

Friedhöfe

Steffi Röttgen

Der Südliche Friedhof in München

Vom Leichenacker zum Campo Santo

Das heutige Aussehen des Südlichen Friedhofes, in der Nähe des Sendlinger Tor-Platzes zwischen Glockenbachgasse und Thalkirchner Straße gelegen, kann nur noch eine unvollkommene Vorstellung davon geben, was dieser Platz im religiösen, geistigen und künstlerischen Leben der Stadt einst bedeutete.

Bei den Bombardierungen des Jahres 1944 wurde der Friedhof besonders in seinem südlichen Teil, wo sich das ausgedehnte Leichenhaus mit seinen Annexen und die mit Flachkuppeln überwölbte Durchgangshalle zum sogenannten »Campo Santo« befand, stark zerstört. Ein großer Teil der unter den Alten und Neuen Arkaden befindlichen, meist sehr aufwendigen Grabmäler fiel zusammen mit den Gebäuden in Schutt und Asche. Die 1954–5 von dem Architekten Hans Döllgast durchgeführte Instandsetzung war weitgehend nur eine Sicherung des Bestehenden. Als besonders schwerwiegend erweist sich im Nachhinein der damalige Entschluß, die Arkaden nicht wiederherzustellen. Nur der nördliche Flügel wurde mit einem Schutzdach versehen. So begab man sich leider von Anfang an der Möglichkeit, das von den Arkaden umschlossene Geviert des Campo Santo später zu einem städtischen Lapidarium umzugestalten, das heute notwendiger wäre denn je. Viele denkmalpflegerische und administrative Probleme, die die Erhaltung der von ex-

tremer Korrosion betroffenen Monumente mit sich bringt, hätten durch diese Maßnahme von Anfang an ausgeschaltet werden können. Was ein Experte schon 1906 feststellte, hatte 1954 immer noch seine Gültigkeit: »Ein gut Teil Münchner Kunst aus dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts ist an diesem Orte vereint«¹. Trotz der durch den Krieg und spätere mutwillige Zerstörungen erlittenen Einbußen kann diese Feststellung auch heute noch gültig erscheinen, ja sie muß sogar bis auf das späte 18. und auf das ganze 19. Jahrhundert ausgedehnt werden.

DER ERSTE KOMMUNALE BEGRÄBNIS-PLATZ

Im April 1774 erhielt der Münchner Stadtmagistrat die kurfürstliche Aufforderung »auf Mittel und Wege zu denken, welchermaßen außer der Stadt ein anständiger Plan zu einem Kirchhof aufgefunden oder der Umfang (. . .) des äußeren Gottesackers erweitert werden könnte«². Eine medizinische Kommission stellte im gleichen Jahr fest, daß die »giftvollen Exhalationen (. . .) allen Stadteinwohnern in ihrer Gesundheit Schaden bringen« und forderte die Einebnung der innerstädtischen Kirchhöfe³.

Jedoch kam es erst 1789 zur endgültigen Schließung der innerstädtischen Kirchhöfe und zur geistlichen Einweihung des nunmehr kommunalen Gottesackers, der die Nachfolge des »ferteren Freythofes« antrat, der seit langem auf dem Stephansanger vor dem Sendlinger Tor bestanden hatte und seit dem 16. Jahrhundert als Pest- und Seuchenfriedhof, aber auch als Armen-Ruhestätte der beiden Pfarrgemeinden von St. Peter und Unser Lieben Frau diente. Schon 1782

existierte in seiner Nachbarschaft ein »Freythof« für in München als Fremde verstorbene Protestanten, die man früher bei der Oberen Lände am Glockenbach begraben hatte⁴. Der südliche Teil des kommunalen Gottesackers blieb von 1780 bis 1811 den Soldatenbegräbnissen vorbehalten. Die im benachbarten Lazarett verstorbenen Soldaten sollen angeblich ohne Rücksicht auf die Konfession alle dort bestattet worden sein⁵. Der Stadtplan des Jahres 1781 zeigt die Gestalt des damals noch nicht öffentlichen Begräbnisplatzes nur ungenau an. In diesen Jahren hatte die Anzahl der dort Bestatteten schon zugenommen, denn seit 1774 waren der Allerheiligen-Kirchhof und der Kirchhof des Franziskanerklosters nicht mehr in regulärem Gebrauch.

Die Pfarreien widersetzten sich aus triftigen Gründen, u. a. wegen Minderung der Einnahmen an Gruftgeldern, der Schließung ihrer alten Kirchhöfe⁶. Jedoch wurden alle Eingaben um die Erhaltung der alten Familiengrüfte abgewiesen. Ein großer Teil der Gebeine wurde auf den neuen Gottesacker überführt und dort in einer Gemeinschaftsgrube versenkt⁷. Dabei hielt man sich an die bereits bestehende Trennung des Areals nach Pfarrgemeinden. Die westlich des Mittelweges, also zur Thalkirchner Straße hin gelegenen Grabstätten gehörten zu Unser Lieben Frau, die östlichen zu St. Peter. Noch heute ist diese schon in Stridbecks Vedute (Kat. Nr. 366) erkennbare Trennung daran ablesbar, daß die Kanoniker von St. Peter vor der östlichen Mauer, die der Frauenkirche an der westlichen Mauer bestattet wurden.

Über das Aussehen des Gottesackers zu dieser Zeit ist wenig bekannt. Es gab mehrere Gebäude, außer der alten Kapelle der Lateinischen Kongregation ein Meßnerhaus und ein Beinhaus im engeren Umkreis der Kirche. Dieser älteste Teil war nicht ringsum von einer Mauer geschützt. Als man 1789 an die Erweiterung ging, wurde der neu hinzugekommene Teil im Süden mit einer Mauer umfriedet, während der ältere Teil offensichtlich nur teilweise abgegrenzt war. Hier durften schon zwischen 1790 und 1800 keine Bestattungen mehr getätigt werden, außer in Familiengrüften⁸. Eine 1794 geplante Erweiterung nach Süden – auch hier reichte der Platz bald nicht mehr aus – kam nicht zustande, so daß die Ausdehnung des Gottesackers bis zu seiner Neugestaltung im Jahr 1817 nur zum heutigen vierten Querweg reichte. Der Stadtplan von 1812 läßt dies gut erkennen.

TOTENKERKER UND LEICHENHAUS

Das alte Beinhaus, das von den älteren Quellen meist als »Totenkerker« bezeichnet wird, befand sich an der Westseite des Kirchhofes, zur Thalkirchner Straße hin. Schon die

Stadtansicht des Tobias Volckmer von 1613 zeigt dieses Gebäude. Seine Vergrößerung und sein Umbau wurden notwendig, als 1789 eine Verordnung der bayerischen Landesregierung inkrafttrat, die die offene Verwahrung der Toten in einem dafür geeigneten Gebäude bestimmte und vorsah, daß niemand vor Ablauf einer Frist von 48 Stunden begraben werden dürfe. Nach Hübner geschah dieser Umbau im Jahr 1791. Damit war das Leichenhaus eines der ersten seiner Art in Deutschland. Es enthielt drei Räume, darunter auch einen sogenannten Wachraum, der im Winter beheizt werden konnte und wo Wächter »das Wiedererwachen der scheinbar Toten nach Möglichkeiten unterstützen«. Auch ein Raum zum Sezieren war vorhanden⁹. Später wurde das Sezieren allerdings wegen Platzmangel teilweise im Freien durchgeführt, was zur Ansammlung vieler Schaulustiger führte¹⁰. Auch sonst war dieses Leichenhaus, dessen Existenz von den Stadtbeschreibungen lobend hervorgehoben wird, nicht ausreichend für die große Anzahl der Toten, die hier aufgebahrt und überwacht werden mußte. Aus diesem Grunde legte Franz Thurn 1807 bereits einen Entwurf zur Errichtung eines neuen Leichenhauses vor (Kat. Nr. 367), der jedoch nicht zur Ausführung kam. Erst 1817–1819 wurde weit entfernt von der Kirche ein neues und größeres Leichenhaus errichtet.

DIE VERPESTETE RUMPELKAMMER

Betrachtet man die Vedute des Friedhofes, die Westenrieders Roman »Leben des guten Jünglings Engelhof« beigegeben ist (Kat. Nr. 272) und die den Zustand festhält, in dem sich der Gottesacker um 1780 befand, so wird verständlich, daß bald nach der Eröffnung des neuen Begräbnisplatzes der Wunsch nach Verschönerung laut wurde. Denn im Unterschied zu früher enthielt er ja jetzt die Begräbnisse renommierter und wohlhabender Bürger der Stadt und Angehöriger des Hofes. Diesen neuen Benutzern mißfiel der unordentliche, von kippenden Grabkreuzen und ungestalteten Erdhügeln geprägte Charakter des Gottesackers. Schon um 1790 erklärte Johann von Aretin: »(. . .) da bei einer Haupt- und Residenzstadt wie München ist, doch auch auf das Decorum Bedacht genommen werden sollte, so glauben wir auch (. . .) man sollte den neuen Friedhof recht schön und bequem machen«¹¹. Fortschrittliche Ideen, die damals gerade in den besseren Kreisen bereitwillige Aufnahme fanden, trugen das ihrige zu dieser Vorstellung bei, daß der Gottesacker ein schöner und vorzeigbarer Ort sein sollte. Aus der älteren, bei Luther bereits nachlesbaren Ansicht, daß der Gottesacker gepflegt sein sollte, um Würde ausstrahlen und zur Andacht zu führen¹², war inzwischen eine

mehr von äußeren und individuellen Bedürfnissen geprägte Auffassung hervorgegangen, die die Stimmungswerte in der Begegnung der Lebenden mit den Toten in den Vordergrund stellte. Überhaupt war im Zuge der Aufklärung eine neue Einstellung zum Tod entstanden. Man versuchte, das Bedrohliche des Todes und die Todesfurcht dadurch abzuschwächen, daß man ihn als ein ebenso natürliches Ereignis wie das Leben ansah. 1765 heißt es in Diderots und d'Alemberts Encyclopédie:

»Die Menschen fürchten sich vor dem Tode wie die Kinder sich vor der Dunkelheit fürchten und nur deswegen, weil man ihre Phantasie mit ebenso eiteln wie schrecklichen Gespenstern angefüllt hat«¹³.

Ein unheimlicher und ungepflegter Ort, der bis 1799 auch noch den Kühen und Ziegen des Meßners von St. Stephan als Weideplatz diente¹⁴, war kaum dazu angetan, diese Gespenster zu vertreiben. Dies umso mehr, als noch einmal, nämlich 1803 im Zuge der Säkularisation, eine größere Anzahl von Gebeinen unter den Augen der Öffentlichkeit aus der Stadt nach dem Gottesacker geschafft wurde: es waren die sterblichen Überreste der Karmeliterinnen, deren Kloster abgerissen und deren Grabstätten besetigt worden waren¹⁵.

Dazu kam wegen der insgesamt wachsenden Bevölkerungszahl auch, daß der Gottesacker die vielen Toten nicht mehr fassen konnte. Ein fingierter Dialog zwischen einem Fremden und einem Einheimischen, der 1807 im »Münchener Mittwochsblatt« erschien, macht dies mit drastischen Worten deutlich:

»Die von so vielen (. . .) hundert Menschenleichen übersättigte Erde saugt nicht mehr ein und die Gärung verpestet die Luft. Man kann oft vor Gestank beinahe nicht daran vorbeigehen (. . .) Welch ein Gewühl, wenn man hier an Auferstehung denken wollte (. . .)«. Der Fremde möchte am liebsten auf dem Gasteig einen neuen Gottesacker anlegen, und dorthin die Grabmäler vom alten versetzen, der zu einem Baumgarten werden solle. »Nur mit dem alten Gottesacker, der verpesteten Rumpelkammer der Stadt, einmal weg«, so ruft er aus. Als provisorische Abhilfe gegen die Geruchsbelästigungen »sollten die Todtengräber weniger bequem seyn, den Gräbern die nötige Tiefe geben, und nicht wie heute zu Tage geschieht, auf die großen Särge drei bis vier Kindersärge aufschichten, so daß das Grab kaum einen Schuh tief mit Erde bedeckt ist«¹⁶. Diese Schilderung läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig und man kann es dem Fremden kaum verübeln, wenn er »allezeit von der Lage und Anlage eines Gottesackers auf manches von der Stadt selbst« schließt.



