

Voorbij
GOED &
KWAAD

Par delà le bien & le mal
Beyond good & evil

Museum Dr. Guislain

I PAINTED FOR YOU THE RISING SUN



I PAINTED YOUR BELLY OF A XVIITH DYNASTY EGYPTIAN PRINCESS

Voorbij
GOED &
KWAAD

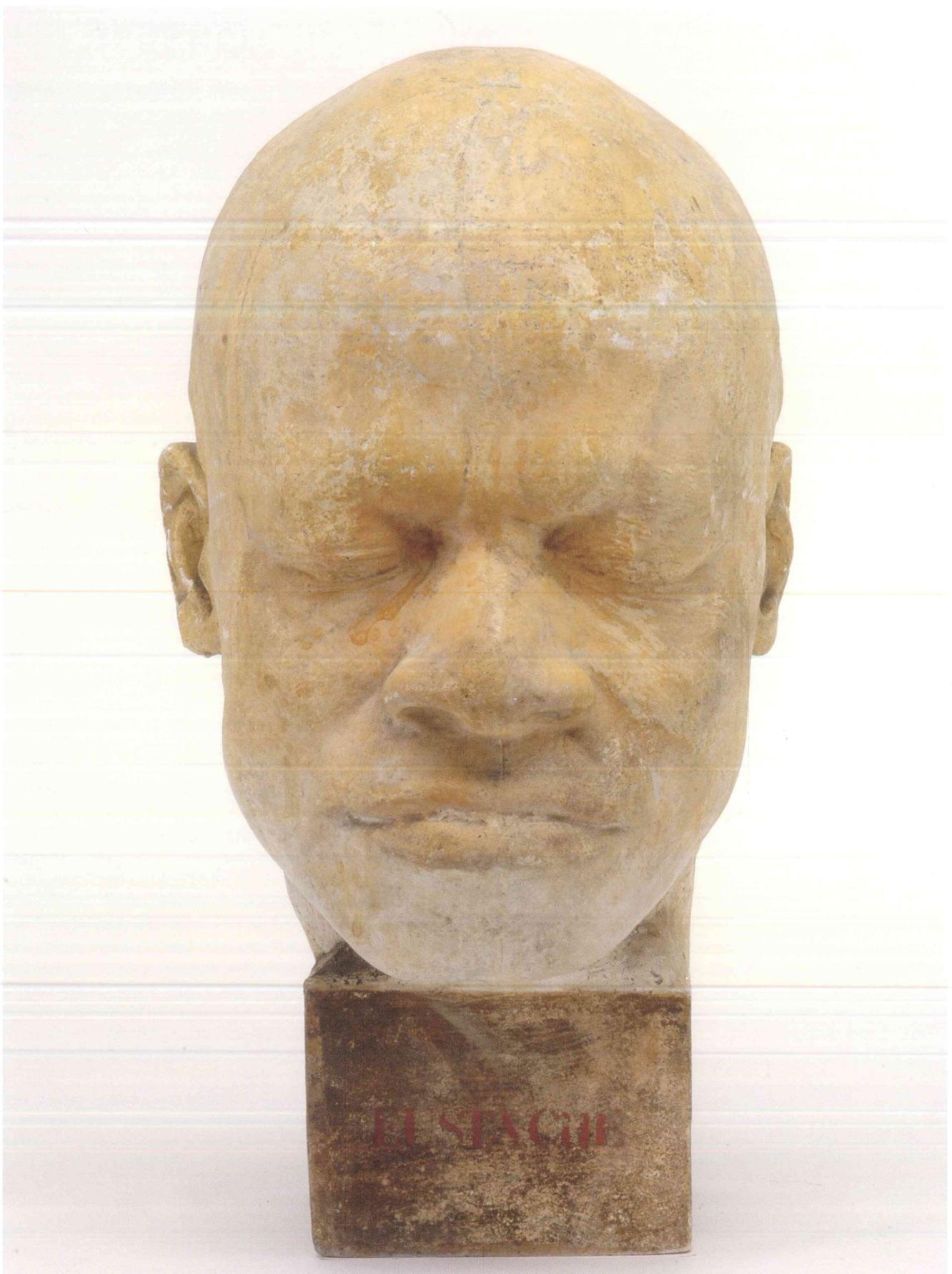
Par delà le bien & le mal
Beyond good & evil

