

Anna-Maria Götz

Zwischen Status, Prestige und Distinktion

Das bürgerliche Familiengrab und der Wandel des Bestattungswesens im 19. Jahrhundert

»Jedenfalls hat seit dem 19. Jhd. jedermann ein Recht auf seinen kleinen persönlichen Kasten für seine kleine persönliche Verwesung.«¹

Michel Foucaults Zitat erweckt den Eindruck, dass sich im 19. Jahrhundert ein egalitäres Bestattungswesen – für jeden Leichnam einen Sarg und ein Einzelgrab unabhängig von Geburt und Stand – zu entwickeln begann. Heute erscheinen uns Einzel- und Familiengräber als selbstverständlich, doch nicht nur das Zitat, sondern auch historische Begräbnisplätze zeigen uns, dass es sich bei Einzelgräbern um ein recht junges Phänomen handelt. Das 19. Jahrhundert ist in der Sozialgeschichte auch als das bürgerliche Zeitalter bekannt und eben dieses Bürgertum differenzierte sich in seinen ideellen Vorstellungen sowie im sozialen Habitus bis zur Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert immer weiter aus. Was in den Jahrzehnten nach der Französischen Revolution und der Aufklärung als egalitär proklamiert wurde, offenbarte sich im Alltagsleben nicht selten auf elitäre Weise. Diesen Paradigmenwechsel finden wir auf den Friedhöfen der Jahrhundertwende mit einer weiten Bandbreite an bürgerlichen Grabanlagen mit monumentalem Grabschmuck, mehrdeutigen Bildschöpfungen und kostspieligen Materialien. Hier lässt sich im Sinne Pierre Bourdieus ein vielschichtiges Geflecht der sogenannten feinen Unterschiede erahnen, das es im Folgenden näher zu untersuchen gilt. Mehrere Fragen und Aspekte sollen dabei in den Fokus genommen werden: Wer gestaltete diese feinen Unterschiede und auf welche Weise? Welche Rolle spielte der Friedhofsraum – welche Rolle das Familiengrab? Und nicht zuletzt: Welche Rolle sollte die individuelle Ausgestaltung des Grabmals angesichts der irdischen Endlichkeit spielen? Denn: Die Verstorbenen haben nach ihrem Ableben von einer aufwendigen Grabanlage wohl nicht mehr als die Hoffnung auf das Andenken durch die Nachwelt.

Anhand einer Auswahl von drei Beispielen in Paris, Hamburg und Wien lassen sich die Wechselwirkungen von Status, Prestige und Distinktion veranschaulichen, die vielerorts in der bürgerlichen Grabmalkultur des 19. Jahrhunderts verbreitet waren. Dabei geht es vorrangig weniger um die Sonderrolle von Einzelpersonen, sondern um drei charakteristische Exempel für jenes Phänomen, das historische Friedhöfe als Accessoirelandschaften des bürgerlichen Habitus erscheinen lässt. Erst ab dem 19. Jahrhundert bot sich mit der Einrichtung kommunaler Zentralfriedhöfe ausreichend Platz, um die früheren Massen- und Schichtgräber durch individuelle Einzelgräber abzulösen. Die Professionalisierung des Bestattungswesens im späten 19. Jahrhundert sowie das Aufkommen von Gewerbe-zweigen rund um Beisetzung, Verabschiedung und Grabgestaltung lassen vermuten, dass die Bestattungs- und Grabmalkultur zu diesem Zeitpunkt immer weiter ausdifferenziert wurde. Insbesondere die monumentalen, dauerhaft angelegten Gräber bürgerlicher Familien veranschaulichen facettenreich, dass sich das Andenken um die Verstorbenen auf repräsentative und äußerst individuelle Weise in Szene setzen ließ. Einen besonders aufschlussreichen Quellenbestand bieten auf den Friedhöfen unter den oben genannten Frage-

¹ Michel Foucault, *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 2002, S. 34–46, hier: S. 42.

stellungen weibliche Grabplastiken, die sogenannten *Trauernden*.² Diese Grabplastiken zeigen bis auf wenige Ausnahmen keine konkreten Frauen, sondern – wie auch meist in der bildenden Kunst – idealisierte Sinnbilder. In vielen dieser Figuren wurden verschiedene Bildtraditionen der Kunstgeschichte verschmolzen, wie zum Beispiel christliche Engel oder Marienbilder, Figuren der Mythologie oder antike Göttinnen, Musen und Allegorien oder ganz profane Schöpfungen wie die Mutter Natur oder die eheliche Liebe. Den Figuren wurde durch Gesten wie den gesenkten Blick, den geneigten Kopf oder eine Hand am Kinn ein Pathos verliehen, das dem Motiv der *Trauernden* entspricht.

Die Grabplastiken eignen sich als Quelle für die Untersuchung sozialer Unterschiede in der bürgerlichen Bestattungskultur um 1900 aus mehreren Gründen. Zum einen wurden sie als kostspielige Unikate, als weniger teure Reproduktionen und als wesentlich kostengünstigere Massenware gefertigt, sodass sie sowohl für die vermögende Oberschicht als auch für die weniger vermögenden Mittelstandskreise erschwinglich waren. Zum anderen ließen sie ein hohes Maß an individueller Gestaltungsfreiheit der Grabanlage zu, da die Plastiken neben Fundament, Sockel, Grabarchitektur und Grabumgebung meist direkt für die Grablage konzipiert und so zu einem repräsentativen Grabensemble arrangiert wurden. Darüber hinaus handelte es sich bei den *Trauernden* um das häufigste Motiv im figürlichen Grabschmuck, das vermutlich zum Schlagbild der bürgerlichen Trauerkultur um 1900 avancierte – so zeigen historische Postkarten, Friedhofs- und Reiseführer oder auch Reklame überproportional häufig Abbildungen von Gräbern mit *Trauernden* als Beispiel künstlerisch vorbildlicher Grabkunst der Jahrhundertwende.³ In weiten Teilen Europas wurden mehrere Tausend weibliche Grabplastiken aufgestellt, der Großteil davon in der Zeit zwischen 1890 und 1910.⁴

Für die Sozialgeschichte offenbaren die weiblichen Grabplastiken einen vielschichtigen Quellenbestand, da sich mithilfe von mentalitätshistorischen, wirtschaftshistorischen und raumanalytischen Perspektivwechseln Einblicke in das bürgerliche Selbstverständnis und den schichtspezifischen Wunsch nach sozialer Abgrenzung zulassen. Am Beispiel von Paris, Hamburg und Wien lässt sich hier eine Auswahl von Familiengräbern vorstellen, die charakteristisch für die Bemühungen nach sozialer Abgrenzung auf europäischen Friedhöfen um 1900 war. Diese Auswahl der Städte geht zurück auf Ergebnisse meiner Dissertation, in der ich in einer umfangreichen Untersuchung am Beispiel weiblicher Grabplastiken die bürgerliche Trauerkultur in Europa um 1900 beleuchtet habe. Im Mittelpunkt standen Zentral- und Kommunalfriedhöfe in Hamburg, Berlin, München, Paris, Wien, Zürich, Genua und Traunstein, die systematisch auf spezifische Aspekte hin analysiert wurden wie zum Beispiel Stadtverwaltung und Stadtplanung, Religiosität und Einfluss der Kirche (katholisch/protestantisch/calvinistisch), das sogenannte Wirtschafts- und Bildungsbürgertum, politische Prägung als Monarchie oder Republik, Beispiele für Metropole, Großstadt und Kleinstadt. Für den vorliegenden Beitrag eignen sich die Einzelbeispiele in Paris, Hamburg und Wien besonders, da es sich um Metropolen mit rasantem Bevölkerungswachstum im 19. Jahrhundert handelte, die ein besonders vielschichtiges Bürgertum aufwiesen, teils republikanisch, teils monarchisch geprägt waren, und

2 Die Überlegungen zu diesem Beitrag basieren auf den Forschungsergebnissen meiner Dissertation. Vgl. Anna-Maria Götz, *Die Trauernde. Weibliche Grabplastik und bürgerliche Trauer um 1900*, Köln/Weimar etc. 2013.

3 Ab 1900 beginnen Friedhofsreformer – parallel zu den vielgestaltigen Lebensreformbewegungen –, die bürgerliche Grabmalkultur als »oberflächlich« zu kritisieren, sodass in den 1910er-Jahren verschiedene, beinahe konträre Grabgestaltungen als »vorbildlich« galten. Vgl. Hans Grässel, *Über Friedhofsanlagen und Grabdenkmale. Städtischer Baurat in München – mit 54 Abbildungen*. 60. Flugschrift zur Ausdruckskultur, hrsg. vom Dürerbund, München 1913, S. 1f.

