander Graf's neogotischer Architekturaufbau der Familiengruft Lohner (Jacob Lohner, t 1892) in Wien Pötzleinsdorf ungleich strenger und hinsichtlich der Details sogar etwas trocken. Die Steinmetzarbeiten besorgte der Hofsteinmetzmeister Anton Wasserburger. Ob diese Firma auch die vier Marmorreliefs, die eigenartig knittrige Faltenbildung und nervöse Bewegtheit charakterisieren, lieferte, kann vorerst nicht entschieden werden. Es handelt sich um zwei kleine hochrechteckige Reliefs in den seitlichen Tabernakeln — Beweinung und Auferstehung Jesu — sowie um zwei relativ lange friesartige Darstellungen der Anbetung des Kindes

durch die Heiligen Drei Könige und der Grablegung in der unteren Zone der beiden Seitenflügel.

Das von Victor Tilgner im Bereich der Ehrengräber des **Zentralfriedhofes** geschaffene mächtige Grabmal des Wiener Bürgermeisters Dr. Johann Nepomuk Prix (t 1894) kann wohl als eines der makabersten architektonischbildhauerischen Gesamtkunstwerke gelten. Den auf hohem Sockel ruhenden Sarkophag überspannt ein mächtiger zeltartiger Baldachin. Nekkische Kinderfiguren präsentieren Schilde mit dem Wappen der Residenzstadt. Wie der Baldachin, die zur Befestigung dienenden Laternensäulen und die Putti ist auch das Bildnismedaillon am Sarkophagsockel aus dunkler Bronze gefertigt. Das hier so dramatisch angewandte Baldachinmotiv führt entwicklungsgeschichtlich in die mittelalterliche Grabmalkunst zurück, Tilgner dürfte jedoch Trauergerüste des Barock oder auch besonders aufwendige Aufbahrungen des 19. Jahrhunderts als unmittelbare Vorbilder für seine Schöpfung vor Augen gehabt

130

Klotz

haben. Von diesem hypertrophen Grabmal geht nicht der zarteste Funke irgendeiner Hoffnung aus. Die pompöse Aufbahrung und damit die Gefühlsregungen des Schmerzes und der Trauer um den verdienten Bürgermeister, unter dem die Eingemeindung von 43 Vororten erfolgte, werden im Denkmal möglichst für alle Zeit fixiert.

Das von Georg Burgstaller ausgeführte Grabmal des Wiener Stadtrates Carl Meißl (t 1894) läßt eine verwandte Grundhaltung erkennen. Die Bedeutung des Verstorbenen soll hier ebenso wie im Falle des Trauergerüsts der Prixgruft durch besonders große und effektvolle Bildwerke zum Ausdruck gebracht werden. An Meißls Grablege fand, von architektonischen Elementen getragen, ein reiches Skulpturenensemble Platz. Das Bronzestandbild des Verstorbenen nimmt die Rundbogennische eines dunklen Granitaufbaues mit bekrönendem Segmentbogengiebel ein, zu seinen Füßen sitzen weibliche Allegorien, die auf seine Verdienste hinweisen. Meißl war mit dem Bau der Ferdi

mandbrücke und des Rathauses befaßt. Sphingen als Symbol des rätselhaften Schicksals und kleine Genien mit Blumengewinden vervollständigen diese aufwendige, aber phrasenhaft leer wirkende Konzeption. Nicht um inhaltliche Aussage geht es bei diesem Werk, sondern um möglichst drastische Veranschaulichung, Schaubarmachung, der einstigen Bedeutung und Macht eines prominenten Vertreters der Stadtverwaltung.

Für die Gruft des Architekten Karl Hasenauer (t 1894) in der Ehrengräberabteilung des **Zentralfriedhofes** entwarf der langjährige Mitarbeiter Otto Hofer eine von toskanischen Halbsäulen eingefasste Stele mit segmentförmigem Sprenggiebel und dem Wappen des Baukünstlers. Die vor einer eingetieften Ovalnische plazierte Porträtbüste sowie die am Sockel sitzende trauernde Allegorie der Architektur schuf Johannes Benk. Sämtliche Elemente des Grabmals sind hinsichtlich Form, Größe und Farbe in souveräner Weise aufeinander abgestimmt. Dadurch kommt ein Höchstmaß an Harmonie zustande,

das in dieser Vollendung äußerst selten ist und das Werk zu einer Spitzenleistung österreichischer Sepulkralkunst macht.

Das um 1900 entstandene kleine pavillonartige Mausoleum der Familie Carl Ritter von Wessely auf dem **Zentralfriedhof** vertritt eine der abundantesten Synthesen aus Architektur, plastischer Dekoration und figürlichen Darstellungen. Den Entwurf zu dem intimen Kuppelbau, der durch seinen Formenreichtum fasziniert, lieferte Architekt Rudolf Klotz, die Bildhauerarbeiten stammen von Theodor Khuen. Es sind dies zwei Reliefszenen — „Die Opferung Isaaks“ und „Die armen Seelen im Fegefeuer“ — sowie zwei wappenhaltende Knappen im Rundbogengiebel der Eingangsseite und der bekrönende weibliche Genius mit

einer Flammenurne in der emporgehobenen Rechten. Die Steinmetzarbeiten führte die Firma Hauser aus.

Im Falle des gleichfalls auf dem **Zentralfriedhof** befindlichen Grabmals des Wiener Bürgermeisters Josef Strobach (t 1905) applizierte Bildhauer Hugo Kühnelt einer über hohem kubischem Sockel aufragenden Säule ein Ensemble klagender und betender Gestalten. Das architektonische Element trägt die Schöpfungen des Bildhauers. Gleichzeitig begann sich jedoch eine Tendenz zur Lösung der Skulptur von jeglicher Bindung an Architektur im weitesten Sinne abzuzeichnen, die schließlich die künstlerisch völlig autonome Grabplastik hervorbrachte. In kaum einem anderen Werk manifestiert sich der Verfall der traditionellen Architekturordnung mit vergleichbarer Drastik wie im Grabmal des k.k. KürassierOffiziers Clement Ritter von Eywo (t 1913), eines der getreuesten Gefolgsleute Kaiser Maximilians von Mexiko, auf dem **Zentralfriedhof**. Die Firma Morgenstern errichtete an der Grablege eine künstliche Ruine en miniature: Zwei Säulen tragen einen fragmentierten Architrav, auf dem eine antikisierende Kriegerbüste, Kränze und Laubgewinde angeordnet sind. In gleichem Maße, in dem die angestammten Ordnungsprinzipien der Architektur für das Grabmal an Verbindlichkeit nachließen, begann sich das bildhauerische Werk zu einem künstlerisch völlig unabhängigen, in sich ruhenden Phänomen zu wandeln.

Autonome Grabskulptur

Anfang des 20. Jahrhunderts schufen Eduard Charlemont, Josef Engelhart und Edmund von Hellmer einige völlig autonome Grabfiguren, die der weiteren Entwicklung der Sepulkralskulptur nachhaltige Impulse vermittelten. Die früheste Schöpfung dieser Werkgruppe dürfte Hellmers schreitender nackter Bronzejüngling am Grabe des Unternehmers und Kunstmäzens Nikolaus Dumba (t 1900) sein. Neben der gleichsam eine andere Welt betretenden Gestalt ist ein Pfau als Sinnbild der Entrückung ins Jenseits und der Unsterblichkeit gegeben, vor dem Sockel die naturalistisch aufgefaßte Ewigkeitsschlange. Auf diese Plastik folgten 1903 der bereits besprochene trauernde Jüngling Josef Engelharts an dessen Familiengruft und etwas später, vom selben Künstler, die an den Wagenlenker von Delphi, eine der großartigsten Bronzen der Antike, erinnernde Gestalt mit einem blühenden Zweig in der Rechten am Grab des Malers Rudolf von Alt (t 1905). Theodor Charlemont widmete der Grablege seines Bruders, des Malers Eduard Charlemont (t 1906), eine verhüllte weibliche Trauerfigur. Alle diese Werke befinden sich auf dem **Zentralfriedhof**. Dieses Streben nach künstlerischer Autonomie erstreckte sich in gleicher Weise auch auf die Reliefkunst. Franz Seiferts 1905 entstandenes Grabmal Auguste Seidls (t 1903) im westlichen Arkadenflügel des **Zentralfriedhofes** charakterisiert eine entschiedene Ablehnung einer Bindung an GrabmalArchitektur. Die en face dargestellte vollplastische weibliche Klagegestalt im Zentrum flankieren seitlich große Reliefszenen: Der Todesgenius geleitet eine Frau in das Totenreich, und eine weibliche Gestalt, neben der ein Kind sitzt, schreitet zur Mitte hin. Der Grabstein der Harfenvirtuosin Paula Dillinger (t 1905) auf dem Evangelischen Teil des **Zentralfriedhofes** ist ein einheitliches, zart geschichtetes Marmorrelief von Edmund Klotz. An den Grabmalen von Johannes Brahms (t 1897) und Hugo Wolf (t 1903), Schöpfungen von Ilse Conrat beziehungsweise Edmund von Hellmers auf dem **Zentralfriedhof**, haben die figürlichen Darstellungen so viel an Selbständigkeit erlangt, daß sie sich geradezu von den Stelen abzulösen scheinen. In manchen Werken, wie etwa dem Grabstein des Flugpioniers Wilhelm Kress (t 1913), dient die architektonisch ungegliederte Stele lediglich der Applikation einzelner Bildwerke. Im erwähnten Falle stammen die große Bronzeplakette eines Jünglings mit Flügeln an den Armen sowie der Porträtkopf von A. Kögler. Das von Bildhauer Richard Ruepp 1923 geschaffene Grabmal Carl Mengers (t 1921) demonstriert, daß die aufgegebene architektonische Instrumentierung mitunter durch Skulptur ersetzt werden konnte. So weisen die polygonalen Eckpfeiler anstelle von Kapitellen kleine, Kränze tragende Relieffiguren auf.

Wie alle diese Werke befindet sich auch das Grabmal des Malers Charles Wilda (t 1907) auf dem **Zentralfriedhof**. Aus der schmalen Öffnung ist eben ein Jüngling getreten, der sich mit noch geschlossenen Augen dem Licht des Tages zuwendet. Diese Bronzeskulptur, wohl eine der künstlerisch überzeugendsten Darstellungen der Auferstehung überhaupt, stammt von der Bildhauerin Hella Unger.

Wie schwer diese Aufgabe zu lösen war, belegt etwa das in seiner Süßlichkeit etwas peinlich wirkende Grabrelief, das Hans Bitterlich seinem Vater, dem Maler Eduard Bitterlich, auf dem **Zentralfriedhof** widmete. Hella Ungers Lösung fand in der 1919 entstandenen Bronzefigur an der Gruft Dipl.Ing. Ernst Lederers (t 1923) in WienDöbling durch Karl Wollek eine Weiterentwicklung und Steigerung ins ExpressivZeichenhafte.