Museum Dr. Guislain, Gent
07-10-2006 ~ 29-04-2007



INHOUD | CONTENU | CONTENTS

Woord vooraf Avant-propos Foreword	
JAN VERPLAETSE	Altijd geweten! De mens en zijn moraal in religie, wetenschap en kunst 7 Cas de consciences. L'homme et sa morale dans la religion, la science et l'art 15 A matter of conscience. Man and his morality in religion, science and art 20
JAN OP DE BEECK	Twee vrouwen in een slaapkamer 27 Deux femmes dans la chambre à coucher 27 Two women in a bedroom 27
JOHAN BRAECKMAN	Altruïsme van de Hymenoptera tot de naakte molrat 35 De l'altruisme des hyménoptères au rat-taupe 38 Altruism: from Hymenoptera to the naked mole rat 40
LIESBET LAUWEREYS	Het trolley-dilemma 42 Le dilemme du trolley 43 The trolley-dilemma 43
CHRISTINE VERBRUGGEN	'Un dégénéré inférieure, à instinct pervers' 46 'Un dégénéré inférieure, à instinct pervers...' 47 'An inferior degenerate, with a perverse instinct...' 47
SUSANNE REGENER	Raadselachtig gezicht voor de levenden: dodenmaskers 49 D'énigmatiques visages pour les vivants: les masques mortuaires 51 Mysterious faces for the living: death masks 52
SUSANNE REGENER	Trofee - Het gemene gezicht ontmaskerd 54 Trophée - Le masque mortuaire du méchant 56 Trophy - The villain's death mask 56
MARCEL SCHWOB / BART KOUBAA	De heren Burke en Hare, moordenaars 63 MM. Burke et Hare, assassins 66 Messrs. Burke and Hare, murderer 68
GEORGES MARTYN	Gerechtigheidstaferelen: moraal voor rechters 70 Tableaux de justice: la morale au service des juges 72 Scenes of justice: morality tales for judges 72
DANIEL CAREY	Moraal en de menselijke natuur, 1690-1730 80 Moralité et nature humaine, 1690-1730 83 Morality and Human Nature, 1690-1730 84
SVEN VANNESTE & GREGORIO CORNELIS	Op zoek naar de leugenaar 86 La quête du menteur 90 Looking for the liar 90
HEIN VANHEE	De morele ambiguïteit van krachtvoorwerpen: minkisi uit Mayombe 88 L'ambiguïté morale d'objets de force: les minkisi du Mayombe 90 The moral ambiguity of objects of spiritual power: minkisi from Mayombe 91
HELEN DE CRUZ & JOHAN DE SMEDT	Goed en kwaad als bovennatuurlijke krachten 96 Le bien et le mal en tant que forces surnaturelles 99 Good and evil as supernatural powers 100
DIRK LEYDER	Morele disciplinering in de koninklijke colleges van de Oostenrijkse Nederlanden (1777-1789) 107 La discipline morale dans les collèges royaux des Pays-Bas autrichiens (1777-1789) 108 Moral discipline in the royal colleges of the Austrian Netherlands (1777-1789) 108
	Personalia 112
	Colofon 112



Buste du nègre Eustache, homme vertueux, titulaire du prix Montyon, 19de eeuw. gele patina, plaaster, Musée national d'histoire naturelle, Paris

