



«Vers l'Idéal» oder: Die Kunst, den Tod zu überwinden – Das Krematorium von La Chaux-de-Fonds

Ivo Heinrich Zemp

«Einen natürlichen Tod», so die französische Philosophin Simone de Beauvoir in «Une Mort très douce», gibt es nicht: nichts, was einem Menschen je widerfahren kann, ist natürlich, weil seine Gegenwart die Welt in Frage stellt. Alle Menschen sind sterblich: aber für jeden Menschen ist sein Tod ein Unfall und, selbst wenn er sich seiner bewusst ist und sich mit ihm abfindet, ein unverschuldeter Gewaltakt.»¹

Den gesellschaftlichen Umgang mit dem Sterben und dem Tod vermittelt die Sepulkralkultur. Das Krematorium von La Chaux-de-Fonds, 1908–1909 durch die Architekten Robert Belli und Henri Robert errichtet und schrittweise bis 1936 ausgestaltet, steht als wichtiger Vertreter der damaligen Todesauffassung und einer neuen Bestattungsform. Architektur und Kunst des Gebäudes verbinden sich hier zu einem symbolistischen «Gesamtkunstwerk», das in der Schweiz einzigartig ist. Es zeigt den Versuch der «Ateliers d'Art Réunis» unter Charles L'Eplattenier (1874–1946), den Tod und die Trauer mit den Mitteln der Kunst zu überwinden und so zu einem imaginierten «idéal» zu gelangen. Während die verwendete Ikonographie ihr Repertoire aus dem ästhetischen Fundus der Zeit bezieht, bedient sich das kunsthandwerkliche Programm einer regional geprägten Material- und Formensprache. Entstanden ist ein ausdrucksstarkes Monument des Jugendstils, das sich im europäischen Vergleich durchaus behaupten kann.

Das Krematorium von La Chaux-de-Fonds befindet sich auf dem gemeindeeigenen Friedhof in Charrière, am nordöstlichen Ende der Schweizer Stadt, die auf rund 1000 Metern über Meer im Neuenburger Jura liegt. Viele bezeichnen sie als eine Insel im Grünen, umgeben von einem Horizont aus Tannenwäldern, die sich im regionalen Art Nouveau als «*style sapin*» manifestieren. Nach dem Brand von 1794 wurde La Chaux-de-Fonds als orthogonales Netz in die Ebene gelegt. So auch der 1851

¹ Simone de Beauvoir, Ein sanfter Tod, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 119–120.

eingeweihte Friedhof, der die Ausrichtung der Stadt und deren rasterhafte Form aufnimmt: Eine verkleinerte Projektion der Siedlung der Lebenden auf die Ruhestätte der Toten.

Das Krematorium wurde 1908–1909 von den ortsansässigen Architekten Robert Belli und Henri Robert im Auftrag der Feuerbestattungs-Gesellschaft erbaut. Sie schufen einen Zentralbau, der in seinen Grundzügen den klassischen Vorbildern der Memorialarchitektur verpflichtet ist. An der Ostseite führt eine grosse Freitreppe zur offenen Vorhalle. Daran fügt sich der mit einem Zeltdach abgeschlossene, beinahe würfelförmige Hauptbau. Das grosse, runde Portal klingt an Joseph Maria Olbrichs Ernst-Ludwig-Haus in Darmstadt (erbaut 1901) an, das hier vielleicht Pate gestanden hat. Hinter der Fassade aus Jurakalkstein verbirgt sich eine Eisenbetonkonstruktion, eine der damaligen Errungenschaften der modernen Materialtechnik. Das pyramidale Dach war ursprünglich mit grossformatigen Eternitplatten belegt, was den erratischen Charakter des Gebäudes verstärkte.

Über obliegende Fensterbänder erhält der Innenraum Licht. Darunter sind nord- und südseitig Mosaiken angebracht, die – wie die beiden flankierenden Statuen am Treppenaufgang – erst später hinzukamen. Über dem Fronton der Vorhalle erhebt sich die Statue des golden schimmernden Athleten (*«Vers l'idéal»*). Die Spitze des Daches schliesst mit einem zentralen Kamin ab. Am abgestuften Eingangsportal findet sich eine Abfolge aus geometrisierten Tannen und stilisierten Feuerzungen, die im Schlussstein des Bogens in einer geflügelten Form – Symbol für die von den Flammen befreite Seele – enden.