4 Vgl. Götz, *Die Trauernde*, S. 14f.

deren Friedhöfe eine überregionale Reputation hatten. All diese Aspekte lassen vermuten, dass hier im Laufe des 19. Jahrhunderts Bedingungen gegeben waren, unter denen sich bürgerliche Kreise gegenüber anderen sozialen Gruppen zu behaupten versuchten und ein spezifisch bürgerliches Bestattungswesen und Andenken kultivierten. Es offenbarten sich zudem Parallelen zur bürgerlichen Alltagskultur, in der die Ausstattung des Salons oder Repräsentierzimmers mit Kunstobjekten, die künstlerische Inszenierung von Gartenanlagen oder die aufwendige Gestaltung der Hausfassade auf Außenwirkung bedacht war.

I. STATUS: DAS GRABMAL RASPAIL AUF DEM FRIEDHOF PÈRE LACHAISE

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um das Grabmal der Familie Raspail auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris. Es zeigt eine Grabarchitektur, ähnlich einem kleinen Mausoleum, mit einem vergitterten Fenster, davor eine lebensgroße Gestalt, die vollkommen verhüllt an der schlichten Wand lehnt. Ein Arm hängt seitlich schwer herab, die andere Hand scheint kraftlos durch die Gitterstäbe in den zugemauerten Innenraum zu greifen. François-Vincent Raspail (1794–1878) war ein renommierter Chemiker und Biologe, der in der Pariser Öffentlichkeit aber vor allem durch seine politischen Aktivitäten als Republikaner und Sozialreformer bekannt war. Er stand in Opposition zur Monarchie, beteiligte sich sowohl an der Julirevolution von 1830 als auch an der Februarrevolution von 1848. Mehrmals kam er in Haft, unter anderem im gefürchteten Donjon von Vincennes und in der Zitadelle von Doullens. Das Grabmal wurde für Raspails Ehefrau Adélaïde errichtet, die 1853 verstarb, noch während ihr Mann als politischer Gefangener inhaftiert war; vermutlich wurde sie bei einem ihrer Gefängnisbesuche mit Arsen vergiftet. Da diese Geschichte in der Tagespresse und der zeitgenössischen Literatur ausgiebig besprochen wurde, zeigt das Grab eine szenische Darstellung, deren biografischer Verweis für viele Friedhofsbesucher und -besucherinnen wohlbekannt war.⁵

Der Grabentwurf stammte von Antoine Étex (1808–1888), der in Paris ein angesehener Künstler und Bauplastiker war, nachdem er sich mit der Gestaltung der zwei kolossalen Pfeilerreliefs am Arc de Triomphe de l'Étoile einen Namen gemacht und zahlreiche Preise für Denkmäler, Büsten und Skulpturen errungen hatte. Die Zusammenarbeit zwischen bürgerlichen Auftraggebern und Künstlern begann sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerade erst zu etablieren. Bis weit in die Neuzeit war es üblich, dass Architektur- und Kunstaufträge durch den Adel, die Monarchie oder den Klerus erteilt wurden. Dementsprechend waren auch künstlerisch ausgestattete Grabmäler ein Privileg dieser Oberschichten. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nutzte das Bürgertum in vielen europäischen Städten jedoch mithilfe von Kunstgegenständen die Möglichkeit, den sozialen Status zu untermauern und nach außen hin sichtbar zu machen. Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein wurde das breite Kunstpublikum durch ein Bürgertum repräsentiert, das »weniger ein originäres Interesse an Kunst selbst als an der Übernahme einer bestimmten Lebensweise, die den Kunstgenuß integriert hatte, zeigte«.⁶ Der bürgerliche Kunstkonsum vermittelte gegenüber bürgertumsfernen Schichten eine gewisse Finanzkraft, Muße und Zeit für die schönen Dinge sowie das Privileg höherer Bildung: Die Beschäftigung mit Hochkultur und Kunst fungierte somit als schichtspezifische Selbstvergewisserung und zur sozialen Abgrenzung sowohl zu Ober- als auch zu Unterschichten. Nicht nur das Interesse *für* die Kunst, sondern auch die Aneignung *von* Kunst war Teil des

⁵ Dora B. Weiner, Raspail. Scientist and Reformer, New York/London 1968.

⁶ Barbara Sabine Lange-Pütz, Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift »Kunst für Alle«, Bonn 1987, S. 4.

Abbildung 1:
Grabmal Raspail (1878), Antoine Étex, Cimetière du Père Lachaise, Paris
 (Anna-Maria Götz)



bürgerlichen Lebensstils geworden und bescherte neben Antoine Étex vielen anderen Bildhauern einen neuen Kreis von Auftraggebern. Auf die gleiche Weise wie Architekten, Bildhauer und Plastiker für die künstlerische Ausstattung des Gartens, der Villa oder des Repräsentierzimmers angefragt wurden, wurden sie eben auch für die Ausstattung des Familiengrabs beauftragt. Einen so namhaften Bildhauer wie Antoine Étex für einen privaten Auftrag gewinnen zu können, umgab das Grabmal zusätzlich mit einem Nimbus, der auf das gesellschaftliche Ansehen der Hinterbliebenen ausstrahlte.

Étex gestaltete die weibliche Plastik am Grabmal Raspail in einem historistisch-naturalistischen Stil. So beeindruckend und zugleich verstörend die Grabplastik ausgeführt wurde, liegt die Besonderheit des Grabmals vor allem in der räumlichen Wirkung. Die Lage der Grabstätte wurde in der 18. Division in der Nähe des Carrefour du Grand-Rond gewählt, einer Art Rondell und zentraler Verkehrsknotenpunkt, an dem mehrere Wege in Hanglage zusammenlaufen. Von unten kommend bietet sich ein frontaler Blick auf die Vorderseite des Monuments. Entscheidend ist jedoch die räumliche Inszenierung zu den drei anderen Seiten, die von den höher gelegenen Wegen einsehbar sind. Von oben kommend erscheint das Grabmal lediglich als eines von vielen Mausoleen – die plastische Gestalt ist nicht zu sehen. Erst nach und nach eröffnet sich der Blick auf die Plastik auf der Vorderseite und wirkt dabei überraschend und erschreckend zugleich. Der Aufwand, der hier um die Wirkung der Grabstätte im Raum betrieben wurde, zeigt deutlich, dass Grabmäler nicht nur für die Angehörigen, sondern auch für ein öffentliches Publikum in Szene gesetzt wurden. Voraussetzung für derartige Inszenierungen war jedoch, dass die

Auftraggeber Einfluss auf die Lage, die Ausgestaltung und die Laufzeit eines Grabs hatten.

Hier lohnt ein Exkurs zur Bestattungskultur vor 1800, da es im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einigen Änderungen im Friedhofs- und Bestattungswesen kam. Bis auf regional-spezifische Ausnahmen war die christliche Beisetzung in und neben dem Kirchgebäude bis in die Neuzeit üblich, wobei das Bestattungswesen auf heiligem, geweihtem Boden den Kirchen und ihren Gemeinden oblag. Auf dem sogenannten Kirchhof beziehungsweise Gottesacker sowie im Kirchgebäude selbst wurden die Toten nach hierarchischer Ordnung beigesetzt. Nach dem Apud-Sanctos-Prinzip und nach ständischer Herkunft finden sich in den Gotteshäusern Gräfte geistlich und weltlich verdienter Personen, an den Kirchwänden ausgemauerte Gewölbegräber einzelner Familien- und Genossenschaften sowie auf dem Kirchhof die Gräber für den Großteil der Bevölkerung, die mehrfach belegt wurden. In diesen einfachen Schacht- oder Schichtgräbern wurden in der Regel mehrere Leichname übereinander geschichtet, bis ihre Kapazität erreicht war und die Grube geschlossen werden konnte.⁷

Im Hinblick auf die Grabgestaltung wurden sowohl die einfachen Schacht- und Schichtgräber als auch die ausgemauerten Gewölbegräber wegen der häufig wechselnden Grabbelegung nur selten oder gar nicht künstlerisch ausgestaltet. Auch die privilegierten Grabstätten innerhalb der Kirche waren im Vergleich zu den späteren Begräbnisstätten schlicht gehalten, da die Grabplätze unterhalb der Kirchen- und Gewölbeböden wenig Raum für plastischen Grabschmuck boten. Der begrenzte Platz in der Kirche und auf dem Gottesacker bestimmte bis ins 19. Jahrhundert die Möglichkeiten zur künstlerischen Gestaltung der Grabstätten. Allerdings spielte die Grabstätte als Erinnerungsort für die Hinterbliebenen eine vergleichsweise geringe Rolle, da das Andenken an die Toten vor allem über Gebete, Fürbitten und spezifische Gedenktage im Kirchenkalender gewahrt war.