Raadselachtig gezicht voor de levenden: dodenmaskers

SUSANNE REGENER

Sinds de Antieke Oudheid en tot op de dag vandaag zijn in het rituele carnavalsfeest gebruiken bekend die met behulp van maskers de confrontatie met de dood uitbeelden. Het masker lijkt het communicatiemiddel bij uitstek om de levenden geestelijk met de doden te verenigen. Wanneer iemand een masker voor zijn gezicht houdt, wordt hij eventjes iemand anders, identificeert hij zich met een ander wezen. De fysionomie van het masker, de specifieke gelaatstrekken, worden als een uitdrukking van het karakter gezien. Ze zijn tot hun essentiële kenmerken gereduceerd, waardoor ze het geloof in een bijzondere uitdrukkingskracht opwekken.¹

Het dodenmasker is een bijzondere vorm van dit algemene maskergebruik en speelt net zoals het carnavalsmasker een rol in het spel van identiteit en niet-identiteit. De relatie van het masker met de dood neemt William Shakespeare op in Hendrik IV, waar Falstaff de volgende woorden spreekt: "Ik lieg, ik ben geen masker, sterven betekent een masker te zijn, want hij is niet meer dan het masker van een mens, die niet het leven van een mens heeft; maar het masker van de dood aannemen, als men daardoor het leven verwerft, betekent het ware en volkomen beeld van het leven te zijn."² Het masker van de doden is een speciale vorm omdat het – zoals ook uit het Shakespeare-citaat blijkt – iets mythisch krijgt door zijn totstandkoming, namelijk op het moment tussen het leven en de dood. Het gelaat van een mens op het ogenblik dat hij sterft zou als het ware wezen verschijnen, zo stelde in 1927 een van de belangrijkste onderzoekers en verzamelaars van dodenmaskers, Ernst Benkard.³

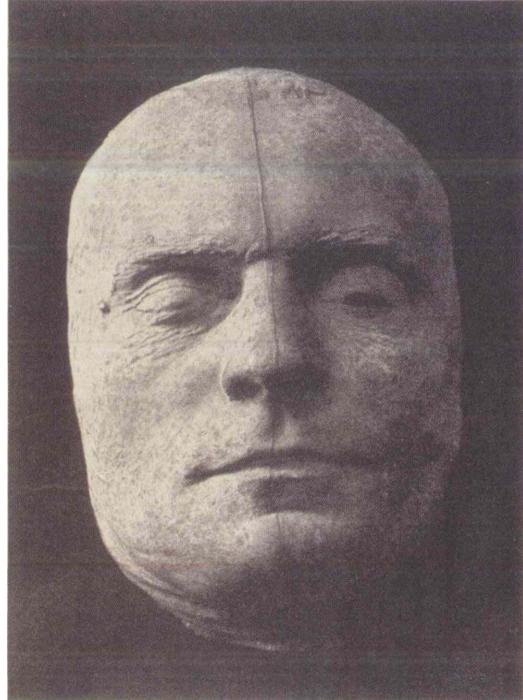
De voorstelling van het dodenmasker als een echt en authentiek teken, het *vera icon*, stamt uit de negentiende eeuw. Over de geschiedenis van de eerste middeleeuwse dodenmaskers is heel weinig bekend. Alleen Italiaanse en Franse verzamelingen van afgietsels vanaf de 15de eeuw werden bestudeerd. In ieder geval was het dodenmasker op dat moment niet meer dan een hulpmiddel om zogenaamde effigies te maken. Dat waren levensgrote poppen

van gevlochten wilgentakken die overleden koningen voorstelden en waarvan de hoofden uit was gemaakt waren. De laatste religieuze handelingen werden voltrokken op het lijk en op de pop. De pop werd meegedragen in de lijkstoet om te tonen aan het volk. Eeuwenlang waren de wassen gezichten, gemaakt op basis van dodenmaskers, gestileerde en geïdealiseerde afbeeldingen. Het laatste gebruik van een effigie in Frankrijk had te maken met de begrafenis van Jean Paul Marat, die zoals bekend in 1793 door Charlotte Corday werd vermoord. Marats lijk werd volgens de legende te laat gebalsemd, pas nadat de dodenstaar was ingetrokken, en bovendien was zijn gezicht vermindert door leproza. Men wilde de volksheld dan ook om esthetische redenen enkel als geïdealiseerde pop aan het publiek tonen.