Der Zeremoniensaal befindet sich um ein halbes Geschoss erhöht. Die langgezogene Treppe, die diese Niveaudifferenz überwindet, kann als Kontemplationsweg der Hinterbliebenen gedeutet werden, der sie auf das Ereignis der Trauerfeier vorbereitet. Über dem Eingangsbereich der Vorhalle ist eine vom Saal aus nicht sichtbare Orgelempore untergebracht. Die Verbrennungsöfen befinden sich im Untergeschoss. Die Absenkung des Sarges übernimmt ein hydraulischer Lift. Die Kaminzüge werden entlang den Wänden geführt, in der Dachneigung geschleift und vereinigen sich im First zu einer zentralen Austrittsöffnung. Den obere Abschluss der inneren Raumschale wurde schliesslich als Muldengewölbe ausgeführt. Die Grundrissdisposition umfasst die beinahe quadratische Form des Zeremoniensaals von 9.00 x 9.50 Metern mit vorgelagerter Eingangspartie. Die Aussenwände des Abdankungsraumes dienen zugleich als

Kolumbarien für die Aschenurnen. Als zentrales Element dominiert der Katafalk mit rückwärtigem Sitz des Zeremonienmeisters.

Die zwei Aussenfassaden des Krematoriums sind mit Mosaiken geschmückt. Sie zeigen auf der Südseite «*Le Triomphe de la Vie*» (Der Triumph des Lebens, 1926). Die Nordseite ist dem Motto «*Vers l’Au-Delà*» (In Richtung Jenseits, 1927) gewidmet. Die Mosaiken, die gegenüber der Innenausstattung rund 10–15 Jahre später entstanden, sind in kräftigen Farben gehalten und stehen bereits unter expressionistischem Einfluss. Das irdische Leben, das als Diesseits im Süden angelegt ist, wird als barockes «Festspiel» in seiner ganzen Vitalität dargestellt: Bewegte, kraftstrotzende Posen und eine paradiesische Fülle prägen das Geschehen; sie scheinen den Bildrahmen zu sprengen. Dominiert wird die tripartite Darstellung durch ein Kleinkind. Wie in eine Mandorla aus Licht gehüllt, steht es als Zeichen einer sich immer wieder neu erschaffenden Menschheit. Wesentlich ruhiger nimmt sich das Mosaik auf der Nord- oder Nachtseite aus, das vom Übertritt in ein unbekanntes Jenseits berichtet. Eine geordnete, statische Komposition, die an pompejische Vorbilder erinnert. Ernste Gesten bestimmen die Handlung der in Architektur gefassten Personen, während dazwischen der Pfau² als Symbol der Auferstehung und der Seligkeit auftaucht.

Die Mosaiken, ebenso wie die künstlerische Ausgestaltung des Krematoriums schuf der berühmte Künstler, Architekt und von 1897 bis 1914 Lehrer an der «Ecole d’Art de La Chaux-de-Fonds», Charles L’Eplattenier (1874–1946). L’Eplattenier gilt als einer der wichtigsten Vertreter des Schweizer Jugendstils (Art nouveau), auch wenn er nur selten ausserhalb der Stadt La Chaux-de-Fonds wirkte. Zu seinen Schülern gehörte u.a. der Architekt Le Corbusier. L’Eplattenier bildete sich bei Malern wie Paul Bouvier³ in Neuchâtel, an der Kunstgewerbeschule von Budapest (1890–1893) und der Ecole des Beaux-Arts in Paris aus. Mit 23 Jahren wurde er als Professor an die Kunstgewerbeschule von La Chaux-de-Fonds berufen. Als Inspirationsquellen für sein künstlerisches Schaffen galten etwa die vom Symbolismus geprägten Werke von Arnold Böcklin (1827–1901), Ferdinand Hodler (1853–1918) und Giovanni Segantini (1858–1899), Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898)⁴, oder Eugène Carrière (1849–1906)⁵ sowie die theoretischen Schriften des englischen

² Der Pfau steht als Symbol für den Himmel, die Seligkeit und das Glück. Der Pfau wurde ausserdem zum Symbol der Auferstehung und der Unverweslichkeit der Seele.

³ Paul Bouvier (1857–1940), Architekt, Maler und Aquarellist, Neuenburg.

⁴ Pierre-Cécile Puvis de Chavannes, franz. Maler. U.a. Werke wie «Der Tod und die Mädchen» von 1872 oder «Der Traum» von 1883.

⁵ Der französische Maler und Lithograph Eugène Carrière war bekannt für seine Porträts von Künstlern und Dichtern sowie für düstere, schemenhafte Gemälde von Frauen und Kindern.

Kunsttheoretikers John Ruskin (1819–1900).⁶ Nach einem Unfall im felsigen Gelände am Fluss Doubs verstarb Charles L'Eplattenier 1946.