Um 1800 setzte schließlich jener Wandel ein, den Philippe Ariès formelhaft mit dem »Tod des anderen«⁸ skizzierte und auf den Michel Foucault mit der »persönlichen Verwesung« in einem »persönlichen Kasten« anspielte. Infolge der zunehmenden Bevölkerung fehlte es in den großen Städten nicht nur an Platz für die Lebenden, sondern auch für die Toten. Die Kirchhöfe waren derart überbelegt und die Böden ausgelaugt, dass sich die Kritik an den hygienischen Bedingungen immer mehr zuspitzte. So wurde 1804 in Frankreich das napoleonische Edikt zur Verlegung der Begräbnisplätze erlassen, das – in den folgenden Jahrzehnten – auch in den besetzten Territorien außerhalb Frankreichs die Einrichtung neuer Begräbnisplätze vor den Toren der Stadt vorsah.⁹ Als Vorbild galt der Friedhof Père Lachaise, der 1804 infolge des Edikts als der größte von fünf neuen kommunalen Friedhöfen von Paris eingerichtet wurde und nun auch für die breite Bevölkerung erstmals Platz für Einzelgräber bieten sollte.¹⁰

Die Planung des Vorhabens war ein Novum, da es nicht mehr der Kirche oblag, sondern dem städtischen Generalinspektor und Architekten Alexandre-Théodore Brongniart

7 Vgl. Norbert Fischer, Vom Gottesacker zum Krematorium. Eine Sozialgeschichte der Friedhöfe in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert, Köln/Weimar etc. 1996.

8 Vgl. Philippe Ariès, Geschichte des Todes, München 1999 (zuerst frz. 1977), S. 668–678; sowie Markwart Herzog, Einleitung: Totengedenken und Interpretation, in: ders., Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Verstorbenen, Stuttgart/Berlin etc. 2001, S. 11–22, hier: S. 12.

9 »Décret Impérial sur les sépultures« (1804), vgl. Richard A. Etlin, The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris, Cambridge 1984, S. 305.

10 Die Friedhofslösung in Paris galt vielen Zentralfriedhöfen als Vorbild, obgleich es als dezentrales Modell, ringförmig um den Stadtkern, angelegt wurde: in der Stadtmitte der Cimetière de Passy sowie vor den Stadttoren die Begräbnisplätze Père Lachaise (Cimetière de l'Est), Montparnasse (Cimetière du Sud), Montmartre (Cimetière du Nord) und Vaugirard.

(1739–1813). Inspiriert vom englischen Landschaftsgarten forcierte er eine programmatisch ästhetische Gestaltung, bezog Hanglage und bestehende Gartenanlage des Geländes ein und wollte auf diese Weise neben einem Begräbnisplatz auch einen Ort der Kontemplation und Erholung schaffen. Gleichzeitig favorisierte Brongniart eine egalitäre Bestattungskultur jenseits des Apud-Sanctos-Prinzips: Die Art der Beisetzung und des Grabs sollte nicht mehr per Geburt geregelt sein. Unabhängig vom Stand konnten Einzel- und Familiengräber mit unterschiedlichen Laufzeiten und Größen zu Preisen zwischen 9 Franc und 10.000 Franc erworben werden. Jedem Leichnam wurde ein eigenes Grab zugestanden, Lage und Name verzeichnet und zu diesem Zweck die Grabfelder in Divisionen unterteilt. Die Beisetzung wurde in der Regel von der »Compagnie des Pompes funèbres« durchgeführt, die eigens neun Klassen je nach Umfang und Ausstattung anbot.¹¹

Allerdings reagierte die Pariser Bevölkerung zunächst ablehnend auf das neuartige Bestattungswesen. Für den Großteil der Bevölkerung waren die Wege zum Friedhof weit, die Kosten kaum zu tragen und das Angebot schwer zu durchschauen. Schließlich kam es zu dem Entschluss, den Friedhof attraktiver zu gestalten, indem Überreste berühmter Persönlichkeiten dorthin überführt und aufwendige Monumente von namhaften Künstlern protegiert werden sollten. So wurden Grabplätze in besonders schöner Lage für Überführungen vorbehalten und die Grabfelder entlang stark frequentierter Wege für künstlerisch repräsentative Grabstätten vorgesehen. Den Anfang sollten die Überreste des mittelalterlichen Liebespaars Héloïse und Peter Abaelard machen, dessen dramatische Liebesgeschichte vor allem in bürgerlichen Kreisen verehrt wurde. Es folgten weitere Überführungen von Toten aus vorwiegend künstlerischen Kreisen, sodass der Friedhof zu einer Pilgerstätte für das kunstinteressierte Bürgertum wurde. Anhand historischer Stadt- und Reiseführer lässt sich rekonstruieren, dass das Areal innerhalb weniger Jahre zu einer Sehenswürdigkeit in Paris und über Frankreich hinaus avancierte.¹² In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Nachfrage nach den Dauergräbern der teuersten Preisklasse, den sogenannten *concessions à perpétuité*, so gestiegen, dass die Stadt nur noch ausschließlich diesen Grabtyp auf Père Lachaise zuließ.¹³ Das egalitär intendierte Bestattungswesen war vom Bürgertum inzwischen elitär umgedeutet worden.

Dieser Wandel der Friedhofs- und Bestattungskultur lässt sich in weiten Teilen Europas nachvollziehen, da er sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr etablierte. Viele Städte waren noch von mittelalterlichen Befestigungsanlagen und Stadtmauern umschlossen, sodass sich mit wachsender Population und dichter Bebauung ein Problem von Grundriss und Aufriss abzeichnete. Da Kirchhöfe in der Stadt beziehungsweise bereits ausgelagerte Friedhöfe an den Stadttoren von Bebauung umschlossen waren und nicht erweitert werden konnten, setzte im späten 19. Jahrhundert eine zweite Welle von Friedhofsverlegungen vom Kirchhof zum Zentralfriedhof ein. Weit vor der Stadt wurden die neuen Begräbnisplätze eingerichtet und lagen dabei keineswegs »zentral«, sondern wurden kommunal, also zentralisiert, verwaltet. Nach dem Vorbild des Pariser Modells war für diese neuen, meist interkonfessionellen Begräbnisplätze charakteristisch, dass es Friedhofsordnungen gab, die Einzel- und Familiengräber zu verschiedenen Klassen, Größen, Laufzeiten und Ausstattungsmöglichkeiten vorsahen. In der Regel wurde ein städtischer Architekt oder Gartenplaner mit einem künstlerischen Gesamtentwurf für das Friedhofsareal beauftragt. Besonders beliebt war der Typ des Parkfriedhofs in Anlehnung an den englischen Landschaftsstil, aber auch Monumentalanlagen mit symmetrischen Grundrissen, Prunkalleen und kleinen Nebenwegen oder Sonderanlagen wie Arkadengänge, Cam-

11 Etlin, *The Architecture of Death*, S. 305–311.

12 Vgl. *Césaire Villatte*, *Land und Leute in Frankreich* (Reihe: Langenscheidts Handbücher für Auslandskunde), Berlin 1927, S. 85.

13 Etlin, *The Architecture of Death*, S. 311f.

posanto-Modelle oder Ehrenhaine. Die Entwicklung zum Zentralfriedhof stellt dabei kein rein metropol-urbanes Phänomen dar, sondern war durchaus auch in kleinen, eher ländlich geprägten Städten zu finden. So zeigen beispielsweise der eher ländliche Waldfriedhof in Traunstein (Oberbayern) oder auch der vergleichsweise kleine Cementerio de Sóller auf Mallorca besonders anschaulich, dass neben steigenden Bevölkerungszahlen und Stadtplanungsüberlegungen die Voraussetzung für einen kommunalen Hauptfriedhof ein erstarkendes, selbstbewusstes Bürgertum war, das sein Lebenswerk in dauerhaften Grabanlagen repräsentativ verewigen ließ.

Grabanlagen wie das der Familie Raspail sind charakteristisch für diese Entwicklung im Bestattungswesen. Während der mittelalterliche Kirchhof die soziale Ordnung der ständischen Gesellschaft spiegelte, offenbarte sich auf den kommunalen Friedhöfen des 19. Jahrhunderts die neue soziale Ordnung einer bürgerlichen Gesellschaft, die von politischer Partizipation, schichtspezifischem Selbstbewusstsein sowie vom Wunsch nach Bleibendem geprägt war. Sozialer Aufstieg und gesellschaftlicher Status ließen sich nun über den Tod hinaus in den Friedhofsraum einschreiben – die Gesamtinszenierung der Grabstätte fungierte dabei als Statussymbol.

Fundament des bürgerlichen Selbstverständnisses waren Ideale wie Fleiß und Strebsamkeit, Tugendhaftigkeit und Familiensinn, Interesse an Wissenschaft, Kunst und Historischem.¹⁴ Darauf basierte der bürgerliche Habitus, der sich beispielsweise im Umgang mit Bekleidung und Mode, der Aneignung von Kunstgegenständen, der Ausstattung von Repräsentierzimmern oder Kutschen oder in der Zusammensetzung der Hausbibliothek oder des musischen Repertoires widerspiegelte. Auf die gleiche Weise wie sich innerhalb der wachsenden Metropolen bürgerliche Villenviertel etablierten und diese von ihren Bewohnern mit repräsentativem Fassadenschmuck und aufwendigen Einrichtungen ausgestattet wurden, setzte sich der bürgerliche Habitus auf den Familiengräbern fort. Mit Blick auf die Außenwirkung spielte die Kunst beziehungsweise die Aneignung von Kunstgegenständen eine bedeutende Rolle, um den bürgerlichen Status zu markieren und zu demonstrieren.

