

Die Trauernde : Zur geschlechtsspezifischen Materialisierung von Gefühlen im bürgerlichen Tod

Fischer, Norbert

1996

<https://doi.org/10.25595/1629>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fischer, Norbert: *Die Trauernde : Zur geschlechtsspezifischen Materialisierung von Gefühlen im bürgerlichen Tod*, in: Metis : Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 5 (1996) Nr. 10, 25-31. DOI: <https://doi.org/10.25595/1629>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

DIE TRAUERENDE

Zur geschlechtsspezifischen Materialisierung von Gefühlen im bürgerlichen Tod

Norbert Fischer

I.

Ein Gang über den Friedhof ist wie das Blättern in einer historischen Quelle. Als bedeutendster Ort des Todes bietet er mit seinen Grabmälern und seiner Architektur eine gleichsam materialisierte Anschauung vom Umgang mit den "letzten Dingen". Es ist zudem eine Anschauung, die gesellschaftlich bereits vermittelt ist, denn die Friedhofstopographie verändert sich in steter Wechselwirkung zum sozialen Kontext.¹ So informiert das Erscheinungsbild der Friedhöfe - aus ganz anderer Perspektive als die sonst so häufig zu Rate gezogenen ideengeschichtlichen Zeugnisse - auch über die Gefühle im Umgang mit dem Tod. Es sind insbesondere die Grabmäler, die spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zum Träger einer spezifischen, bürgerlichen Gefühlswelt wurden.

Das gilt auch für jenen Topos, der wie nur wenige andere zum Symbol des bürgerlichen Umgangs mit dem Tod in der Moderne geworden ist: die Figur der Trauernden. Niemandem, der je über alte städtische Friedhöfe gegangen ist, werden all ihre Varianten entgangen sein: Stehend, gebückt, sitzend oder in sich zusammengesunken lassen sie sich auf den Familiengrabstätten des städtischen Bürgertums wiederfinden. Häufig aus Bronze oder Marmor, gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch als fabrikmäßige Galvanoplastik hergestellt, verkörperten sie so lange das gesellschaftlich kultivierte Gefühl bürgerlicher Trauer, bis ihre Traditionslinie nach dem Ersten Weltkrieg plötzlich abriß.

Bei der Trauernden mit ihrem häufig hingebungsvoll-wehmütigen Blick handelt es sich um eine sepulkrale Ausdrucksform, die auf ganz eigene Weise etwas über die Geschlechterbeziehungen in der Zeit vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert verrät. Auf der einen Seite wird das Gefühl der Trauer in die Form einer unspezifischen, typisierten "Weiblichkeit" gegossen. Derjenige aber, dem diese

¹ Dazu sowie zum Verhältnis von Sozial- und Kulturgeschichte siehe die Einleitung in Norbert Fischer, *Vom Gottesacker zum Krematorium. Eine Sozialgeschichte der Friedhöfe in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 1996, S. 1-7. Der vorliegende Beitrag basiert zum großen Teil auf den Ergebnissen dieser Studie.

Gefühle gelten, ist jeweils konkret identifizierbar: Es ist das männliche Familienoberhaupt, dessen individuelle Biographie und gesellschaftliches Prestige im Grabmalkult gefeiert wird.

II.

Dieser Zusammenhang von Gefühl, Weiblichkeit und Tod liegt in Entwicklungen begründet, deren Anfänge aus der Reformationszeit datieren. Damals begann sich jene "private" Trauerkultur zu entfalten, die den streng religiösen Kontext des Mittelalters ganz allmählich überwand. Die lutherische Lehre betonte die Bedeutung diesseitiger Existenz, verwarf den Glauben ans Fegefeuer und sah in der Fürbitte für die Toten keinerlei Nutzen. Neue Ausdrucksformen im Umgang mit dem Tod entstanden, beispielsweise in den persönlichen Leichenpredigten. Friedhofsästhetik und Grabmalkultur verrieten erste Ansätze einer nun subjektiveren, familienorientierten Trauerkultur. In der Folge der Refomation kam es zugleich zu einer ersten Welle von Friedhofsverlegungen, die - hygienisch begründet - den städtischen Begräbnisplatz von dem Gotteshaus als Hauptbezugspunkt befreiten und vor den Toren der Städte einen neuartigen gesellschaftlichen Ort des Todes entstehen ließen.²

