



## Trauscheine als pfarramtliche Gebrauchskunst



# Inhalt

„Neue künstlerische Gedenkblätter“

Einleitende Bemerkungen zum Trauschein

Trauung, Hochzeit, Ehe, Brauch und Erinnerung

Von der „Trauscheinverpflichtung“ zur Zivilehe

Künstlerisch dekorierte Trauscheine zwischen  
Verordnung, Besorgnis und Bedürfnis

Preußens zentraler Anshub: Carl Gottfried  
Pfannschmidt

Anfänge einer Ausbreitung: unbekannte Trauscheine des  
19. Jahrhunderts

Zentrum und Peripherie – Trauscheine aus Königsberg

Auf dem Weg: Carl Andreae

Kurzer heimatkundlicher Exkurs: Arthur Bultmann und  
ein Trauschein aus der Lambertikirche in Oldenburg

Nazarenische Einflüsse bei Leopold Bode – zwischen  
Mittelalter und Gründerzeit

Das Rauhe Haus mit klassischer Kunstmotivik

Protestantische Opulenz aus dem Verlag Kaufmann in  
Lahr

Die Hochzeit zu Kana oder: die Profanisierung des  
Weinwunders

Loccum fürs Volk – der Gemäldeausschnitt *Jesus und das Brautpaar* von Eduard von Gebhardt

Rudolf Schäfers *Hochzeit zu Kana*: populär und umstritten, glaubensehrlich und trivial Vom Auslaufen einer Neuerung:

Trauscheine aus dem Verlag Keutel in Lahr

„Luthers Trauschein“

Föderale Verordnungs-Praxis und nüchterne Überlieferung: Sachsen

Die Heimatkirche als umspannendes Symbol des 20. Jahrhunderts

Trauscheine als evangelische Bilder

Anmerkungen

## **„Neue künstlerische Gedenkblätter“**

„Nach langem Zögern, aber endlich doch ist in weiteren Kreisen die Überzeugung durchgedrungen, dass für die wichtigsten Wendepunkte im christlich-kirchlichen Leben die Kunst, und zwar eine echte deutsche evangelische Kunst, verwendet werden muss. Solche Wendepunkte sind vor allem die Konfirmation, aber dazu Taufe, Abendmahl, Trauung, Beerdigung. Ist's zu begreifen, wenn man zur Erinnerung an diese bedeutsamen Ereignisse immer noch bloße der Schreibmappe mit oder ohne Vordruck entnommene Blätter für gut genug hält? Ist's zu verstehen, wenn gewisse „Kunstverlage“ eine Kunst, die wir für längst überwunden hielten, immer wieder aufwärmen, in den sonderbarsten Zusammenstellungen gehaltene Scheine mit viel Geschrei auf den Markt zu werfen suchen? Dass man vor Jahren derartiges noch mit viel Gründen zurückweisen musste, hing zum Teil an einer erst in den Anfängen vorhandenen Geschmackserneuerung.

Als maßgebende Grundsätze für Gedenkblätter müssen wir diese fordern: Das Blatt muss ein einheitliches Gepräge nach Bild und Text tragen, das Bild muss der kraftvolle deutliche Ausdruck des Gedankens sein, der aus der betreffenden Feier redet, und es muss eine unmittelbare Sprache für Gemüt und Willen des Beschauers in sich tragen. Es muss für das gegenwärtige christliche Geschlecht verständlich sein und diesem die hierher gehörigen Werke der neuen deutschen evangelischen Kunst erschließen. Was die Form des Bildes anlangt, so muss es, da es der allgemeinen Volkskunst dienen soll, möglichst niedrig im

Preise stehen und doch zugleich die technischen Errungenschaften der Neuzeit, also neben dem Schwarzdruck den mehrfarbigen Druck, bringen.“<sup>1</sup>

Mit seinem (hier in Auszügen wiedergegebenen) Artikel *Neue kirchliche Gedenkblätter* in der *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* gab 1913 *Pastor primarius* A. Wallenstein aus dem sächsischen Löbau einen Einblick zum Diskussionsstand über die Austeilung von Gedenkblättern in den evangelischen Kirchen. Wallenstein war zuvor Pfarrer in Niederau bei Dresden gewesen und trat als Publizist mit klaren Positionen zum Rahmenthema „Kirche und Kunst“ mehrfach hervor. Bereits 1908 hatte er von den einschlägig tätigen Künstlern ein Gedenkblatt für die Verstorbenen gefordert, das allerdings angesichts vielfältiger anderer Möglichkeiten des Totengedenkens weitgehend in Vergessenheit geriet wie auch gelegentliche Versuche, sogar an das Abendmahl mit künstlerisch dekorierten Blättern zu erinnern. Nicht unbedingt häufig oder regelhaft, aber gelegentlich waren auch Andenkenblätter an die Sonntagsschule oder den Kindergottesdienst in Gebrauch.

Umso wichtiger waren, schon lange vor den Artikeln Wallensteins, bildgeschmückte Konfirmationsscheine gewesen und blieben es auch – letztlich bis heute. Ihre Genese im 19. Jahrhundert und ihre kontextualisierende Entwicklung durch die Zeiten ist weitgehend bekannt und konnte minutiös nachgezeichnet und analysiert werden.<sup>2</sup> Zur Taufe und zur Trauung erschienen zur Zeit Wallensteins ebenfalls Ausgaben, nicht selten aus ein und derselben künstlerischen Hand. Nur die Trauscheine mit ihrer spezifischen Entwicklung stehen an dieser Stelle im Mittelpunkt der Betrachtung. Bei ihr geht es um den zielgerichteten Einsatz kirchlicher (oder: pfarramtlicher) Gebrauchskunst in den Jahrzehnten um 1900 und damit auch, allgemeiner, um Fragen einer Popularisierung als gut

angesehener konfessioneller Kunst, durchaus im Sinne von Volksbildungsbestrebungen.