Aus dieser Perspektive hatten einzelne Aspekte wie die Dauerhaftigkeit des Grabmaterials, die Monumentalität der Anlage oder das Renommee des Künstlers das Potenzial, den gesellschaftlichen Status der Auftraggeber und Verstorbenen zu untermauern. Auch Raspails Grabstätte versteinerte gewissermaßen den sozialen Status einer Familie, die im Paris des frühen 19. Jahrhunderts für die Ideale und Rechte des Bürgertums gekämpft hatte. Das Grabmal stand mit der exklusiven Lage am Rondell an einem stark frequentierten Platz, der durchaus von beiläufigem Friedhofspublikum wahrgenommen wurde. Andere Familiengräber hingegen dienten als Statussymbole, indem sie in unmittelbarer Nähe von den Grabstätten prominenter Persönlichkeiten lagen, die eigens auf den Friedhof Père Lachaise überführt worden waren. Es war bei den Auftraggebern und Künstlern offenbar ein Gespür dafür entstanden, dass der Friedhof ein spezifischer halböffentlicher Raum war: Hier wurden Trauergesellschaften zu Flaneuren in der besänftigenden Kulisse der Gartenlandschaft – hier wurde aber auch der Spaziergänger zu andächtigem Friedhofspublikum, das sinnierend vor exklusiven Grabanlagen verweilte.

14 Vgl. *Manfred Hettling/Stefan-Ludwig Hoffmann* (Hrsg.), *Der bürgerliche Werthimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2000; sowie *Werner Plumpel/Jörg Lesczenski* (Hrsg.), *Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*, Mainz 2009.

II. PRESTIGE: DAS FAMILIENGRAB HERRMANN AUF DEM HAUPTFRIEDHOF OHLSDORF IN HAMBURG

Gerahmt von Bäumen und Hecken finden wir am Familiengrab Herrmann (1904/5) auf dem Hauptfriedhof Ohlsdorf in Hamburg eine andere Art der Rauminszenierung. Es zeigt auf einem felsartigen Aufbau ein steinernes Tor, in das eine Granitplatte mit Inschriften eingelassen ist. An dieses Tor lehnt zur Rechten eine weibliche Grabplastik, die sich mit einer Hand seitlich abstützt und in der anderen einen Immortellenkranz hält. Die Proportionen der Anlage erinnern an die Größenverhältnisse zeitgenössischer Denkmäler: Fundament und Sockel, massiver Aufbau mit Standfigur und Dekorelementen lassen das Grabmal wie ein privates Grab-Denkmal erscheinen.

*Abbildung 2:
Grabmal Herrmann (1904/5), Roland Engelhard,
Friedhof Ohlsdorf, Hamburg (Anna-Maria Götz)*



Der Bildhauer Roland Engelhard (1868–1951) hat hier mit repräsentativen Materialien wie Sandstein, Marmor und Granit eine imposante Anlage geschaffen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Masse und die Ausmaße der Inszenierung. Die Grabanlage umfasst einen Umfang von mindestens zehn Grabplätzen und misst eine Grundfläche von circa 20 Quadratmetern. Das Grabmonument ist insgesamt 4,10 Meter hoch und 3,70 Meter breit, allein die Plastik erreicht auf Blickhöhe circa drei Meter. Die Grabstätte liegt im sogenannten Waldgürtel, einem Areal mit altem, sehr hohem Baumbestand. Anders als die Grabstätte Raspail an einem der Hauptwege auf Père Lachaise wird das Familiengrab Herrmann in dieser Kulisse von Unterholz blickdicht umrahmt und ist nur über einen sehr schmalen Fußweg zugänglich. Historische Friedhofspläne belegen, dass diese Form der Einbettung in die Vegetation nicht zufällig, sondern geplant war. Auch hier wurde offensichtlich in der Grabplanung ein öffentliches Publikum impliziert, da das Grabmal keineswegs verborgen lag, sondern exakt auf die Blickachse durch den schmalen Zugang ausgerichtet wurde. Durch dieses Spiel aus privat und öffentlich, Abschottung und Anziehung, entsteht der Eindruck der Exklusivität, der wie ein Nimbus auf das Familienandenken zurückstrahlt.

Derartige Grabinszenierungen sind typisch in Ohlsdorf, da der bis heute größte Parkfriedhof Europas ausreichend Fläche bot. Das Friedhofskonzept des Architekten Wilhelm Cordes (1840–1917) wurde auf zahlreichen Ausstellungen prämiert und in vielen Städten nachgeahmt, da es praktische, pragmatische und ästhetische Lösungen besonders symbiotisch vereinte:

»Das Interesse an der großartigen Schöpfung unseres Friedhofsdirektors Cordes, der so genial alle Anforderungen an die Hygiene und die praktischen Beerdigungsbedingungen in wundervollem, künstlerischem Rahmen zu befriedigen weiß, wächst von Jahr zu Jahr nicht nur in Hamburg, sondern überall, wo der moderne Gedanke des staatlichen Centralfriedhofs sich Bahn bricht.«¹⁵

Cordes hatte die Herausforderung zu meistern, sowohl einen Hauptfriedhof als auch eine Parkanlage für die wachsende Metropole zu schaffen. Anders als in vielen anderen europäischen Städten hatte es in Hamburg bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch keine Volksparkanlagen gegeben. Darüber hinaus mussten infolge der Hafenerweiterung und des Zollanschlusses in den 1880er-Jahren mehr als 40.000 Menschen ihren Wohnraum in Hafennähe verlassen und wurden an den Stadtrand übersiedelt – überwiegend in den Hamburger Norden, an den auch die Ohlsdorfer Feldmark angrenzt.¹⁶ Nach Vorbild des Friedhofs Père Lachaise bezog Cordes die bestehende Vegetation des Areals ein, schuf neben einer repräsentativen Hauptallee geschwungene Nebenwege und Bereiche, die nur über unbefestigte Wege zu erreichen waren.¹⁷ Um den parkartigen Eindruck zu verstärken, wurden Zierteiche und Rosengärten angelegt, künstlerische Sonderanlagen konzipiert und Blickachsen, sogenannte Augenpunkte¹⁸, auf besonders stimmungsvolle Ansichten einge-

15 Heinrich Benrath, *Der Friedhof in Ohlsdorf*, Hamburg 1901, S. 1.

16 Vgl. Werner Jochmann, Einleitung, in: *ders.* (Hrsg.), *Hamburg. Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner*, Bd. 2: Vom Kaiserreich bis zur Gegenwart, Hamburg 1986, S. 28.

17 Brongniarts Konzeption beeindruckte auch amerikanische Friedhofsarchitekten und traf den Zeitgeist der bürgerlichen Trauerkultur in Nordamerika, sodass der Père Lachaise zum Vorbild des Friedhofstyps der »rural cemeteries« wurde. Die Parkfriedhofsbewegung wirkte von Amerika aus wieder zurück nach Europa und beeinflusste unter anderem die landschaftliche Gestaltung des Friedhofs Little Ilford in London (1856), den Südfriedhof in Kiel (1869) und schließlich auch den Hauptfriedhof Ohlsdorf in Hamburg (1877). Vgl. Barbara Leisner, *Ästhetisierung der Friedhöfe. Die amerikanische Parkfriedhofsbewegung und ihre Übernahme in Deutschland*, in: Norbert Fischer/Markwart Herzog (Hrsg.), *Nekropolis. Der Friedhof als Ort der Toten und der Lebenden*, Stuttgart 2005, S. 59–78.

18 Friedhofsdeputation Hamburg, *Friedhof zu Ohlsdorf*, Hamburg. Führer mit Generalplan, 9 Ansichten in Autotypie, 3 Tarifen und einem Auszug aus dem Register der größeren Familiengräber, Hamburg [um 1900], S. 16.

richtet. Die Mehrzahl der Gräber waren einfache Einzelgräber mit kurzen Ruhefristen, die im Bereich der unbefestigten Wege gewissermaßen in zweiter oder dritter Reihe verborgen lagen. Auf diese Weise wurden sie weniger stark wahrgenommen als die Grabstätten, die »auf Friedhofsdauer« und mit aufwendigerem Grabschmuck angelegt wurden. Diese repräsentativen Familiengräber waren zum einen in den Bereichen an und um die Haupt- und Nebenwege vorgesehen, um den Park-Friedhof mit künstlerisch wertvollem Grabschmuck aufzuwerten. Zum anderen war der Bereich des Waldgürtels mit seinem alten Baumbestand bei der zahlungskräftigen Oberschicht beliebt, da hier die Inszenierung von Großgrabstätten möglich war, die Anlagen wie das Familiengrab Herrmann als privaten Friedhof im Friedhof wirken ließ.