Aber erst im späten 18. Jahrhundert sollte es dann jenen entscheidenden Schub geben, in dessen Folge die Friedhöfe zum bedeutendsten Schauplatz bürgerlicher Emotionen angesichts des Todes werden sollten. Christliche Vorstellungen waren mittlerweile erst recht in die Defensive geraten angesichts eines gesellschaftlichen Kontextes, der immer weniger von theologischen Dogmen geprägt wurde und der die Emanzipation von traditionellen Fesseln forderte. Zudem sorgte der rationale Hygienediskurs dafür, daß im Zeitalter aufgeklärter Reformpolitik eine weitere, nun umfassendere Welle von Friedhofsverlegungen initiiert wurde.³ Damit entstanden in zahlreichen deutschen Städten neue Begräbnisplätze, die sich geradezu als "Spielwiese" eines nun immer stärker emotionsbetonten Umgangs mit dem Tod in der sich entfaltenden bürgerlichen Gesellschaft erweisen sollten.

Zum Vehikel wurde dabei die klassizistische Grabmalkunst. Diese neue Formensprache beruhte auf jener Rezeption antiker Ästhetik, wie sie leitbildhaft von Gotthold Ephraim Lessing in seiner aus dem Jahr 1769 stammenden Schrift

² Siehe Andrea Kammeier-Nebel/Norbert Fischer, Familie, Tod und Trauerkultur - Sozialgeschichtliche Überlegungen zum Wandel von Gefühlsstrukturen im nachreformatorischen Deutschland. In: Elke Kleinau/Katrin Schmersahl/Dorion Weickmann (Hg.), "Denken heißt Grenzen überschreiten." Beiträge aus der sozialhistorischen Frauen- und Geschlechterforschung, Hamburg 1995, S. 65-83 (zusammenfassend S. 81). Zur Friedhofsgeschichte im Zeitalter der Reformation siehe Barbara Happe, Die Entwicklung der deutschen Friedhöfe von der Reformation bis 1870. Tübingen 1991, S. 177-215, sowie - mit Schwerpunkt Schweiz und Süddeutschland - Martin Illi, Wohin die Toten gingen. Begräbnis und Kirchhof in der vorindustriellen Stadt, Zürich 1992, S. 109-134.

³ Happe, (Anm. 2), S. 23-25 sowie zahlreiche Beispiele auf S. 73ff.

"Wie die Alten den Tod gebildet" vorbereitet wurde.⁴ Lessing wandte sich darin gegen die in der Grabmalkunst des Barock dargestellten "Schrecken des Todes".⁵ Die ikonographische Analyse mit allgemeinen Aussagen zur Ästhetik verknüpfend, entdeckte er in den Kunstwerken der Antike die Auffassung vom Tod als "Zwillingsbruder des Schlafes".⁶ So fand Lessing zum "schönen Tod", den er insbesondere in der Figur des Todesgenius verkörpert sah, die er aus antiken Darstellungen herauslas.⁷

In der Folge ging die klassizistische Formensprache in den Kanon der Grabmalkultur ein.⁸ Wenn auch die Tradition barocker Emblematis und Allegorik zumindest im späten 18. Jahrhundert noch für eine Weile fortbestand: Das Skelett und andere als "schrecklich" empfundene Darstellungen wurden, nicht nur in Deutschland, aus dem Repertoire der Todesbilder allmählich verbannt.⁹ Zugleich entfalteten sich jene Topoi, die zum Ausdruck eines neuen, subjektiv-gefühlsbetonten Umgangs mit dem Tod werden sollten. Der Tod wurde als Schlaf dargestellt, der Abschied des Toten von den Lebenden fand auf den Grabmälern ebenso seinen bildhaften Ausdruck wie die Trauer der Hinterbliebenen.¹⁰

⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*. In: Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in 25 Teilen, hg. von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen, 17. Teil: *Schriften zur antiken Kunstgeschichte*, hg. von Alfred Schöne. Berlin u.a. 1925, S. 309-357. Siehe dazu Barbara Naumann, "Wie die Alten den Tod gebildet". Lessings produktives Mißverständnis des Todesgenies im Streit um das Bild des heiteren Todes, in: Christoph Fischer/Renate Schein (Hg.), "O ewich is so lanck". Die Historischen Friedhöfe in Berlin-Kreuzberg, Berlin 1987, S. 205-214; siehe auch Britta L. Behm, Vom "scheußliche[n] Gerippe" zum "Zwillingsbruder des Schlafes" - Die Propagierung eines neuen Todesbildes als Mittel bürgerlicher Emanzipation im 18. Jahrhundert, Maschinenschriftl. Staatsexamensarbeit Hamburg 1994.