Wallenstein hat in seinem kurzen Text dazu wesentliche Stichworte geliefert, wenn er von „Geschmackserneuerung“ spricht, die seiner Meinung nach auf breiter Front um sich greifende und von der evangelische Kirche als „grobsinnigste, bunte Sudelei“ abgelehnte Öldruckmanie verurteilt und die Forderung aufstellt, „die Werke der neuen deutschen evangelischen Kunst zu erschließen“. Dass er auch den schillernden Begriff der Volkskunst mit einbrachte, hier eindeutig gemeint nicht als „Kunst des Volkes“, sondern als „Kunst für das Volk“, kann ein weiteres Themenfeld eröffnen, das an dieser Stelle aber nur ansatzweise zur Sprache kommen kann.

Im nunmehr 100 bis 150 Jahre zurückliegenden Zeitabschnitt des deutschen Kaiserreiches ging es um die Fortsetzung der Diskussion um Religion, Kirche und Kunst, die bereits um 1850 die Gemüter der Kirchenleitungen erregt hatte, nachdem zehn Jahre zuvor das Gemälde *Der Triumph der Religion in den Künsten* von Friedrich Overbeck fertiggestellt worden war, das Nazarenertum seinen Siegeszug angetreten und Philipp Otto Runge seine Verbindung von Religion, Kunst und Landschaft entworfen hatte.

Die - in sich häufig diffus wirkende - Forderung, auch in der evangelischen Kirche mehr Bilder einzusetzen, wurde gegen Ende des Jahrhunderts immer lauter, und vor Ort, nicht unbedingt in den höheren theologischen Kreisen, die solche populären Formeln eher ablehnten, sah man allgemein „die Kunst im Bund mit der Religion“ oder, mit einer anderen Metapher, die „Kunst und Religion als Schwestern“. Im Widerstreit von protestantischer Bildkunst, realistischer Bibelmalerei und der Suche nach künstlerischer „Wahrhaftigkeit“ kulminierten solche Diskussionen häufig in der Frage, wo und wie bildlich vermittelte Andacht in der persönlichen Religiosität und Frömmigkeit des einzelnen

gläubigen Menschen (aus der Perspektive der Pfarrerschaft: des Gemeindegliedes) zu verorten war.

Es ging vielen Kultur- und Bildungsinteressierten um eine Demokratisierung der christlichen Kunst als Weg, unüberschaubare soziokulturelle Wandlerscheinungen in der Industrialisierungsgesellschaft gleichsam einzufangen. Gemeint war damit weitestgehend bis ausschließlich, neue und „bessere“ Bilder zur Bibel zu schaffen, die nicht nur als evangelisch kenntlich sein, sondern auch so wirken sollten. Es ging darum, individuelle Andacht – heute würde es wohl heißen: Spiritualität – zu fördern, Frömmigkeit – oder heute: postmoderne Glaubensbezüge – zu stützen und, nicht zuletzt, die Kirche des reformatorischen Wortes als Institution zu festigen, indem Kunstwerke mit religiös bestimmter Aussage für die Alltagspraxis instrumentalisiert, also mit Hilfe der Reproduktionstechnik einer massenhaften Verbreitung zugeführt wurden. Den historischen Hintergrund bildeten der „Kirchenkampf“ und der „Bilderkampf“ in der gründerzeitlichen Gesellschaft und die damit einhergehenden sozialreformerischen Bestrebungen sowie innerhalb der evangelischen Kirchen auch die Diskussionen um Pietismus und Erweckungsbewegung. Auf einer benachbarten kunstbezogenen Ebene stritt man sich vehement über die Ansiedlung „volksnaher“ und zugleich „guter“ Kunst zwischen Romantik und Realismus, Idealismus und Naturalismus, Nation und künstlerischer Freiheit.

In der katholischen Kirche weist die „theologische Bildhermeneutik“ eine lange und intensive Tradition auf.<sup>3</sup> Zwar standen in deren Mittelpunkt immer Fragen der Kunst für Kirchenräume aus theologischer und kunsthistorischer Sicht, aber es schlossen sich stets die Gebiete einer angewandten Bildlichkeit im Sinne eines zulässigen Kunstgebrauches (unabhängig von Kultbildverboten) etwa in Andachtsgrafik, Symboldidaktik und Bildpredigt an.<sup>4</sup> Die mit der „Bilderfreundschaft“ einher gehende „Sinnenfreude“

bildete im katholischen Bild-Diskurs ein mehr oder weniger selbstverständliches Kontinuum.

Dagegen nahmen sich die Diskussionen der evangelischen Pfarrerschaft um 1900 um den weiteren Einsatz des religiösen Bildes in einer sich wandelnden Alltagskultur als verunsichert bis ohnmächtig aus. Die Pfarrer wussten am besten, wie stark das Bedürfnis der Laien oder „des Volkes“ war, sich entgegen der Mahnungen und Verbote der kirchlichen Obrigkeit ihre Bilder zu ertrotzen. Im Rahmen der generellen Problematik *Die Evangelischen und die Bilder*<sup>5</sup> versuchte die Geistlichkeit in konservativer bis kompromissbereiter Weise, gangbare Wege einer christlich-religiös-konfessionellen Bildlichkeit sowohl in den Kirchen als auch in der häuslichen Frömmigkeit aufzuzeigen.

An den damit verbundenen Unsicherheiten (oder, positiv ausgedrückt: Freiheiten) scheint sich bis zum heutigen Tag wenig verändert zu haben, wenn die Auseinandersetzung der evangelischen Theologie mit dem Bild über Feststellungen, dass „die evangelische Religion im menschlichen Bildvermögen verankert ist“, kaum hinauskommt und den Nachweis ziemlich schuldig bleibt, auch im Alltag der Gläubigen eine „kritische, inszenierungssensible und kreative Bildreligion“ zu sein.<sup>6</sup>

Wallenstein und seinen Pastorenkollegen um 1900 war klar, dass sie sich mit ihrer Gedenkblätter-Diskussion auf einer sehr alltagspraktischen und vielleicht in gewisser Weise vordergründigen Ebene des konkreten Bildes als Artefakt materieller Kultur befanden. Sie versuchten damit aber, alle Ebenen von der „Hohen Kunst“ ihrer jüngeren Vergangenheit und Gegenwart bis zu den Spielarten angewandter „religiöser“ Kunst wie dem Trauschein miteinander in Verbindung zu bringen. Sie taten das im Bewusstsein, dass jedes religiöse Bild ein hinter ihm liegendes Verständnis des Göttlichen zum Ausdruck bringen kann, das als Wahrheitsanspruch gemeint ist und wirken

soll, auch wenn es reflektiert oder kritisiert, akzeptiert oder abgelehnt wird.