Stellte die Zinkgußfigur der auferstehenden Marie Schuh, geborene Edle von Rosthorn (t 1859) in Waldegg, die Hans Gasser geschaffen hatte, zu ihrer Entstehungszeit eine ikonographische Rarität dar, so behandelt die Sepulkralskulptur des frühen 20. Jahrhunderts die Auferstehungsthematik doch häufiger. Besonders anmutige Gestalten auferstehender Mädchen schufen gegen 1900 etwa Robert Streschnack an der Gruft StreschnackPauly auf

dem Badener Stadtfriedhof und Carl Anselm Zinsler mit der Marmorgruppe eines Mädchens mit einem kleinen Knaben an der Grablege der Familie LauferSpitzer in WienGrinzing.

Als eines der künstlerisch qualitativvollsten Grabbildnisse muß das in der weichen, fließenden Formensprache des Jugendstils gehaltene Antlitz Franziska Seiferts (t 1904) auf dem Döblinger Friedhof unbedingt Erwähnung finden. Bildhauer Franz Seifert schuf dieses subtile Porträt seiner Gemahlin im Jahre 1907. Der 1926 von Karl Wollek ausgeführte Marmorengel, der ein kleines Kind liebkost, am Grabe von Gretele Bilek in WienBaumgarten beweist die Langlebigkeit der Seiferts Schöpfung bestimmenden Stilqualitäten. Ein nahezu gleiches Bildwerk hatte Wollek bereits 1922 für Ricki Bunzl in Döbling geschaffen.

Die in den zwanziger Jahren um sich greifende Verfestigung, mitunter sogar Verblockung der plastischen Form führte auch im Bereich der Sepulkralskulptur zu einigen sehr charakteristischen und höchst qualitativvollen Leistungen, die mit den Namen von Bildhauern wie Gustav Gurschner, Josef Heu, Josef Müllner, Karl Perl und Theodor Stundl verbunden sind. Bei den betreffenden Werken handelt es sich überwiegend um blockhaft geschlossene, in sich ruhende weibliche Gestalten, die sich völlig der Trauer hingeben oder schmerzerfüllt Kinder an sich drücken.

Demgegenüber vertreten Gustinus Ambrosi, Franz Barwig der Jüngere und Heinrich Krippel in ihren Schöpfungen der zwanziger und dreißiger Jahre dynamischexpressive Gestaltungsmöglichkeiten, die auf dem betont traditionellen Sektor der Grabskulptur allerdings nur ein relativ geringes Echo finden konnten. Den Weg zurück zu archaischer Formgebung als Ausdruck tiefster Verinnerlichung in Verbindung mit einer neuen Wahrnehmung der Monumentalität der menschlichen Gestalt ging unter dem Einfluß Anton Hanaks in den dreißiger Jahren lediglich Fritz Wotruba. Seine weibliche Liegefigur am Grab von Kammersängerin Selma von HalbanKurz (t 1933) auf dem **Zentralfriedhof** scheint mit geschlossenen Augen an einer Wirklichkeit teilzuhaben, in die nur der Tod führt.

Anmerkungen

Die Grabskulptur als historisches Phänomen. Eine Einführung

1 Erwin Panofsky, Grabplastik Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von AltÄgypten bis Bernini. Hrsg. von Horst W. Janson. Deutsche Übersetzung von Lise Lotte Möller, Köln 1964.

2 Philippe Aries, Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, (dtv wissenschaft 4369), München 1982. Ders., Geschichte des Todes, (dtv wissenschaft 4407), München 1982.

Ders., Bilder zur Geschichte des Todes, MünchenWien 1984.

3 Es ist hier vor allem auf folgende Veröffentlichungen hinzuweisen:

Peter Andreas, *Im Totengarten* Porträts berühmter Gräber. Mit einem Nachwort von Hans Bender, (Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 392), Dortmund 1983. Peter Stephan, *Des Lebens Dernier Cri* Ein Laufund Lesebuch über Pariser Friedhöfe mit

201 Fotos von Joachim Dörr und Peter Stephan, BühlMoos 1985. Franz Killmeyer, *Friedhöfe in Wien* Mit einem Text von Hans Weigel und einem historischen Abriß von Franz Krispel, WienMünchen 1986. Isolde Ohlbaum, *Denn alle Lust will Ewigkeit* Erotische Skulpturen auf europäischen Friedhöfen in 77 Lichtbildern. Mit einem Essay von Gerrit Confurius, Nördlingen 1986.

4 Homer, *Iljas*, 23. Gesang, Vers 173/174.

5 Panofsky (zit. Anm. 1), S. 11.

6 Panofsky, S. 16.

7 Panofsky, S. 18.

8 Vergil, *Aeneis*, 6. Buch, Vers 264 ff. Vgl. auch Panofsky, S. 21 f.

9 Vgl. Panofsky, S. 21 ff. sowie Donna C. Kurtz und John Boardman, *Thanatos* Tod und Jenseits bei den Griechen. Übersetzt

von Maria Buchholz. Redigiert und mit einem Vorwort versehen von HansGünter Buchholz, (Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 23), Mainz am Rhein 1985, S. 153 ff.

10 Panofsky, S. 25.

11 Panofsky, S. 25.

12 Panofsky, S. 40.

13 Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat* (De civitate Dei), Viertes Buch, Kapitel 17.

14 Panofsky, S. 61. Vgl. hierzu weiters

A. Weckwerth, *Der Ursprung des Bildepi taphs*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. XX, 1957, S. 147 ff.

15 Panofsky, S. 81.

16 Vgl. hierzu Panofsky, S. 97 ff. Dort auch weitere Literaturhinweise.

Grabkult und Grabmal

1 Philippe Aries, *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, (dtv wissenschaft 4369), München 1982. Ders., *Geschichte des Todes*, (dtv wissenschaft 4407), München 1982.

2 Vgl. hierzu besonders zwei an der Universität Wien entstandene, bisher ungedruckt gebliebene Dissertationen: Wolfgang Biedermann, *Friedhofskultur in Wien im 19. Jahrhundert. Das Bestattungswesen vom Josefinismus bis zur Gründerzeit*, 2 Teile, Wien 1978, sowie **Gabriele SchulteKettner, *Der Wiener Zentralfriedhof als historische Quelle, Wien 1979.***

3 Aries, *Studien* (zit. Anm. 1), S. 142.

4 Vgl. hierzu besonders Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel* Die schwarze Romantik, (dtv wissenschaftliche Reihe 4051 und 4052), 2 Bde, München 1970, sowie Hermann Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst* Aufgaben und Gehalte Versuch einer Rechenschaft, München 1944, S. 234 ff.

5 Aries, *Studien*, S. 145.

6 Aries, *Studien*, S. 146.

7 Aries, *Geschichte des Todes* (zit. Anm. 1), S. 668, 671 und 711.

8 Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, in: *Goethes sämtliche*

Werke in dreißig Bänden, StuttgartTübingen 1851, S. 221 f. Vgl. weiters S. 320 ff.

- 9 Aries, Studien, S. 149. Vgl. weiters Edith Dittrich, Grabkult im alten China, (Taschenbücher des Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, Band 2). Köln 1981.
- 10 Zitiert nach Gabriele SchulteKettner (zit. Anm. 2), S. 109 ff.
- 11 Otto Friedlaender, Letzter Glanz der Märchenstadt, Wien 1985, S. 266 f.
- 12 Robert Weißenhofer, Geburt, Hochzeit und Tod, in: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Wien und Niederösterreich. 2. Abtheilung: Niederösterreich, Wien 1888, S. 242.
- 13 Biedermann (zit. Anm. 2), S. 201 ff.
- 14 Aries, Studien (zit. Anm. 1), S. 51.
- 15 Aries, Studien, S. 51 f.
- 16 Vgl. Soldatengräber und Kriegsdenkmale. Hrsg. vom K. K. Gewerbebeförderungsamte, Wien 1915.
- 17 Vgl. Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann Das architektonische Werk Monographie und Werkverzeichnis, SalzburgWien 1982, S. 344, 350 und 359, Werkverzeichnis 150, 163 und 176. (Grabmal Gustav Mahler, 1911 Grabmal Helene Hochstet

ter, 1912 Grabmal Henny Hamburger, 1913.

Alle drei Grabmale befinden sich auf dem Grinzinger Friedhof, Wien XIX.)

18 Aries, Studien, S. 52. Vgl. weiters Aries, Geschichte des Todes, S. 637 ff.

19 Aries, Studien, S. 147.

20 Aries, Studien, S. 147.

21 Aries, Studien, S. 147 f.

22 Aries, Studien, S. 136. Vgl. auch Aries, Geschichte des Todes, S. 685.

23 Aries, Geschichte des Todes, S. 641.

24 Vgl. Gunther Martin, Der Heldenberg Führer durch die Gedenkstätte für Feldmarschall Radetzky in KleinWetzdorf, Niederösterreich. Hrsg. vom Bundesministerium für Bauten und Technik, Wien o. J. (1971), S. 12 ff., sowie Sylvia VocelkaZeidler, Schloß Wetzdorf Pargfrieder, Radetzky, Wimpffen. Einleitung von Adam Wandruszka, KleinwetzdorfHeldenberg 1979, S. 22 ff.

25 Joseph Gottfried Pargfrieder, Der Heidenberg im Park zu Wetzdorf, o. O. 1858.

26 Zitiert nach SchulteKettner (zit. Anm. 2), S. 117.

27 SchulteKettner, S. 119.

28 SchulteKettner, S. 120 f.

Die Grabskulptur von der Ära Kaiser Franz Josephs bis zur Ersten Republik

1 Zitiert nach Ladislaus Soros, Engel und Menschen. Mit Bildern von Max von Moos, Ofen-Freiburg im Breisgau 1974, S. 119.

2 **Zu den leistungsfähigsten Firmen zählten die Wiener Unternehmen Eduard Hauser, Rohrer und Püschl sowie Sommer und Weniger.** Vgl. in diesem Zusammenhang etwa den Katalog der Firma k. und k. HofSteinmetzmeister Eduard Hauser, Wien IX, Spitalgasse 19, Wien o. J. (Anfang 20. Jahrhundert).

3 Vgl. Wilhelm Mrazek, Leopold Forstner – Ein Maler und MaterialKünstler des Wiener Jugendstils, Wien o. J., Abb. auf S. 85.

4 Vgl. Siegfried Gohr, Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen, in: Bertel Thorvaldsen – Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, Köln 1977, S. 343–365.

5 Vgl. Robert Ernst, Lexikon der Marienerscheinungen, Walhorn 1984, S. 68.

6 Zu Stefan Schwartz vgl. vor allem August Ritter von Loehr, Wiener Medailleure, 1899, Wien 1899, S. 31–34, Tafel XV–XX.

7 Vgl. Sylvia VocelkaZeidler, Schloß Wetzdorf – Pargfrieder, Radetzky, Wimpffen. Einleitung von Adam Wandruszka, Kleinwetzdorf–Heldenberg 1979, S. 26.

8 Ludwig Hevesi, Ernste Plastik (31. Oktober 1891), in: Wiener Totentanz – Gelegentliches über verstorbene Künstler und ihresgleichen, Stuttgart 1899, S. 262 ff. Vgl. auch S. 269 f. (Nachruf auf Heinrich Natter vom 14. April 1892).