Franz Xaver Messerschmidt, Personifikation der Religion vom Grabmal Straub, Marmor, 1775/1777. Bayerisches Nationalmuseum, München

GRABMONUMENTE UNTER FREIEM HIMMEL

1803 berichtet Lorenz Hübner in seiner Beschreibung Münchens, daß »beide Abtheilungen des Gottesackers bereits mit einigen sehr künstlichen Grabsteinen und Aufschriften versehen« und daß »einige alte Spitz- und Thurmsäulen aus den geebneten städtischen Freithöfen hierher gebracht worden« seien¹⁷.

Unter den Grabmälern, die beim Einebnen und Abräumen der innerstädtischen Kirchhöfe auf den neuen Friedhof übertragen worden waren, befand sich auch das Grabmal, das der Bildhauer Johann Baptist Straub seiner 1774 verstorbenen Gemahlin auf dem Allerheiligenkirchhof hatte setzen lassen. Nach der Übertragung wurde das Denkmal an die Mauer der Stephanskirche versetzt, erfuhr dabei aber Veränderungen¹⁸.

Die 1775–1777 von Franz Xaver Messerschmidt geschaffene Büste der »Religion« stand ursprünglich »über gebrochenem Stein als wenn ihn die Hand der Zeit zermahlt hätte«¹⁹.

Von Westenrieder merkwürdigerweise als Bildnis der Verstorbenen bezeichnet, besteht aufgrund der ikonographischen Ausstattung kein Zweifel daran, daß es sich hier um die Personifikation der Religion handelt. Das mit einem üppig drapierten Schleier bedeckte Haupt hat stark idealisierte Züge, der Blick ist gesenkt. Auf der Brust trägt sie das Emblem des Gottesauges. Als Sockel dient das Buch mit den Sieben Siegeln aus der Offenbarung Johannis. Eines der Siegel ist mit Hostie, Kelch, Kreuz und Siegespalme verziert. Der geheimnisvolle und schwermütige Ausdruck des Gesichtes fiel 1782 schon Westenrieder auf. Für den heutigen Betrachter liegt das Ungewöhnliche, weit über die Entstehungszeit Hinausweisende dieser Darstellung in der eigenartigen Synthese zwischen barockem Allegorieverständnis und einer allein im Ausdruck liegenden Aussage. Rätselhaft und unnahbar wie eine Sphynx drückt die Büste eine kontemplative Versenkung aus, die ohne jede barocke Theatralik ist. Trotz ihrer christlichen Symbole ist das nicht die vertraute Darstellung von Religion, sondern eine, die zeitlos, formelhaft und unbeteiligt das Rätsel von Dasein und Vergehen symbolisiert. Verglichen mit dem in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Grabmal, das den Besucher gleich am Eingang des Gottesackers empfing, wirkt das Gemeinschaftsgrabmal der kurbaierischen Edelknaben, der sogenannten »Pagerie« an der östlichen Mauer von Roman Anton Boos 1793, noch ganz barock. Trauernde pummelige Putten mit Todes- und Glaubenssymbolen geben der Grabstätte einen konventionellen Rahmen. Die die Pyramide ehemals bekrönende weibliche Büste wirkt gegen die des Straub-Grabmals theaterhaft.

Die Formen und Typen der Grabsteine sprechen bei diesen Grabmälern des späten 18. Jahrhunderts ihre eigene, damals jedermann verständliche Sprache. Obelisken, Pyramiden oder Mischformen aus beiden, dekorative Urnen, und geböschte, d. h. sich nach oben verjüngende Steine waren die verbreitetsten Grabmalsformen. Gelegentlich kommt auch wie beim Grabmal des Bildhauers Roman Anton Boos, die Bildnisbüste vor²⁰, geschützt von einer Nische. Zum üblichen Inventar von Kirchhöfen gehörte sie jedoch eigentlich nicht. Ihren Platz hatte sie meistens an Grabmälern in Innenräumen. Erst später im 19. Jahrhundert wurde die Bildnisbüste zu einem festen Bestandteil der Friedhofsplastik. Die gewünschte Dauerhaftigkeit und Witterungsbeständigkeit der im Freien stehenden Monumente führte zunächst zu einer Bevorzugung einfacher Formen.

Charakteristische Beispiele dieses Typus sind z. B. das 1802 von Kurfürst Max IV. Joseph gestiftete Grabmal für den ersten Lehrer der Feiertagsschule für Handwerker und Künstler in München, Franz Xaver Kefer²¹. Des weiteren das ehemals sehr hohe und die meisten Grabmäler überragende Grabmal des französischen Generals Bastoul, der 1801 seinen bei Hohenlinden erlittenen Verletzungen in München erlag. Dank einer Stiftung von 4000 fl. an die Stadt München wurde dieses aus einem Marmorblock mit Obelisk bestehende Grabmal auf Dauer erhalten und gepflegt.²²

Ein überdachter Kreuz- oder Arkadengang oder die Kirche selbst ermöglichten andere und reichere Formen von Monumenten als der offene Kirchhof oder die Kirchenmauer, wo das Flachrelief – möglichst in hartem Stein oder in Bronze – seit jeher dominiert hatte. Skulptural aufwendige Monumente bedurften des Innenraumes – hier waren sie auch entstanden. Jedoch läßt sich gerade an den Denkmälern des Münchner Gottesackers zeigen, daß sich mit seiner Ausweitung zum »Allgemeinen Begräbnis-Platz« eine grundlegende Veränderung anbahnte. Nun war auch der Wohlhabende und gesellschaftlich Privilegierte dazu gezwungen, seine Grabmonumente unter freiem Himmel zu errichten. Auf den figürlichen Apparat konnte und wollte er aber nicht verzichten. Das hölzerne oder eiserne Grabkreuz der ärmeren Schichten, denen bis dahin der Friedhof vor allem gedient hatte, mußte also allmählich verschwinden. Die von Innenraumgräbern geprägte Einstellung der höheren Stände bedeutete in dieser ersten Phase der Entwicklung aber nicht nur ein technisches oder ästhetisches Novum, sondern auch ein soziales und religiöses Problem. Es resultierte daraus, daß der Begräbnis-Platz eigentlich immer noch ein Gottesacker war, ohne jegliche architektonische Gestaltung, sieht man von den Einfassungs- und Kirchenmauern ab, wo sich die teureren Familienbegräbnisse ansiedeln konnten. Witterungsschutz hatten sie hier kaum, es sei denn, daß man selbständige Grabkapellen errichtete (Kat. Nr. 393). Nicht alle figuralen Monumente erhielten aber einen solchen Schutz. Da die meisten figürlichen Monumente aus der Zeit vor und nach 1800 in Sandstein gearbeitet sind, waren sie besonders witterungsanfällig. Man scheint daher von Anfang an Schutzanstriche in Ölfarbe aufgetragen zu haben. Ein Teil dieser Ölanstriche, die vielleicht einen marmorartigen Effekt hatten, muß noch 1914 vorhanden gewesen sein²³. Auch veränderte man bei der Neugestaltung des Jahres 1817 den Standort²⁴ der meisten Grabmäler, wodurch nicht mehr festzustellen ist, welche der heute erhaltenen keine Mauergrabstätten waren.

Die ungeschützte Aufstellung großplastischer Figuren auf

Gräbern, die von einfachen Kreuzen umgeben waren, ist anscheinend mitverantwortlich für einen Akt des Vandalismus, der sich kurz nach der Einweihung des Gottesackers ereignete. Eine trauernde weibliche Gestalt von Franz Jakob Schwanthaler, die das Grabmal des Hauptmanns Engelbert Jehle schmückte, wurde mutwillig zerstört (Kat.Nr.391). Später aufgestellten Grabfiguren des gleichen Künstlers und der gleichen Art wiederfuhr dies nicht mehr. Die von diesen Figuren vertretene klassizistische Geschmacksrichtung war wohl nicht die eigentliche Zielscheibe einer solchen Tat, sondern der sich in solchen Figuren manifestierende Wandel der Einstellung zum Tod und zur Darstellung des Todes.

TRAUERFIGUREN AUS STEIN

Das Andenken der Hinterbliebenen und deren seelischer Zustand nach dem schmerzlich empfundenen Verlust geliebter Menschen hatten gegenüber der Vorsorge für die endzeitliche Auferstehung und für das ewige Leben an Bedeutung gewonnen²⁵. Die Trauer – bei den barocken Putti attributhaft und harmlos verspielt als Tränenwischen dargestellt – wird zum Hauptgegenstand der Grabmäler. Darin offenbart sich eine Einstellung, die die christliche Hoffnung auf ewiges Leben gewissermaßen negiert, auch wenn dies nicht deutlich ausgesprochen wird. Die Erkenntnis von der Endgültigkeit des Todes im Hinblick auf die leibliche Existenz und die damit verbundene Gewißheit des endgültigen Abschiedes führte zur Intensivierung der Trauer. Deutlich drückt dies ein 1767 entstandener Text aus: »Wenn der Tod für uns etwas Lastendes hat, so hat man weit mehr Ursache zu trauern, wenn man andere als wenn man sich selbst sterben sieht. Das einzige Unglück, das wirklich diesen Namen verdient, ist der Verlust derer, die uns lieb waren«²⁶. Fast zwangsläufig führte diese neue Auffassung zur Ästhetisierung des Todes und zu einer Glorifizierung des Sterbenden. Nicht zufällig ist die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts außerordentlich reich an gemalten Darstellungen von Sterbenden, die im Augenblick des Todes die Verdichtung ihrer ethischen und physischen Existenz erleben, assistiert von hingebungsvoll klagenden und trauernden Gestalten.

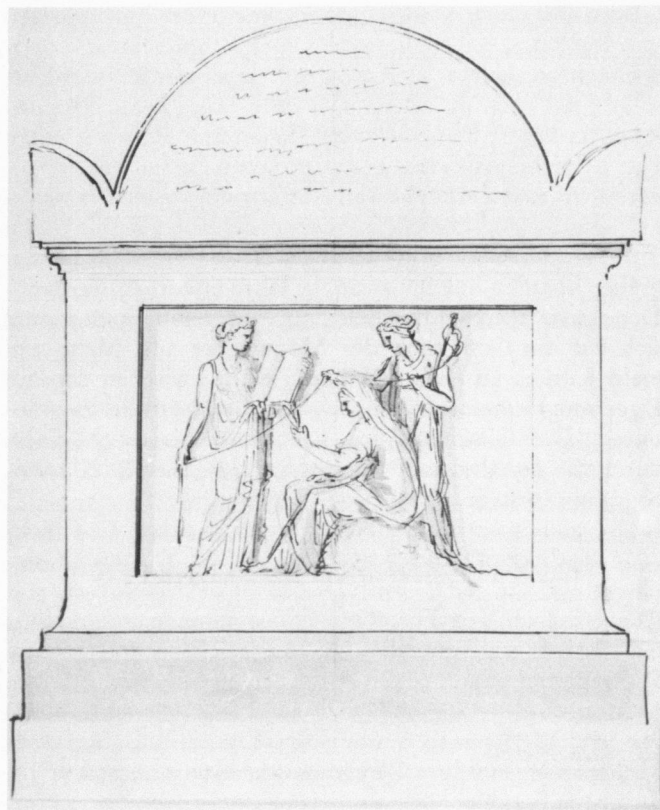
In die Grabmalsikonographie finden sowohl der Trauernde als auch der Verstorbene Eingang, letzterer allerdings weitaus seltener²⁷.

Die real gegebene Situation des Besuches des Trauernden am Grab, das nur spärliche Anzeichen der verflochtenen Existenz aufweist, wird vom Grabmal nachgebildet. Es bietet so eine Identifikationsmöglichkeit an, die Ausdruck jener bereits erwähnten stimmungsvollen Kontemplation des Todes ist. Die ersten reinen Trauerfiguren dieser Art erfand Anto-

nio Canova. An seinem Grabmal des Papstes Clemens XIV. (Rom, SS. Apostoli, 1783/4) beugt sich eine Frau schwermütig und pathetisch über den Sarkophag. Bald emanzipierte sich dieses hier noch in ein vollständiges Programm eingebundene Motiv als Einzelfigur zu einem Hauptmotiv des figürlichen Grabmals. Franz Jakob Schwanthaler schließt sich darin der allgemeinen Entwicklung an, die in Rom auch durch den Schweizer Bildhauer Alexander Trippel gefördert wurde²⁸.