Het dodenmasker evolueert omstreeks 1800 van hulpmiddel in het kunstenaarsatelier tot zelfstandig (artistiek) object. In Duitsland leidt het dodenmakser van Gotthold Ephraim Lessing (1781) een verandering in het gebruik en in de interpretatie van dodenmaskers in.

In dat geval lieten de vrienden van Lessing het masker meteen na zijn dood maken, met de bedoeling de herdenking van de dode in zekere zin tastbaar te maken. Dit masker krijgt een nieuwe betekenis omdat het niet als voorbeeld voor een buste of een effigie wordt gebruikt, maar zelf als voorwerp van rouw en van dodenherdenking fungeert. Het is bovendien het eerste dodenmasker van een burgerlijk figuur. Ernst Benkard noemt dit voorwerp "het laatste portret van een mens, zijn eeuwige gelaat"⁴, en verbindt deze afbeelding met het raadselachtige dat de dood in onze cultuur omgeeft. Lessings dodenmasker verplaatst het voorwerp naar het terrein van de herdenking van de persoon. Niet langer het geïdealiseerde gelaat dat naar het dodenmasker gevormd werd staat centraal, maar de ongeflatteerde afdruk van het gezicht, die wordt beschouwd als een uiterste vorm van authenticiteit. De afschrikking van de dood ligt in het feit dat de communicatie onherroepelijk verbroken is, wat zich manifesteert bij het kijken naar het lijk.⁵ Een masker wordt gemaakt op het moment dat de mens zich bevindt in een stadium tussen leven en sterren,

tussen leven en lichamelijk verval. Het dodenmasker markeert het grensgebied tussen het leven en de dood. Die onvatbare grensverlaging maakt het dodenmasker voor de levenden zo beladen en zo betekenisvol.



177 GOTTHOLD EPHRAIM LESSING
1729–1781

Afbeelding *Dodenmasker Lessing*, 1781, Phot. Berger, Weimar uit: *Ernst Benkard, Das ewige Antlitz*, Berlin 1927

De houding tegenover de laatste afbeelding van een mens verandert ook in de medische wereld: "De dood is niet meer wat hij zo lang is geweest: de nacht waarin het leven verdwijnt en zelfs de ziekte vertroebelt; hij is nu die macht die de ruimte van het organisme en de tijd van de ziekte beheerst en duidelijk maakt."⁶ De blik op het lijk is nu een blik die het voorbijgeleven in vraag stelt. Het gelaat van de dode in de vorm van het dodenmasker staat bijgevolg symbool voor leven, zij het niet voor levendigheid. Dodenmaskers drukken de belangstelling voor het leven van de overledene uit. De individuele gelaatstrekken die met het dodenmasker vereeuwigd worden, bekijkt men als een ambivalente oppervlakte. Een arts kan op basis van pathologische symptomen onderzoek verrichten of een 'mensenkenner' kan zijn karakterstudies uitvoeren. De studies van Johann Casper Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und*

Menschenliebe (1775), roepen in de negentiende eeuw de parawetenschap van de fysionomie in het leven. Het visuele krijgt daar een status van waarheid waarmee over het innerlijk en het karakter van de mens kan worden geoordeeld. Door het nieuwe medium van de fotografie neemt de belangstelling voor het uiterlijke als bewijs van menselijke eigenschappen nog toe.

Op hetzelfde moment dat de geïdealiseerde poppen in gebruik raken, worden beroemde burgers uit de wereld van de wetenschap en de literatuur met een dodenmasker geëerd. De maskers worden voornamelijk gemaakt in opdracht van vrienden en familieleden en de afgietsels krijgen een publieke plaats of worden fotografisch gereproduceerd. In de tweede helft van de negentiende eeuw wordt het gebruikelijk om lijken te portretteren. De foto's worden thuis of in het atelier gemaakt. Op (katholieke) kerkhoven worden vanaf dat moment ook foto's gebruikt, ingekaderd of op porselein gedrukt. Ze tonen de overledene op het moment dat hij nog leeft.