9 Zum Phänomen der Allegorie im Historismus vgl. vor allem HeinzToni Wappenschmidt, Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert – Zum Problem von Schein und Sein, München 1984.

10 Vgl. hierzu Isolde Ohlbaum, Denn alle Lust will Ewigkeit – Erotische Skulpturen auf europäischen Friedhöfen in 77 Lichtbildern. Mit einem Essay von Gerrit Confurius, Nördlingen 1986.

11 Vgl. Werner Hofmann, Evas neue Kleider, in: Eva und die Zukunft – Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Hrsg. von Werner Hofmann, München 1986, S. 13–23.

12 Johann Jakob Bachofen, Das Mutterrecht–Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Eine Auswahl hrsg. von HansJürgen Heinrichs, (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 135), Frankfurt am Main 1975, S. 12.

13 Mit **der Geschichte des Mozartgrabes befaßte sich besonders Hans Pemmer.**

Entsprechende Bibliographie in: Hans Pernmer, Schriften zur Heimatkunde Wiens – Festgabe zum 80. Geburtstag. Für die „Arbeitsgemeinschaft der Wiener Heimatmuseen“ hrsg. von Hubert Kaut und Ludwig Sackmauer, Wien 1969.

14 Vgl. Erwin Panofsky, Grabplastik – Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel

von AltÄgypten bis Bernini. Hrsg. von Horst W. Janson. Deutsche Übersetzung von Lise Lotte Möller, Köln 1964, S. 28.

15 Vgl. Victor Tilgners ausgewählte Werke. Erläuternder Text von Ludwig Hevesi, 72 Blatt Lichtdruck, Wien 1897, S. 6 und Tafel IX.

16 Ludwig Hevesi, Tilgnersche Kunst (Künstlerhaus), 18. November 1896, in: Wiener Totentanz. Gelegentliches über verstorbene Künstler und ihresgleichen, Stuttgart 1899, S. 241 f.

17 **Gabriele SchulteKettner, Der Wiener Zentralfriedhof als historische Quelle, ungedruckte Dissertation Wien 1979, S. 146 ff.**

18 SchulteKettner (zit. Anm. 17), S. 148 f.

19 Zu Anton Scharff vgl. Carl Domanig, Anton Scharff k. und k. KammerMedailleur (1845–1895), Wien 1895.

20 Vgl. den Ausstellungskatalog: Wie die Alten den Tod gebildet – Wandlungen der Sepulkralkultur 1750–1850. Eine Ausstellung des Zentralinstituts für Sepulkralkultur der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e. V., Kassel in Kassel, Alte Brüderkirche, 1. Mai bis 5. Juli 1981, Kat.Nr. 74.

21 Hevesi, Tilgnersche Kunst (zit. Anm. 16), S. 239 f.

22 Vgl. Maria Kolisko, Caspar von Zumbusch. Mit einem Vorwort von Eduard Leisching, Zürich–Leipzig–Wien 1931, S. 138.

23 Vgl. SchulteKettner (zit. Anm. 17), S. 171, sowie Otilie Natter, Heinrich Natter, Leben und Schaffen eines Künstlers. Von seiner Witwe, Gmunden 1913, S. 97.

Literaturverzeichnis

Adler Josef, Die Grabstätten berühmter Europäer. Unter Benutzung der Vorarbeiten von Joachim Aubert hrsg. von Josef Adler (Handbuch der Grabstätten, Bd. 2), München–Berlin 1986.

Adolph Hubert, Wilhelm Frass. Ein Beitrag zum Verständnis seines künstlerischen Schaffens, in: Mitt. d. Österr. Galerie, Jg. 15/1971, Nr. 59, S. 137—175.

Andreas Peter, Im Totengarten — Porträts berühmter Gräber. Mit einem Nachwort von Hans Bender (Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 392), Dortmund 1983.

Aries Philippe, Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, (dtv wissenschaft 4369), München 1982.

Aries Philippe, Geschichte des Todes, (dtv wissenschaft 4407), München 1982.

Aries Philippe, Bilder zur Geschichte des Todes, München—Wien 1984.

Aubert Joachim, Handbuch der Grabstätten berühmter Deutscher, Österreicher und Schweizer, München—Berlin 1972. Aurenhammer Hans, Anton Dominik Fernkorn (Veröffentlichung der Österreichischen Galerie in Wien), Wien 1959.

Ausstellungskatalog: Franz von Matsch — Ein Wiener Maler der Jahrhundertwende, 75. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 12. November 1981 bis 31. Jänner 1982.

Ausstellungskatalog: Wie die Alten den Tod gebildet — Wandlungen der Sepulkralkultur 1750—1850. Eine Ausstellung des Zentralinstituts für Sepulkralkultur der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e. V., Kassel in Kassel, Alte Brüderkirche, 1. Mai bis 5. Juli 1981.

Beenken Hermann, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst — Aufgaben und Gehalte — Versuch einer Rechenschaft, München 1944.

Biedermann Wolfgang, Friedhofskultur in Wien im 19. Jahrhundert. Das Bestattungswesen vom Josefinismus bis zur Gründerzeit, 2 Teile, ungedr. Dissertation Wien 1978.

Czeike Felix, Das große Groner Wien Lexikon, Wien—München—Zürich 1974.

Domanig Carl, Anton Scharff k. und k. Kammermedailleur (1845—1895), Wien 1895.

Eitelberger Rudolf, Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert, in: Gesammelte kunsthistorische Schriften, I. Bd.: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, S. 104—152.

Elsner Constanze, Die Trilogie vom Tod, 3 Bde (Bd. 1: Selbstmord, Bd. 2: Ruhe sanft, Bd. 3: Mord und Totschlag), Frankfurt am Main 1986. Engelhart Josef, Ein Wiener Maler erzählt — Mein Leben und meine Modelle, Wien 1943.

Finke Edmund, Die Tautenhayns — Die Geschichte einer Wiener Familie vom Biedermeier bis zur Gegenwart (HeimatlandVerlag Krems, Sonderband 10), Krems a. d. Donau 1965.

Finn David Fred, Antonio Canova — Beginn der ^ Skulptur, München 1983.

Fnedlae' Otto, Letzter Glanz der Märchenstadt, ' 1985.

Gerlach Martin — Dernjaö Josef, Alte Grabmalkunst. 52 Lichtdrucktafeln. Eine Sammlung künstlerischer, charakteristischer Grabmäler Deutschlands und Österreichs aus der Zeit Anfang des fünfzehnten bis Anfang des neunzehnten Jahrhunderts (Die Quelle Bd. XI), Wien—Leipzig o. J. (1910).

Giese Herbert, Franz von Matsch — Leben und Werk 1861—1942, ungedr. Dissertation Universität Wien 1976.

Grimme Karl Maria, Das Grabmal, in: Der getreue Eckart, Jg. 8 1930—31, S. 154—158.

Gohr Siegfried, Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen, in: Bertel Thorvaldsen — Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, Köln 1977, S. 343—365.

Moderne Grabsteine und GrabMonumente von Wiener Friedhöfen. 30 Blatt Lichtdruck, Wien o. J. (gegen 1900).

Havelka Hans, Zentralfriedhof (Wiener Bezirkskulturführer — Herausgeber: Felix Czeike), Wien—München 19852.

Hevesi Ludwig, Victor Tilgners ausgewählte Werke. Erläuternder Text von Ludwig Hevesi, 72 Blatt Lichtdruck, Wien 1897.

Hevesi Ludwig, Wiener Totentanz. Gelegentliches über verstorbene Künstler und ihresgleichen, Stuttgart 1899. (Mit Beiträgen über die Bildhauer Heinrich Natter und Victor Tilgner.)

Hevesi Ludwig, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, 2 Teile, Leipzig 1903..

Hofmann Werner, Evas neue Kleider, in: Eva und die Zukunft — Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Hrsg. von Werner Hofmann, München 1986, S. 13—23.

Ilg Albert, Moderne Wiener Grabdenkmäler. Die künstlerische Ausschmückung der Wiener Friedhöfe durch Werke der Bildhauer Joh. Benk, Joh. Kalmsteiner, Karl Kundmann, J. Lax, H. Natter, E. Pendl, P. Rummel, A. Schmidgruber, Stefan Schwartz, Wilh. Seib, Victor Tilgner, Rud. Weyr etc. Mit einem Vorwort von Dr. Albert Ilg, Director an den Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 2 Serien, Wien 1891 und 1894.

Janson Horst Woldemar, 19th — Century Sculpture, New York 1985.

Jirka Ruth, Handbuch der Grabstätten von Persönlichkeiten auf dem Grinzinger Friedhof zu Wien, Köln 1986.

Kapner Gerhardt, Freiplastik in Wien (Wiener Schriften, Heft 31), Wien—München 1970.

Kapner Gerhardt, Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler — Dokumentation (Die Wiener Ringstraße — Bild einer Epoche, Bd. IX/1), Wiesbaden 1973.

Katalog der Firma k. und k. Hofsteinmetzmeister Eduard Hauser, Wien IX, Spitalgasse 19, Wien o. J. (Anfang 20. Jahrhundert).

Kil/meyer Franz, Friedhöfe in Wien — Mit einem Text von Hans Weigel und einem historischen Abriß von Franz Krispel, Wien—München 1986. Kitlitschka Werner, Historismus und Jugendstil in Niederösterreich, St. Pölten—Wien 1984.

Kolisko Maria, Caspar von Zumbusch, Zürich—LeipzigWien 1931.

Krause Walter, Die Plastik der Wiener Ringstraße — Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900 (Die Wiener Ringstraße — Bild einer Epoche, Bd. IX/3), Wiesbaden 1980.

Kurtz Donna C. — Boardman John, Thanatos — Tod und Jenseits bei den Griechen.

Übersetzt von Maria Buchholz. Redigiert und mit einem Vorwort versehen von HansGünter Buchholz (Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 23), Mainz am Rhein 1985.

Liede/ Herbert — Dollhopf Helmut, Haus des Lebens — Jüdische Friedhöfe, Würzburg 1985.

Lind Karl, Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale aus den Ländern der österreichischungarischen Monarchie (Kunsthistorischer Atlas, hrsg. von der k. k. CentralCommission zur Erforschung und Erhaltung der kunst und historischen Denkmale unter der Leitung von Dr. Joseph Alexander Freiherrn von Helfert, X. Abteilung), Teil I Wien 1892, Teil II Wien 1894.

Loehr August Ritter von, Wiener Medailleure 1899, Wien 1899.

Lurker Manfred, Hrsg., Wörterbuch der Symbolik (Kröners Taschenausgabe, Bd. 464), Stuttgart 19832.

Mark/ Hans, Kennst du die berühmten letzten Ruhestätten auf den Wiener Friedhöfen? I. Bd.: Zentralfriedhof und Krematorium (Urnenhain) (Pechans PerlenReihe, Bd. 1012), Wien—München—Zürich 1961.