# Einleitende Bemerkungen zum Trauschein

Spätestens seit *Ehen ohne Trauschein* zur gesellschaftlichen Realität und gleichzeitig zum geflügelten Wort geworden sind, besitzt der *Trauschein* als Begriff die einigermaßen klare Konnotation der „rechtsgültig“, gemeint ist: vor dem staatlichen Standesamt geschlossenen Ehe. Als gesellschaftliche Institution hat die Ehe an Bedeutung verloren, und mit ihr und vor ihr bereits die kirchlich eingeseignete Lebensgemeinschaft. In den Jahrzehnten um 1900 herrschten bezüglich des Trauscheins ähnliche, freilich nicht genau gleiche Konnotationen vor. Die Situation war vielschichtiger, und im allgemeinen Bewusstsein verfügten sowohl die staatliche als auch die kirchlich geschlossene Ehe (noch) über selbstverständliche, gewohnte, aber dennoch im Wandel befindliche Komponenten.

Diese Darstellung beschäftigt sich mit dem künstlerisch gestalteten Trauschein im deutschsprachigen Raum in den Jahrzehnten zwischen etwa 1875 und 1945. Damit ist die mit bildlichem Schmuck dekorierte Traubescheinigung gemeint, die von der evangelischen Kirche ausgestellt wurde als ein Urkunden- und Andenkenblatt mit ausschließlich persönlich-individuellem Bezug - und als Objektgattung, die leicht als belanglos-abseitiges Spezialgebiet einer „Trivialbilderforschung“ abgetan werden könnte.

Der dekorierte Trauschein als Spezialgebiet anspruchsloser *niederer Bilder* lässt sich freilich einfügen in Zusammenhänge und Kontexte, deren Struktur und

Geschichte weit über den konkreten Gegenstand hinaus gehen. Der evangelische Trauschein ist in kulturkundlicher Perspektive Bestandteil der historischen materiellen Alltagskultur und damit der volkskundlichen Sachgutforschung (die allerdings mit zunehmender Tendenz in Vergessenheit gerät). Seine Funktionalität beinhaltet, auch und besonders aus kirchengeschichtlicher Perspektive, mehrere Komponenten, jedoch bildet die Erinnerungsfunktion hierbei wohl immer einen zentralen kulturellen Wert.

Überliefert ist der Trauschein zumeist in Form eines persönlichkeitsbezogenen (fakultativen) Dokumentes und zuweilen als gerahmtes oder zumindest ehemals gerahmtes Bild. Er bildet damit auch ein Thema der Wandschmuckforschung und der Analyse von Andachtsbildern - wenngleich diese Zuordnung mehr oder weniger theoretisch bleibt, da an dieser Stelle geeignete aussagekräftige Quellen fehlen, die über den konkreten Objektbestand hinausgehen würden. Von wenigen Ausnahmen museologischer und/ oder archivalischer Betrachtung mit dem Ziel serieller Aussagen abgesehen, gibt es seit etwa 50 Jahren weder in der Soziologie noch in der Volkskunde oder der Geschichte des Raumdesigns aktive erkenntnisbezogene Bemühungen in dieser (konkreten) Richtung.<sup>6a</sup>

Da der Gegenstand *Trauschein* verschiedenartige Text-Bild-Kompositionen in Gestalt von Druckgrafik zeigt, stellt er zugleich ein Beispiel für die Popularisierung von Kunst dar im Sinne von christlicher Gebrauchskunst. Deren Inhalte sind seit dem 19. Jahrhundert in höchst intensiver Form diskutiert worden vom Standpunkt der Kunst sowie von jenem der Kirche(n) und des Glaubens. „Bild und Glaube“ bilden seit jeher ein umkämpftes Problempaar wie auch „Religion und Kunst“.

In einem seit dem 19. Jahrhundert mehrere Stufen weiter empor gekletterten Zeitalter expandierender Massenmedien und -druckverfahren sind nicht zuletzt einzelne evangelische Trauscheine in teilweise hohen Auflagen für breite Bevölkerungskreise produziert worden. Damit bekommen solche kirchlichen Andenkenblätter, die gleichsam zu religiösen Kunstblättern mutiert sind, manchmal eine deutlich andere Wirkungsgeschichte als die zugrunde liegenden Kunstwerke selbst - und sind auch anders zu beschreiben als die kirchenamtlichen Forderungen und Wünsche, auf denen sie ebenfalls zumindest teilweise basieren.

Der Gegenstand, der Trauschein als besonderes, wenngleich nicht isoliert zu betrachtendes „Genre“, beschränkt sich inhaltlich also auf ein sehr konkretes Thema, denn er dient ausschließlich der testierenden, wenngleich zugleich mahnenden Erinnerung an die kirchliche Trauung eines Paares. Damit fungiert er hier, bei dem historisch nachvollziehbaren Wechselverhältnis von ziviler Eheschließung, kirchlichem Segen und tradiertem Brauch, als einzelner, „kleinster“ Objektbereich - im Sinne einer spezifischen Objektivation der Hochzeit.

Diese darf nun allerdings, um zur Eingangsfeststellung von der vermeintlichen Belanglosigkeit kirchlicher Andenkenblätter zurück zu kehren, als kulturgeschichtlich höchst bedeutsame Einrichtung gesehen werden. Denn die Bedeutsamkeit der Hochzeit erstreckt sich nicht nur auf kulturgeschichtliche, sondern auch auf kirchen-, religions-, rechts-, landes- wie auch sozialgeschichtliche Ebenen. Die Ehe als religiös-staatliche Institution besitzt seit langem gesellschaftliche und gesellschaftswissenschaftliche Brisanz und ungebrochene Aktualität.