Wie sehr dieser Ästhetisierungswunsch dem bürgerlichen Habitus entsprach und tatsächlich innerhalb weniger Jahre eingelöst wurde, zeigt ein kleines Detail, das bei Friedhofsführungen offensichtlicher ist als im geschriebenen Text: die Aufhebung der Ostung. Auf den früheren Kirchhöfen hatte die Ostung speziell im Hinblick auf Tod und Sterben eine fundamentale Bedeutung. Wie die Ausrichtung des Altars im Kirchgebäude evozierte auch die Ausrichtung des Grabs in Richtung Osten die wesentliche Sinnstiftung in Bezug auf Jenseitsvorstellungen, Erlösung und Auferstehung der Toten. So kommt es, dass die Schacht- und Schichtgräber in der Regel in dieselbe Richtung nach Osten zeigten und die Infrastruktur des Begräbnisplatzes wie zum Beispiel Wege, Zugänge und Drainage danach ausgerichtet wurden. In Ohlsdorf – und auf vielen anderen kommunalen Friedhöfen um 1900 auch – wurden Grabstätten allerdings meist individuell auf die Wegführung hin ausgerichtet, die meist einem übergeordneten, ästhetischen Konzept folgten. Insbesondere aufwendige Grabinszenierungen lagen in Blickrichtung des Friedhofspublikums, sodass der Grabschmuck eindeutig die Kopfseite des Grabs markierte. Indem der Grundriss des Friedhofs einer ästhetischen Motivation folgte, trat die Ausrichtung der Gräber Richtung Osten in den Hintergrund. Äußerst nachvollziehbar wird dies am Familiengrab Herrmann im Waldgürtel, der von geschwungenen Wegen durchzogen war, sodass selbst benachbarte Grabanlagen teils in unterschiedliche Himmelsrichtungen ausgerichtet wurden. Auch am Grab Raspail auf dem Friedhof Père Lachaise zeigt sich, dass in Bereichen wie dem Rondell die Grabstätten in Blickrichtung des Friedhofspublikums, also entlang der runden Wegführung angelegt wurden. Mag es sich auf den ersten Blick lediglich um eine kleine Drehung von Objekten im Raum handeln, zeichnet sich hier doch ein Wandel in der Trauer- und Gedenkkultur ab. Die Bedeutung der christlich motivierten Ostung spielte im Bürgertum zunehmend eine geringere Rolle als das Einrichten eines Grab-Denkmal, das mithilfe von Bildhauern, Steinmetzen und Gartenarchitekten in den Friedhofsraum wie in ein Gesamtkunstwerk hineinkomponiert wurde.

Die Parallelen, die das Grabmal Herrmann zur zeitgenössischen Denkmalkultur in der Materialvielfalt, Rauminszenierung und den Proportionen aufweist, sind charakteristisch für viele bürgerliche Familiengräber. Aus einem semantischen Blickwinkel lassen sich Grabanlagen wie nach einem Baukastensystem als Arrangements aus Versatzstücken identifizieren. So wird ein Grabmal nicht nur aus Fundament, Sockel, Figur und Dekor in einer bestimmten Reihenfolge zusammengesetzt, sondern auch in spezifischen Größen- und Raumverhältnissen. Betrachten wir die erhöhte Grabplastik am Familiengrab Herrmann, müssten wir selbst aus einiger Entfernung unseren Blick nach oben richten und dabei den Kopf in den Nacken legen. Diese Art der Blickführung entsteht nicht zufällig, sondern ist ein tradiertes Gestaltungsmittel der Bildhauerei, das eingesetzt wird, um den Betrachtenden das Gefühl von Ehrfurcht zu vermitteln und in räumlichen Inszenierungen Macht, Überlegenheit und Dauerhaftigkeit zu repräsentieren.¹⁹ Während die Personen-

19 Vgl. *David Morgan*, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley/Los Angeles etc. 2005; *Silke Wenk*, *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur*

denkmäler der Frühen Neuzeit vorwiegend Monarchie und Adel, dem Klerus oder herausragenden Feldherren vorbehalten waren, wurden bürgerliche Denkmäler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf öffentlichen Plätzen immer präsenter. Die bürgerliche Grabmalkultur um 1900 erweckt den Eindruck, dass das Bürgertum den sogenannten Denkmalkult für das eigene Andenken entdeckt und sich auf dem Friedhof selbst auf die Sockel gehoben hatte.

Diese Form der Selbstermächtigung und Akkulturation ist nicht weiter verwunderlich, da es sich vielerorts um dieselben Protagonisten handelte. Zum einen um jene Bildhauer, die die Spielarten des Personendenkmals und des Bauschmucks beherrschten, aber auch im Zuge des neuen Bestattungswesens neue Märkte zu bedienen wussten. Eine kleine Auswahl: zum Beispiel der eben vorgestellte Antoine Étex in Paris, der zu hohem Ansehen nach seiner Ausgestaltung der Hochreliefs des Arc de Triomphe de l'Étoile – vor dem Bau des Eiffelturms vor allem bildprogrammatisch eines der bedeutendsten Bauwerke des 19. Jahrhunderts in Paris – gekommen war²⁰; oder auch der Wiener Bildhauer Victor Tilgner (1844–1896), der zahlreiche Denkmäler und Büsten entlang der Ringstraße unter großer Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit ausgestattet hatte²¹; Giulio Monteverde (1837–1917) in Genua, dessen Büsten und Standbilder im gesamten norditalienischen Raum die Nachfrage privater Auftraggeber überregional und sogar international verstärkten²²; oder auch Louis Wethli (1842–1914) in Zürich aufgrund einer ausgeklügelten Unternehmenskultur – er konnte mit seinen Söhnen eine Bildhauerwerkstatt mit monopolartigem Charakter aufbauen, da seine Reputation daher rührte, dass die Söhne in bekannten Bildhauerschulen in Norditalien ausgebildet worden waren, Steinmetze aus Carrara als Qualitätsgaranten für serielle Reproduktionen dienten und die Familie einen eigenen Steinbruch besaß, aus dem sich Großprojekte wie Denkmalensembles oder Fassadenschmuck bedienen ließen.²³ Hier zeigt sich beispielhaft, dass vielerorts jene Personen an der Ausführung von Grabdenkmälern beteiligt waren, die sich vor allem bei der Gestaltung öffentlicher Denkmäler einen Namen gemacht hatten.

Doch auch die bürgerlichen Auftraggeber waren nicht unerfahren, wenn es um die ideelle und ästhetische Ausgestaltung von Denkmälern ging. Immerhin handelte es sich um einen Habitus, der jenem Bürgertum entsprach, das sich in Vereinen und Komitees zusammenschloss, um Jubiläen, Gedenkfeiern und Denkmäler für ihre bürgerlichen Vordenker auszurichten. So heterogen das Bürgertum war, hatte es ein Bewusstsein für das Werden und die historische Gewordenheit der eigenen sozialen Gruppe und des Individuums. Die Gestaltung eines tugendhaften Lebens war eine der Säulen des bürgerlichen Ethos – die Gestaltung eines ehrbaren Lebenswerks war die Grundlage, auf der dem Individuum Nachruhm gesichert war. Wie sich in der Monumentalität der Familiengräber um 1900 zeigt, gipfelte die bürgerliche Trauerkultur in der »Feier der eigenen Biographie«.²⁴ Dieses selbstreflexive Moment spiegelt sich in den bürgerlichen Familiengräbern mit ihren Lorbeerkränzen, Büsten und biografischen Verweisen. Hier ist zu erkennen, dass Grabmäler nicht nur als Statussymbole dienten, sondern auch als Prestigeobjekte. Die Begriffe Status und Prestige werden in den Geschichtswissenschaften häufig gleichwertig gebraucht – in der Soziologie wird terminologisch jedoch expliziter unterschieden zwischen sozialem Status, der von Akteurinnen und Akteuren durch Leistung erworben wird, und

der Moderne, Köln/Weimar etc. 1996; sowie *Leonardo Benevolo*, Fixierte Unendlichkeit. Die Erfindung der Perspektive in der Architektur, Frankfurt am Main 1993.

20 Vgl. *Götz*, Die Trauernde, S. 54f.

21 Vgl. ebd., S. 64f.

22 Vgl. ebd., S. 104f. und 141.

23 Ebd., S. 92f.

24 *Fischer*, Vom Gottesacker zum Krematorium, S. 71.

dem Prestige, das diesen zugeschrieben beziehungsweise nachgesagt wird. Vereinfacht gesagt: Status ist das, was man erreicht hat – Prestige ist das, was davon auf das Ansehen zurückwirkt. Das Familiengrab Herrmann ist eines von vielen Beispielen, bei denen die Inszenierung als Grab-Denkmal das Fundament bot, der Nachwelt ein Statussymbol und Prestigeobjekt zu hinterlassen, das wiederum auf die Familie und das Familienandenken zurückstrahlte.

III. DISTINKTION: GRABSCHMUCK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT

Wenn sich Kulturpraktiken rund um sozialen Status und Prestige über den Tod fortsetzen, ist es naheliegend, dass auch der Wunsch nach sozialer Distinktion zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Milieus auf den Friedhöfen zu finden ist. Die vorherigen Beispiele haben bereits gezeigt, dass sich soziale Unterschiede anhand der Inszenierung der Grabanlagen ableiten lassen. Wesentlich schwieriger ist es jedoch zu rekonstruieren, unter welchen Mechanismen sich die »feinen Unterschiede«²⁵ ausdifferenzieren ließen und auf welche Weise sie bis heute lesbar sind.