Martin Gunther, Der Heldenberg — Führer durch die Gedenkstätte für Feldmarschall Radetzky in KleinWetzdorf, Niederösterreich. Hrsg. vom Bundesministerium für Bauten und Technik, Wien o. J. (1971).

Die Medaille der Ostmark. Hrsg. im Jahre 1938 vom Wiener Bund für Medaillenkunst anlässlich seines 25jährigen Bestandes, Wien—Leipzig o. J. (1939).

Mittig HansErnst — Plagemann Volker (Hrsg.), Denkmäler im 19. Jahrhundert (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20), München 1972.

- Natter Otilie, Heinrich Natter, Leben und Schaffen eines Künstlers. Von seiner Witwe. Gmunden 1913.
- Oh/baum Isolde, Denn alle Lust will Ewigkeit — Erotische Skulpturen auf europäischen Friedhöfen in 77 Lichtbildern. Mit einem Essay von Gerrit Confurius, Nördlingen 1986.
- Panofsky Erwin, Grabplastik — Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von AltÄgypten bis Bernini. Hrsg. von Horst W. Janson. Deutsche Übersetzung von Lise Lotte Möller, Köln 1964.
- Pargfrieder Joseph Gottfried, Der Heldenberg im Park zu Wetzdorf, o. O. 1858.
- Pemmer Hans, Der Wiener Zentralfriedhof — Seine Geschichte und seine Denkmäler, Wien 1924.
- Pemmer Hans, Der Friedhof zu St. Marx in Wien — Seine Toten / Seine Grabdenkmäler. Hrsg. vom Amt für Kultur und Volksbildung/Referat Heimatpflege, Wien 1951.
- Pemmer Hans, Schriften zur Heimatkunde Wiens — Festgabe zum 80. Geburtstag. Für die „Arbeitsgemeinschaft der Wiener Heimatmuseen“ hrsg. von Hubert Kaut und Ludwig Sackmayer, Wien 1969.
- Pemmer Hans – Lackner Ninni, Der Döblinger Friedhof – Seine Toten / Seine Denkmäler (Sonderheft der Zeitschrift „Wiener G'schichten“), Wien 1947.**
- Pernt Oskar van der, Bildhauer Professor Josef Müllner, in: Der getreue Eckart, Jg. 4/1926–27, S. 409–416.
- Pichler Rudolf, AltWiener Grabmalkunst – Mit besonderer Berücksichtigung des ehemaligen Währinger Ortsfriedhofes (heute SchubertPark), in: Der getreue Eckart, Jg. 3/1925–26, Bd. 1, S. 111–119.
- Pokorny M., Josef Kassins Werk, in: Der getreue Eckart, Jg. 4/1926–27, S. 975–982.
- PötzlMalikova Maria, Die Plastik der Ringstraße – Künstlerische Entwicklung 1890–1918 (Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche, Bd. IX/2), Wiesbaden 1976.
- Rechnitz Stefan, Grabstätten berühmter Männer und Frauen. Ein Rundgang durch die Wiener Vorstadtfriedhöfe, Wien 1948 (Manuskript in der Stadtbibliothek und im Landesarchiv Wien).
- Scharf Helmut, Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, Darmstadt 1984.
- SchulteKettner Gabriele, Der Wiener Zentralfriedhof als historische Quelle, ungedr. Dissertation Wien 1979.
- Sek/er Eduard F., Josef Hoffmann – Das architektonische Werk – Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg–Wien 1982.
- Soldatengräber und Kriegsdenkmale. Hrsg. vom K. K. GewerbebeförderungsAmte, Wien 1915.
- Stehlik Karl E., Der Grinzinger Friedhof 1830–1952, 2 Bde, Wien 1959 (Manuskript im Wiener Landesarchiv).
- Voce/kaZeidler Sylvia, Schloß Wetzdorf – Pargfrieder, Radetzky, Wimpffen. Einleitung
- Wandruszka Adam, Kleinwetzdorf–Heldenberg 1979.
- Waltisch Friedrich, Der Bildhauer Heinrich Krippe/, in: Der getreue Eckart, Jg. 12/1935, S. 689–693.
- Wappenschmidt HeinzToni, Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert, München 1984.
- Weißenhofer Anselm, Moderne Friedhofskunst, in: Der getreue Eckart, Jg. 8/1930–31, S. 150153.
- Weißenhofer Robert, Geburt, Hochzeit und Tod, in: Die österreichischungarische Monarchie in Wort und Bild. Wien und Niederösterreich. 2. Abtheilung: Niederösterreich, Wien 1888, S. 219–244.
- Wittkower Rudolf, Gian Lorenzo Bernini, London 1955.

Wotruba – Figur als Widerstand. Bilder und Schriften zu Leben und Werk. Hrsg. von Otto Breicha, Salzburg 1977.

Íamensregister

(Die Zahlen in Klammern verweisen auf die Seite mit der entsprechenden Abbildung.)

Abel, Lothar, Gartenarchitekt 39 Alt, Rudolf von, Maler 84, 132 Althann, Graf Gundagger von (16)

Ambrosi, Gustinus, Bildh. 99, 104, 136

Amerling, Friedrich Ritter von, Maler 92, 98

Angeli, Heinrich von, Maler 102 Anger, Josef 105

Anzengruber, Ludwig 83f. Arneth, Alfred Ritter von 40 Arnim, Hans von (147) Artemisia, Königin 9

ASRA, Kunststeinfirma 88 Augustinus, Aurelius hl. 11

Bachofen, Johann Jakob 73 Banhans, Dr. Anton Freiherr von, Minister 109

Barwig, Franz der Jüngere, Bildh. 69, 136

Bauer, Siegfried, Bildh. 109 Bauernfeld, Eduard von 93 Baumgartner, Josef, Bildh. 58

Bechmann, Andreas Franz, Industrieller 85

Beer, Max Josef, Heimatdichter 108f.

Benda, Gustav Edler von 71 Benesch, Georg, k. u. k. Hofmusiker (117)

Benk, Johann und Josefa 66 Benk, Johannes, Bildh. 55, 57f., 65f., 78, 83, 91ff., 98, 115, 121, 131

Berger, Alfred Freiherr von, Burgtheaterdirektor 102f.

Bernhard, Hans, Bildh. 85 Bernini, Gian Lorenzo 15f. Beyer, Josef 51, 75f., 102 Beyfus, Hermann, Maler 66

Billroth, Theodor, Chirurg 98

Birkmayer, E., Bildh. 52, 80

Bitterlich, Eduard, Maler 136

Bitterlich, Hans, Bildh. 98, 136

Bittner, Josef, Bildh. 86

Blaas, Karl Ritter von, Maler 102 Blansko, Salmsche Gießerei 62 Bluntschli, Alfred Friedrich,

Arch. 24, 39

Boltzmann, Ludwig 104

Bormann, Wilhelm, Bildh. 55 Brahms, Johannes 132ff.

Breithut, Peter, Bildh. 109

Breitner, Josef, Bildh. 79 Brenek, Anton, Bildh. 98 Bruck, Carl Ludwig Freiherr von, Minister 100

Burgstaller, Georg, Bildh. 52, 60, 131

Cabos, Theresia 64 Camesina, Albert Ritter von San Vittore 98

Canciani, Alfonso, Bildh. 112

Canova, Antonio 16, 81, 110 Charlemont, Eduard, Maler 84, 132

Charlemont, Theodor, Bildh. 84, 104, 112, 119, 132

Chwalla, Carl, Kommerzialrat 119 Claus, Heinrich, Arch. 48, 128

Conrat, Ilse, Bildh. 83, 136

Coulon, Wilhelm 128 Cuspinianus, Dr. Johannes 14 (16)

Dietrich, Hans, Bildh. 47

Dillinger, Paula, Harfenistin 83,
132

Dingelstedt, Baron Franz 98 Dingelstedt, Baronin Jenny, geb. Lutzer 98

Dinzl, Robert 86

Dittl von Wehrberg, Familie (67) Donath, Julius, Bildh. 52

Düll, Alois, Bildh. 62

Dürnbauer, Ludwig 47

Dumba, Nikolaus 132

Eberle, Josef 109 Eisenmenger, August, Maler 98 Eitelberger, Rudolf von 40, 75 Elssler,
Fanny (31)

Engelhart, Josef, Maler u.

Bildh. 86ff., 132

Erler, Franz, Bildh. 74 Eskenasi, Isac Leon 109

Exner, Wilhelm Franz von 40 Eywo, Clement Ritter von, KürassierOffizier 132

Fäbiän Edle von Makka, Felicitas 83

Fercher von Steinwand, Johann 92

Ferdinand I., Kaiser von Osterreich 38

Fernkorn, Anton Dominik, Bildh. 100, 102

Fessler, Johann 39

Festetits von Tolna, Gräfin Wilhel

mine u. Graf Albert Johann 59 Fiala, Karl G., Bildh. 55

Flesch, Familie 67

Flesch, Friedrich 70

Floderer, Familie (114)

Formey, Alfred, Pfarrer 102 Forstner, Leopold 53 Fraenkel, Otto 83

Franz Joseph I., Kaiser von Osterreich 27, 29, 38f., 43, 79, 91, 121

Frass, Wilhelm, Bildh. 73

Friedl, Theodor, Bildh. 92, 119f.

Friedländer, Dr. Max (18) Friedlaender, Otto 29 Friedmann, Familie 69

Friedrich, Kaiserin 102 Friedrich Ill., röm.deutscher

Kaiser (15)

Gajarini, Francesco, Bildh. 46 Gallmeyer, Josefine 102 Gassauer, Dr. Anton, Hof u.
Gerichtsadvokat 88

Gasser, Hans, Bildh. 74, 136 Gause, Ferdinand 85

Geistinger, Marie, Sängerin u. Schauspielerin 102

Gerold, Friedrich 65

Gerold, Moriz von, Buchhändler u. Verleger 112

Ghega, Karl Ritter von 39f. Ginzl, Adolf, Arch. 83 Girtschall, Gustav, Industriel
ler 105ff.