Niet alleen in de fysionomie en in de 'mensenkennis' werd de zoektocht naar het 'ware karakter' gethematiseerd, maar ook in de criminologische wetenschappen. De eerste antropologische studies op dat terrein, zoals die van de Italiaanse arts Cesare Lombroso, bestuderen hoofdzakelijk het gezicht van de criminelen. Behalve tekeningen en foto's dienden vanaf ongeveer de helft van de negentiende eeuw ook dodenmaskers van geëxecuteerde criminelen als bronnenmateriaal. Het debat over de realiteit van een gelaatsuitdrukking beperkte zich niet langer tot de maskers van de beroemde persoonlijkheden, ook de 'maskers van het kwaad' werden erbij betrokken.

Noten

- 1 Cfr. uitvoerig: Susanne Regener, 'Dodenmaskers', *Ethnologia Europaea: Journal of European Ethnology*, 1993, vol 23, p.153-170
- 2 Vertaald uit het Duits naar: William Shakespeare, *Dramatische Werke*, Bd. IX, Basel, 1979, p.255
- 3 Ernst Benkard, *Das ewige Antlitz. eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin, 1927
- 4 Ebd., XXXVII
- 5 Cfr. Thomas Macho, *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a.M., 1987, p.408
- 6 Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt a.M., 1988, p.158

Dénigmatiques visages pour les vivants: les masques mortuaires

SUSANNE REGENER

Depuis l'Antiquité à nos jours, la fête rituelle du carnaval présente des coutumes illustrant la confrontation avec la mort au moyen de masques. Le masque s'avère le moyen de communication par excellence pour associer mentalement les vivants aux morts. Sitôt masqués, nous devenons quelqu'un d'autre, nous nous identifions à un autre être. La physionomie du masque, les traits spécifiques sont une expression du caractère. Réduits à leur essence, ils éveillent la foi en une expression toute particulière.¹

Le masque mortuaire est une variante particulière de la coutume des masques qui, à l'instar du masque de carnaval, joue un rôle dans le jeu d'identité et de non identité. La relation du masque avec la mort, William Shakespeare l'approche dans Henri VI, où Falstaff affirme: «Je mens, je ne suis pas un masque. Mourir, c'est être un masque, car il n'est guère que le masque d'un homme, qui n'a pas la vie d'un homme; mais revêtir le masque de la mort, par là acquérant la vie, signifie l'image vraie et parfaite d'être la vie.»² Le masque des morts est une variante spécifique car sa réalisation, à l'instant entre la vie et la mort, comme le suggère la citation de Shakespeare, lui confère une dimension mythique. Le visage d'un homme à l'instant où il meurt apparaîtrait comme l'être véritable, affirme en 1927 un des plus importants chercheurs et collectionneurs de masques mortuaires, Ernst Benkard.³

L'image du masque mortuaire en tant que signe véritable et authentique, en tant que *vera icon*, date du dix-neuvième siècle. Nous ne savons que peu de choses sur l'histoire des premiers masques médiévaux. Seules les collections italiennes et françaises du quinzième siècle firent l'objet d'études. Fait est qu'à cette époque-là, le masque mortuaire n'était guère qu'un accessoire dans la réalisation d'effigies. Il s'agissait de poupées grandeure nature en branches de saule tressées, représentant des rois défunt dont les têtes étaient de cire. Les derniers sacrements étaient prononcés sur la dépouille et sur la poupée. Cette dernière accompagnait le cortège funèbre en présence de la population. Des siècles durant, les visages de cire, réalisés à partir de masques mortuaires, furent des représentations stylisées et idéalisées. L'ultime usage d'une effigie en France remonte aux obsèques de Jean Paul Marat, assassiné comme chacun sait par Charlotte Corday en 1793. Selon la légende, la dépouille de Marat fut embaumée trop tard, c'est-à-dire après l'apparition de la cataracte. En outre, la lèpre l'avait défiguré. Aussi, pour des raisons esthétiques, le public ne vit le héros du peuple que sous la forme d'une poupée idéalisée.