Daß die neue Form des Grabmals bei der Münchner Bevölkerung zunächst auf Ablehnung stieß, hing wohl nicht nur mit der antikisierenden künstlerischen Gestaltung zusammen, sondern vor allem mit dem Mangel vertrauter christlicher Symbole und Formeln. Auch die ältere Grabmalsplastik hatte Motive verwendet, die den christlichen Auferstehungsgedanken nicht immer deutlich ausdrückten. Die Grabvase oder Urne war seit dem 16. Jahrhundert ein geläufiges Motiv der Grabsteine und auch ein im Klassizis-

Franz Jakob Schwanthaler, Entwurf zu einem Grabmal mit den drei Parzen. Federzeichnung, um 1800. Stadtmuseum München, Graphische Sammlung



mus besonders erfolgreiches Thema wie das der drei Parzen, die verhängnisvoll über das menschliche Geschick walten, war nicht neu. Selbst der Putto mit verlöschter umgedrehter Fackel war schon im 16. Jahrhundert bekannt²⁹. Durch ihre Platzierung in Kirchen oder Gräften waren aber diese Themen immer in einen christlichen und sozialen Kontext eingebunden. Des Unglaubens oder der Häresie verdächtig wurden sie erst, als sie inmitten des schmucklosen, von Kreuzen beherrschten Gottesackers wie weiße heidnische Bildwerke ausgesprochen provokativ wirken mußten.

Von den 66 Grabmälern, die Franz Jakob Schwanthaler allein für den Münchner Gottesacker verfertigte, haben sich nur wenige erhalten. Auch die Entwürfe vermitteln kein vollständiges Bild von dem stilistischen und motivischen Repertoire, das angesichts einer solchen Anzahl denkbar wäre. Zweifellos nahm die individuell bedingte Auswahlmöglichkeit unter den Themen zu und die Einführung der großplastischen Figur in das Friedhofsgrabmal bot – das darf nicht übersehen werden – ein neues Betätigungsfeld für den Bildhauer, der mittlerweile einige von den traditionellen Anwendungsbereichen seiner Kunst, wie z. B. die Freifigur im Garten oder den plastischen Schmuck von Innenräumen und Fassaden, eingebüßt hatte. Lange konnte dieses Monopol nicht vorhalten. Der weitere Verlauf der Entwicklung steht – jedenfalls in München – unter dem Vorzeichen anderer Kriterien. Das noch vom Innenraum her konzipierte Figurengrabmal des Frühklassizismus mußte mit der Zeit einer mehr handwerksmäßigen Ausführung weichen. Das ergab sich aus der Beschränktheit des verfügbaren Platzes. Trotz mehrfacher Vergrößerung war dieser knapp. Einzelgräber konnten nur für zwanzig Jahre erworben werden³⁰. Der rasche Wechsel der Belegung und der Besitzer wirkte sich auf die Gestaltung der Monumente aus. Mehr und mehr kam es zu einer sichtbaren Kluft zwischen den auf Dauer angelegten Familiengrabstätten und den Feldbegräbnissen. Die Gleichheit der Kreuzeszeichen wich einem durch die gestaffelten Bodengelder zementierten Klassenbegräbnis-System.

DER TOTEN- UND RUHEGARTEN

Es gab jedoch Versuche, diese Fortsetzung der ständischen Gesellschaft der Lebenden im Totenreich zu unterbinden. Diese Bestrebungen waren Ausdruck eines humanistischen Idealismus, den Goethe in den 1809 erschienenen »Wahlverwandtschaften« so formulierte: »Das reine Gefühl einer endlichen allgemeinen Gleichheit wenigstens nach dem Tode scheint beruhigender, als dieses eigensinnige, starre Fort-

setzen unserer Persönlichkeiten, Anhänglichkeiten und Lebensverhältnisse«³¹.

Ein 1811 in der Königlichen Baukommission unterbreiteter Vorschlag zielte nicht nur auf die Verschönerung des Gottesackers insgesamt, sondern auch auf die Herstellung einer gewissen Gleichheit: Grabhügel sollten beseitigt, das Terrain ganz eingeebnet und mit wohlriechenden Kräutern und Rasen oder Klee durchgängig bepflanzt werden. Die Grabsteine selbst seien in Reihen zu setzen³². Überhaupt müßte dem Kirchhof eine »gleich einem Garten anschauliche Umgestaltung verschafft werden«³². Zwar war die Errichtung des von Franz Thurn geplanten neuen Leichenhauses nicht zustande gekommen (Kat. Nr. 367), aber im Zuge der 1809 beschlossenen »Verschönerung der Umgebung des Sendlingertores in Verbindung mit dem Allgemeinen Krankenhaus«³³ konnte auch der Friedhof auf die Dauer nicht beiseite gelassen werden. 1809 verlor Thurn seinen Posten in der Baukommission, die mit der Gestaltung der durch die Entfestigung entstandenen Vorstadt (Ludwigs-Vorstadt) beauftragt war, an Carl von Fischer. Zusammen mit dem aus Mannheim stammenden Gartenarchitekten Ludwig von Skell leitete er nun dieses Gremium. Obwohl beider Namen nicht direkt mit der weiteren Ausgestaltung des Friedhofes verbunden werden können, bildete das von ihnen entwickelte urbanistische Konzept für den Sendlingertor-Platz die Grundlage für dessen weiteren Ausbau. In seinem Plan von 1809 ließ Skell den Gottesacker und dessen Zugänge noch unberücksichtigt, verstellte diese sogar durch mehrere Baumreihen³⁴. Ihn interessierte zu diesem Zeitpunkt nur die Verbindung des Platzes mit dem im gleichen Jahr begonnenen Allgemeinen Krankenhaus, das 1813 vollendet wurde. Skell beabsichtigte eine keilförmige, von mehreren Baumreihen gesäumte Anlage, die gegen das Krankenhaus hin in einem großen Halbkreis endete. Es ist die gleiche Gestalt, die später der Friedhof erhielt. Der General-Stadtplan von 1812 zeigt eine neue Situation, die in dieser Form aber auch nicht zustandekam: Der nunmehr kreisrunde Platz vor dem Sendlinger Tor wird durch drei kurze Alleen mit dem Krankenhaus verbunden. Die Thalkirchner Straße ist in dieses strahlenförmig angelegte Straßensystem miteinbezogen. Gegenüber dem Gottesacker, auf der anderen Seite der Thalkirchner Straße, vermerkt der Stadtplan übrigens eine Essigfabrik. Später befand sich hier auch noch eine Gasfabrik. Vielleicht wollte man auf diese Weise der störenden »Ausdünstungen« des Friedhofes Herr werden.

Krankenhausplanung und Friedhof sind über die mit diesem Projekt von 1812 beabsichtigte Straßenverbindung hinaus wohl auch in einem funktionalen Zusammenhang zu betrachten. Der Bereich der Kranken und der Toten wurde

vom städtischen Leben abgesondert. Durch die radiale Ausrichtung beider auf den Sendlingertor-Platz gewinnt dieser Bezug auch formale Anschaulichkeit. Erst 1814 war man wieder ernsthaft mit Vergrößerungsabsichten für den Gottesacker befaßt. Der Ankauf eines nach Süden anschließenden Wiesengrundes wurde ins Auge gefaßt und die Absonderung eines Militärfriedhofes³⁵. Wie bereits erwähnt, hatte ein Soldatenfriedhof bis 1811 bestanden. Seit jeher war aber der Gottesacker für militärische Begräbnisse genutzt worden: 1648 waren bei Dachau gefallene schwedische Soldaten hier mit militärischen Ehren beigesetzt worden. Daß auch im Leben der Residenzstadt das Militär eine wichtige gesellschaftliche Rolle spielte, war der Grund für den Plan zur Anlage eines militärischen Begräbnisplatzes. Es kam nicht dazu, dafür bestimmten die oft sehr protzigen Grabmäler militärischer Würdenträger später in nicht immer günstiger Weise das Aussehen des Friedhofes. Die mittlere Allee hieß aus diesem Grunde auch »Generalsstraße«³⁶.

Wie der Friedhof 1812 benutzt wurde, erfährt man aus einer in jenem Jahr publizierten Beschreibung. Sie berichtet, daß die Leichenbegängnisse hier weniger feierlich vonstatten gingen als sonst in Deutschland, die Adeligen abends bestatteten und die Bürger keine Trauerkleidung trugen. Am Allerheiligentag jedoch blühe der Gottesacker wie ein Blumengarten: »Neue Monumente sind errichtet oder alte verbessert. Sonst verschlossene Behältnisse von Grabsteinen und Inschriften geöffnet, Gräber mit frischen Kränzen, Blumenbeeten, Lampen, Transparenten geschmückt«³⁷.

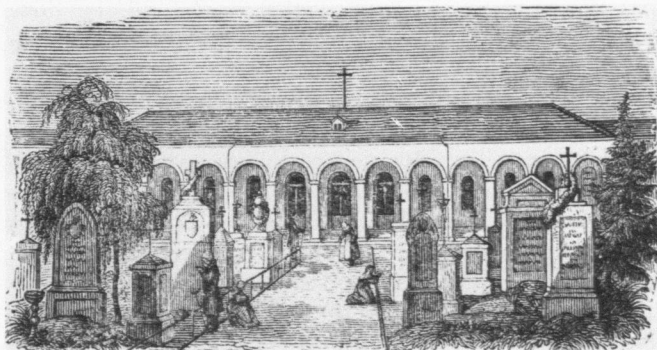
Auch aus späteren Beschreibungen erfährt man, daß ein großer Teil der Grabmonumente normalerweise mit Holzkästen zugedeckt war und nur zu Allerheiligen geöffnet wurde. Wie wenig ansprechend diese Kästen waren, die dem Schutz vor Verwitterung dienten, kann man sich ausmalen³⁸.

DIE NEUGESTALTUNG DURCH GUSTAV VORHERR

Ein königlicher Erlaß vom Juni 1817 leitete endlich die konkrete Durchführung aller bis dahin nur erwogenen Erweiterungs- und Verschönerungsabsichten ein³⁹. Sie wurde dem Kreisbauinspektor und Baurat Gustav Vorherr übertragen, der seine Prinzipien bei der Ausarbeitung des neuen Planes so darlegte: »Zweckmäßigkeit und Ökonomie, Ordnung und Symmetrie suchte ich durchgehend zu beobachten und das Ganze in einem möglichst einfachen, reinen, der Natur der Sache und unserem Klima gemäßen Stil darzustellen«⁴⁰. Die völlig neue Einteilung der Felder und die regelmäßigen Wege erforderte die Versetzung der Gräber aus den frühe-

ren Plätzen⁴¹. Noch bevor die von Baumeister Höchl durchgeführte Neugestaltung ihren Abschluß gefunden hatte, wurde das Projekt im »Kunst- und Gewerbeblatt des polytechnischen Vereins im Königreiche Bayern« in einer Lithographie veröffentlicht. In der ausführlichen Erläuterung wird mit dem Brustton der Überzeugung behauptet, daß »überhaupt zur musterhaft-zweckmäßigen Einrichtung und zur Umwandlung des beängstigenden Leichen-Ackers in einen freundlichen Ruhe-Garten so vollständig entsprechende Anordnungen getroffen, daß die nahe Vollendung des Ganzen (...) kaum einen billigen Wunsch mehr unbefriedigt lassen wird«⁴².

Das Projekt trug der vorgegebenen Form des Areals Rechnung, indem es ihm die Gestalt eines langen, mit einem weiten Halbkreis schließenden Keiles gab. Im Scheitel des von Arkaden verblendeten Halbrunds lag die Leichenhalle, d. h. also an der gleichen Stelle, wo es auch Thurn vorgesehen hatte (Kat. Nr. 367).



Ansicht der Arkaden im Alten Südlichen Friedhof in München, anonyme Lithographie, um 1820. Stadtmuseum München, Graphische Sammlung

Durch die Umfassungsmauer erhöhte sich die Anzahl kostspieliger und für die Stadt einträglicher Familienbegräbnisse. Die von der Stephanskirche und der Kapelle der Lateinischen Kongregation vorgegebene alte Mittelachse führte nun genau auf den Eingang zum Leichenhaus hin, unterbrochen durch ein Rondell mit einem Brunnen, von dem die beiden Diagonalwege ausstrahlen, die das Halbrund durchmessen und auf die Arkaden hinführen, die wie ein Portikus der Exedra vorgeblendet wurden und unter denen sich besonders aufwendige und witterungsanfällige Monumente plazieren ließen. Das Mittelstück der Arkaden, hinter dem sich die Frontseite des Leichenhauses verbarg, war für Denkmäler besonderer Art reserviert, von denen noch zu sprechen sein wird.