GoertzAstein, Oswald Freiherr von (146)

Goethe, Johann Wolfgang von 22 Goettel, August 76

Götz, Raimund von, Wiener

Gemeinde u. Stadtrat 67 Gomperz, Theodor u. Elise 98 Graf, Alexander, Arch. 130 Groner,
 Leopold 64
 Grünfeld, Alfred, Pianist (142)
 Grünhut, Josef, Bildh. 86, 121 Gubernier, Anton u. Marie 104
 Gugitz, Gustav, Arch. 128
 Gurschner, Gustav, Bildh. 109,
 136
 Gußwerk bei Mariazell, Gießereibetrieb 62

 Haas, Eduard Ritter von, Kunstindustrieller 128
 Härdtl, Hugo, Bildh. 98 HalbanKurz, Selma von, Kammersängerin 136
 Halbig, Andreas, Bildh. 105
 Halbig, Johann, Bildh. 105
 Hall, Fritz 90
 Hanak, Anton, Bildh. 85, 136 Hansen, Theophil, Arch. 115 Hanslik, Eduard 40
 Hartel, Flora von (113)
 Hartmann, Ernst, k. u. k. Hofschauspieler 112
 Hartmann, Helene, k. u. k. Hofschauspielerin 112
 Hasenauer, Karl Freiherr von, Arch. 131
 Hauser, Eduard, Steinmetzmeister 58, 67, 73
 Hausmann, Friedrich 45 Haussmann, GeorgesEugene,
 Präfekt von Paris 21f. Hegenbarth, Ernst, Bildh. 53ff. Hellmer, Edmund von, Bildh. 53,
 81, 93, 105, 132, 136
 Herbeck, Johann Ritter von, Hofka
 pellmeister u. Operndirektor 93 Herbst, Dr. Eduard, Minister 75 Hess, Heinrich Freiherr von,
 Feld
 marschall 101
 Heu, Josef, Bildh. 136
 Hevesi, Ludwig 71, 83, 102 Hieser, Otto, Arch. 70f., 128ff. Höfer, Richard, Apotheker 71
 Hoerde, Louis (114)
 Hörl, H., Bildh. u. Steinmetz 108 Hoermann, Theodor von,
 Maler 103
 Hofbauer, Familie 119f.
 Hofer, Andreas 71
 Hofer, Otto, Arch. 131
 Hoffmann, Josef, Arch. 34 Hofherr, Familie 86
 Hofmann, Alfred, Bildh. 109 Hofmann von Aspernburg,
 Edmund, Bildh. 47, 58, 102 Hofner, Otto, Bildh. 90
 Holly, Josef W. 83
 Horak, Bildh. (147)

 Illitsch, Alexander, Bildh. 57, 112

 Janisch, Johann, Schlossermeister u. Fabrikant 102
 John, Franz Freiherr von, Feldzeugmeister 101
 Jonak von Freyenwald, Gustav k. u. k. General der Kavallerie 86
 Joseph II., röm.deutscher Kaiser 19, 23f.
 Josephu, Josef, Bildh. 110
 Julius II., Papst 14

 Kaan, Arthur, Bildh. 67ff., 108 Kälmän, Emmerich 83 Kälmän, Paula, Schauspiele

rin 110
 Kalmsteiner, Johann, Bildh. (80)
 Kaposi, Martha, geb. von Hebra 84
 Kaposi, Dr. Moriz, Universitätsprofessor 84f.
 Kassin, Josef, Bildh. 55, 60, 71ff.,
 81, 83f., 92, 98, 102, 119, 128 Katharina Laboure, hl. 59 Kattus, Familie 59 Kattus, Therese
 59
 Kauffungen, Richard, Bildh. 57,
 63, 71, 73, 78, 83, 86, 98, 102f.,
 109
 Kellermann, Georg 119 KenyonTurowsky, Gräfin Eugenia Louise 119
 Khuen, Theodor Franz Maria,
 Bildh. 78, 102, 132 Kielmansegg, Anastasia
 Gräfin 79
 Kielmansegg, Erich Graf, Minister und Statthalter von Niederösterreich 78
 Kimmel, Fidelis, Bildh. 62
 Klein, Johann Wilhelm 119
 Klepetko, Steffi (138) Kiesheim, Anton Baron,
 Dichter 91

Klesper, Kurt 86
 Kletzinsky, Prof. Vincenz, Chemiker 100
 Klotz, Edmund, Bildh. 83, 132 Klotz, Hermann, Bildh. 73 Klotz, Rudolf, Arch. 132
 Klug, Franz, Bildh. 86
 Koechlin, Karl, Arch. 98
 Kögler, A., Bildh. u. Medail
 leur 136
 König, Otto, Bildh. 53, 69, 76, 104
 Komoly, Theodor Franz, Fabrikant 88
 Komzak, Karl, Komponist 109 Korner, Dr. Julius (143) Kosig, Leopold, Bildh. 92
 Kress, Wilhelm, Flugpionier 136
 Krippel, Heinrich, Bildh. 136
 Kubinzky, Emil Freiherr von 121
 Kühnelt, Hugo, Bildh. 132
 Kundmann, Carl, Bildh. 57f., 76,
 84f., 98, 102, 109f., 112, 115,
 119
 Kundrat, Hans, Professor der Anatomie 119

Langer, Steinmetzfirma 58 Laudon, Gideon Ernst Freiherr von (21)
 Lax, Joseph, Bildh. 75
 Lederer, Dipl.Ing. Ernst 136 Lehmann, Adolph 112
 Leisek, Georg, Bildh. 81, 104 Leschetizky, Theodor, Komponist 119
 Lohner, Jacob 130
 Lorenz, Alice 121
 Lorenz Riesenstett, Ritter von, Familie (83)
 Lueger, Dr. Karl, Bürgermeister von Wien 28
 Lützow, Karl von, Professor 98 Luksch, Richard, Bildh. 109

Mach, Familie (147)

Maczuski, Andre (Andreas) u. Aloisia (53)
 Mailler, Alexander, Bildh. 100 Makart, Hans, Maler 93
 Managetta, Julius u. Philipp (31)
 Mannaberg, Dr. Julius, Universitätsprofessor 73
 Maria Christine, Erzherzogin 81,
 (17)
 Maria Theresia, Kaiserin von Osterreich 19, 24
 Matsch, Familie 60
 Matsch, Franz von, Maler u.
 Bildh. 58ff., 78f., 90
 Mausolos von Karien, König 9 Mautner Ritter von Markhof 58 Mautner Ritter von Markhof,
 Adolf
 Ignaz u. Gemahlin Julie Marcelli
 ne 119
 Maximilian I., röm.deutscher Kaiser 13, 90
 Maximilian, Kaiser von
 Mexiko 132
 Mayer Edle von Gunthof, Margarethe 105
 Megerle von Mühlfeld, Dr. Eugen, Reichsratsabgeordneter 39, 100
 Meissl, Carl, Wiener Stadtrat 131
 Meissner, Dr. Florian, k. u. k.
 Regierungsrat, Hof u. Gerichts
 advokat 121
 Meixner, Johann, Bildh. 45f.
 Melnitzky, Franz, Bildh. 55 Menger, Dr. Anton 109
 Menger, Carl 136
 Michelangelo 14
 Millöcker, Karl 119
 Miserowsky, Cajetan, Bau
 meister 78
 Morgenstern, Grabsteinfirma 132 Mozart, Wolfgang Ama
 deus 73f. (30)
 Müller, Dr. Hermann 99
 Müller, Johann, Bildh. 128
 Müller, Karl Leopold, Maler 85f. Müllner, Josef, Bildh. 90, 99, 108, 136
 Munk, Heinrich, Industrieunternehmer 109
 Mylius, Karl Jonas, Arch. 24, 39

Nahl, Johann August, Bildh. 99 Natter, Heinrich, Bildh. 70f., 121, 130
 Neuhofer, Ferdinand, Bildh. 119
 Nidel, Johann, Arch. 102
 Niemann, George, Arch. 115,
 119

Olbricht, Baumeisterfamilie 66f. O'Sullivan, Karl Graf 112

Pargfrieder, Joseph Gott
 fried 38f., 70
 Pendl, Emanuel, Bildh. 101, 119
 Perl, Karl, Bildh. 136
 Pettenkofen, August von,

Maler 85f.
 Pfeiffer, Ida 92
 Philipp, Carl, Bildh. 57
 Pilz, Vincenz, Bildh. 100
 Pirquet, Prof. Dr. Clemens (146) Porzer, Josef, Wiener Vizebürgermeister (84)
 Prix, Dr. Johann Nepomuk, Wiener Bürgermeister 130
 Pucherna, Ing. Wilhelm, Divisionsgeneral 104

Radetzky, Gabriele Gräfin 83 Radetzky, Josef Wenzel Graf, Feldmarschall 38f.
 Radinger, Johann Edler von, Professor 71
 Radislowitsch, Christian 83
 Rahl, Carl, Maler 70 Rammelmayer, Adam, Bildh. 39, 70
 Reithoffer, Familie (81)
 Richter, Dr. Julius, k. u. k.
 Notar 83
 Rodung von Amann, Edith 110 Rosthorn, August u. Matheus, Industrielle 100f.
 Rubens, Peter Paul 15
 Rudolf I., röm.deutscher
 Kaiser 38
 Rückauf, Anton, Komponist 98 Ruepp, Richard, Medailleur u. Bildh. 99, 103, 136
 Rummel, Peter, Bildh. 48
 Ruston, Josef John, Schiffbautechniker u. Industrieller 92

Saar, Ferdinand von 99 SaintPierre, Bernardin de 36 Schachner, Friedrich, Arch. 112
 Schaefer, Hans, Bildh. 102 Scharff, Anton, Medailleur 98 Scheimpflug, Dr. Josef 62
 Schellein, Carl, Maler 93 Scherpe, Hans, Bildh. 83f. Scheu, Josef 109
 Schimke, Johann u. Adolfine Ritter von 48
 Schindler, Gerta (146)
 Schlögl, Friedrich, Schrift
 steller (96)
 Schmid, Dr. Josef 73 Schmidgruber, Anton, Bildh. 52, 65, 76, 93ff.
 Schmidt, Erich, Universitätsprofessor 40

Schmidt, Friedrich von, Dombau
 meister u. Architekt 29f. Schoeller, Philipp von 121 Schönn, Alois, Maler 102
 Scholz, Dr. Franz, Primararzt 78 Schröer, Karl Julius, Bildh. 102 Schrötter, Leopold Ritter
 von
 Kristelli 99
 Schubert, Franz 115
 Schürer von Waldheim, Rudolf u. Ludwig 48ff., 64
 Schuh, Marie, geb. Edle von Rosthorn 136
 Schuhmacher, Alois, Bau
 meister 81
 Schuhmeier, Franz 28, 109 Schwartz, Stefan, Bildh. u. Medailleur 60
 Schwathe, Hans, Bildh. u. Medailleur 57, 109
 Schweighofer, Karl, Klavierfabrikant 86
 Schwerdtner, Carl Maria, Medailleur 99
 Seib, Wilhelm, Bildh. 55, 58, 64,
 86, 93

Seifert, Franz, Bildh. 93, 104, 132, 136
Seifert, Franziska 136
Sergel, Johan Tobias 17
Siegel, F. 79
Sitte, Camillo, Arch. 98
Six, Michael, Bildh. u. Medailleur 58
Sluter, Claus 13
Sommer & Weniger, Steimetzfirma in Wien XI 55, 80
Sonnenthal, Adolf von, Burgschauspieler 73
Storck, Josef Ritter von,
Professor 79
Strakosch von Feldringen,
Familie 90
Strakosch von Feldringen,
Rosa 90
Strassern, Anton Ritter von 75f. Strauß, Johann Sohn 115 Streschnack, Robert, Bildh. 52,
91, 136
Strobach, Josef, Wiener Bürgermeister 132
Stundl, Theodor, Bildh. 104, 136
StundlRochelt, Familie (139)
Suppe, Franz von 102
Swoboda, Emmerich Alexander (Alexius) 52, 112

Tautenhayn, Richard,
Bildh. 102f.
Telcs, Ede (Eduard), Bildh. 109
Theyer, Leopold, Arch. 121 Thiede, Oskar, Medailleur 99