1909–1912 schuf er mit seinen Schülern eine aussergewöhnliche, nach Symmetrie strebende Ausstattung, im Sinne eines Gesamtkunstwerks. Die Ausschmückung des Krematoriums präsentiert sich als «Innenwelt», als abgeschlossener Kosmos. Hier wird das Programm Abschied, Trauer und Tod thematisiert. Die architektonischen und kunstgewerblichen Mittel werden dazu eingesetzt, einen würdigen Rahmen für die Trauerfeier zu schaffen. In symbolistischer Manier wirken die verschiedenen Elemente zu einer eindrücklichen Raumstimmung zusammen, die Pathos, Allegorie und die Realität des Todes verschmelzen. Der Schmerz der Abschiednehmenden soll mit den Mitteln der Kunst gemildert, ja gar überwunden werden.

In zentraler Stellung des Raumes befindet sich der gegen den Fussboden um zwei Stufen erhöhte Katafalk, an dessen Kopfende der Stuhl des Zelebrenten in eine Wandnische eingelassen ist. Zwei Leuchter, die 1926 hinzukamen, begleiten den engeren Bereich des mit getriebenem Kupferblech verkleideten Aufbahrungsortes. Die Rückwand gliedert sich in eine untere und eine obere Zone. Die untere Wandpartie dient als Kolumbarium und nimmt die Aschenurnen der Verstorbenen auf. Man kann sie als «*Lieu de mémoire*» (Ort der Erinnerung) bezeichnen, die von kleineren Etagennischen und eingestellten, grossen Aschenurnen eingenommen wird. Darüber spannt sich eine Darstellung im Panoramaformat. Sie besitzt die gleiche Höhe wie die seitlichen Fenstergitter, die die Szenerie in ein gedämpftes Licht hüllen. Das Ölbild mit dem Titel «*La Mort, la Douleur et la Paix*» (Der Tod, der Schmerz und der Friede)⁷ zeigt in zentraler Stellung die allegorische Figur des Friedens, die vor einem kreisrunden Eibenbaum⁸ sitzt. Beschützend hält die Orantin die Arme über die Leichname der Verstorbenen. An deren Fussende trauern je wechselseitig ein Mann und eine Frau, begleitet von einem Trauerkranz und einem knorrigen Baum im Hintergrund, dessen Blätter abfallen. Die ganze Szenerie hat einen ruhigen und statischen Charakter, die dem Betrachter die Schwere der Trauer und die Unausweichlichkeit des Todes zeigt, aber auch auf den Frieden verweist, den das Lebensende mit sich bringt. Die Sterblichkeit kann uns jederzeit und unverhofft ereilen: «*Mors certa, hora incerta*», auch im besten Lebensalter. Die Darstellungsform, die Gestik und Bildkomposition der Figuren verweisen auf

⁶ John Ruskin war englischer Schriftsteller, Maler, Kunsthistoriker und Sozialphilosoph. 1849 erschien seine architekturtheoretische Essaysammlung «*The Seven Lamps of Architecture*», in der er in poetischer Form die Grundlagen der Architektur (Opfer, Wahrheit, Macht, Schönheit, Leben, Erinnerung und Gehorsam) beschrieb.

⁷ Das Bild ist am rechten unteren Bildrand mit «C. L'EPLATTENIER 1912» datiert.

⁸ Die Eibe kann sehr alt werden und gilt daher als Symbol für die Unsterblichkeit. Sie wurde seit alten Zeiten auf Friedhöfen gepflanzt.

allegorische Darstellungen von Ferdinand Hodler. Die zu einem idealistischen Bild verdichtete Aussage mit ästhetisierten Toten und Trauernden bildet das irdische Diesseits ab.

Die gegenüberliegende Seite nimmt das zentrale Eingangsportal ein. Eine zweiflüglige Anlage, deren Türblätter mit getriebenen Frauengestalten verziert ist, schliesst den Raum ab. Darüber die bewegte Darstellung «*La purification par le feu*» in Öl auf Leinwand mit zentralem Feuer, dessen Flammen in das Universum reichen. Seitlich steigen in Rauch gehüllt, männliche und weibliche Personen auf.

L'Eplattenier hat sie in seinen Studien «*L'Envol des Ames*» (Das Aufsteigen der Seelen) festgehalten. In ihrem schemenhaften Wesen erinnern die im Rauch aufsteigenden Leiber an die Wolkengestalten in den Werken des Schweizer Malers Charles Giron (1850–1914) wie etwa in «*Les Nuées – Vallée de Lauterbrunnen*» (Die Wolkengruppe – Lauterbrunnental) von 1901 oder im 1901–1902 entstandenen Panoramabild «*Die Wiege der Eidgenossenschaft*»⁹ im Nationalratssaal des Bundeshauses in Bern. Als transluzide Gestalten schweben sie im Strom des Rauches wie in einem Strom aus Wasser.