Wo und wie ist nun aber dieser „kleinste“ Objektbereich einzuordnen? Gehört er ausschließlich zur Gattung der Urkunde, zu jener des religiösen Bildes in einem weiten Sinn oder sogar eher zu dessen Widerpart, der Profangrafik, die

sich religiöser Mittel bedient? Schon diese schlichte Gegenüberstellung erweist, dass der Trauschein in der Lage zu sein scheint, gerade die Grenzzonen zwischen kirchlicher Urkunde, religiöser und profaner Grafik zu beleuchten, ja ordentlich auszuloten. Von seiner Genese her ist er eine – zwar kirchliche, aber eigentlich aus Kirchenhand treuhänderisch gegebene obrigkeitliche – Urkunde, dann eine geschmückte Urkunde, also Personalgrafik mit ästhetischen Aspekten, über deren Lebenslaufbezug die Andenkenfunktion hinzutritt. Und erst hernach kommen nicht nur die Religionslehre sowie die Kirchen als Institutionen mit ihren weiter gehenden Inhalten und Absichten, sondern auch die Kunst maßgeblich ins Spiel – wenn man davon absieht, dass die Ehe als Sakrament seit jeher im Zentrum kirchlicher wie weltlicher Stabilitätsbemühungen sowie Moral- und Herrschaftsstrukturen gestanden hat.

Nimmt man noch etwas konkreter den kirchengeschichtlichen Rahmen des konfessionsverschiedenen Verständnisses von Trauung einschließlich der Wandelerscheinungen in Liturgie, Zeremonie und Symbolik hinzu, dann werden um den vermeintlich so harmlosen Trauschein herum tatsächlich etliche weitere Themen sichtbar, die in einer ganzheitlich ausgerichteten Betrachtung zumindest teilweise anklingen können. Allerdings hätte eine gleichzeitige Mitbetrachtung des katholischen *Andenkens an das Sakrament der Ehe* den Rahmen gesprengt, und dieses Eheandenken mag einer gesonderten, vornehmlich auf die Genese aus dem Heiligenbild hin problemorientierten Behandlung vorbehalten bleiben.

Eine Verbindung verschiedener Einflüsse soll in dieser Darstellung versucht werden auf der Grundlage einer Zusammenstellung von mehr als 150 historischen Trauscheinen, die sich in Museen und Archiven sowie in der überwiegenden Mehrzahl in der hier vorgestellten

Sammlung befinden. Der Schwerpunkt des Erkenntnisinteresses liegt auf der Frage, welchen Stellenwert Anschaulichkeit und Kunstvermittlung unter christlichen Leitaspekten in den Jahrzehnten um 1900 in den evangelischen Kirchen besessen haben und welche Bedeutung der Trauschein als Medium dieser Vermittlung erhalten hat - oder besser: hätte erhalten können. Insofern handelt es sich bei der vorliegenden Darstellung um Detailforschung an historischer evangelischer Druckgrafik anhand eines konkreten Beispiels.

Es geht bei den evangelischen Trauscheinen somit nicht um die Frage, welche (späten) *Folgen Luther für die Kunst* gehabt hat, um diese griffige Buchtitel-Formulierung aufzugreifen. Zumindest ansatzweise geht es freilich um die Frage, welche Folgen Aspekte *dieser* nachreformatorischen und des öfteren reformorientierten Kunst in angewandter Form (und) im Alltagsleben eines - mehr oder minder - gläubigen Protestanten-Volkes zeitigten. Welche Folgen intendiert waren und welche letztlich tatsächlich eintraten, dürfte allerdings im Einzelfall nur noch schwer ermittelbar sein.

Zu Beginn stellte sich rasch die Grundbeobachtung ein, dass der Trauschein als Schmuckformular gegenüber dem Konfirmationsschein äußerst selten vorkommt. Dass die Trauung nicht wie die Konfirmation zu den lebensobligatorischen „Pflichtveranstaltungen“ der Kirche für jeden evangelisch getauften Menschen gehört hat und dass zudem, so die Veranstaltung denn stattfand, immer gleich zwei Personen auf einen Anlass kamen, erklärt diese Beobachtung der geringen Zahl freilich nur zu einem kleinen Teil. Denn auch der dekorierte Taufschein etwa, den es in durchaus vergleichbarer Form gegeben hat, taucht bisher nicht deutlich häufiger auf als der Trauschein. Es muss also noch weitere differenzierende Begründungen und Argumentationsbereiche gegeben haben.

Zu jenen gehört ganz einfach der Testat- oder Urkundencharakter des „Scheins“. Er war im gesellschaftlichen Umgang und im Arbeitsleben für die erfolgte und nachweisbare Konfirmation bedeutend wesentlicher als dies jemals bei Hochzeit und auch Taufe der Fall gewesen ist. Dort darf der Eintrag ins Kirchenbuch vordringlich als Nachweis gelten, bis die standesamtliche Urkunde sich komplett durchsetzte. In gewisser Weise kann der Trauschein dem Diplom an die Seite gestellt werden. Auch dieses konnte sowohl urkundliche Testierung einer kanonisierten Abschluss- oder Zugangs-Leistung als auch soziale Anerkennung von weniger kodifizierbaren, verlässlich-treuen Verdiensten um eine bestimmte Sache sein. Geradezu sinnbildlich dafür stehen mag die *Ehrenurkunde*, die im 20. Jahrhundert einem Paar anlässlich seiner Silber- oder Goldhochzeit mit herzlichen Glück- und Segenswünschen, von Vereinen wie von Kirchengemeinden, verliehen werden konnte.<sup>6b</sup> Im zweiten Fall schloss sie nicht selten ikonografisch an den Trauschein an.