Thoresen, Ida Carolina,
Bildh. 110
Thorvaldsen, Bertel, Bildh. 55 Thury von Thurybrugg,
Familie 90
Tilgner, Victor Oskar 46, 83, 85f. 102, 112, 119, 130
Tölk, Familie 81 Truchsess von Wetzhausen,
Jobst (16)
Tuch, Josef, Bildh. 119
Turbain's Söhne, Firma C. 46
Uchatius, Franz Freiherr von, Feldmarschalleutnant 39, 91
Uhl, Eduard, Wiener Bürgermeister 102
Ultzmann, Robert, Professor 102 Unger, Hella, Bildh. 136
Urban, Anton 69
Veith, Eduard, Maler (137) Vidale, Richard, Arch. 121 Vock, Franz, Bildh. 58
Vogel, Ernst (145)
Vogl, Franz, Bildh. 69, 88, 98
Wasserburger, Anton, Hofstein
metzmeister 130 Wasserburger, Paul von 58 Weilen, Josef Ritter von 93 Weinlechner, Dr.
Josef,
Chirurg 71
Weiss, Dr. Karl, Archivdirektor 40 Wertheim, Franz Freiherr von 128 Wessely, Carl Ritter
von 132 Weyr, Rudolf, Bildh. 71ff., 74, 98

Wiesinger, Dr. Albert, Dechant u.
 Wiener Gemeinderat 98 Wilda, Charles, Maler 136
 Wilt, Marie, Kammersängerin 92 Wimpffen, Maximilian Freiherr von,
 Feldmarschall 38f.
 Wolf, Hugo 136
 Wollek, Karl 60, 90, 99, 136 Wolter, Charlotte, Burgschauspielerin 112
 Wotruba, Fritz, Bildh. 136
 Zafouk, Rudolf, Bildh. 105 Zang, August 121
 Zauner, Franz Anton, Bildh. (21)
 Zelezny, Franz, Bildh. 121
 Zerritsch, Fritz, Bildh. 83, 108f., 119
 Ziehrer, Carl Michael 103
 Zinsler, Carl Anselm, Bildh. 74f.,
 83, 99, 102, 136
 Zumbusch, Caspar von 81, 98f., 112

Sachregister

(Die Zahlen in Klammern verweisen auf die Seite mit der entsprechenden Abbildung.)

Familie Rinesch (J. Müllner) 90 Anton Ritter von Strassern
 (J. Beyer) 75f. (74) StreschnackPauly
 (R. Streschnack) 136 (133)
 Familie Sukfüll 59 (61) Familie Tölk (G. Leisek) 81 Familie Vock (F. Vock) 58
 Baden — Weikersdorf, Friedhof Grabmale:
 Steffi Klepetko
 (C. A. Zinsler)(138)
 Familie Reichert 65 (66)
 Dr. Julius Richter
 (E. Klotz/A. Ginzel) 83
 Familie Sacher 52 Begräbnisklassen 29 Begräbniskult 33 Bestattungsreform 19f.
 Biedermeierklassizismus 43, 55, 62
 Champmol, Kartause 13
 Einzelgräber 20, 29
 Eisenstadt, Schloß, Sitzfigur der Fürstin Leopoldine EsterházyLiechtenstein 110
 Engabrunn, Ortsfriedhof
 Grabmal Maria u. Franz
 Böhm 46
 Engel 11, 43ff.
 Epitaph 12f.

 Familiengruft 37
 Florenz, S. Lorenzo,
 MediciKapelle 14
 Friedersbach, Friedhof mit
 Karner (13)
 Friedhofskult 22f.
 Friedhofsreform 19f.

 Gaming, Ortsfriedhof
 Grabmal Graf u. Gräfin Albert
 Johann u. Wilhelmine Festetics

von Tolna 59 Gartenkunst 35, 38 „Gisant"Grabmal 12 Grabarten 21
 Grabdenkmäler des 19. Jahrhunderts 22
 Grabfigur 12
 Grabgitter 21, 33 Grabkapelle 36f. Grabkult 33
 Grabkunst, attische 8f. Grableuchten 34
 Grabmal, klassizistisches 32 Grabplatten 12
 Grabskulptur, etruskische 10
 Grabskulptur, frühchristliche 11

 Grabskulptur, römische 10f. Grabsteintypologie 31ff.
 Grabstelen 9, 11, 32f., 91
 (142)
 Familie NatheSchneider 79 Dr. Josef Scheimpflug
 (A. Düll) 62 (63)
 Alois Schuhmacher
 (J. Kassin) 81 (85)
 Holzkreuze 20, 30 HumanistenEpitaphe 14

 Imago clipeata 11
 Innsbruck, Hofkirche, Grabmal Maximilian I. 13, 90
 Karner 19
 Kelheim, Befreiungsdenkmal 38 Klagefiguren 13, 51, 63, 76, 79ff., 84
 „Klagefrauen" Sarkophag 9, 79 Kleinwetzdorf, Heldenberg 38f., 70 (23)
 Parzengruppe 38 (71)
 Klio, Muse der Geschichtsschreibung 38
 Klosterneuburg — Weidling, Ortsfriedhof
 Grabmal Familie Olbricht 66f. (64)
 Kopenhagen, Frauenkirche, Christusstatue 55
 Krems, Stadtfriedhof
 Grabmal Familie Mach
 (Horak) (147)
 Kreuz 33
 Kriegerdenkmale 34
 Laxenburg, Rittergruft 36 Leichenbestattung, Wiener Städtische 28f.
 Mainz, ErzbischofGrabmale 12 Mausoleum 9
 Memoriae 15
 Mödling, Friedhof 62 Murstetten, Pfarrkirche, Grabmal
 Graf Gundagger von
 Althan (16)
 NeulengbachMarkersdorf, Laurentiuskirche, römischer Grabstein (6)
 Obelisk 33 Ossarium 19
 Paris 21f., 35f.
 Paris, Friedhof PereLachaise, Grabkapelle der Familie Greffulhe 36
 Parzen, drei 38f., 70f.

 Alexander VII. 15 Grabmonument Papst Urban
 VIII. 15
 Rom, S. Pietro in Vincoli
 Grabmal Papst Julius II.
 Rom, S. Prassede
 Grabmal Monsignore Giovanni Battista Santoni 15

St. Pölten, Stadtfriedhof

Grabmale:

Familie GrebnerFuchs (Nitsche/E. Birkmayer) 52 Vinzenz Höfinger sen.

(R. Kauffungen) 57

Dr. Josef Schmid (W. Frass) 73 (127)

Familie WagnerLehrBaier 80 Johann Zeller 52

Sarkophag 9

Schachtgräber 19ff., 24, 27ff. Schutzengel 45ff.

Stetteldorf, Ortsfriedhof

Grabmal Familie Schachenhuber (Sommer & Weniger) 55 (59)

Stockerau, Stadtfriedhof Grabmale:

Familie Hellmer (E. Hellmer) 53 (49)

Familie Himmelbauer—Matznetter (C. M. Schwerdtner) (88) Priestergruft (W. Seib) 58

Familie Ernst Vogel

(G. Gurschner) (145) Stockholm, AdolfFriedrichKirche,

Kenotaph für Descartes 17 Symbole 32

TischGrab 12

Totenkult, moderner 23, 70 Trauerfiguren 33, 51, 63, 70, 73, 79ff., 83ff., 93

Tugenden 10, 14

Tumba 12f.

vom 17. Sept. 1911 88

Wien, VororteFriedhöfe 24 Wien I, Augustinerkirche, Grabmal Erzherzogin Maria Christine
81

(17)

Wien I, Deutschordenskirche, Epitaph Jobst Truchseß von Wetzhausen (16)

Wien I, Kunsthistorisches

Museum 76

Wien I, Rathaus 131

Wien I, Ringtheaterbrand 74 Wien I, St. Stephan

Epitaph Dr. Johannes Cuspinianus 14 (16)

Grabmal Kaiser Friedrich III. (15) Wien IX, Seegasse, Israelit. Friedhof 24

Wien X— Matzleinsdorf, Evangelischer Friedhof

Grabmale:

Familie Louis Braun

(J. Benk) 78 (78)

Carl Ludwig Freiherr von Bruck (A. D. Fernkorn) 100 (99) Familie BureschJasper

(R. Kauffungen) 63

Pfarrer Alfred Formey

(K. J. Schröer) 102

Familie Prof. Ultzmann

(V. O. Tilgner) 102

Wien XI — St. Marxer Fried

hof 19f., 24, 26, 32f., 74 (25, 30, 31)

Grabmale:

Josef Preindl (30)

Wolfgang Amadeus

Mozart (30)

Julius u. Philipp Mana

getta (31)

Wien XI — Zentralfriedhof 24, 26, 28f.

Arkadenbauten 39f. Ehrengräber/Ehrengraberanlage 39ff.

Evangelische Abteilung

24, 26 Clement Ritter von Eywo (Firma Evang. Abteilung, 1. Rund Dr. Florian Meissner (J. Benk),

Israelitische Abteilung

Morgenstern) Gr. 79, 42/57, platz 86 (87)Gr. 27A, Eckgruft 121
(Tor I) (28) 58 132 (131) Josef W. Holly (V. O. Tilgner), Dr. Anton Merger
(R. Kauffun

Krematorium und Urnen

Felicitas Fäbiän Edle von Makka westl. Arkadenflügel 83 (86)gen), Gr. 56E 109 (106)
hain 24, 26 (V. O. Tilgner), Gr. 55B, Gruft Adolph JellinekMercedes (J. EG
Universitätsprofessor Dr. Carl
Tor II (Haupttor): reihe 83 (85)Kassin), Gr. 59C, Eckgruft 84 Merger (R. Ruepp),
Gr. 0 136
östl. Relief (G. Leisek) 121 EG Johann Fercher von Stein EG Feldzeugmeister
Franz Frei Familie Michele (H. Schwathe),
(124) wand (J. Kassin), Gr. 0 92 herr von John (E. Pendl/A. v.Gr. 30E, 1/15 57
(61)
westl. Relief (C. A. Zinsler) 121 EG Anton Dominik Ritter v. Fern Wielemans), Gr.
14A 101 (102) EG Karl Millöcker (J. Tuch),
(125) korn (J. Beyer), Gr. 14A 102 EG Gustav Jonak von Freyen Gr. 32A
119 (36)
(100) wald (F. Klug), Gr. 0 86 (89)Cajetan Miserowsky (Th. M.
Oberstleutnant Franz Fibrich Emmerich Kälman (V. O. Tilg Khuen), Gr. 31B,
Gruftreihe 78