⁵ Zum barocken Bild des Todes siehe unter anderem Adolf Hüppi, *Kunst und Kult der Grabstätten*. Olten, Freiburg 1968, S. 301-305; Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebrecht, *Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*, Berlin/New York 1975.

⁶ Lessing, (Anm. 4), S. 314.

⁷ Naumann, (Anm. 4), S. 207. Diese Interpretation erwies sich später als ein allerdings produktiver Irrtum.

⁸ Zu den verschiedenen Formen siehe Paul Arthur Memmesheimer, *Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie*, Diss. Bonn 1969.

⁹ David Irwin, *Sentiment and Antiquity: European Tombs, 1750-1830*, in: Joachim Whaley, *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*. London 1981, S. 131-153, hier S. 141-143.

¹⁰ Peter Bloch, *Der Tod aus der Sicht der Hinterbliebenen*, in: *Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750-1850*, Kassel 1979, S. 27-36, hier S. 28. - Wegbereitend für das sepulkrale Frauenbild in ganz Europa wirkten Bildhauer wie Antonio Canova. Seine im Grabmal für Papst Clemens XIV. in den 1780er Jahren geschaffenen weiblichen Skulpturen zeigten einen "Empfindungs- und Leidensausdruck, der unmittelbar zu Herzen" ging; siehe Ellen Spickernagel, "Poetische Freiheit" und "prosaische Beschränkung".

Das war die Kulisse, vor der die Figur der Trauernden den gesellschaftlichen Schauplatz des Friedhofs betrat. In ihrer typisierten Weiblichkeit verkörperte sie in besonderem Maße jenes Gefühl von Sanftheit und Wehmut, das nun als Trauer kultiviert wurde. Die Figur der Trauernden repräsentierte die spezifische gesellschaftliche Rolle, die die Frau im Umgang mit dem Tod zugewiesen bekam: Es war die psychische Leistung, die Trauerarbeit zu bewältigen: "Sie mußte ihre Affekte, den ungebändigten und formsprengenden Schmerz, unter dem Diktat der Schönheit und Anmut bezwingen, um ... zur Harmonisierung der bürgerlichen Welt beitragen zu können."¹¹

III.

Diese kompensatorische Funktion, die der Frau zugewiesen wurde, sollte in der Grabmalkultur des 19. Jahrhundert zwar aufgefächert und variiert, aber nicht mehr grundsätzlich verändert werden. Vor allem auf den historistischen Familiengrabstätten der Kaiserreich-Zeit, die immer monumentaler ausfielen, war die Figur der Trauernden ein beliebter Schmuck. In immer neuen Varianten verkörperte sie gefühlsbetonte Darstellungen von Abschied und Übergang: in sich versunken, kranzlegend oder blumenstreuend. Ihr melancholischer Blick, ihre kranzumfassenden Hände sind Beispiele für jene Mimik und Gestik, mit der Trauergefühle im Weiblichen typisiert wurden¹² - während die Frau als namentlich verzeichnetes Individuum auf den Grabdenkmälern in aller Regel nur in der Rolle der zugehörigen Gattin, Mutter oder Tochter auftauchte.

In dieser statischen Reproduktion der Trauernden als sepulkrale Schablone wurde verdrängt, daß sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts das gesellschaftliche Selbstverständnis der Frauen zu wandeln begonnen hatte - erwähnt seien nur die Anfänge der organisierten Frauenbewegung. Daß sich diese Entwicklung in der sepulkralen Figurenwelt nicht niederschlug, verweist deutlich auf das konservative Rollenbild der Auftraggeber und der Bildhauer. Im übrigen standen Frauen durchaus auch in praktischem Bezug zum Umgang mit dem Tod, wie das Beispiel der

Zur geschlechtsspezifischen Form von Grabmal und Denkmal im Klassizismus, in: Kritische Berichte, 1989, Heft 4, S. 60-76, hier S. 66-67.

¹¹ Spickernagel, (Anm. 10), S. 73-74.