In einer 2003 erschienenen Bibliografie zur volkskundlichen Massenbilderforschung ist dem Trauschein, neben den *Tauf- und Patenbriefen* sowie *Kommunion- und Konfirmationsandenken*, (noch) kein eigenes Kapitel gewidmet worden.<sup>6c</sup> Doch wie wohl jedes Thema erwies auch er sich beim näheren Hinschauen und intensiveren Sammeln als gar nicht so selten wie anfangs vermutet. Auch wenn die als peripher anzusehende Gesamtlage erhalten bleibt, sofern man die Perspektive des massenhaften, verbreiteten, gewöhnlichen Papier- und Bilderkonsums einnimmt, so erweist sich dieses Medium doch als vielschichtig, verzweigt und damit interessant. Die Zahl der dokumentierbaren unterschiedlichen Scheinformulare ist jedenfalls größer gewesen als man vielleicht zu Beginn einer solchen Beschäftigung hätte annehmen können.

So hat es, auch wenn das banal klingen mag, doch mehr dekorierte und auch regelrecht bebilderte Tauscheine gegeben als die für diese Arbeit anfangs erfassten Museumsbestände und Literaturbelege vermuten ließen. Und auch die Vermutung, dass die Auflagen- und Verteil-Zahlen als eher gering zu veranschlagen wären, sollte in ihrer Pauschalität besser relativiert werden.

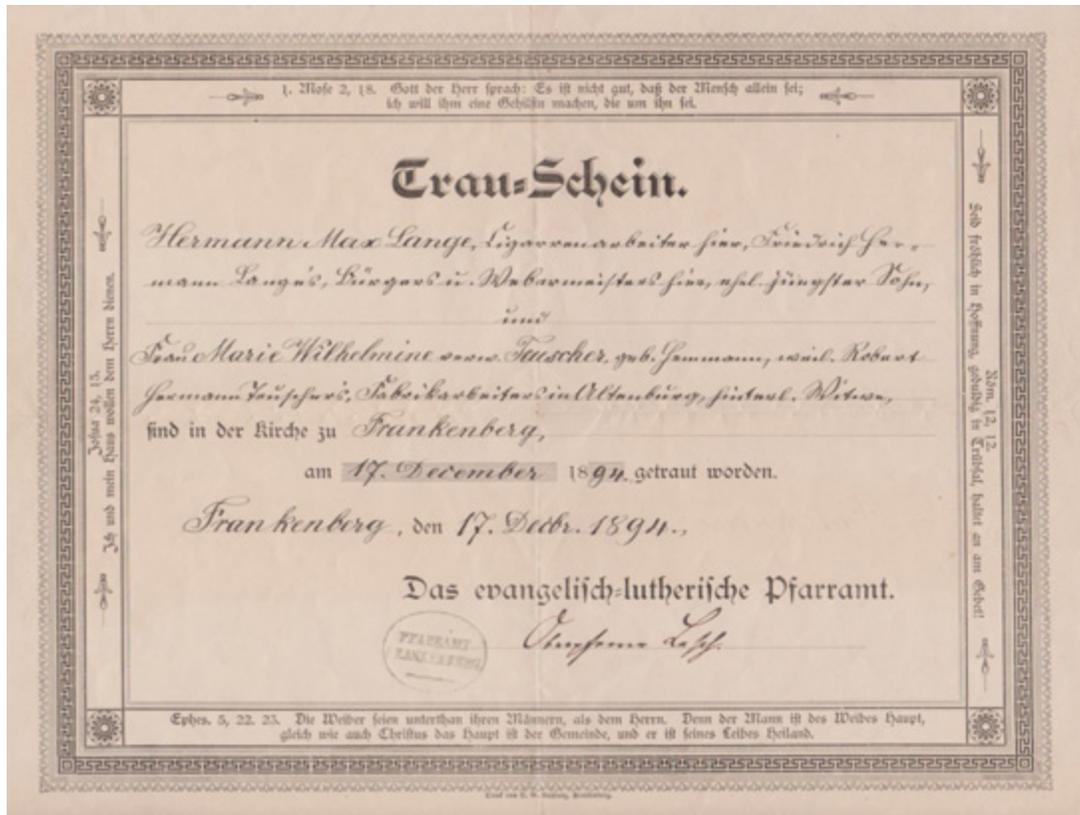
Die meisten Museen haben im 20. Jahrhundert, ihrem Selbstverständnis in Richtung Kunst oder auch Volkskunst entsprechend, durchweg nur *bessere* (im Sinne von: vermeintlich künstlerisch höherstehende) Bilder-Scheine oder besser: Kunst-Scheine gesammelt, und auch dies nur ausnahmsweise und in Auswahl. Eine solche Aussage ist, auch wenn sie so pauschal formuliert wird, wohl haltbar. Allerdings müsste die jeweilige Sammlungskonzeption des einzelnen Museums mitberücksichtigt werden.

So darf wohl davon ausgegangen werden, dass sich in kleineren sächsischen Heimat- und Regionalsammlungen nicht wenige schlichte, mehr oder minder undekorierte Tauscheine befinden, die aber wohl schwerlich systematisch zu erfassen sein werden. Umgekehrt befinden sich in großen volkskundlichen Museen wie dem *Museum Europäischer Kulturen* in Berlin oder dem *Westfälischen Freilichtmuseum Detmold* in der Tat künstlerisch gestaltete „Spitzenstücke“ (jeweils etwa ein Dutzend aus beiden Konfessionen). Das verwundert zwar in Museen, die seit längerem eine ausgesprochen alltagskulturelle Konzeption verfolgen und über entsprechend großdimensionierte Sammlungen auch und gerade von Populargrafik und Wandschmuck verfügen. Die Beispiele sind auf „volkskünstlerisch“ fokussierte Sammelarbeit, aber, wie noch zu zeigen sein wird, auch darauf zurück zu führen, dass etwa in Westfalen-Lippe die Tauscheinvergabe eine andere Historie besitzt als etwa in Sachsen.