Grabmale

(E. Hellmer), Gr. 12C, 16/19 53 ner), Gr.31B, 12/10 83 EG Wolfgang
Amadeus Mozart
EG Rudolf von Alt (J. Engelhart), (50) EG Gräfin Eugenia Louise Keny (H. Gasser),
Gr. 32A 73f. (37)
Gr. 14A 132 (135) Otto Fraenkel (I. Conrat), Gr. 28, onTurowsky (J. Kassin),
Dr. Hermann Müller (C. A. Zins
EG Friedrich Ritter von Amerling 1/38 83 Gr. 0 119 (123) ler), Gr. 37, 4/122
99
(J. Benk), Gr. 14A, 92, 98 (94) Friedhofsdenkmal entris
„Früh EG Johann Wilhelm Klein EG Karl Leopold Müller u. Au
EG Heinrich von Angeli (H. v. An sen" (J. Grünhut), Evang. Abtei (F. Neuhofer), Gr. 0
119 gust von Pettenkofen (V. O. Tilg

gele), Gr. 32C 102 lung, 1. Rundplatz 121 (126) Kurt Klesper, Gr. 42H, Eck ner),
 Gr. 14A 85f. (91)
 Anonym „Notre bijou" (M. Six), EG Theodor Friedl (L. Kosig), Gruft 86
 Familie Josef Müllner (J. Müll
 Gr. 72C, 14/12 58 (60)Gr. 0 92 (95)Prof. Vincenz Kletzinsky (A. Mail ner), Gr.
 35E, Gruft 90
 EG Ludwig Anzengruber (H.Dr. Max Friedländer (V. O. Tilg ler), Gr. 29, 1/35 100
 Laurenz Nemelka (R. Kauffun
 Scherpe), Gr. 14A 83f. (84) ner), westl. Arkadenflügel (18) Architekt Karl
 Koechlin gen), östl. Arkadenflügel 57
 EG Eduard von Bauernfeld Familie Friedmann (O. König), (H. Haerdtl), Gr. 48D,
 Gruftrei (57)
 (F. Seifert), Gr. 32A 93 (36)westl. Arkadenflügel 69 (69)he 98 Sidonie Hedwig
 Neumann
 EG Alexander Baumann EG Josefine Gallmeyer (Th. F. Marie Koffmahn (R.
 Kauffungen), (F. Seifert), Evang. Abteilung,
 (F. Erler), Gr. 0 74 Khuen), Gr. 32A 102 Evang. Abteilung, Gr. 1, Grab
 1. Rundplatz 104
 Andreas Franz Bechmann, Ferdinand Gause (H. Bernard), 482 86 (89)Familie
 NiernsanckhBurkart
 Gr.14B 85 Gr. 56B, Eckgruft 85 EG Karl Komzak (P. Breithut), (J.
 Müllner), Gr. 48A, Gruft
 Max Josef Beer (F. Zerritsch), EG Marie Geistinger (J. Kassin), G r. 32A 109
 (141) reihe 108
 Gr. 72D, Eckgruft 108f. (110) G r. 32A 102 (101) Familie Dr. Julius Korner
 Mathias Nossal (G. Ambrosi),
 Georg Benesch (J. Kassin), Hermann Gerhard us, Gr. 42A, (K. Perl), Gr. 62A, 17(143)
 Evang. Abteilung, Gr. 3, Wand
 Gr. 35B, 2/76 (117) Eckgruft 53ff. EG Wilhelm Kress (A. Kögler), reihe 99
 EG Alfred Freiherr von Berger EG Karl Ritter von Ghega (D. Gr. 0 136
 Thomas Oberwalder (A. Kaan),
 (R. Kauffungen), Gr. 32A 102f. Avanzo/Lange), Gr. 32A 39f. Familie Kratochwill
 (E. Hell Gr. 31, Gruftreihe 108 (106)
 EG Theodor Billroth (C. v. Zum August Goettel (A. Schmidgru mer) 53 (50)EG
 der Opfer des Ringtheater
 busch), Gr. 14A 98 ber), Gr. 45, Eckgruft 76 (75)Familie lPrickl,Gr. 12A, 13 52
 brandes (R. Weyr) 74 (75)
 EG Eduard Bitterlich (H. Bitter Familie Theodor Götz (W. Bor Kriegerdenkmal (A.
 Hanak)85 EG Graf Karl O'Sullivan u. Char
 lich), Gr. 32A 134 mann), Gr. 13B, Gruftreihe 55 (87) lotte Wolter (V. O.
 Tilgner),
 EG Karl Ritter von Blaas (E. Hof Leopold Groner (W. Seib), westl. Emil Freiherr von
 Kubinzky Gr. 32A 112 (113)
 mann v. Aspernburg),Arkadenflügel64 (46)(J. Benk/L. Theyer), Gr. 14B, Josefine
 Otafka (K. G. Fiala),
 Gr. 14A 102 Ernestine Gross (J. Kassin), Gruft 121 (122) Gr. 14B 55
 (50)
 Arnold M. Böhm (J. Donath), Gr. 72B, Gruftreihe 84 Carl Kundmann (J. Kassin),
 Fanny Paradeiser (G. Burgstal
 Gr. 16E, 10/1 52 EG Alfred Grünfeld (J. Müllner), Gr. 10, 1/15 98 (94)ler), östl.
 Arkadenflügel 60 (57)

EG Ludwig Boltzmann (G. Am Gr.32C (142) Professor Hans Kundrat EG
 Ida Pfeiffer (J. Benk), brosi), Gr. 14C 104 (104) Anton u. Marie Gubernier (Th. Charlemont), Gr. 13A,
 Gr. 0 92 (93)

EG Johannes Brahms (I. Conrat), (Th. Charlemont), Gr. 71C;ruft 2/15 119 (123)
 EG Dr. Clemens Pirquet (J. Müll
 Gr. 32A 132ff. (137) reihe 104 (101) Familie LangerKaubaStüber ner), Gr. 32C
 (146)

Albert Camesina (A. Scharff), Eduard Ritter von Haas (G. Gu (Rohrer u. Püschl),
 Gr. 57A, Eck EG Josef Porzer (H. Schwathe),
 Gr. 12A, 3/9 98 (94)gitz/J. Müller), westl. Arkadenflü gruft 55 Gr.32A (84)
 EG Eduard Charlemont gel 128 .(129) Adolph Lehmann (C. Kund EG Dr.
 Johann Nepomuk Prix (V.
 (Th. Charlemont), Gr. 14A 84, EG Kammersängerin Selma von mann/F.
 Schachner), Gr. 31B, O. Tilgner), Gr. 14A 130f. (130)
 132 (144) HalbanKurz (F. Wotrubra), Gruftreihe 112 Divisionsgeneral Ing.
 Wilhelm

Wilhelm Coulon (O. Hieser/H. Gr. 14C 136 (149) EG Theodor Leschetizky
 (F. Zer Pucherna (Th. Stundl), Gr. 46A,
 Natter), Gr. 35E, Eckgruft EG Theophil Hansen (C. Kund ritsch), Gr. 0 119 (122)
 4/9 104
 128ff. (129) mann/G. Niemann), Marie u. Hans Logar (R. Stresch Gabriele Gräfin
 Radetzky (V. O.
 Gr. 14A 115 (116) nack/E. A. Swoboda), Tilgner), Gr. 34E, 2/Eck
 Paula Dillinger (E. Klotz), Evang. EG Architekt Karl Freiherr von Gr. 46B, Eckgruft
 52 (47)gruft 83 (82)
 Abteilung, Gr. 1 Wandreihe 83, Hasenauer (O. Hofer/J. Benk), Alice Lorenz (J.
 Benk), Gr. 72B, Johann Edler v. Radinger
 132 Gr. 32A 131f. (128) Gruftreihe 121 (126) (R. Weyr), Gr. 14A 71
 Baron Franz Dingelstedt (A. Lof EG Johann Ritter von Herbeck Familie Ritter von
 Lorenz Riesen Christian Radislowitsch (F. Zer
 her), Gr. 4, 4/80 98 (W. Seib), Gr. 32A 93 (37)stett (E. Hofmann v. Aspern
 ritsch), Gr.41C, Eckgruft 83
 Baronin Jenny Dingelstedt, geb. EG Dr. Eduard Herbst (J. Lax), burg), westl.
 Arkadenflügel (83) Familie RadislowitschBraun,
 Lutzer (A. Lofher), Gr. 4, Gr. 14A 75 (84)EG Karl von Lützow (R. Weyr), Gr.
 35A, Gruftreihe 62
 4/80 98 EG Feldmarschall Heinrich Frei Gr. 14A 98 (97), EG Carl
 Rahl (Th. Hansen),
 Robert Dinzl (J. Bittner), Gr. 16G, herr von Hess (E. Pendl/A. v.Andre Maczuski (C. A.
 Zinsler), Gr.32A (37)
 Gruftreihe 86 Wielemans), Gr. 14A 101 (103) westl. Arkadenflügel (53)
 Casimir Reisinger (J. Baumgart

EG Nikolaus Dumba (E. v. Hell Familie Dr. Hiemesch (A. Illitsch), EG Hans Makart (E.
 v. Hellmer), ner/Langer), Gr. 46F, Eck
 mer), Gr. 32A 132 (140) Gr. 56B, Gruftreihe 57 (58)Gr. 14A 93 (93)gruft 58
 Josef Eberle (H. Schwathe), Mizzi Hild (Th. Charlemont), Adolf Ignaz Mautner Ritter
 von EG Anton Rückauf (F. Vogl),
 neue Arkaden, Westflügel 109 Gr. 73, 31 84 Markhof u. Gemahlin Julie Mar
 Gr. 32A 98 (92)

(106) Richard Höfer (J. Kassin), celline (C. Kundmann/G. Nie Dr. Josef Scheicher
(C. Philipp),
Maria Ecker (E. Hegenbarth), Gr. 32B 71ff. mann), östl. Arkadenflügel 119
Gr. 34B, 3/15 57 (59)
neue Arkaden, Westflügel 55 Louis Hoerde (G. Burgstaller), (120) Familie
Scheid, Evang. Abtei
(50) Gr. 47B, Gruftreihe (114) Mautner Ritter von Markhof lung, 1. Rundplatz 86
EG August Eisenmenger (H. Bit Theodor von Hoermann (R. Tau (C. Kundmann),
östl. Arkadenflü Carl Schellein (A. Schmidgru
terlich), Gr. 32A 98 (97)tenhayn), Gr. 31A, 2/14 103 gel 57f. ber), Gr.
31A, 1/11 93ff. (96)
EG Rudolf v. Eitelberger (St.(100) EG Dr. Eugen Megerle von Mühl Josef Scheu (R.
Luksch), Gr. 64,
Schwartz), Gr. 14A 75 (74)Grabkapelle der Familie Hofbau feld (V. Pilz), Gr. 32A
39, 100 2/18 109(148)
Familie Engelhart (J. Engelhart), er mit Relief (R. Vidale/Th. (36) Johann Ritter von
Schimke (H.
Gr. 16H, Eckgruft 86f., 132 Friedl), Gr. 14B 119 (123) EG Stadtrat Carl
Meissl (G. Burg Claus/P. Rummel), westl. Arka
(135) Familie Hofherr (J. Grünhut), staller) 131 (130) denflügel 48 (18, 44)