¹² Lokale Beispiele siehe unter anderem bei Heike Schmidt, Friedhof und Denkmal im Industriezeitalter am Beispiel Essener Friedhöfe: Geschichte - Gestaltung - Erhaltung. Eine kunsthistorische Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung des Steinerfalls, Bochum 1993, S. 109 und S. 110-116; Barbara Leisner/Ellen Thormann/Heiko K. L. Schulze, Der Hamburger Hauptfriedhof Ohlsdorf. Geschichte und Grabmäler. Band I. Hamburg 1990, S. 131-133; Josef Abt/Wolfgang Vomm, Der Kölner Friedhof Melaten, Köln 1980, S. 85. - Zum "Abschied" als immer wiederkehrendes Motiv in der Sepulkralplastik des 19. Jahrhunderts siehe Sibylle Einholz, Was der Nachwelt bleibt - Einblicke in die Berliner Sepulkralplastik, in: Peter Bloch/Sibylle Einholz/Jutta von Simson (Hg.), Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914, Berlin 1990, S. 257-280.

Totenfrauen zeigt.¹³ Das auf gesellschaftliche Kompensation eingestimmte sepulkrale Frauenbild jedoch blieb von derart konkreten Phänomenen unberührt ...

Diese zählbaren gesellschaftlichen Muster blieben auch dann noch bestehen, als Technisierung und Industrialisierung gegen Ende des 19. Jahrhunderts für eine Innovation sorgten: Gemeint sind jene Galvanoplastiken, die etwa ab 1890 den Friedhofsraum als Signet einer noch nicht ganz neuen Zeit ausfüllten. Ein neues, fabrikgerechtes Herstellungsverfahren sorgte dafür, daß noch mehr Trauernde die städtischen Friedhöfe bevölkern konnten.

Die Galvanoplastik entsteht im Prinzip durch ein elektrochemisches Verfahren zur Herstellung beziehungsweise Nachbildung eines Objektes über die galvanische Abscheidung von dünnen Metallüberzügen. Schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt, wurde es vor allem zur fabrikmäßigen, relativ kostengünstigen Nachbildung von Kunstgegenständen und kunstgewerblichen Objekten eingesetzt. Bei der Herstellung von Sepulkralplastiken um die Jahrhundertwende nun unterschied man zwischen Kern- und Hohlgalvanos: Im ersten Fall erhielt ein figürlich modellierter Gips- bzw. Holzkern einen dünnen Metallüberzug. Bei den Hohlgalvanos bedurfte es zunächst einer Hohlform, auf deren Innenseite sich dann der nur zwei bis drei Millimeter starke Metallniederschlag absetzte. Grundsätzlich jedenfalls konnte mit beiden Verfahren das einmal angekaufte Modell eines Künstlers beliebig oft reproduziert werden.¹⁴

Die äußere Ähnlichkeit mit wesentlich kostspieligeren Bronzeplastiken sorgte zusammen mit einer geschickten Vertriebspraxis von Galvano-Herstellern wie der Württembergischen Metallwarenfabrik (WMF) für eine rasche Ausbreitung auf den Friedhöfen. Schon bald tauchten etliche der im künstlerischen Ausdruck nur wenig variierten, häufig lebensgroßen Trauernden auf deutschen Friedhöfen auf - wie übrigens auch andere Galvanofiguren und -reliefs.¹⁵ Geradezu kurios mutet angesichts

¹³ Als Fallstudie siehe Dietmar Cremers, Sechs Frauen mit einem ungewöhnlichen Beruf: Die Marburger Totenweiber des 19. Jahrhunderts, in: Frauen in Marburg. Ein Lauf- und Lesebuch, Red.: Godela Linde, Marburg 1996, S. 10-20.

¹⁴ Zur Geschichte der Galvanoplastik siehe den knappen und guten Überblick bei Barbara Happe, Der Friedhof "Unter den Linden" in Reutlingen. Seine Geschichte und ausgewählte Grabmäler aus dem Zeitraum 1800-1992, Reutlingen 1994, S. 54-58. Siehe auch Meinhold Lurz, Erhalt der Aura trotz technischer Reproduktion. Berliner Künstler arbeiten für die WMF, in: Peter Bloch/Sibylle Einholz/Jutta von Simson (Hg.), Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914, Berlin 1990, S. 325-336. Die zeitgenössische Bedeutung dieses Produktionsverfahrens wird deutlich durch die ausführliche Behandlung in den Enzyklopädien; siehe beispielsweise Brockhaus' Konversationslexikon. 14. vollständig neubearbeitete Ausgabe. Siebenter Band. Leipzig, Berlin und Wien 1898, S. 513. - Mit diesem Herstellungsverfahren wurden übrigens auch zahlreiche Krieger- und Kaiserdenkmäler kostengünstig produziert.