Besonders anschaulich zeigt sich der Wunsch nach sozialer Distinktion in der räumlichen Abgrenzung. Die Gestaltungskonzepte und Friedhofsordnungen für Père Lachaise und Ohlsdorf machen deutlich, dass für die einfachen Wechselgräber und die repräsentativen Dauergräber unterschiedliche Bereiche vorgesehen waren, sodass sich die einzelnen Grabtypen und Bestattungsklassen voneinander trennen ließen. Das Prinzip der räumlichen Trennung war für zahlreiche kommunale Friedhöfe bestimmend und zeigt sich bis heute facettenreich. So wurde auf dem Cemitério dos Prazeres in Lissabon ein Bereich eigens für repräsentative Mausoleen entlang der Hauptwege vorgesehen. Auf dem Alten Südfriedhof in München oder dem Hauptfriedhof in Mainz sind die renommiertesten Familiengräber des 19. Jahrhunderts entlang der Friedhofsmauer und der Arkaden zu finden. Auf dem Cimitero Monumentale in Mailand wurde der Famedio, eine Art Ehrenhalle im Zentralbau am Haupteingang, für Persönlichkeiten eingerichtet, die sich um die Stadt verdient gemacht hatten. Hier handelt es sich nicht um reine Abgrenzung, sondern um eine Art der Erhöhung und Anerkennung, die den Verstorbenen eine spezifische Grablage zugestand. Diese Distinktion fand im Typ des Ehrengrabs besondere Ausformung, das wohl am bekanntesten und konsequentesten auf dem Zentralfriedhof in Wien in weiteren Unterstufen der »Ehrengräber« und »ehrenhalber gewidmeten Gräber« umgesetzt wurde.²⁶

Zudem fand soziale Distinktion auch über die Berufsbezeichnungen, Titel und Attribute auf den Inschriften statt. Zu den häufigsten Berufsbezeichnungen zählten im deutschsprachigen Raum (alphabetisch): Amtsrichter, Apotheker, Arzt, Baumeister, Bergwerksdirektor, Brauereibesitzer, Buchhändler, Fabrikant, Hofbäckermeister, Hotelier, Kaufmann, Oberförster, Privatier, Rechnungsrat, Rechtsanwalt, Stadtrat und Weinhändler. Auf den Inschriften repräsentierten Zuschreibungen wie Doktor, Professor, Direktor, Kommerzienrat, Geheimrat, Senator sowie Titel des Adels oder des nobilitierten Bürgertums feinere Nuancen des sozialen Status. Im europäischen Vergleich wird deutlich, dass die Nennung von Titeln auf Grabmälern in Machtzentren wie Paris, Wien oder Berlin stärker verbreitet war als in anderen Städten. Forschungsarbeiten zur Wupperregion, zum Rheinland und zu Essen zeigen beispielsweise, dass hier nicht nur die Ausstattung mit Attributen, die

25 Nach *Pierre Bourdieu*, Sozialer Raum und »Klassen« – Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen, Frankfurt am Main 1985 (zuerst frz. 1984).

26 Vgl. *Robert S. Budig/Gertrude Enderle-Burcel/Peter Enderle*, Wiener Zentralfriedhof. Ehrengräber auf dem Städtischen Friedhof, Wien 2006, S. 4; sowie *Franz Knispel*, Zur Geschichte der Friedhöfe in Wien, 2 Bde., Wien 1992.

Rückschlüsse auf bestimmte Industriezweige und Berufsgruppen zuließen, besonders beliebt waren, sondern diese Gräber häufig in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander zu finden waren.²⁷ So entsteht der Eindruck von Peergroups, die – wie Zünfte und Gewerke in der vorindustriellen Stadt – die räumliche Nähe zueinander suchten, um sich wiederum von anderen Gruppen räumlich abzugrenzen. Eine andere Form der Distinktion zeigt sich im kleinstädtischen Traunstein in Oberbayern. Hier sicherten sich die beiden größten Brauereifamilien der Stadt die beiden exponiertesten Grabplätze jeweils in den Ecken der Arkaden – die »feinen Unterschiede« wurden in diesem Fall recht monumental und in direkter Blick-Konkurrenz im öffentlichen Raum des Friedhofs versteinert.

Neben Lage und GröÙe konnten auch Materialien Mittel zu sozialer Statusbekundung und schichtspezifischer Abgrenzung sein. An die physische Beschaffenheit und den materiellen, ökonomischen Wert bestimmter Werkstoffe war eine soziokulturelle Codierung gekoppelt: »Materialien sind Indikatoren gesellschaftlicher Empfindlichkeiten, denn an ihnen lagert sich die Geschichte ihrer Verwendungsweisen an.«²⁸ Als besonders hochwertig galten Materialien wie Sandstein, Marmor, Granit oder auch Bronze, da sie bis zum 19. Jahrhundert den Repräsentanzbauten des Adels und der Kirchen vorbehalten waren. Während derart exklusive Materialien entlang der Hauptalleen gewissermaßen in Reinform zu finden waren, zeigen sich in den zweiten und dritten Reihen auch Grabstätten in Form von Amalgamen. Eine kostengünstigere Variante war es beispielsweise, auf einen Sandsteinsockel aus der Region eine Plastik aus importiertem Marmor in Szene zu setzen. Ebenfalls von Bedeutung für die Reputation eines Grabs war die Art der Fertigung als Unikat, als Reproduktion oder als serielle Katalogware. Wie subtil die »feinen Unterschiede« letztlich in der Umsetzung waren, soll folgendes Beispiel verdeutlichen:

Auf dem Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg sehen sich die beiden Gemeinschaftsgrabstätten der Familien Schwarz/Selle (1906)²⁹ sowie der Familien Neidhardt/Reimer (1914)³⁰ überraschend ähnlich. Beide Gräber schmückt eine weibliche Grabplastik auf einem stilisierten Unterbau, die an eine Stele mit aufgesetzter Granitplatte lehnt. Vor der Grabarchitektur wurden mehrere Kissensteine in den Boden eingelassen, auf denen die Lebens- und Sterbedaten der Verstorbenen verzeichnet sind. Die lebensgroÙe Figur verkörpert die Allegorie der Trauer. Sie beugt sich zur Linken über eine Urne, das Gesicht wird durch einen übergezogenen Schleier verschattet und der Blick ist zum Boden gesenkt. Bis auf eine kleine Abweichung im Schriftbild gleichen sich die beiden Familiengrabstätten sogar in den Inschriften: »Wer im Gedächtnis seiner Lieben lebt, der ist nicht tot. Tot ist, wer vergessen ist«.

Das Grabmal der Familien Neidhardt/Reimer stammt vom Berliner Künstler Albert Moritz Wolff (1854–1923) und zeigt eine Reproduktion in Bronze.³¹ Es war nicht unüb-

27 Vgl. *Ulrike Evangelia Meyer-Woeller*, Grabmäler des 19. Jahrhunderts im Rheinland zwischen Identität, Anpassung und Individualität, Diss., Bonn 1999; *Mona Sabine Meis*, Historische Grabdenkmäler der Wupperregion. Dokumentiert und analysiert vor dem Hintergrund der Entwicklung der Sepulkralkultur, Diss., Wuppertal 2002; sowie *Heike Schmidt*, Friedhof und Grabdenkmal im Industriezeitalter am Beispiel Essener Friedhöfe. Geschichte – Gestaltung – Erhaltung. Eine kunsthistorische Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung des Steinerfalls, Bochum 1993.

28 *Monika Wagner*, Materialien als soziale Oberflächen, in: *dies./Dietmar Rübel* (Hrsg.), Material in Kunst und Alltag, Berlin 2002, S. 101–118, hier: S. 101.

29 *Barbara Leisner/Heiko K.L. Schulze/Ellen Thormann*, Der Hamburger Hauptfriedhof Ohlsdorf, Bd. 2, Hamburg 1990, Kat. Nr. 428.