Von Anfang an assoziierte man mit der eigentümlichen Grundrißgestalt die beabsichtigte Anspielung auf einen antiken Sarkophag. Diese Idee mag im ersten Moment einleuchtend erscheinen, verbürgt ist sie nicht. Der Architekt jedenfalls erwähnt diesen Punkt in seiner Planerklärung und in seinen anderen Stellungnahmen nicht⁴³. Grundsätzlich ist freilich seit Ledoux's Projekt für einen Friedhof in Kugelgestalt mit einer solchen Möglichkeit zu rechnen⁴⁴.

DIE STUTZERPROMENADE

Die Kritik an Vorherr, der als Repräsentant der bespöttelten »Landverschönerer« bekannt war, ließ nicht lange auf sich warten. Noch 1818 erschien eine Satire, titulierte »Send-schreiben des Philadelphos Prokyrios genannt Neuerling Todtengräbers und Verschönerers in der Kautzen-Hauptstadt an seinen Freund und Confrater, den Todtengräber zu Cairo«. Es heißt darin: »Wir haben nemlich unseren bisherigen sogenannten Gottesacker mir nichts dir nichts mit einem Male revolutionirt, applanirt, arrondirt und organisirt, und aus einem traurigen abscheulichen Memento mori in einen niedlichen allerliebsten französischen Lust- und Blumengarten mit Arkaden, ungefähr nach dem Muster des Palais Royal in Paris umgestaltet«⁴⁵. Diese phantasievolle Tirade gegen die mißverständliche Verschönerung, die eigentlich eine Entfremdung des ehrwürdigen Ortes sei, geißelt die Parade der Gräber ebenso wie die »fächerartige Form«, die bei den promenierenden jungen Stutzern mancherlei lustige und galante Reminiszenzen erwecke.

Rührte diese erste kritische Äußerung hauptsächlich an die Unangemessenheit der Form und geht darin so weit, jedem ungeordneten und unregelmäßigen Leichenacker mehr Erhabenheit zuzusprechen, so nimmt die 1819 erschienene Schrift des Bamberger Architekten Wilhelm Ney vor allem die Mängel der Realisierung eines im Prinzip für gut befundenen Konzeptes aufs Korn⁴⁶. Ney vergleicht das Ergebnis mit seinem Vorbild, nämlich dem Ruhergarten, als den Sckell die modernen Gottesäcker gestaltet sehen wollte. Sckell hatte seine Vorstellungen zwar erst 1818 publiziert, entwickelt hatte er sie aber nach eigener Aussage bereits, als er 1800 mit Ideen zur Gestaltung des Mannheimer Friedhofs beauftragt war⁴⁷.

Sein auch namentlich genanntes Vorbild war der 1787 eröffnete Dessauer Friedhof. Von hier übernahm er die Idee, die Grab- und Denkmäler nur an den Mauern zu errichten und die Feldbegräbnisse nur mit den Zeichen der Religion zu versehen. Die Grabhügel verwandelten sich nach seiner Vorstellung in Blumenbeete und überhaupt bestimmte der Baum- und Pflanzenwuchs den Charakter des Ganzen. Das

geheimnisvolle Dunkel der Baumschatten hüllte die marmornen Erinnerungsmale feierlich ein. Isolierte »nackte Trauermäler« lehnte Sckell ab, überhaupt wollte er alle Erinnerung an Begräbnis-Orte tilgen »die uns durch ihre häßlichen Anlagen den Tod noch weit schauerlicher darstellen, als er wirklich ist«⁴⁸.

Ein bezeichnender Unterschied zwischen Sckells und Neys Vorstellungen fällt ins Auge. Wo Sckell sich in direkter Anlehnung an den allen Konfessionen offenen Dessauer Friedhof für eine »pantheistische« Lösung entscheidet und die bildliche und architektonische Ausstattung mit antiken Motiven und Ritualen (z. B. die Allegorien von Schlaf und Tod, ein tempelartiges Gebäude für Leichenreden etc.), da zeigt sich Neys Vorstellung von einem rein christlichen Gehalt geprägt. Grabhügel, Kreuz und Kapelle als optisches und geistliches Zentrum des Friedhofs verdeutlichen diesen Wandel, der sich aus einer veränderten Einstellung gegenüber dem Tod und dem Totenkult ergeben hatte. Erste Anzeichen dieser Entwicklung waren um 1810 die romantischen Landschaftsbilder Caspar David Friedrichs gewesen, die verlassene Grabhügel in einsamer Schneelandschaft, schief stehende Kreuze eines verlassenen Friedhofes in der Einöde oder monumentale Grabsteine von Helden in zerklüfteten Felsen darstellten.

Die aufklärerischen Ideale von einer Gleichheit Aller im Tode ließen sich auch von der praktischen Seite her kaum aufrecht erhalten. Mit der zunehmenden Differenzierung der Grabstätten nach Lagen (Mauer, Arkaden, Mittelweg, erste und zweite Reihe) konnte sich die überlieferte Ständestruktur auf dem Friedhof reproduzieren. Ein Kritiker des Jahres 1825 bezichtigte den Münchner Magistrat der Profitgier bei der Festsetzung der Bodengelder, gleichzeitig beklagte er bereits wieder den Platzmangel. Der Eindruck der Überfülle wurde durch die spärliche Bepflanzung verstärkt⁴⁹. Sckell, der mit der gärtnerischen Gestaltung beauftragt war, vermied die Pflanzung hochwachsender Bäume, weil sie angeblich die Luftzirkulation beeinträchtigten⁵⁰.

EDLE UND SCHÖNE GRABSTÄTTEN

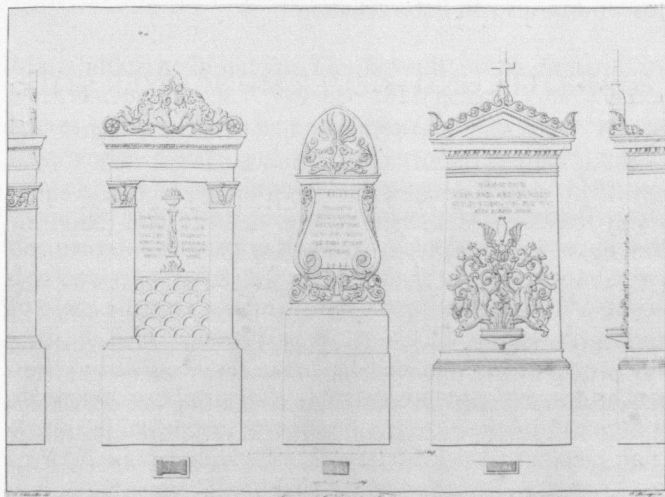
In dem Maße wie sich die Todesvorstellung von der christlichen Jenseitsbezogenheit löste, gewann der Gedanke und die Verbildlichung der Erinnerung an den Toten Bedeutung. Dies war vielleicht einer der Gründe, weshalb sich die Idee vom Totengarten, der die Trauergefühle durch die Einstimmung auf symbolträchtige architektonische und landschaftliche Figuren in eine melancholisch-elegische Haltung allgemeinen Charakters verwandelte, nicht durchsetzen konnte. Das Bedürfnis nach der individuell gestalte-

ten Gedenkstätte, die möglichst mit der Grabstätte identisch sein sollte, erwies sich als dauerhafter. Wie sehr die Neugestaltung des Friedhofes auch von dem Bedürfnis nach geschmackvollen Grabmälern ausging, verdeutlicht Vorherrns Äußerung: »Die Hauptstadt des Reiches, von den ersten Familien des Landes bewohnt, heischt edlere Grabstätten«⁵¹. Nach Vollendung der architektonischen Teile widmete man diesem Aspekt ein größeres Augenmerk. »Eine der wesentlichsten Bedingungen, die Zierde des hiesigen Leichenackers durch Aufstellung schöner Grabmonumente zu vergrößern, ist, daß dem Geschmack so wenig als möglich Grenzen gesetzt werden, und dies würde geschehen, wenn keine Monumente an die Mauer gesetzt werden dürften«⁵².

So ganz gedachte der landverschönernde Architekt aber durchaus nicht, den Geschmack sich selbst zu überlassen. Denn besonders den Arkadengang hatte er als »ein weites schönes Uebungs-Feld« für die bildenden Künste ausserkoren⁵³. 1818 kündigte er das baldige Erscheinen einer ausgewählten »Sammlung antiker Ideen zu schönen Grab-Mählern, als Beytrag zur allgemeinen Geschmacks-Veredlung in dieser Art öffentlicher Monumente, durch die Lithographie« an⁵⁴. Bei dieser Sammlung handelt es sich offenbar um die dann erst 1824 erschienenen »Ideen zu Grabdenkmälern« von Daniel Joseph Ohlmüller (Kat. Nr. 394).

Mit dieser Publikation wurde zum ersten Mal ein umfassendes Repertorium von Grabmälern für jeden Geldbeutel und für jede Lage des Friedhofes angeboten, vom einfachen Reihengrab bis zum freistehenden Mausoleum, versehen mit Schnitten, Rissen und allen wichtigen Ansichten. Jeder

Daniel Joseph Ohlmüller, Ideen zu Grabdenkmälern, Tafel 10, Lithographie, 1824. Stadtmuseum München, Graphische Sammlung



geübte Steinmetz konnte nach diesen Entwürfen arbeiten.

Bei bestimmten Typen von Steinen, nämlich der glatten sich verjüngenden Stele mit reicher ornamentaler Bekrönung, war es auch möglich, die verschiedenen angebotenen Dekorformen je nach Geschmack und Vermögen zu variieren und miteinander zu kombinieren. Abweichend von der antiken römischen Grabmalkunst, die für den griechischen Cippus den Motivschatz der Tempelarchitektur adaptiert hatte, zeigen zahlreiche der aus dieser Zeit erhaltenen klassizistischen Stelen auf dem Südlichen Friedhof einen wuchernden Ornamentdekor, der zuweilen direkt aus dem Block herauswächst. Die Oberseite ist meist glatt und eingegrillt, um das Abfließen des Wassers zu erleichtern. An der Stirnseite und auf den Seiten entfaltet sich ein reicher, meist floraler Dekor. Er ist jedoch nicht reiner Schmuck, sondern symbolisiert auf eine heute nicht mehr leicht verständliche Weise Tod und Vergehen. Von den Zeitgenossen wurde diese Symbolik aber zweifellos verstanden, wie folgende Beschreibung verdeutlicht: »Hier sehen wir aus einem von Blättern gebildeten Weihebecken lebendige Pflanzen emporsteigen, gleich einem Springquell, aber ihre gezackten Blätter neigen sich, kaum emporgestiegen, wieder traurig zur Erde, als welkten sie, getroffen von dem verzehrenden Gluthstrahl der Sonne«⁵⁵.

Ohlmüller war Mitarbeiter Klenzes, von 1816 bis 1830 hatte er die Bauleitung der Glyptothek inne. Auf diese Weise konnte er sich mit dem dekorativen Motivschatz Klenzes vertraut machen, was ihm beim Entwerfen der Grabmäler zweifellos zugute kam. Es ist jedoch auffällig, daß die von Klenze selbst entworfenen Grabmäler (Kat. Nrn. 361, 390, 399) eine strengere Struktur und einen weniger wuchernden Dekor aufweisen. Vielmehr scheint die wesentliche Anregung für Ohlmüller vom Dekor der Glyptothek ausgegangen zu sein, deren Errichtung überhaupt zu einer bedeutenden Entwicklung und einem lebhaften Aufschwung des Steinmetzhandwerks in München führte⁵⁶. Dies war die Voraussetzung für die praktische Ausführung solcher technisch und künstlerisch anspruchsvollen Grabsteine, wie sie von Ohlmüller und Klenze entworfen wurden. Für eine gewisse Zeit scheint die Stele mit dem antikisierenden Dekor auf dem Gottesacker so allgemein verbreitet gewesen zu sein wie vordem das Holz- oder Eisenkreuz. Die von Vorherr beabsichtigte Verschönerung wurde so tatsächlich erreicht, jedenfalls für die von den vielen Wegen aus einsehbaren Grabstätten, das waren die der ersten und zweiten Reihe. Hier waren die Bodengelder auch erheblich höher. Lediglich in der Mitte der Felder, wo sich, den Blicken der Schaulustigen entzogen, die Gräber der Armen befanden, hielt sich die alte Form des Kreuzeszeichens: »Nur der ge-

ringe Mann, der Tagelöhner, die arme Wittwe, eine verlassene Waise liegen unter einem Erdwurf, den ein Kreuz von Holz heiligt, woran bald ein Christus aus bemaltem Blech geschnitten, bald auch nur eine schlecht geschriebene Zeile mit der Verlebten Namen⁵⁷. Es ist symptomatisch, daß mit der architektonischen Gestaltung des Gottesackers endgültig die überlieferten Wertmaßstäbe für den Standort von Gräbern aufgegeben wurden. Die Nähe zum Altar bzw. zur Kirche hatte Jahrhunderte über Rang und Privileg der Grabstätte entschieden⁵⁸. Noch in der Anfangsphase des Münchner kommunalen Begräbnisplatzes hatte dieses Prinzip seine Gültigkeit bewahrt. Erst durch die Verlängerung des Friedhofes entfernte man sich zwangsläufig vom ursprünglichen religiösen Sinnzentrum. Die Sichtbarkeit der Grabstätten von den Wegen, besonders von der mittleren Prachtstraße aus, war nunmehr das dominierende Kriterium für die Rangordnung der Begräbnisse. Die privilegiertesten Begräbnisse unter den Arkaden waren bezeichnenderweise am weitesten von der Kirche entfernt. Einige aufmerksame Zeitgenossen waren sich der Diskrepanz zwischen Verdienst und getriebenem Aufwand durchaus bewußt. Der Kritiker Moritz Gottlieb Saphir bemerkt 1832: »Einfache Grabmäler großer Männer stehen prunklos neben üppig geschmückten und herausgeputzten Mausoleen reicher Banquiere, die ihren nichtigen Geldprunk noch in das Reich der Toten übertragen«⁵⁹.