Gerta Schindler (G. Ambrosi), ter), östl. Arkadenflügel 121 Paul von
Wasserburger Familie Schrack (Th. Charle
Gr. 34H (146) (123) (E. Hauser) 58 mont) 1 12 (113)
EG Alois Schön (V. O. Tilgner/ EG Carl Michael Ziehrer (R. Jenny Freifrau von
Widerhofer Wien XVIII — Pötzleinsdorf, Friedhof
C. A. Zinsler), Gr. 14A 102 Ruepp Gr. 32C 103 (146) (R. Kauffungen)
57 (56)Grabmale:
EG Leopold Schrötter Ritter von Wien XII — Meidling, Friedhof Wien XIII —
OberSt. Veit, Friedhof Porträtbüste am Grab der Familie
Kristelli (C. v. Zumbusch), Grabmal Antonie Schmidt 86 Grabkapelle Familie Dr.
Kaan Edle von Distelfingen
Gr. 14A 99 (95)(90) Mattis 67 (G. Leisek) 104
EG Franz Schubert (C. Kund Wien XIII — Hietzing, Friedhof Grabkapelle Familie
Schmiedt Familie Jacob Lohner (A. Graf/
mann/Th. Hansen), Grabmale: leitner 67 A. Wasserburger) 130 (129)
Gr. 32A 115 (115) anonymes Grabmal Gruft Friedrich Flesch Rosalie
Ullrich (G. Leisek) 86
Rudolf u. Ludwig Schürer von (Th. Stundl) (143) (O. Hieser/H. Natter) 70f. (71)
(88)
Waldheim (J. Beyer), Gr. 35B, Dr. Anton Freiherr von Banhans Grabmale: Wien
XVIII — Währing, Israelit.
Eckgruft 48ff., 64 (45) (A. Hofmann) 109 Richard Flesch (A. Kaan) 67ff.
Friedhof 24
Karl Schweighofer (W. Seib), Gustav Edler von Benda (46)
Gr. 32B, Gruftreihe 86 (87)(R. Kauffungen) 71 (70)Oswald Freiherr von Goertz Wien
XIX — Döbling, Friedhof

Auguste Seidl (F. Seifert), westl. Johann u. Josefa Benk Astein (H. Krippel) (146)
 Grabmale:
 Arkadenflügel 132 (137) (J. Benk) 66 (67) Porträtbüste Franz Mittermüller Hans
 von Arnim (F. Earwig d.
 Familie Dominik Seipel Familien Beyfus Jacques (O. König) 104 J.) (147)
 (G. Burgstaller), Gr. 22A, 1/ Gröbl 66 (68) Familie Moriz Seidel Louis Bab (A. Canciani)
 112
 23 52 (54) Emmy Brukner (R. Kauffun (J. Kassin) 60 (61) Ricki Bunzl (K. Wollek)
 136
 Charlotte Siess (St. Schwartz), gen) 73 (72) Familie Teply (V. O. Tilgner) 46
 Isac Leon Eskenasi (G. Gursch
 Gr. 16H, Gruftreihe 59f. Carl Chwalla (V. O. Tilgner) (54) 109
 EG Camillo Sitte (A. Bfenek), ner) 119 (80)

Wien XIV — Baumgarten, Friedhof

Theodor u. Elise Gomperz 98
 Gr. 14A 98 (94) Familie Dasatiel (L. Dürn Grabmale: Schauspielerfamilie
 Hartmann
 EG Josef Ritter v. Storck bauer) 47 Gretele Bilek (K. Wollek) 136 (C. v.
 Zumbusch) 112 (134)
 (J. Breitner), Gr. 14A 79 (79) Theresia Diebl (W. Seib) 55 (142) Dr. Moriz Kaposi
 (C. Kund
 Familie Strakosch von Feldrin (59) Raimund von Götz mann) 84
 gen (O. Hofner), Evang. Abtei Familie Dittl von Wehrberg (E. Hauser) 67
 Familie Kattus
 lung, 1. Rundplatz, 88ff. (Schulz) (67) Wien XIV — Hadersdorf, Grabmal (F. v.
 Matsch) 58f. (60)
 EG Johann Strauss Sohn Fanny Elssler (H. Natter) (31) Gideon Ernst Freiherr von
 Lau Familie Erich Graf Kielmansegg
 (J. Benk), Gr. 32A 115 (118) Familie Floderer (Th. Charle don (21) (F. v.
 Matsch) 78f. (78)
 Stefanie Strelez (A. Schmidgru mont) (114) Wien XIV — Hadersdorf, Friedhof
 Dipl. Ing. Ernst Lederer
 ber), Gr. 56D, Eckgruft 76 Dr. Anton Gassauer (Neuer Ortsfriedhof von Maria
 (K. Wollek) 136 (140)
 EG Bürgermeister Josef Stro (F. Vogl) 88 brunn) Leidenfrost (E. Hellmer) 53
 bach (H. Kühnelt), Gr. 32A 132 Familie Hammerschmidt Grabmal Karl und Berta
 Hermine von Licht
 EG Franz von Suppe (R. Tauten (F. Gajarini) 46 (R. Weyr) (85) (A. Illitsch)
 112 (114)
 hayn), Or. 32A 102 (37) Flora von Hartel Wien XIV — Penzing, Friedhof
 Dr. Julius Mannaberg (R. Kauf
 Familie Thury von Thurybrugg (G. Leisek) (113) 4+ Grabmale: fungen)
 73
 (K. Wollek), Gr. 42G, Rund Albrecht Hauzendorf (Joh. Theresia Cabos 64 (45)
 Familie von Matsch
 platz 90 (143) Meixner) 45f. Andreas Halbig (J. Halbig) 105 (F. v.
 Matsch) 60 (42, 58)
 EG Victor Tilgner (F. Zerritsch), Familie Kaizl (O. König) 53 (108) Heinrich
 Munk (E. Telcs) 109

Gr. 14A 83 (117) (48) Wien XVI — Ottakring, Friedhof Edith Rodung von Amann (I. C. Thoresen) 110

EG Feldmarschalleutnant Franz Georg Kellermann Grabmale: 110 (111)

Freiherr von Uchatius (E. Pendl) 119 (122) Josef Gned 58 Ferdinand von Saar (C. M.)

(R. Streschnack), Gr. 14A Leopoldine Klaudy (E. Hofmann Johann Janisch (J. Niedel/Schwerdtner) 99 (95)

39, 91 (91) von Aspernburg) 47 A. Schaefer) 102 Alois u. Josefine Schönberg

EG Bürgermeister Eduard Uhl Familie Kloss (W. Frass) 73 Theodor Franz

Komoly (K. Wollek) 60

(C. A. Zinsler), Gr. 14A 102 Bruno Kober 69 (68)(ASRA) 88 Franziska Seifert

(103) Familie König (O. König) 76 Josef Melnitzky (F. Melnitz (F. Seifert) 136 (142)

Jeanette Ulrich (A. Schmidgru (76) ky) 55 (58) Adolf von Sonnenthal (H. Klotz/ber), Gr. 41F, Gruftreihe 52 Frau Kundmann (C. Kund Opfer der

Teuerungsdemonstra E. Hauser) 73

Familie Anton Urban (F. Vogl), mann) 109 (105) tion 1911 (ASRA) 88(90)

Robert Stricker 98

Gr. 48D, Eckgruft 69 (69) Hermann Marbach (C. A. Familie Rohn (R. Zafouk) 65

Eduard Veith (G. Leisek) (137)

EG Josef Ritter von Weilen Zinsler) 74f. (65) Israelitische Abteilung (27)

(J. Benk), Gr. 14A 93ff. Margarethe Mayer Edle von Franz Schuhmeier Wien XIX

— Grinzing, Friedhof

EG Dr. Josef Weinlechner Gunthof (E. v. Hellmer) 105 (S. Bauer) 109 (107)

Grabmale:

(R. Weyr), Gr. 14A 71ff. (70) (110) Wien XVII — Dornbach, Friedhof Paula Kalman

Franz Freiherr von Wertheim Mori4 Mayr (R. Kauffungen) 78 Grabmale: (J. Josephu) 110 (105)

(H. Claus/J. Kassin), östl. Arka (77) Christof Demel (F. Kimmel) 62 Ernst Kupelwieser

denflügel 128 (129) Fritz Nissl (J. Benk) 55 (51)(62) (H. Dietrich) 47

Mausoleum Familie Carl Ritter Josef Pschikal 59 Friedrich Gerold (A. Schmid Familie Langer Rieh)

von Wessely (R. Klotz/Th. Gustav Reichert (J. Benk) 65f. gruber) 65 (66)(J. Kassin) 55 (47)

Khuen), Gr. 44, Eckgruft 132 (68) Moriz von Gerold (C. v. Zum Familie Laufer Spitzer

(131) Familie Reinhart Ranzinger busch) 112 (113) (C. A. Zinsler) 136

EG Dechant Dr. Albert Wiesinger Güttner (E. Hofmann v. Aspern Fritz Hartwieger

(Fa. Galvano Familie Maiewski (E. A. Swobo

(R. Kauffungen), Gr. 14A 98 burg) 58 plastik—Geislingen) 55 da) 112 (95) Familie Reithoffer (R. Kauffun Familie Schuster Josef John Ruston

EG Charles Wilda (H. Unger), gen) (81) (F. Zelezny) 121 (126) (J. Benk) 92

Gr. 0 136 (141) Emma Salvaterra (J. Benk) 121 Wien XVII — Gersthof, Friedhof Familie Stundl Rochelt

EG Marie Wilt (J. Benk), (126) Grabmal Rudolf Ritter von Höf (Th. Stundl) (139)

Gr. 32A 92 Emil u. Ludwig Schmitt ken—Hattingsheim (R. Kauffun

Sofie Winter (C. A. Zinsler), (J. Benk) 57 (61)gen) • 63 Wien XIX — Neustift am Wald, Fried

Gr. 31B, Gruftreihe 74f. (81) Dr. Franz Scholz (J. Benk) 78 Wien XVIII
Hernals; Friedhof hof

EG Hugo Wolf (E. v. Hellmer), (76) Grabmale: Grabmal Earwig (F. Earwig d. Josef Anger (R. Zafouk) 105

Gr. 32A 136 (137) Joseph Treitl (C. Kund J.) 69

August Zang und Sohn (H. Nat mann?) 102 (108) Würzburg,
BischofGrabmale 12

Inhalt

6	Die Grabskulptur als historisches Phänomen. Eine Einführung
18	Grabkult und Grabmal
42	Die Grabskulptur von der Ära Kaiser Franz Josephs bis zur Ersten Republik
43	Engelskulpturen
55	Jesus und Mariendarstellungen
62	Heilige als Sujet der Sepulkralplastik
64	Genien
70	Mythologische Themen
73	Allegorische Gestalten
79	Klage und Trauerfiguren
91	Porträtmedaillons
99	Porträtbüsten
105	Ganzfigurige Porträts
112	Trauer um den verlorenen Ehepartner
115	Porträt und Allegorie
119	Szenische Konzeptionen
128	Sepulkralskulptur als Teil von Gesamtkunstwerken
132	Autonome Grabskulptur
150	Anhang
151	Anmerkungen
153	Literaturverzeichnis
155	Namensregister
157	Sachregister