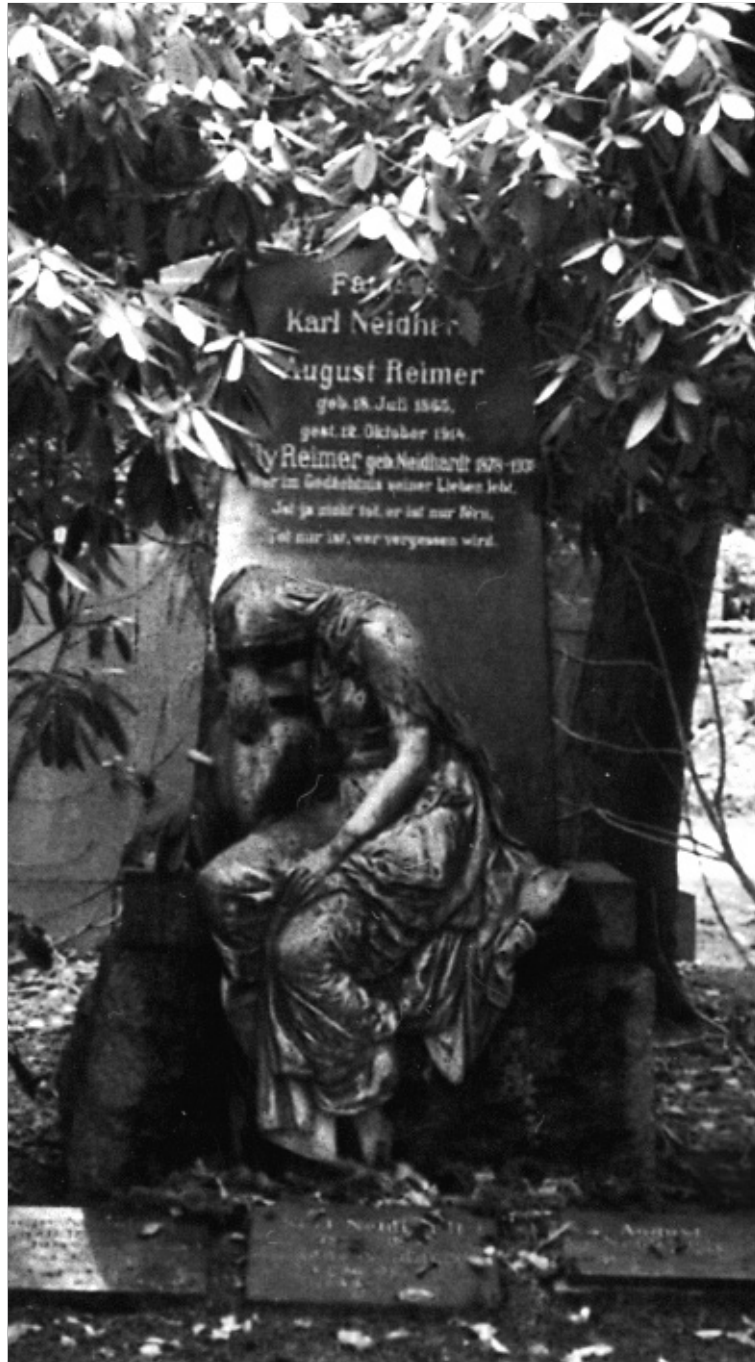
30 Ebd., Kat. Nr. 730.

31 Wolff schuf nicht nur Unikate und Reproduktionen als freischaffender Künstler, sondern entwarf ebenfalls Vorlagen für die WMF sowie die Firmen Gladenbeck und Gebr. Lindt in Berlin. Bei dieser Plastik handelt es sich um ein Motiv, das auch als Vorlage für serielle Galvanikendiente, gleichzeitig aber auch als Reproduktion in Stein und Bronze ausgeführt wurde.

Abbildung 3:
Galvanoplastik, Grabmal Schwarz/Selle (1906), Fidel Binz (WMF),
Friedhof Ohlsdorf, Hamburg (Anna-Maria Götz)



Abbildung 4:
Bronzeplastik, Grabmal Neidhardt/Reimer (1914), Albert Moritz Wolff,
Friedhof Ohlsdorf, Hamburg (Anna-Maria Götz)



lich, dass Bildhauer ihre Werke auf Kunstausstellungen präsentierten und interessierten Kunden reproduzierte Ausführungen als Auftragsware anboten. Auf diese Weise konnte eine Grabstätte zwar individuell konzipiert, aber mit einer reproduzierten Grabplastik ausgestattet werden. Die Grabfigur der Familien Schwarz/Selle sieht ebenfalls wie eine Bronzeplastik aus; sie geht zurück auf den Bildhauer Fidel Binz (1850–1920), der für die Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) Vorlagen für serielle Galvanoplastiken anbot. Zur Herstellung von Galvaniken wurde auf einen Gipskern in einem speziellen elektrochemischen Verfahren eine dünne Bronzeschicht abgelagert mit dem Effekt, dass die Figuren wie echte Bronzeplastiken aussahen, aber wesentlich kostengünstiger waren.

Unter dem Aspekt der sozialen Distinktion ist an den Galvanoplastiken besonders interessant, dass mithilfe der seriellen Fertigung die Motive ohne großen Aufwand und mit geringem Materialverlust immer wieder abgewandelt und binnen kurzer Zeit in großer Stückzahl vervielfältigt werden konnten. Neben Unternehmen wie Villeroy & Boch und kleineren kunstplastischen Betrieben war die WMF im deutschsprachigen Raum marktführend. Unter anderem, weil sie Bildhauer wie Fidel Binz mit Vorlagen beauftragte, um den zeitgenössischen Geschmack der Kundschaft zu bedienen.³² Verkauft wurden die Grabfiguren mithilfe firmeneigener Kataloge, die bei Friedhofsverwaltungen und Bestattungsunternehmen im deutschsprachigen Raum auslagen. Der galvanoplastische Grab schmuck konnte also wesentlich schneller angeboten und kostengünstiger vertrieben werden als beispielsweise Auftragsarbeiten aus Marmor oder Bronze, die von freischaffenden Künstlern ausgeführt wurden. Die Nachfrage nach galvanoplastischem Grab schmuck war groß. Die Katalogware bot vor allem den wachsenden Mittelstandskreisen die Gelegenheit, nicht nur die Denkmalkultur der vermögenden Oberschicht zu adaptieren, sondern auch, sich von den schlichteren Wechselgräbern der einfachsten Grabkategorie abzuheben: »Die meisten [der Mittelstandskreise] hatten sich dank kleiner Ersparnisse [...] eine bescheidene Existenz aufgebaut. [...] Da sie in ihrem Lebens- und Wirkungsbereich mit der armen, besitzlosen Bevölkerung täglich Kontakt hatten, bemühten sie sich um eine bewusste Abgrenzung.«³³

Allerdings haftete den Galvanoplastiken bereits um die Jahrhundertwende ein fader Beigeschmack an. Im Sinne Walter Benjamins »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« tangierten die industrialisierte Produktion und marktorientierte Logistik die »Aura« des Kunstwerks empfindlich.³⁴ Dabei verlor nicht das jeweilige Motiv seine Glaubwürdigkeit, sondern das »Hier und Jetzt«³⁵, also das Grabmal und für wen es stand. Galvaniken büßten aufgrund ihrer massenhaften Verbreitung den exklusiven Charakter ein, den die bürgerliche Oberschicht für ihre Grabmonumente beansprucht hatte, und wurden unter Friedhofsreformatoren als minderwertiges Material – als »unächte Bronze«³⁶ und »Dutzendengel«³⁷ – kritisiert.

32 Annette Denhardt, *Das Metallwarendesign der Württembergischen Metallwarenfabrik (WMF) zwischen 1900 und 1930. Historismus, Jugendstil, Art Deco*, Münster/Hamburg 1993; sowie Barbara Leisner/Heiko K. L. Schulze/Ellen Thormann, *Der Hamburger Hauptfriedhof Ohlsdorf*, Bd. 1, Hamburg 1990, S. 129.

33 Jochmann, *Einleitung*, S. 40.

34 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1936.

35 Ebd., S. 11.

36 Gerard Robert Rupp zit. nach: Hartmut Gruber, *Die Galvanoplastische Kunstanstalt der WMF 1890–1953. Geschichte, Betriebseinrichtungen und Produktionsverfahren*, in: Hohenstaufen Helfenstein. Historisches Jahrbuch für den Kreis Göppingen, Bd. 9, Sonderdruck des Geschichts- und Altertumsvereins Göppingen, Kunst- und Geschichtsverein Geislingen e. V., Geislingen 1999, S. 147–195, hier: S. 192.

37 Grässel, *Über Friedhofsanlagen und Grabdenkmale*, S. 1.

Um der weiteren Ausbreitung von standardisierter Massenware vorzubeugen, erließ der preußische Kultusminister im Jahr 1898 ein generelles Verbot der Fertigung von Monumenten aus »minderwertigem Material, wie Galvanobronze« und der »fabrikationsmäßige[n] Ausnützung vorhandener Modelle«.³⁸ Die WMF entwickelte daraufhin ein weitsichtiges Vertriebsverfahren nach dem marktwirtschaftlichen Prinzip der künstlichen Verknappung. In den Verkaufsbüchern wurde festgehalten, auf welchen Friedhof welche Figur bereits ausgeliefert worden war; das jeweilige Motiv wurde ab diesem Zeitpunkt zum weiteren Verkauf für diese Region gesperrt. Indirekt ließ sich die Katalogware auf diese Weise wieder aufwerten, indem sie mit der »Aura des Einzigartigen«³⁹ aufgeladen und als Unikat inszeniert werden konnte. In den Katalogen wurden die Produkte entsprechend ausgewiesen: »Grabfigur von Bildhauer Professor Alfred Neri, 175 cm hoch von Sohle bis Scheitel. Diese Figur kann nach Rheinland und Westfalen nicht geliefert werden, ebenso nicht nach Bern i. Schweiz, Breslau und Leipzig.«⁴⁰

Der Absatz dieser Figuren zeigt, dass sie trotz aller zeitgenössischen Bedenken zu ihrer materiellen und ideellen Wertigkeit vor allem im Mittelstand beliebt waren. Für aufstrebende Schichten fungierte der figürliche Grabschmuck als Statussymbol für Bürgerlichkeit und sozialen Aufstieg – die alteingesessene, etablierte Oberschicht hingegen versuchte, sich von derartigen Inszenierungen abzugrenzen. Deutlich wird dies am Beispiel der Familien Schwarz/Selle und Neidhardt/Reimer, indem das Grabmal mit Bronzeplastik in exponierter Lage an der Hauptallee lag – die Grabstätte mit der kostengünstigeren Galvanoplastik dagegen in einem Grabfeld hinter Kapelle 6, einem Bereich, der vor den späteren Friedhofserweiterungen vom Haupteingang sehr weit entfernt war und damit gewissermaßen an der Peripherie des Areals lag.