¹⁵ Für Hamburg-Ohlsdorf: Leisner u.a., (Anm. 12), S. 129-130 sowie S. 121-122. Für Essen stellt Heike Schmidt geradezu eine "Überflutung" der Friedhöfe in der Zeit ab 1900 fest; Schmidt, (Anm. 12), S. 152.

der fabrikmäßigen Herstellung an, daß die WMF mithilfe exakter Buchführung im allgemeinen nur je ein Exemplar jeden Modells pro Friedhof gestattete, um ihrer Ware die Aura des Besonderen zu erhalten.¹⁶ Die schablonenhafte Ähnlichkeit der Galvanoplastiken untereinander ließ allerdings diese Praxis zur Farce werden.

Die Trauernde als fabrikmäßig hergestellte Galvanoplastik ist deswegen von besonderer Bedeutung, weil sie ein charakteristisches Beispiel für jene Mischung aus Kultur und Technik bildet, die so sehr die Mentalität breiter bürgerlicher Kreise in der wilhelminischen Gesellschaft prägte.¹⁷ Traditionelles Pathos und modern-industrielle Produktionsweise gingen nun in der beliebig reproduzierbaren weiblichen Trauernden auf neue Weise eine bezeichnende Synthese ein.

IV.

Andererseits war der Siegeszug der Galvanoplastiken nicht von langer Dauer. Im frühen 20. Jahrhundert wurden nämlich auch sie zur Zielscheibe eines Diskurses, der eine neuerliche Zäsur in der Friedhofs- und Grabmalästhetik einläutete. Gemeint ist die sogenannte Friedhofsreform. Sie begann als kulturkritischer Kampf gegen die als überholt empfundene Grabmalkultur des 19. Jahrhunderts. Letztlich aber führte sie dazu, daß die Begräbnisplätze nach dem Ersten Weltkrieg dem rationalistischen Konzept der Stadt als eigendynamischem Infrastruktursystem unterworfen wurden - einer Politik also, die der bürokratisch-anonymen Herrschaft absolute Priorität gegenüber individuellen Bedürfnissen einräumte. In der Zeit der Weimarer Republik wurde der Formenkanon der Grabmäler rigoros reduziert und die schlichte Stele zum Leitbild erhoben, weil sie beliebig standardisierbar war und immer wieder neu in den nun als Gesamtorganismus verstandenen Friedhof eingeordnet werden konnte. Dank strenger behördlicher Gestaltungsvorschriften wurden die Grabmäler auf den städtischen Friedhöfe der zwanziger Jahre zu jenen funktionalen Einzelementen, die sie im wesentlichen bis heute geblieben sind.¹⁸

¹⁶ Lurz, (Anm. 10), S. 326. Walter Benjamin diagnostizierte bekanntlich den Verlust der Aura bei Kunstwerken durch die technische Reproduzierbarkeit; Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Werkausgabe. Band I.2., hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 2. Band. Frankfurt/M. 1980, S. 471-508.

¹⁷ Martin Doerry, *Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreiches*. Zwei Bände, Weinheim/München 1986.

¹⁸ Dazu das Kapitel über die Friedhofsreform und ihren gesellschaftlichen Kontext bei Fischer, (Anm. 1), S. 77ff. Zur technischen Rationalität städtischer Infrastrukturpolitik siehe unter anderem Frank Bajohr, *Vom Honoratiorentum zur Technokratie. Ambivalenzen städtischer Daseinsvorsorge und Leistungsverwaltung im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, in: Frank Bajohr/Werner Johe/Uwe Lohalm (Hg.), *Zivilisation und Barbarei. Die widersprüchlichen Potentiale der Moderne*, Hamburg 1991, S. 66-82, als Fallbeispiel im gesellschaftlichen Umfeld siehe Adelheid von Saldern: "Statt Kathedralen die Wohnmaschine". Paradoxien der Rationalisierung im Kontext der Moderne, in: ebd., S. 168-192.

Auch die Figur der Trauernden war den Reformern - selbst in ihrer industrialisierten Variante als Galvanoplastik - noch zu sehr individualistischer "Kitsch", um Eingang zu finden in das funktionale System des Reformfriedhofs. So ließ die weiter voranschreitende Entzauberung des Todes auf den Friedhöfen diese weiblichen Figuren zum Signet einer vergangenen historischen Epoche werden. Heute findet die Trauernde allenfalls noch Aufmerksamkeit in den melancholischen Blicken der immer zahlreicheren Friedhofsflaneure.