Wie sich zeigt, könnte durch die Sichtung der Museumsbestände zuweilen ein ziemlich schiefes Bild einer

Sparte entstehen, denn deren „Alltag“ in der regional geprägten, großstädtischen wie ländlichen Gemeinde-Kultur hat zwar auch differenziert ausgesehen, war aber nicht selten durchaus anders als der Museumsbestand in toto manchmal suggeriert. Die (jeweilige, fortschreitende) *Alltagskultur der letzten 100 Jahre* (und darüber hinaus) muss also in abgestimmtsystematischer Form immer wieder neu gesammelt werden, weil sie in den Altbeständen der meisten existierenden Museen nicht enthalten war oder ist.

Indizien für die Notwendigkeit einer veränderten Sehweise sind etwa Beobachtungen im kommerziellen Handel mit Antiquitäten, historischen Dokumenten und Trödelwaren. Unter Einschluss der groß dimensionierten Internet-Auktionsunternehmen befindet sich heute eine Vielzahl von Tauscheinen „auf dem Markt“. Naheliegenderweise tauchen nicht nur immer wieder einzelne historische Beispiele neu auf, sondern bestimmte Formulare häufen sich über längere Zeiträume. Der Querschnitt des „Angebotes“ liegt eindeutig nicht bei den vermeintlich künstlerisch akzeptablen Museumsstücken, sondern bei einer schlichten, unaufwändig veranschaulichenden „Massenware“. Diesen Befund gilt es mit zu berücksichtigen.



*Trauschein mit typografischen Bordüren und Bibelsprüchen als schmückender Umrahmung aus Frankenberg in Sachsen, ausgestellt 1894 und gefertigt von der örtlichen Druckerei Roßberg*

Alle Trauscheine, die in irgendeiner Form belegbar waren, sind in den Fundus dieser Darstellung aufgenommen worden. Leider hat niemand als Gewährsperson etwas über sie erzählen können – weil die Epoche ihrer Nutzung vor etwa 100 bis 150 Jahren lag, etwa 1875 begann und am Ende der 1930er Jahre einen gewissen (dann auch kriegsbedingten) Abschluss fand. Dennoch mag nachfolgend versucht werden, die Blätter selbst und weitere Quellen und Zugänge zum Sprechen zu bringen.

# Trauung, Hochzeit, Ehe, Brauch und Erinnerung

Der Lebenskomplex Verheiratung, Hochzeitsfeier und Ehe, eingegangen und geführt auch mit dem Ziel der Familie, hat in religiöser, ökonomischer, rechtlicher und gesellschaftlicher Beziehung eine geradezu riesige Bedeutung besessen, die sich erst in allerjüngster Zeit zu verändern begonnen hat. Auch kulturgeschichtlich darf die Ehe als höchst bedeutsame Einrichtung gesehen werden. Sie bildete ein Grundmuster mit hoher Wertigkeit und war so klar, fest gefügt, standardisiert und relevant im täglichen gesellschaftlichen und familiären Leben, dass sie lange Zeit keiner schriftlichen oder bildlichen Bestätigung bedurfte. Deren Notwendigkeit stellte sich wohl nur dann ein, wenn besondere rechtliche oder standesbezogen-repräsentative Forderungen danach verlangten.

Kulturelle Aspekte zeigen sich und sind untersucht worden weniger bezüglich des Ehelebens, das stattdessen gemeinhin und mit einiger Berechtigung als Familienleben aufgefasst wurde, sondern vornehmlich in der festlichen Gestaltung der Eheschließung als biografischer Schwelle: in den Objektivationen des Hochzeitsfestes wie Geschenken, Andenken, Kleidung oder Festessen sowie in Glaubens- und Aberglaubensäußerungen<sup>6d</sup> und vornehmlich auf eine „Sittenzucht“ bezogenen Bräuchen und Ritualen. Häufig fanden bei volkskundlichen Betrachtungen<sup>6e</sup> der Hochzeit als Anlass und Ereignis volkskünstlerischer Produktion und Konsumtion gesellschaftliche und rechtliche Bedingungen

wie auch im Einzelnen durchaus wandelbare religiöskirchliche Voraussetzungen kaum Beachtung.

Andererseits gibt es offenkundig Konstanten im Festverhalten, deren mehr oder minder bereitwillige Betonung bestimmte ahistorische Betrachtungsweisen begünstigt haben dürfte. Recht oberflächlich, aber deshalb nicht unzutreffend lässt sich das so ausdrücken: „Der Wunsch nach außerordentlicher Festlichkeit macht plausibel, warum sich bei Hochzeiten und Traugottesdiensten zahlreiche Spuren des Höfischen finden lassen.“<sup>6f</sup> Dies verweist grundsätzlich in den Bereich der – letztlich: allgemeinen, menschlichen, interkulturellen – Ritualgeschichte. Konkret auf das 19. Jahrhundert bezogen, in welchem der Trauschein seinen Anfang nahm, darf weiterhin als Hintergrund gelten, dass alle Bevölkerungsschichten unhinterfragt „dem Kodex der kirchlich sanktionierten bürgerlichen Sexual- und Ehemoral“<sup>6g</sup> unterlagen, mit ersten, vorsichtigen Infragestellungen hin zum Ende des Kaiserreiches.

Neben Geburt und Tod, den Lebensschwellen, die elementare soziale Verschiebungen verursachen und offenbar Rituale benötigen, gibt es weitere lebensgeschichtliche Übergänge oder Transformationsakte, deren kollektives Begehen seit Arnold van Gennep<sup>7</sup> zu einem Standardthema ethnologischer *rites-de-passage*-Beobachtung geworden ist. Dazu gehören vor allem der Übergang von der Jugend zum Erwachsenenleben und, zum Teil in Verbindung damit, die Hochzeit, die ebenfalls generell Verschiebungen im sozialen System mit sich gebracht hat. Rituale machen solche Übergänge konkret erfahrbar, haben erinnernde und Mahnfunktion, wirken systemstabilisierend, selbst wenn sie (oder vielleicht gerade weil sie), wie Berichte der Ethnologen und Altertumsforscher erweisen, grausam und schmerzhaft sein konnten und können.