Da der ministeriale Erlass nur in Preußen wirksam war, lohnt ein Blick über die Grenzen hinaus. Der europäische Vergleich macht deutlich, dass das Bürgertum ähnliche Empfindlichkeiten rund um Aura und Authentizität offenbar nicht überall hatte. So wurde beispielsweise am Wiener Zentralfriedhof die gleiche Figur, die am Familiengrab Schwarz/Selle in Hamburg in ihrer Stückzahl reglementiert war, in mehreren Ausführungen aufgestellt. Dort liegen zwei dieser Plastiken auf den Familiengräbern Klein (1885/1919) und Hamböck (1907) nicht nur im selben Gräberfeld, sondern in wenigen Metern Entfernung zueinander, also in direkter Sichtweite. Es gab hier offensichtlich eine geringere Sensibilität gegenüber dem einzigartigen Lebenswerk einer Person im Angesicht von serieller Katalogware. Vergleichbare Beispiele in anderen Städten legen die Vermutung nahe, dass vor allem Orte wie Residenzstädte von einer monarchischen Repräsentationskultur geprägt und daher weniger sensibel beziehungsweise umso routinierter mit Statusdemonstrationen waren. Hier offenbart sich ein Spannungsfeld von Akkulturation und Distinktion sowie von Identität und Differenz, das über Objekte und Zeichen verhandelt wurde und bislang kaum erforscht ist.

IV. QUELLENREFLEXION UND FAZIT

Bürgerliche Familiengräber des 19. Jahrhunderts wurden für die Ewigkeit angelegt, oder genauer: für die Hoffnung auf Erinnerung der Hinterbliebenen in Ewigkeit. Bis heute sind auf zahlreichen Grabsockeln die Bezeichnungen »Friedhofsdauer« oder »perpétuelle« zu

38 Reinhold Lurz, Erhalt der Aura trotz technischer Reduktion. Berliner Künstler arbeiten für die WMF, in: Peter Bloch/Sibylle Einholz/Jutta von Simson (Hrsg.), Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge, Berlin 1990, S. 325–336, hier: S. 328.

39 Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 11ff.

40 Katalog der WMF (1919), Wirtschaftsarchiv Baden-Württemberg, WMF-S2/865.

lesen. Wie eine Art »Labeling« kennzeichnen die Schriftzüge den Anspruch oder den Wunsch, über die eigene Lebenszeit hinaus etwas Bleibendes geschaffen zu haben. Die gesamte Grabinszenierung lässt sich als Zeichensystem sozialer Ordnung und Hierarchien verstehen. Weibliche Plastiken wirkten nicht nur ideell als Sinnbilder für die Hinterbliebenen, sondern auch als Versteinerungen des Lebenswerks. Als Statussymbole repräsentierten sie, was von den Verstorbenen erworben und erreicht worden war; als Prestigeobjekte demonstrierten sie das Ansehen, das der Familie zugeschrieben wurde; und als Distinktionsmittel boten sie die Möglichkeit, sich bestimmten Gruppen oder Schichten als zugehörig zu markieren oder sich von anderen wiederum zu distanzieren. Dabei wurden die Möglichkeiten des halböffentlichen Raums ausgeschöpft. Details wie Lage, Größe, Material oder Blickführung wurden in der Gesamtinszenierung des Familiengrabs berücksichtigt. Zudem führten Aspekte wie die Kommunalisierung des Bestattungswesens oder auch die Industrialisierung und Ökonomisierung von Grabschmuck zu ausdifferenzierten Kulturpraktiken, die in Zügen noch heute die Erinnerungs- und Trauerkultur prägen und soziale Unterschiede sichtbar machen.

Einige Aspekte müssen allerdings quellenkritisch reflektiert werden. Obgleich die bürgerliche Grabmalkultur und vor allem die Verbreitung von Galvanoplastiken die Friedhofslandschaft und Erinnerungskultur geprägt haben, ist die Präsenz dieser Gräber und deren »massenhafte Verbreitung« in Relation zu sehen. In Europa wurden um 1900 zwar mehrere Tausend Grabfiguren, davon schon allein mehrere Hundert Exemplare von Galvanoplastiken, verbreitet – die einfachen Gräber der breiten Bevölkerung, welche die Mehrzahl aller Beisetzungen ausmachten, sind dagegen nicht mehr sichtbar. Im Vergleich zu Grabfristen »auf Friedhofsdauer« oder für die »perpétuité« hatten einfache Gräber Ruhefristen von wenigen Jahren, bis sie neu belegt wurden. Der Grabschmuck und die verwendeten Zeichen sind daher nicht mehr erhalten und für die Forschung schwer zu generieren. Hinzu kommt, dass der Eindruck dessen, was als repräsentativ galt, über zusätzliches historisches Bild- und Quellenmaterial verifiziert werden muss. Für einige Regionen und Friedhöfe ist mir das gelungen, für andere Orte – beispielsweise in Osteuropa – mussten bisher Forschungslücken bleiben. Da auch am Bestand der dauerhaften bürgerlichen Grabmäler der Zahn der Zeit – und der Ideologien – nagte, ist der Bestand vielerorts keineswegs authentisch. Besonders anschaulich wird dies am Beispiel der Regionen der früheren K.-u.-k.-Monarchie: Da in Österreich historische Grabmäler seit den 1980er Jahren in das Interesse des Denkmalschutzes gerückt sind, konnten viele Beispiele erhalten und im Zuge dessen auch Friedhofsdokumente inventarisiert werden. Auch in osteuropäischen Regionen der früheren K.-u.-k.-Monarchie muss der Bestand vergleichbar üppig gewesen sein. Unter dem Einfluss des Sozialismus wurde nicht nur die Idee eines repräsentativen Gedenkens für ein individuelles Lebenswerk obsolet, sondern auch Grabanlagen geräumt, um Materialien wie Bronze und Marmor anderweitig zu nutzen.

Der quellenkritische Blick bleibt im Einzelfall dringend notwendig, um die Grabmalkultur nicht nur zu beschreiben, sondern auch die systematischen Verflechtungen und Wechselwirkungen zwischen Objekten und Alltagspraktiken schichtspezifisch beleuchten zu können. Auf die eingangs gestellten Fragen lassen sich aus dieser Perspektive verschiedene Antworten gewinnen. Das Bürgertum ist dabei als eine heterogene Gruppe von Akteuren zu verstehen, die durch erkämpfte Rechte und erarbeiteten Status diskursprägend war und sich gegenüber aufstrebenden Schichten als vorbildlich erachtete. Allein der Umstand, dass sich viele bürgerliche Familien ein Familiengrab mit monumentaler Grabanlage finanzieren konnten, grenzt diese Gruppe der Grabbesitzer von unteren sozialen Schichten ab. Der Friedhofsraum spielte dabei die Rolle eines Spielfelds der sozialen Ordnung. Die Einrichtung der Grabstätte fungierte dabei als eine Art Seismograf bürgerlicher Identität: Über die selbst gewählte Lage und Ausstattung der Grabanlage konnten

sich bürgerliche Familien nun nicht nur gegenüber anderen sozialen Schichten abgrenzen und sich der eigenen Identität im Kreis des Bürgertums vergewissern, sondern sie konnten sich auch innerhalb dieses Kreises wiederum entlang der »feinen Unterschiede« abgrenzen. Auf die Frage, welche Rolle die individuelle Ausgestaltung des Grabmals angesichts der irdischen Endlichkeit spielen sollte, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Offensichtlich ist jedoch, dass allein die Dauerhaftigkeit und Monumentalität der vorgestellten Grabanlagen einen ausgeprägten Wunsch demonstrieren, das Andenken an die Toten im Diesseits repräsentativ auszustatten. Mithilfe von aufkommenden Gewerbezweigen rund um die Grabgestaltung konnte das öffentliche Grabmal nun wie ein privates Denkmal inszeniert werden und die weiblichen Grabplastiken dienten dabei als künstlerische und emotionalisierte Projektionsfläche.