DER ÖFFENTLICHE EHREN-PLATZ

Ein Rest der idealistischen und aufklärerischen Vorstellung, die bei der Neugestaltung des Gottesackers Pate gestanden hatte, konnte dennoch verwirklicht werden. Nach dem Vorbild des Dessauer Friedhofes hatte Sckell gefordert, längs der Mauern einen Raum für die Toten auszusondern, »wo man Denkmäler oder auch nur schöne Grabsteine oder Urnen (...) einrichten will«⁶⁰. Verdiente Leute sollten durch diese Denkmäler geehrt werden. Ihr Ruheplatz war nicht identisch mit dem Standort des Erinnerungsmales. Der Ausgangspunkt dieser Überlegung war praktischer Natur: die in schnellem Wechsel erfolgende Belegung führte schon bald zur Beseitigung von Grabstätten, deren Erhaltung wegen des Verdienstes der Toten wünschenswert gewesen wäre. Zu einem Ort für solche Denkmäler bestimmte Vorherr den mittleren Teil des mit einem Portikus verblendeten Halbrunds. Da sich hier keine Gruftbegräbnisse unterbringen ließen, sollten »kleine Nischen« eingelassen werden, »um in der Folge darin Büsten edler durch Tugenden ausgezeichneten Männer, als einem öffentlichen Ehren-Platze aufstellen zu können«⁶¹.

Die Verwirklichung des im Kern fortschrittlichen Konzeptes scheint jedoch unter einigen Mängeln gelitten zu haben, die vielleicht mit dazu beitrugen, daß diese Ehrenhalle im Bewußtsein der Zeitgenossen keine große Rolle spielte, vor allem dann nicht mehr, als mit der Walhalla und der Ruhmeshalle auf der Theresienwiese sehr viel attraktivere Erinnerungsstätten zur Verfügung standen. Die Nischen waren, wie schon Ney kritisierte, viel zu klein und so hoch angebracht, daß man die Büsten nicht bequem betrachten konnte⁶². Vielleicht wäre es dennoch zu einem größeren öffentlichen Interesse an dieser Ehrengalerie gekommen, wenn nicht entscheidende administrative Veränderungen eingetreten wären. Als Vorherr 1817 sein Projekt vorlegte, unterstand die Friedhofsverwaltung dem Ministerium für Angelegenheiten des Kultus. 1818 wurde mit der Rückkehr zur städtischen Eigenverwaltung eine städtische »Leichenbeerdigungsanstalt« eingerichtet. Der Repräsentationsanspruch der Ruhmeshalle war also ursprünglich staatlich getragen, ging nun aber in die Kompetenz des Magistrates über. Er entschied über die Aufstellung der Büsten, häufig auf Antrag von Hinterbliebenen oder Anhängern und Verehrern, die auch meistens die Kosten für die Büste trugen. Von den insgesamt 74 Nischen, die für solche Ehrenmäler zur Verfügung standen, waren bis 1898 nur dreiunddreißig in Anspruch genommen worden. Die Auswahl der Geehrten entsprach nur bedingt den Vorstellungen der traditions- und geschichtsbewußten Münchner. Berühmte Männer wie Fraunhofer, Liebig, Gabelsberger, Görres, Kobell u. a. fehlten⁶³. Das konnte freilich erst auffallen, als die Grabstätten dieser Männer durch Weiterverkauf verschwunden waren. Von der 1944 zerstörten Ausstattung der Ruhmeshalle hat sich als einzige Büste die des 1822 gestorbenen Dramatikers Joseph Marius von Babo erhalten⁶⁴.

NEUGOTIK UND »NEUER MÜNCHNER STIL«

Schon 1818 war im »Kunst- und Gewerbe-Blatt« der Wunsch lautgeworden: »Möge nun auch aus dem Cyclus der christlichen Kunstzeit sinnig gewählt werden, was einfachen, frommen Menschen zusagt: denn hievon hängt die durchgängige Ausführung wesentlich ab«⁶⁵.

Was unter dem »Cyclus der christlichen Kunstzeit« verstanden wurde, bedurfte keiner weiteren Erläuterung. Es war die durch das Wirken Goethes, Friedrich Schlegels und der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée⁶⁶ wiederentdeckte Kunst der Gotik. Die Auseinandersetzung mit der christlichen Kunst des deutschen Mittelalters führte erst relativ spät zu praktischen Konsequenzen. Eines der ersten Bauwerke, das im gotischen Stil erbaut wurde, war Ohlmüllers



Grabmal des Stenographen Gabelberger auf dem Südlichen Friedhof, Sektion 7-10-54, anonyme Lithographie, um 1850. Stadtmuseum München, Graphische Sammlung

Mariahilfkirche in der Au. Der Grundstein zu diesem Bauwerk wurde am 28. November 1831 gelegt. Vier Wochen früher war die feierliche Einweihung des Denkmals für die Oberländer Bauern auf dem Münchner Friedhof erfolgt (Kat. Nr. 486). Das in gotischen Formen errichtete Denkmal kann den Ruhm beanspruchen, das erste realisierte Zeugnis der neugotischen Stilrichtung in München zu sein. Neben der Vorstellung, daß vaterländisch und gotisch einander besonders adäquat wären, spielte bei dieser Stilwahl gewiß auch die Überlegung eine Rolle, daß dem einfachen Volk das christliche sprich gotische Denkmal angemessener sei als ein kühler klassizistischer Marmorblock, der eine andere Art von Heldentum assoziierte als das von den aufständischen Bauern praktizierte. Wenn hier gewiß auch ein politisch motiviertes Wunschdenken mit im Spiel war, so ist es

doch bemerkenswert, daß der gotische Stil als der dem einfachen Volk angemessene deklariert wird, wie dies in der oben zitierten Äußerung von 1818 geschieht.

Unter diesem Aspekt gewinnen zwei Grabmalsentwürfe von Klenze an Bedeutung⁶⁷, die sich auf einem einzigen Blatt befinden. Es handelt sich um einen einfachen Reihengrabstein, der einmal im Rundbogenstil und das andere Mal im gotischen Stil dekoriert wird. Beide Entwürfe scheinen eine Art von normiertem Typus darzustellen; die Preisangaben bei Ausführung in Stein bzw. in Marmor sind vermerkt. Hier wird unter christlicher Kunst also nicht nur die Gotik verstanden, sondern auch der frühchristlich orientierte Rundbogenstil, der von Klenze durch den Bau der Allerheiligenhofkirche (1826) in München eingeführt worden war.

Klenzes »Normentwürfe« stellten anders als Ohlmüllers technisch aufwendige »Ideen zu Grabdenkmälern« einen wichtigen Schritt im Hinblick auf die Vereinheitlichung der optischen Erscheinung des Friedhofes dar. Wie intensiv sie wirklich genützt wurden, ist heute nicht mehr nachvollziehbar.

Lange bevor Heinrich Hübsch 1828 vor der Karlsruher Akademie die programmatische Frage beantwortete »In welchem Stile sollen wir bauen?«, waren Grab- und Denkmal zum Betätigungsfeld der Stilpluralisten geworden. Es sei an Schinkels Entwürfe für das Mausoleum der Königin Luise von Preußen erinnert.

Das Denkmal für die Gefallenen der Schlacht von Sendling und Klenzes alternative Normentwürfe bedeuteten für das Aussehen des Münchner Friedhofs eine Wende. 1840 stellte das »Münchner Hundert und Eins« fest: »Der Römische Baustyl ist in den vorhandenen Denkmälern bei weitem vorherrschend; seit einem Dezennium beginnt erst der reine Gotische vielfach darin angewendet zu werden«⁶⁸. In der 1841 erschienenen »Auswahl der vorzüglichsten Denkmäler auf dem Münchner Kirchhof« überwiegen bereits die Monumente im gotischen Stil. Reich geschachtelte Türme mit Nischen, abgetreppte Bedachungen, Baldachine, Figuren und Reliefdarstellungen unter Wimpergen, bekrönende Fialen und Kreuzblumen sind die bestimmenden Motive der neuen Grabmäler. Die Platzenge hatte vielleicht einen gewissen Anteil an der zunehmenden Vorliebe für hoch aufragende Grabmäler. 1851 begründete man die bevorzugte Anwendung des gotischen Stils damit, daß Grabmäler zur Kirche in so naher Beziehung stünden, »daß der kirchlicher Architektur eigene vorzugsweise monumentale Kunstgeist außerhalb der Kirche sich nirgends so bestimmt kundtun kann als bei Grabmälern«⁶⁹.

Andererseits bestand aber bereits 1849 Anlaß zur Kritik an den oft verwegenen und fragwürdigen Schöpfungen, die

bei dieser Gestaltung der Grabmäler herauskamen. Der Architekt Gottgetreu mahnte: »Entschieden muß jedoch jedes Grabmonument vor Eindrücken bewahrt werden, welche ihm das Ansehen von Stundenzeygern, Tabernakeln, Martersteinen, Mariensäulen oder gar Ofen geben«. Überall könnten »Thürme und Thürmelungen, Brustwehr und Schießscharten (. . .) bessere Anwendung als auf der friedlichen Stätte der Toten« finden⁷⁰. Das war leichter gesagt als getan. Denn die Künstler, die mit der Ausführung der Grabsteine beschäftigt waren, betätigten sich auch als Entwerfer für kirchliches und häusliches Gerät. Zwischen dem Tabernakel, dem Ofen und der gotischen Grabsäule bestanden in dieser Zeit der »Schreinergotik« in der Tat keine grundsätzlichen Unterschiede (Kat. Nrn. 404, 407).

Die Bizarrerie der Monumente erklärt sich wohl aus ähnlichen Ursachen wie der überladene Ornamentreichtum der klassizistischen Ohlmüller-Entwürfe. Das Bedürfnis nach öffentlicher Demonstration von Reichtum und Ansehen war letztlich die treibende Kraft dieser Dekorsucht. Daß sie sich so ungehemmt ausbreiten konnte, hing mit dem Promenadencharakter des Friedhofes zusammen. Die Grabstätte wurde mehr und mehr zum Aushängeschild des bürgerlichen Wohlstandes und die Pietät gegenüber den Verstorbenen wurde Bestandteil dieses Renommiergehabes. Deutlicher Ausdruck dieser nachbiedermeierlichen Einstellung zum Toten und zum Erinnerungskult ist die Grabeinfriedung, zumeist in Guß- oder Schmiedeeisen. Das Grab wird damit als Privatbesitz ausgewiesen; die Anhäufung von Blumen, Kränzen und Lampen innerhalb dieser Einfriedungen und auch der Pomp zum Allerseelentag mit der Bewachung der Gräber wurden zu Bestandteilen dieser gesellschaftlich verabredeten Rituale. Bei dieser Begehung des Friedhofes, an der auch die königliche Familie teilzunehmen pflegte, wurde die Grabstätte zum sozialen Aushängeschild. Es ist bezeichnend, daß in einem Bericht des Jahres 1840, der die mutwilligen Verwüstungen, Kritzeleien und den Frevel an den Monumenten durch Kinder beklagt, darauf hingewiesen wird, daß diese »den Werth von Millionen erreichen«⁷¹.