Die Seitenwände nehmen im oberen Bereich die Befensterung auf, durch deren vorgelagerte Gitter – züngelnde Flammen – das Licht gefiltert in den Raum einfällt und so in ein diffuses Licht hüllt. Kein direktes Licht soll die in sich gekehrte, melancholisch anmutende Stimmung durchbrechen. Davon zeugen auch die ruhigen, quadratischen Darstellungen. An der rechten Wand gemahnt eine männliche Figur, in einen Umhang gehüllt und eine Urne haltend, zur Stille («*Le Silence*»), während ihm gegenüber eine in sich versunkene Frau als Hüterin der Flamme («*La Flamme de Souvenir*») auftritt.

Über dem Abschlussgesims steigt das bemalte Muldengewölbe auf, dessen Form, Ornamentik und Farbgebung, wie auch die durchbrochenen Fenstergitter, stark an maurische Vorbilder erinnert. Die geometrisierten Formen, im Farbenkreis des Feuers gehalten, streben aufwärts. In zuckenden Konturen wechseln die Feuerzungen mit eingestreuten Sternen ab. Im Gewölbe durchdringen und vereinigen sich Feuer und Himmel.

⁹ Das fünf Meter hohe und zwölf Meter breite Bild «*Wiege der Eidgenossenschaft*» des Malers Charles Giron ist zu einem Erkennungszeichen des Schweizer Nationalrates geworden: das Innerschweizer Panorama mit Vierwaldstättersee, Schwyz, Mythengebirge und Rütli. Im Wolkenband darüber erkennt man eine nackte Frauengestalt als Allegorie des Friedens.

Bei einer Abdankungszeremonie durchdringen sich alle Elemente: die Trauerrede, die allegorischen Darstellungen, die ernste, erhabene Raumstimmung, Orgelklänge, die unsichtbar im Raum oszillieren, die physische Präsenz des Dahingegangenen, die Namen der Vorausgegangenen an den Umfassungswänden und die Schwere der Materialien: Eine Gemeinde von Lebenden inmitten des Bannkreises Verstorbener.

Zum Ende der Trauerfeier wird der Sarg leise nach unten versenkt und den Blicken entzogen der Verbrennungsmaschine übergeben. Die eigentliche Feuerbestattung wird im zweckmässig eingerichteten Untergeschoss vollzogen, beinahe lautlos, still, in Abwesenheit der Trauernden. Nach einem rund zweistündigen Brennprozess bei rund tausend Grad werden von dem den Flammen übergebenen Leib noch etwa 1,5 Kilogramm «calinierte» Knochenreste zurückbleiben und anderntags die plombierte Aschurne bereit für den nächsten Schritt sein: die der Verbrennung nachgelagerte, eigentliche Bestattung.

Der französische Philosoph Jean Baudrillard spricht 1976 in «L'échange symbolique et la mort» von der Exterritorialität des Todes und dessen Negation in der modernen Gesellschaft. Die Gesetze der Ökonomie und der Sauberkeit hätten die traditionellen Vorstellungen von Religion, Tod und Trauer überformt: «Unsere ganze Kultur ist hygienisch: sie beabsichtigt, dem Leben den Tod auszutreiben.»¹⁰ Der Tod wird als obszön und peinlich empfunden, der den Lauf des Lebens und der Lebenden stört. Seine Verdrängung führt in die Tabuisierung und Anonymisierung, die die Trauer dem Individuum überlassen. Die damit einhergehende Entkörperlichung des Leichnams mündet in der Kremation, als «(...) letzte Stufe dieser diskreten Liquidierung und dieses minimalen Überbleibels.»¹¹

Eine eigentliche Personifizierung des Todes als Knochenmann lässt sich im Krematorium von La Chaux-de-Fonds nicht finden. Dieser passte nicht mehr zum sentimentalsten Gefühl einer «vergeistigten» Gesellschaft und den ästhetisierenden Vorstellungen der symbolistischen Kunst zum Thema Tod. Die tanzenden Skelette wichen dem «distanzierten Blick» auf die Toten, die nicht mehr wirklich, sondern in abstrahierten und geschönten Bildern erschienen. So musste in der Folge auch der reale Körper des Toten sublimiert und eliminiert werden. Sauber, laut- und geruchlos hat die Feuerbestattung nicht nur die Entsorgung des Leichnams übernommen, sondern auch die religiösen Bilder und den Totentanz weggefegt. Ein moderner

¹⁰ Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, dt. Übersetzung, Berlin 2005. S. 285.

¹¹ op.cit. S. 289.

Ikonoklasmus, ein zweiter Bildersturm. Philippe Ariès konstatierte gar, die Kremation sei die radikalste Ablehnung des Todes.