Bei der Hochzeit wurde häufig der Frau die wesentliche „Initiation“ zuteil, beim Schwellenopfer etwa oder beim Gang um den Herd; beides wirkte rollenbefestigend, aber nicht unmittelbar schmerzhaft wie etwa die Beschneidung in anderen Kulturen. Allerdings ist hier auch für den deutschen Sprachraum bis in die Neuzeit hinein nicht zu vergessen, „dass die Verheiratung der jungen Mädchen häufig ebenso gewaltsam vollzogen wurde wie die militärische Initiation der jungen Männer.“<sup>8</sup>

Aus der langen, im Grundsatz überaus fest gefügten und kulturübergreifend gewichtigen Bedeutung der Hochzeit, die in der „heiligen Hochzeit“, der Vereinigung von Himmel und Erde, auch einen mythologischen Hintergrund haben konnte, haben sich in der Moderne und Postmoderne die Ideologie und die Eventkultur der Traumphochzeit entwickelt, bei der die Frau für einen Tag zur Prinzessin im Märchen (v)erklärt wird und damit den schönsten Tag ihres Lebens erleben darf – in verunklarend-kompensatorischer Umkehrung der Tatsache, dass es in der Realität derjenige Tag ist, der ihre persönliche Abhängigkeit und Zurücksetzung oft lebenslang zementiert.

Dabei werden die Kirchen leicht zu Dienstleistern degradiert, von denen die christliche Rahmung von Lebenslaufmarkierungen auch dann noch erwünscht ist, wenn die biblischen Inhalte schon längst abhandengekommen sein können. Bei aller Inhaltsleere und gedankenlosen Instrumentalisierung zeigt sich jedoch, „wie stark im mittleren Europa unser aller Leben nach wie vor von Traditionen des Christentums imprägniert ist.“<sup>9</sup> Noch für die jüngere Vergangenheit der letzten Nachkriegsjahrzehnte hat die Volkskunde in ihren Fest- und Brauchforschungen, auch im Rahmen der Beschäftigung mit der Hochzeit, nicht nur Strukturen und Objektivationen von „Volksfrömmigkeit“ heraus gearbeitet, sondern, letztlich auch im Rahmen der Beschäftigung mit der Hochzeit<sup>10</sup>, bei der Betrachtung der

individuellen Kulturperson und ihrer „Ego-Dokumente“<sup>11</sup> auch immer wieder religiöse oder zumindest religionskulturelle Bezüge als befindlichkeitsprägend und erinnerungswirksam festgestellt, wenn auch mit abnehmender Tendenz.

Interessant ist an dieser Stelle zudem in einer Untersuchung der lebensgeschichtlichen Bedeutung katholischer Glaubensstraditionen, dass die Eheschließung „seltsamerweise in den vielen durchgesehenen Lebenserinnerungen im ländlich traditionellen Milieu nur im Zusammenhang mit der Beichte thematisiert“ wurde. Dies kann mit einer Entlastungsfunktion von Autobiografien zusammenhängen. „Die These lautet also, dass die Trauung ein so positives Sakrament war, dass man sich davon in keiner der durchgesehenen Autobiographien freischreiben musste. Freilich ist damit nicht alles geklärt. In der Erinnerung der Kirchenfeste Ostern und Weihnachten wird auch nicht das Thema ‚Angst und Religion‘ beschrieben, sondern es kommen Stimmungen und frohe Erinnerungen zum Ausdruck. Warum zeigt sich diese im Kirchenjahr häufig erzählte Ergriffenheit nicht auch in Trauungsberichten? Der Befund zeigt, dass das Sakrament der Trauung nur im Zusammenhang mit der Beichte thematisiert wird. Die Eigengestalt von Trauung wird in Erinnerungen nicht reflektiert.“<sup>12</sup>

Hier geht es ausschließlich um die religiös definierte „Eigengestalt von Trauung“, und es wäre vielleicht eine gezielte parallele Thematisierung von Erinnerungen an die weltliche Hochzeitsfeier aufschlussreich, um sich mit etwas mehr Mut der „Inhaltsleere“ zuzuwenden. Und hierhin gehört dann auch noch, nicht nur, die lapidare Betonung der außerordentlichen rechtlichen Bedeutung der Eheschließung seit dem Mittelalter, sondern zudem ein erster Hinweis auf die Abbildungstraditionen, also auf Hochzeitsbilder: Diese waren nur zu Beginn religiös dominiert, mit sakramentalem

Charakter, und stellten hernach viel öfter die weltliche Feier, vor allem den Hochzeitsschmaus, in den Mittelpunkt.<sup>13</sup>

Zu den kulturellen Aspekten der Ehe gehörten also jahrhundertlang Traditionen des feierlich-festlichen Hochzeits-Begehens, nicht jedoch der neuzeitliche und heute in ungeahnte Höhen aufgestiegene Wunsch, den Akt oder seine Befeierung oder auch sein Ergebnis schriftlich niederzulegen oder bildlich zu dokumentieren. Wenn dies in älterer historischer Zeit dennoch geschah, dann vor allem aus dynastischen Gründen oder um aristokratisches Statusdenken mit geradezu sakralisierenden Repräsentationsformen zu verbinden. Hochzeits- und Ehebilder aller Art sind demnach in Mittelalter und Früher Neuzeit durchweg selten.

Bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts oblag die Eheschließung, also das Eingehen der rechtlich und sozial anerkannten und in gewisser Weise geregelten Lebensgemeinschaft von Mann und Frau, allein den Kirchen. Bei der Ehe zwischen zwei getauften Christen handelt es sich, je nach Konfession, entweder um eines der sieben Sakramente oder um einen Zuspruch des Wortes Gottes und die Segnung der ehelichen Gemeinschaft, die ein gegenseitiges, vor Gott und der Gemeinde gegebenes Versprechen voraus setzt, ohne ihm ein sakramentales Verständnis zuzusprechen.