Auch die Grabesikonographie macht einen entscheidenden Wandel durch. Mit dem gotischen Stil setzte sich eine christliche Bilderwelt durch, deren häufigste Motive der Salvator Mundi, die schmerzhaft Muttergottes, Kreuzigung und Auferstehung sowie die Namenspatrone der Verstorbenen sind.

Das Kreuz wird wieder obligatorisch, zumeist als bekrönende Kreuzblume. Gelegentlich konnte es auch wieder zum Hauptmotiv des Monumentes werden: als gotisches Astkreuz, von einem Trauerflor umschlungen. Das Weihwasserbecken erscheint nun häufig inkorporiert, die In-

schriften geben sich gotisch. Häufig sind in das reiche Astwerk Spruchbänder mit christlichen Sinnsprüchen und Bibelzitate eingeflochten.

Einige der Grabmäler, die Gottgetreu als gute Beispiele gotischer Funeralkunst vorstellt, bezeichnet er ausdrücklich als im »neuen Münchner Stil« gearbeitet⁷². Es ist schwer zu definieren, was er mit dieser Formulierung, die unter König Maximilian II. eine ganz prägnante Bedeutung erhielt, sagen wollte. Der Begriff erscheint hier gewissermaßen *ante litteram*. Da Gottgetreu einer der wichtigen Repräsentanten der architektonischen Bestrebungen der Maximilian-Zeit wurde, wäre zu untersuchen, warum es ausgerechnet die gotisierenden Grabmonumente Anselm Sickingers waren (Kat. Nr. 407), die er mit diesem Begriff kennzeichnen wollte.

FRIEDRICH VON GÄRTNERS »CAMPO SANTO«

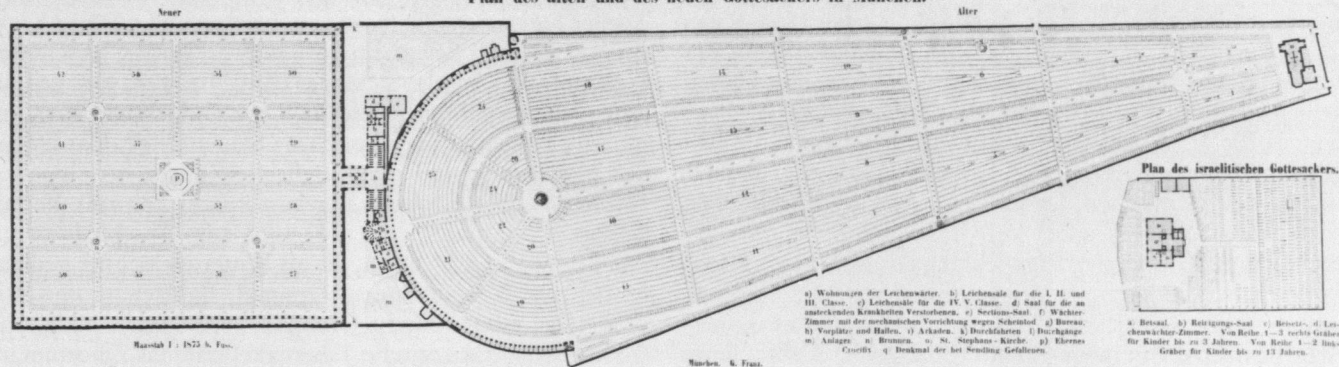
Die schon 1825 beklagte Platzenge des Friedhofes führte sehr bald zu neuerlichen Erweiterungsabsichten. Gärtner vermutete bereits 1832, daß sein Konkurrent Ziebland demnächst mit der Errichtung eines »Campo Santo«, also eines neuen Friedhofes beauftragt werden würde⁷³. Nach der sich in Mitteleuropa ausbreitenden Cholera-Epidemie, die München zum ersten Mal 1836/7 heimsuchte, wurde die Erweiterung des bestehenden oder die Anlage eines neuen Friedhofes immer dringlicher. Obwohl es damals schon Stimmen gab, die für eine neue Anlage im Norden der Stadt plädierten⁷⁴, entschied sich Ludwig I. im Jahr 1840 für eine Erweiterung des Südlichen Friedhofs⁷⁵.

Mit der Ausarbeitung der Pläne wurde Gärtner beauftragt. Er legte seine ersten Pläne 1842 vor⁷⁶. Sie zeigen im wesentlichen die dann ab 1844 ins Werk gesetzte Gestalt, weichen jedoch noch in einigen Punkten von der endgültigen Projektierung ab.

Der erste Grundriß, der den Genehmigungsvermerk des Königs trägt, sieht noch keine Vergrößerung des bereits seit langem als unzulänglich kritisierten Leichenhauses vor. Der als Geviert angelegte Platz wurde auf allen Seiten von Portiken umgeben, die sich an eine Ziegelmauer anlehnen, deren Höhe die Umfassungsmauern des alten Friedhofes erheblich übertrifft.

Die Anbindung des neuen Teiles an den alten Friedhof, der eine abweichende Achse besaß, konnte durch die Öffnung eines Durchganges westlich des Leichenhauses auf gelungene Weise gelöst werden. Beide Teile blieben so vollkommen in sich abgeschlossen, wurden aber an ihrer funktional entscheidenden Stelle – dem Leichenhaus – miteinander verklammert. Der Durchgang wurde zu einer

Plan des alten und des neuen Gottesackers in München.



Plan des Alten und des Neuen Südlichen Friedhofs, Lithographie, 1855. Stadtmuseum München, Graphische Sammlung

weiträumigen dreischiffigen Pfeilerhalle mit Flachkuppeln ausgestaltet. Die Verbindung der beiden so unterschiedlichen Anlagen wurde durch die 1844 modifizierte Planung⁷⁷ noch verstärkt. Nun verdoppelte Gärtner die Leichenhalle jenseits der Durchgangshalle und paßte auch das alte Leichenhaus durch innere Umbauten den modernen hygienischen und praktischen Bedürfnissen an.

Gärtner Entwurf folgte, wie die bald übliche Bezeichnung »Campo Santo« verdeutlicht, italienischen Vorbildern. Der Begriff war aber in München bereits vorher eingebürgert, vielleicht, weil er den neuen Sepulkralstätten angemessener schien als die alten drastischen Worte Leichenacker, Gottesacker oder Begräbnisort. Schon in Ney's Kritik an Vorherr⁷⁸ taucht er auf und mit ihm der Verweis auf den berühmtesten Campo Santo Italiens, den von Giovanni Pisano 1278–83 in Pisa errichteten. Dessen charakteristisches Merkmal, die zum inneren Hof hin sich in großen Arkaden öffnenden Wandelhallen war schon früher nördlich der Alpen nachgeahmt worden. Wegen seiner geographischen Nähe zu München ist zweifellos der St. Sebastiansfriedhof in Salzburg (1595–1600) die für München relevanteste Nachschöpfung gewesen. Andererseits war durch die Italienbegeisterung Ludwigs I., die die mittelalterliche Kunst miteinschloß, der direkte Rückgriff auf die italienischen Vorbilder ebenso naheliegend. Die Einzelformen und die verwendeten Materialien lassen keinen Zweifel daran, daß die wesentlichen Anregungen von Oberitalien ausgingen.

Die weiten Arkaden des Gevierts, aus vorzüglich gebranntem Backstein gemauert, gaben Platz für mehr als zweihundert Gruftbegräbnisse. Dennoch waren diese Hallen noch weiträumig genug, um ein bequemes Wandeln zu ermöglichen. Die ästhetischen Qualitäten des Materials Backstein setzte Gärtner hier ganz bewußt ein und verwies durch die Versetzung glasierter farbiger Ziegel und durch

farbige Majolikafußböden deutlich auf die lombardische Ziegelbauweise⁷⁹. Auch der offene Dachstuhl mit seinen reich geschnitzten Balken, Konsolen und Sparren, die farblich gefaßt waren, betonten den heiteren südländischen Charakter dieses monumentalen »Kreuzganges«. Nicht zufällig zeigen einige zeitgenössische Ansichten (Kat. Nr. 371) die Hallen ohne Grabmäler, nur belebt von einsam wandelnden Mönchen.

Erst 1844 wurde mit der Ausführung begonnen. Gärtner Kostenvoranschlag belief sich auf 300.000 Florin. Vorherr Neugestaltung hatte demgegenüber nur 150.000 Florin erfordert⁸⁰. Das Innere des Vierecks wurde in sechzehn gleichgroße Felder unterteilt. Im Kreuzungspunkt der beiden Hauptachsen, wo nach dem ersten Plan ein größeres Wasserbassin, umgeben von einem Streifen schmalerer Felder, geplant war, stand und steht ein großes bronzenes Kreuzifix von Johann Halbigh. Anstatt der sich aus dem Grundriß eigentlich zwangsläufig ergebenden vier Brunnen in den Nebenachsen erhielt schließlich jede der beiden Hälften des Areals nur einen Brunnen.

1850 wurde die neue Anlage eingeweiht. Die ersten Toten, die man hier zur Ruhe bettete, waren Friedrich von Gärtner selbst, der schon 1847 gestorben war und dessen Leichnam provisorisch in der von Heideck'schen Gruft unter den Alten Arkaden bestattet worden war, sowie der Bildhauer Ludwig Schwanthaler, der am 14. 11. 1848 verstorben war⁸¹.

Mit dieser Erweiterung waren die Ausdehnungsmöglichkeiten des ersten kommunalen Münchner Friedhofs endgültig erschöpft. Der nächste folgerichtige Schritt war daher die Anlage eines neuen Friedhofes, wobei die seit langem geforderte Nordlage endlich berücksichtigt wurde. Allerdings wurde ein entscheidender Fehler wiederholt. Auch der Nordfriedhof lag zu nahe an einem für den Wohnbau aus-

gewiesenen Stadtteil, der gerade in diesen Jahrzehnten expandierenden Max-Vorstadt. Auch für die neue 1868–9 von Zenetti errichtete Anlage wurde noch einmal der Typus des Campo Santo verbindlich, mit dem bezeichnenden Unterschied, daß nur drei Arkaden für Gruftbegräbnisse angelegt wurden⁸². Gärtners Plan war von einer romantischen Idealvorstellung ausgegangen, die den wirklichen Bedürfnissen der städtischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts schon zum Zeitpunkt seiner Verwirklichung nicht mehr gerecht wurde. Die weitere Entwicklung des Münchner Friedhofswesens, die kurz vor der Jahrhundertwende einsetzte und der Hans Grässel durch fortschrittliche und zweckmäßige Konzepte eine neue Richtung zu geben mußte, hatte vielleicht seine Ursache in der von den Zeitgenossen als negativ bewerteten Bilanz, die sich aus dem Rückblick auf die Geschichte des Südlichen Friedhofes ergab.

In gesellschaftlicher Hinsicht blieb der Südliche Friedhof jedoch die Visitenkarte der Stadt, auch über die Schließung hinaus. Als 1907 der Verkauf der Familienbegräbnisse eingestellt wurde, bedeutete dies eine erneute Bestätigung seiner privilegierten Stellung. Wer hier seine Familiengrabstätte hatte, zählte zur *Crème de la crème*. Das galt für alle Bevölkerungsschichten, vom Adeligen bis zum Handwerksmeister⁸³. Aus diesem Grunde machte die neue Generation von Grabdenkmälern keineswegs vor dem Südlichen Friedhof Halt. Er veränderte auch noch in den kommenden Jahrzehnten sein Gesicht.

ZWISCHEN MATERIAL-LUXUS UND »GRABMALSKUNST« – DIE GRABMÄLER VOR UND NACH DER JAHRHUNDERTWENDE

Abgesehen von den Gruftbegräbnissen unter den neuen Arkaden, die teilweise einen unglaublichen Materialaufwand mit teuren polierten Steinen, Mosaik und Vergoldungen betrieben, begannen auch bei den Reihenbegräbnissen die polierten Hartsteine zu dominieren.

Die Anfänge der Verwendung von Steinen, die allein durch ihre Dauerhaftigkeit bestachen, liegen bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der granitene Sarkophag, den sich der Bierbrauer Pschorr vor 1840 schon zu seinen Lebzeiten hatte errichten lassen, trug »wie alle Bauten Pschorr's, das Gepräg unverwüstlicher Festigkeit, als gelte das Bestehen einer Ewigkeit«⁸⁴.

Später traten an die Stelle des heimischen Granits, der noch handwerksmäßig bearbeitet wurde, die zumeist kräftig gefärbten skandinavischen Granite, wie der schwarze Syenit, der bläuliche Labrador, der rote Meissner u. a. Auch Lausitzer Diabas und Fichtelgebirgsporphyr verdrängten

zunehmend die früher gebräuchlichen oberbayrischen und Tiroler Steinarten, die meist von weicher und poröser Konsistenz waren⁸⁵. Selbst ein so handwerksmäßig geschulter Steinmetz wie Anselm Sickinger (Kat. Nrn. 407, 408) griff in seinen späten Jahren »schließlich zur einfachsten Wirkung mit verschiedenfarbigen kostbaren Steinarten«⁸⁶. Das Diktat der Haltbarkeit und die Möglichkeiten der maschinellen Hochglanzpolitur führten in relativ kurzer Zeit zum Verfall der Steinmetztraditionen, aber auch zum Abschied von all den Formen und Motiven, die als Witterungsschutz gedient hatten, wie Verdachungen, Gesimse, Baldachine und Nischen. Der monolithische Grabstein verdrängte die klassizistische Stele, das gotische Tabernakel und das Ziborium im neugriechischen Stil. Die zunehmende Beliebtheit dieser pflegeleichten, damals schon weitgehend industriell gefertigten Grabsteine war trotz der Genehmigungseinschränkungen⁸⁷ kaum aufzuhalten. Zusammen mit den meist dunklen Materialien drängten sich auch Formen in den Vordergrund, die zwar vorher auch nicht unbekannt waren, die nunmehr aber in ihrer Monotonie und ungegliederten Glätte besonders penetrant wirkten.: Obelisk, Pyramide, Säule und Block. Besonders die Blöcke dienten häufig als Untersatz für großplastischen figürlichen Schmuck, der sich nun wieder zunehmend ausbreitete, jetzt allerdings in Metall. Das neue Verfahren der Galvanoplastik ermöglichte die industrielle Herstellung von großplastischen Figuren, denen man auf den ersten Blick nicht ansah, daß sie nicht aus Bronze waren. Über einem Gipskern konnten bis zu 3 mm starke Metallüberzüge aufgebracht werden. Die Stückzahl der industriell gefertigten Duplikate eines einzigen Modells war unbegrenzt. Viele dieser Figuren kamen aus Italien. Beim Publikum waren diese sentimental neuen Trauergestalten sehr beliebt, »als Personifikationen privaten Schmerzes und intimer Trauer«⁸⁸. Der handwerkliche Anteil am Grabmal reduzierte und spezialisierte sich zugleich. Für die Schrift und den zusätzlichen Schmuck war nicht mehr der Steinmetz zuständig. Denn auf den Hartsteinen ließen sich Metallapplikationen aller Art anbringen, angefangen von den Bronzelettern der Inschriften bis zum Porträtmedaillon und zum bekrönenden Metallaufsatz. Darüber hinaus fanden metallene Accessoires im Grabbereich in einem Ausmaß Anwendung, das für heutige Begriffe kaum vorstellbar ist. Nur wenig hat sich von diesem entfernbareren und modischen Wandel ausgesetzten Grabzubehör erhalten. Eine Vorstellung von der Breite des gegenständlichen Repertoires vermittelt der Verkaufskatalog der Münchner Eisenguß- und Erzgußhandlung Sedlacek, der gegen 1900 erschien (Kat. Nr. 448). Die kultischen Bedürfnisse, vor allem das Allerseelenritual, waren wahrscheinlich der Auslöser dieser

übertriebenen Anhäufung von Beschlägen, Zusatzgeräten, Ketten, Halterungen, Lampen und ähnlichem. In gewisser Weise läßt sich dieser *horror vacui* mit den bürgerlichen Lebensgewohnheiten um die Jahrhundertwende vergleichen. Auch darf nicht vergessen werden, daß die Blütezeit der archäologischen Ausgrabungen besonders reiche Funde an Grabbeigaben zu Tage gebracht hatte, die die Empfänglichkeit für Totengerätschaften gesteigert hatte. Der Wohnbereich der Toten, der durch Umzäunung und Ausstattung immer mehr zu einem privaten Kultort stilisiert worden war, lieferte ein getreues Abbild des ganzen bürgerlichen »Plunders«, mit dem sich die Gesellschaft der Gründerjahre in ihrer noch naiven Konsumfreude überschwemmen ließ.

In München fehlte es nicht an Stimmen, die in dieser Entwicklung des Kunstgewerbes die positiven Aspekte betonten: »Wie bedeutsam sich hier bereits unser heimisches Kunstgewerbe in prächtigen schmiedeeisernen Gittern, Laternen, Lampen, Verzierungen aus Bronze und anderen Metallen in Schriftzeichen und anderen Arbeiten (...) hervortut«, urteilte Heilmeyer 1906⁸⁹.

Freilich ist nicht die gesamte Grabmalkultur der Jahrhundertwende in diesen Niederungen zu Hause. Es blieb immer noch Platz für die anspruchsvolle Gestaltung von größeren Familienbegräbnissen. Jedoch bot der Südliche Friedhof mit seinen kleinen Grüften diesen individuell gestalteten, teilweise auch architektonischen und denkmalhaften Lösungen keinen Platz und keine angemessene Umgebung. Nur eingeschränkt konnten hier die Künstler tätig werden, die auf den neuen Münchner Friedhöfen aufwendige Grabanlagen gestalteten. Gabriel von Seidls Grabmal der Bierbrauerfamilie Sedlmaier gibt sich im Stil eines barocken Grabmals, in der typischen Mischung aus Pyramide und Obelisk. Der Entwurf für dieses Grabmal wurde 1907 im Münchner Glaspalast im Rahmen der Wanderausstellung zur »Hebung der Friedhof- und Grabmalkunst« gezeigt. Die neobarocke Stilrichtung, die Seidl auch als Architekt vertrat, war immer noch eine Variante jenes Stilpluralismus, der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in vielfältigen Formen und Ausprägungen herrschte.

In seinem Gruftbegräbnis der Bildhauerfamilie Gedon, das Seidl auf dem Südlichen Friedhof am östlichen Ende der Alten Arkaden errichtet hatte, mischten sich Neubarock und Rundbogenstil auf eigentümliche Weise: das romanisierende Ziborium trug ein geschweiftes barockes Dach. Parallel zu Neobarock und Neorenaissance liefen andere Bestrebungen zur Verbesserung der Gestaltung von Grabmälern. Zum Sprecher dieser Tendenzen machte sich der Mediziner W. von Grolmann. In der genannten Wanderausstellung, die 1905 in Wiesbaden erstmalig gezeigt worden war, versuchte

er, durch einen historischen Rückblick gültige Muster und Anregungen an die Gegenwart zu vermitteln⁹⁰. In einer Serie von Kunstdrucktafeln stellte er moderne Grabmäler vor, die er als »künstlerisch« erachtete. Grolmanns Kritik richtete sich nicht nur gegen die Industrialisierung des Grabmals, sondern gegen »jenes Geschlecht von Kunstgewerblern (...) das alles gelernt hat und garnichts kann, das Verstand und Gedächtnis gefüllt und gedrillt hat, bis sie ihm mechanisch ohne Mitwirkung von Phantasie und Gefühl Möbel und Grabmäler komponieren«⁹¹.

Eine große Anzahl der in dieser Sammlung moderner Grabmalkunst vertretenen Arbeiten stammte von in München tätigen Bildhauern und Architekten. Ihr wichtigster war Adolf von Hildebrand, der schon während seiner Münchner Studienjahre im Atelier Zumbusch (1866/7) mit dem Bereich der monumentalen Grabmalkunst konfrontiert worden war. Während seiner Florentiner Jahre (ab 1872) entdeckte er die Grabmalkunst der Frührenaissance. Der feine und formenreiche Oberflächendekor dieser meist im Architekturverband stehenden Aedikulen und die Erfahrung mit der plastischen Freifigur, die Hildebrand bei Zumbusch gewonnen hatte, prägten seine überaus vielfältige Auseinandersetzung mit dem Thema des Grabmals.

Das Roehrer-Grabmal, 1884 in einer der hohen Wandnischen der Neuen Arkaden aufgestellt, verarbeitet Florentiner Anregungen⁹². Die gesamte Oberfläche der Aedikula wird mit flachem Reliefdekor überzogen, der gegenüber seinen Vorbildern eine graphische Robustheit und Dichte zeigt, die den beginnenden Jugendstil verrät.

Die Rückbeziehung auf den Klassizismus, besonders auf Schinkel, aber auch auf die griechische Grabstele mit eingelassenem Relief, führte in einigen Fällen wie z.B. beim Grabmal des Franz Strauss auf dem Südlichen Friedhof von Theodor von Gosen⁹³, zu gelungenen Lösungen, die zwischen dem Bedürfnis nach Kunst und der Anpassung an den gegebenen Rahmen die Mitte hielten.

Grolmanns Absicht zielte generell auf die Hebung der Grabmalkunst. Dies war für ihn nicht gleichbedeutend mit den individuellen und »künstlerisch« gestalteten Grabanlagen der vermögenden Schichten. Seine Vorstellung war es vielmehr, die Voraussetzungen zu schaffen für eine »künstlerische Lebensluft, die sich jedermann mitteilt« und auf die Besserung des kunstgewerblichen Geschmacks, d.h. also der Massenware hinzuwirken. Nur so konnte – meinte er – jener Zustand überwunden werden, den die alten Friedhöfe zeigten. »Nichts verbindet diese Unsummen kalter (...) Steinmassen zu einer höheren Einheit, nichts deckt die Blößen der Eitelkeit und Geschmacklosigkeit«⁹⁴.

Als vorbildhaft werden wieder die einfachen und archi-

tektonisch gegliederten Stelen des Klassizismus angesehen. Nicht zufällig fallen diese Tendenzen in die gleiche Zeit, als mit Grässels Konzept des Münchner Waldfriedhofes die Idee der klassizistischen Toten- und Ruhegärten wieder aktuell wird. Vor den überladenen und bizarren Monumenten der Jahrhundertwende empfand diese rationalistisch und reformerisch gesonnene Generation ein ähnliches Unbehagen wie die optimistischen Aufklärer vor den barocken Bizarren:

»Alles scheint hier dazu angelegt, den Stachel des Todes, das Gräßliche und Vernichtende, das uns dieses Wort ins Gedächtnis ruft, nur doppelt und dreifach zu fühlen«, so Grolmann 1907⁹⁵.

Der Rückschlag gegen Prunksucht, Eitelkeit und Äußerlichkeiten betraf nicht nur die Form, sondern auch das Material des Grabmals. Neue Werkstoffe wurden für die geschlosseneren Formen entwickelt, wie z. B. der Gußstein. Seine Dauerhaftigkeit und Eignung zur Bearbeitung mit dem Meißel ließen ihn für die neuen Typen von Grabmälern ebenso geeignet erscheinen wie den porösen Muschelkalk⁹⁶.

Die 1914 von Grässel genehmigten Grabsteine für die

Münchner Friedhöfe (Kat. Nr. 411) machen zum ersten Mal Ernst mit den immer wiederholten, aber niemals wirklich berücksichtigten Kriterien, nach denen individuelle und allgemeine Vorstellungen auszugleichen waren.

Die Aufhebung der Klassenunterschiede im Tode – dieses Ideal der Aufklärung – schien hier nahezu realisiert. Erst die nachfolgenden Entwicklungen – Massengräber und Kriegerfriedhöfe ungeahnten Ausmaßes – trugen dazu bei, daß dieses Ideal wiederum an Gehalt verlor. Denn das moderne Totenfeld konfrontiert uns mit dem Problem der Nivellierung des Einzeltodes und mit der Frage nach dem Sinn des Grabsteines. Aber die Uniformität heutiger Begräbnisstätten mag über die Differenziertheit der Vorstellungen vom Totengedenken genauso hinwegtäuschen wie das beim Südlichen Friedhof lange Zeit der Fall war. Seine Geschichte und seine Wandlungen sind ein besonders anschauliches Beispiel dafür, daß das Grabmal in neueren Zeiten immer eine Mischung aus Kunst und Geschmacklosigkeit, echtem Gefühl und Prunksucht, Eitelkeit und Pietät gewesen ist. Insofern ist er heute nicht nur ein »Geheimtip für Nekropolis-Spezialisten«⁹⁷.