Seit Martin Luther, der Hochzeit und Ehestand als „ein weltlich geschafft“ bezeichnet und den rechtlich wirksamen Akt „vor der Kirchentür“ gesehen hat, gibt es an dieser Stelle eine zentrale Spannung im Eheverständnis der Reformation zwischen dem „weltlichen Geschäft“ und der Ehe als „göttlichem Stand“. Diese Kernspannung hat sich bis heute nicht grundlegend verändert und geht letztlich auf die Vorrede zu Luthers *Traubüchlein* zurück, nach der zwei Eheleute die Kirche betreten, um dort einen Gottesdienst anlässlich ihrer Eheschließung zu begehen.

Was die Ehe(schließung) für das Selbstverständnis, den Status und Stand der Eheleute ausgemacht hat, für ihre Individualität und Persönlichkeit, vor allem aber für ihre symbiotische Verbindung: All dies sind Faktoren, die sich unter anderem auf Erinnerungsgegenstände vielfältiger Art und später auch auf Abbildungen ausgewirkt haben. Bei wohl allen belegbaren Abbildungen des Hochzeitspaares selbst, die erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmende und von der Fotografie beförderte Breitenwirkung bis hin zum standardisierten Hochzeitsfoto zeigen, schwingt ein Spannungsbogen mit, den man als Lebenspartnerschaft zwischen einer Zweckgemeinschaft (mit der Repräsentierung des Ehestandes für den Betrachter) und einer Liebesbeziehung (mit dem zuerst einmal selbstbezogenen Ausdruck des körperlichen und seelischen Miteinanders des Paares) definieren kann.

An dieser Stelle erweisen sich die Erinnerungs- und die Andenkenfunktion sämtlicher aufbewahrter, aufbewahrenswerter oder für eine Aufbewahrung gedachter Objekte, die mit der Hochzeit in Verbindung stehen und in aller Regel besonders wertvoll oder in herausragender Weise dekoriert sind, als wesentlich - auch und vielleicht insbesondere in Kombination mehrerer Artefakte. Zu ihnen gehört sicher das Hochzeitsbild, aber nur vielleicht ein Trauschein, sicher der Ehering, aber nur vielleicht ein Kleidungsstück oder Geschenk. Allerdings könnte es sein, dass sich die Ehe nach dem Jahr 2000 zwar in Richtung Relikthaftigkeit entwickelt hat, die mit ihr verbundenen und von der kommerziellen Eventkultur gepflegten „Bräuche“, Fotografierzwänge, Kleidungs- und Modeaccessoires sowie Erinnerungsdinge im gegebenen Fall im Sinne eines Potpourris aber erneut umso höher angesiedelt werden.

Einen besonderen Objekttyp des historischen volkstümlichen Wandschmucks haben die Kastenbilder dargestellt, gerahmte Bilder in Kastenform, in welche dreidimensionale Gegenstände aufgenommen werden

konnten. Sie dienten brauchgemäß etwa dem Gedenken an eine verstorbene Person oder dem Andenken an eine Hochzeit.<sup>14</sup> Gebräuchlich waren letztere auch *Kranzkästen* genannten Formen, in denen die (Myrten-)Kränze der Bräute im visuellen und kulturellen Zentrum der bewahrenden Aufmerksamkeit standen, in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bis kurz nach dem Ersten Weltkrieg. Sie wurden zumeist in handwerklich-professioneller oder gar serieller Fertigung gerahmt, zuweilen aber auch als Eigenbau hergestellt.

Von den *Brautkranzkästen*<sup>15</sup> haben verschiedene Gruppen existiert je nach materieller Zusammensetzung mit Blumen, Pflanzen, Stoff, Perlen oder rahmenden Spiegelflächen und anlassbezogenen Unterscheidungen in Text und Schmuck. Als Objektkategorie sind die Kästen letztlich abgelöst worden vom Foto, welches die Funktion als Erinnerungsmedium zur Gänze übernommen hat. Interessante Übergänge im Sinne von Novationen sind um und nach 1900 häufig anzutreffen gewesen, in denen Fotografien des Brautpaares in den Kranz innerhalb eines Kastenbildes einmontiert worden sind.



*Brautkranzkasten mit Trauschein „Luthers Hochzeit“ aus dem Verlag Keutel, Lahr, ausgestellt 1922 in Neu-Isenburg*

In katholischen Gegenden wurde der Brautkranz offenbar durchaus häufig – für sich – als lebenslanger Wandschmuck eingesetzt, wie ein Einzelbeispiel aus der Belletristik nahelegen scheint: „Die große Kastenuhr im Eichengehäuse tat ihre schweren Pendelschläge, im Glasschranke standen die Prunktassen mit Goldrand und alles Gerät, das zu einem Nachmittagskaffee mit Gästen auf einem wohlhabenden Hofe gehört. Die Bilder an den blauen Tapetenwänden mit dem Goldmuster waren Pastor Drees vertraut: alte und neue Lichtbilder der Borgschulden und ihrer Sippe, der Brautkranz der Bäuerin, das Sträußchen des Bräutigams Rudolf Borgschulte, ein gestickter Hausseggen und die Bilder des Königs und der Königin.“<sup>16</sup>

Zumindest gelegentlich ist ein Brautkranz auch mit einem gedruckten Erinnerungsbild *Andenken an das Sakrament der hl. Ehe* kombiniert worden. Seltener war dies der Fall in der Verbindung mit einem evangelischen (bildlich oder ornamental geschmückten) Trauschein: Zu dieser Variante gibt es bisher nur ganz wenige Beispiele, bei welchen etwa der wohl bekannteste gedruckte Bild-Trauschein von Eduard von Gebhardt entsprechend „verarbeitet“ worden ist oder auch ein Trauschein mit einer Darstellung der Hochzeit Martin Luthers. Bei diesem hat ein preiswertes Myrthenkränzchen mit Stoffblumen in der Form eines Herzens Aufnahme in den nach Art älterer Volkskunst dreidimensionalen Rahmen gefunden. Diese Form einer kombinierten Erinnerung hat keine Breitenwirkung ausgeübt. Geläufiger in manchen evangelischen Gebieten wie Franken waren eine Zeit lang Eglomisé-Denkbilder mit weitaus größeren Textanteilen.<sup>17</sup>