Anmerkungen

Die Studie ging aus einem Stipendium hervor, das von der Stiftung Volkswagenwerke 1980 zur Inventarisierung des Südlichen Friedhofs in München gewährt wurde.

- 1 A. Heilmeyer, Neuere Münchener Grabmäler. In: Kunst und Handwerk. 56. Jg. Heft 3, 1906, S. 63.
- 2 Bayer. Hauptstaatsarchiv, GL 2706/549, s. M. Wanetschek, Die Grünanlagen in der Stadtplanung Münchens von 1790–1860. Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Heft 35. München 1971, S. 11.
- 3 Bayer. Hauptstaatsarchiv, GL 2706/549, 8. 9. 1774. s. Wanetschek (Anm. 2) S. 11.
- 4 Westenrieder, S. 178.
- 5 Ch. Scheiber, Aus der Vergangenheit der Isarvorstadt. München 1940, S. 8.
- 6 H. Raff, So lang der Alte Peter. München 1923, S. 98 f.
- 7 Hufnagel, S. 20.
- 8 L. Hübner, Beschreibung der kurbairischen Haupt- und Residenzstadt München, München 1803, II, S. 388–9.
- 9 A. von Riedl, Topographische Skizze von München. München 1796, S. 13.
- 10 J. Neumiller, Zur Orts- und Rechtsgeschichte des südlichen alten

Friedhofs in München. In: Altbayerische Monatsschrift, Bd. 15, 1919–23, H. 3, S. 1–15.

- 11 Bayer. Hauptstaatsarchiv, GL 2706/549, s. Wanetschek (Anm. 2) S. 12
- 12 H. Melchert, Die Entwicklung der deutschen Friedhofsordnungen. Dessau 1929, S. 69
- 13 M. Luther, Ob man vor dem Sterben fliehen möge. 1527.
- 14 Encyclopédie ou Dictionnaire raisonnée . . . publié par D. Diderot. T. X, Neufchatel 1765, Stichwort: mort.
- 15 Neumiller (Anm. 10)
- 16 F. P. Zauner, München in Kunst und Geschichte. München 1914, S. 63.
- 17 Münchner Mittwochsblatt, Bd. 1, 1807, S. 508–10.
- 18 Hübner (Anm. 8) S. 389.
- 19 M. Pötzl-Malikova, F. X. Messerschmidt. Wien-München 1982, S. 233 ff.
- 20 J. S. von Rittershausen, Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München. München 1787, S. 146.
- 21 P. Volk, Münchener Rokokoplastik. Bayerisches Nationalmuseum. Bildführer 7. München 1980, S. 132.
- 22 J. M. Soeltl, München mit seinen Umgebungen. München 1837, S. 405: Text

der Inschrift des jetzt an der Mauer (ehem. Alte Arkaden) befindlichen Steines (ehem. 3-1-32).

- 22 Allgemeine bayerische Chronik oder Geschichts-Jahrbücher-Annalen des Neunzehnten Jahrhunderts . . . Hrsg. von Jos. Heinr. Wolf. München 1844, S. 128.
- 23 K. Klebe, Grabmäler des alten südlichen Friedhofes in München. In: Süddeutsche Bauzeitung, XXIV. Jg. 1914, S. 249 ff. Bei mehreren Grabmälern aus Sandstein stellte Klebe einen Ölanstrich fest.
- 24 Bayer. Hauptstaatsarchiv, RA 368/7511, s. Wanetschek (Anm. 2) S. 196.
- 25 Dazu: P. Bloch, Der Tod aus der Sicht der Hinterbliebenen. In: Wie die Alten den Tod gebildet, S. 27–36.
- 26 Desserres de la Tour, Du Bonheur. 1767. S. 161 ff. Zitiert nach: B. Groethuysen, Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich (1927), Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 256. Tübingen 1978, Bd. I, S. 140.
- 27 Vgl. R. Rosenblum, Transformations in Late Eighteenth Century Art. Princeton 1967, S. 28 ff.
- 28 Trippels Grabmal des Grafen Cernichew, 1789 in Rom gemeißelt, ist eines der

- frühesten Grabmäler, bei denen dieses Motiv isoliert auftritt.
- 29 G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*. (1584) Florenz 1974, S. 294.
- 30 Fr. Mayer, Beschreibung von München mit Anführung seiner Umgebungen. Pforzheim 1841, S. 351.
- 31 Melchert (Anm. 12) S. 49–50.
- 32 Bayer. Hauptstaatsarchiv, RA 368/7511, 17. 5. 1811, s. Wanetschek (Anm. 2) S. 196.
- 33 J. Wiedenhofer, Die bauliche Entwicklung Münchens. München 1916, S. 59 ff. Wanetschek (Anm. 2) S. 60 ff.
- 34 Abb. in: AK Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775–1825. München 1980, S. 91.
- 35 Bayer. Hauptstaatsarchiv, RA 368/7511, 27. 7. 1814 s. Wanetschek (Anm. 2) S. 196.
- 36 Fernau, S. 44.
- 37 J. A. Eisenmann, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München. München 1812, S. 194.
- 38 Fernau, S. 45 ff.
- 39 Kgl. Reskript 4. 6. 1817, s. Wanetschek (Anm. 2) S. 196.
- 40 Bayer. Hauptstaatsarchiv, RA 368/7511, 17. 7. 1817, s. Wanetschek (Anm. 2) S. 196.
- 41 vgl. hier Anm. 24.
- 42 Kunst- und Gewerbe-Blatt des Polytechnischen Vereins im König-Reiche Bayern. 4. Jg. 13. 6. 1818, 17. 10. 1818 (S. 411)
- 43 Lt. Wanetschek (Anm. 2) S. 71, 72. Die Verf. verweist auf die Stadtbeschreibung von A. Huber, München im Jahre 1819 als erstem Beleg für diese Assoziation. (ohne Seitenangabe).
- 44 Vgl. AK Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1970, S. 136.
- 45 Kautzopolis (München) 1818, S. 6.
- 46 W. Ney, Über das Neue am Friedhof zu München. München 1819.
- 47 F. L. v. Sckell, Beiträge zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber. (1818), München 1825, S. 187 ff.
- 48 *ibid.* S. 188–9.
- 49 Ney (Anm. 46) S. 5: weist auf die Gefahr der Monotonie durch die dichte Reihung der Grabmäler hin.
- 50 Bayer. Hauptstaatsarchiv, RA 368/7511, 5. 11. 1819, s. Wanetschek (Anm. 2) S. 198.
- 51 Bayer. Hauptstaatsarchiv, RA 368/7511, 1. 11. 1817, s. Wanetschek (Anm. 2) S. 197.
- 52 *ibid.* 5. 11. 1819, s. Wanetschek (Anm. 2) S. 198.
- 53 Kunst- und Gewerbe-Blatt (Anm. 42) S. 413.
- 54 *ibid.* S. 413.
- 55 R. Marggraff, Daniel Joseph Ohlmüller, nach seinem Leben und Wirken im Umriß dargestellt. In: Zweiter Jahresbericht des Historischen Vereins für Oberbayern. 1839, S. 102.
- 56 S. Röttgen, Erinnerungsmaße an König Ottos Abschied von Bayern. In: Athen-München. Bayerisches Nationalmuseum Bildführer 8 München 1980, S. 36 ff.
- 57 Fernau, S. 34.
- 58 Melchert (Anm. 12) S. 17: verweist auf Lex, Das kirchliche Begräbnisrecht. Regensburg 1904
- 59 Neueste Schriften. München 1832, Bd. 2, S. 85 ff.
- 60 Sckell (Anm. 47) S. 190.
- 61 Kunst- und Gewerbe-Blatt (Anm. 42) S. 413.
- 62 Ney (Anm. 46) S. 19
- 63 C. Reber, Die »Ruhmeshalle« unter den Arkaden des südlichen (älteren) Friedhofes in München. In: Bayerland, 9. Jg. 1898, S. 304 ff. Nr. 25 ff.
- 64 Nach Mitteilung Herrn Scheibmayrs befindet sich die Babo-Büste heute in der sogenannten »Aussegnungshalle«.
- 65 Ungenannter Verfasser, Über die Verwandlung unserer Leichenplätze in heitere Ruhegärten. a. a. O. S. 702.
- 66 Zur Gotik-Rezeption in München: G. Leinz, Ludwig I. von Bayern und die Gotik. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 44, 1981, S. 399 ff.
- 67 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 27 135
- 68 S. 37
- 69 Zeitschrift des Vereins für Ausbildung der Gewerke. Jg. 4, 1851, H. 1, S. 6.
- 70 R. Gottgetreu, Die bedeutendsten Grabmonumente des Münchner Gottesackers. München 1849, o. S. (Text zu Blatt 2)
- 71 Amtlicher Anzeiger und Intelligenzblatt der Kgl. Bayer. Kreishauptstadt Augsburg. Nr. 329, 30. 11. 1840, S. 1366.
- 72 wie Anm. 70, o. S. (Text zu Blatt 1)
- 73 Brief F. v. Gärtner an J. M. v. Wagner, 10. 6. 1832. s. L. von Pölnitz, Ludwig I. von Bayern und J. M. v. Wagner. München 1929, S. 161.
- 74 Fernau, S. 33.
- 75 Dies geht aus dem rückseitigen Text auf der Vedute des »Campo Santo« von Schidermaier (Kat. Nr. 371) hervor.
- 76 H. Moninger, Friedrich von Gärtners Originalpläne und Studien. München 1883, S. 73–76.
- 77 Moninger (Anm. 76) Nr. 1588.
- 78 Wie Anm. 46), S. 18.
- 79 L. Wind, Der neue Leichenacker in München. In: Zeitschrift für praktische Baukunst. II, 1851. S. I.
- 80 München, Technische Universität, Architektursammlung, Gärtner-Sammlung, Dok. 1593, 1597.
- 81 E. Foerster, Stand der Kunst in München. In: Deutsches Kunstblatt, 14. 1. 1850, S. 13.
- 82 Zuber, S. 3.
- 83 1913 erschien eine Zusammenstellung aller adeligen Begräbnisse: E. v. Berchem, Die adeligen Begräbnisstätten auf dem Südlichen Friedhof in München. München 1913. Ein großer Teil der heute noch erhaltenen Begräbnisse gehört dem Handwerksstand an. Eine Aufstellung über die Anteile der verschiedenen sozialen Klassen gibt es bisher nicht.
- 84 Fernau, S. 46; Mayer (Anm. 30) S. 349.
- 85 O. M. Reis, Die Gesteine der Münchner Bauten und Denkmäler, mit Berücksichtigung der weiteren Umgebung Münchens. München 1935.
- 86 Vgl. G. K. Nagler, Neues Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. XVI, München 1846, S. 353. Im Sickinger-Nachlaß (München, Bayerisches Nationalmuseum) befinden sich mehrere Entwürfe für Grabdenkmäler dieser Art (20/1295, 20/1306, 20/1314)
- 87 Melchert (Anm. 12) S. 96, 101.
- 88 J. Alt, W. Vomm, Der Kölner Friedhof Melaten. Köln 1980, S. 86.
- 89 wie Anm. 1, S. 63.
- 90 AK Ausstellung zur Hebung der Friedhof- und Grabmalakunst. München Glaspalast Jan./Febr. 1907, *passim*; Das moderne Grabmal auf der Wiesbadener Ausstellung zur Hebung der Friedhofs- und Grabmalakunst 1905. Meisterwerke von Ad. Hildebrand, Herm. Hahn, Erwin Kurz, Alfred Messel, Rudolf Bosselt u. a. Hrsg. von Dr. v. Grolmann. Der »Grabmalakunst« 3. Folge, Berlin 1906.
- 91 Grolmann in AK 1907 (Anm. 90) S. 13.
- 92 J. Wittstock, Das Röhler-Grabmal von Adolf Hildebrand auf dem Südlichen Friedhof in München. In: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege, 29, 1972–74
- 93 Nach 1905 (22-5-11/12). Vgl. Das moderne Grabmal (Anm. 90) T. 19.
- 94 AK 1907 (Anm. 90) S. 4.
- 95 *ibid.* S. 4.
- 96 Heilmeyer (Anm. 1) S. 66, 82–3, 93.
- 97 A. Barth, Der alte Südliche Friedhof – Museum für Steinskulpturen des 19. Jahrhunderts. In: Münchner Merkur, Nr. 230, 6. 10. 1982, S. 18.