Vers 1800, le masque mortuaire évolue d'un accessoire dans l'atelier de l'artiste vers un objet (artistique) indépendant. En Allemagne, le masque mortuaire de Gotthold Ephraim Lessing (1781) inaugure un changement dans l'usage et l'interprétation des masques mortuaires.

En l'occurrence, les amis de Lessing firent réaliser le masque aussitôt après sa mort, afin que la commémoration du défunt fût en quelque sorte palpable. Ce masque revêt une signification nouvelle car il ne sert plus d'exemple pour un buste ou une effigie, mais fait office d'objet de deuil et de commémoration des morts. Qui plus est, il s'agit du premier masque d'une figure de la bourgeoisie. Ernst Benkard qualifie cet objet de «dernier portrait d'un homme, son visage éternel», et lie cette image au mystère qui nimbe la mort dans notre culture. Le masque mortuaire de Lessing déplace l'objet vers le terrain de la commémoration de l'individu. Le visage idéalisé formé à partir du masque mortuaire cède le pas à une empreinte conforme à la réalité, considérée comme une forme extrême d'authenticité. La frayeur que suscite la mort réside dans le fait que le communication est à jamais rompue, ce qui se manifeste à la vue de la dépouille.⁴ Le

masque est réalisé à l'instant où l'homme se trouve à un stade entre la vie et la mort, entre la vie et le déclin physique. Le masque mortuaire marque la zone frontière entre la vie et la mort. L'expérience limite insaisissable du masque mortuaire livre aux vivants sa nature ô combien lourde de signification.

L'attitude face à l'ultime représentation d'un homme évolue aussi dans le monde médical: «La mort n'est plus ce qu'elle a si longtemps été: la nuit où la vie disparaît et la maladie se trouble; elle est à présent la force qui contrôle et incarne l'espace de l'organisme et le temps de la maladie.»⁵ Le regard que nous posons sur la dépouille est à présent un regard qui met en question la vie écoulée. Par conséquent, le visage du défunt qu'incarne le masque mortuaire est symbole de vie, certes non de vivacité. Les masques mortuaires expriment l'intérêt du défunt pour la vie. Nous regardons les traits individuels qu'immortalise le masque mortuaire comme une surface ambiguë. Sur base de symptômes pathologiques, le médecin peut effectuer des recherches et le «connaisseur de l'âme humaine» peut à son tour effectuer des études de caractère. Au dix-neuvième siècle, les études de Johann Casper Lavater, *Essai sur la physiognomonie: destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer* (1775), créent la science parallèle de la physionomie. L'aspect visuel y hérite d'un statut de vérité permettant de juger de l'intimité et du caractère de l'être humain. L'apparition de la photographie accroît encore l'intérêt du physique en tant que preuve de caractéristiques humaines.

Au même moment où les poupées idéalisées tombent en désuétude, le masque mortuaire honore de célèbres citoyens des mondes de la science et de la littérature. Amis et proches commandent des masques et les moulages sont exposés sur la place publique ou reproduits photographiquement. Dans la dernière moitié du dix-neuvième siècle, les portraits de défunts entrent dans l'usage. Les photos sont réalisées à domicile ou dans l'atelier. À compter de ce moment-là, les cimetières (chrétiens) abritent aussi des photos, encadrées ou imprimées sur porcelaine. Elles montrent le défunt à l'instant où il est encore en vie.

Outre la physionomie et la 'connaissance des hommes', la criminologie a aussi pour thématique la quête du 'caractère authentique'. Les premières recherches anthropologiques dans ce domaine, telles les études du praticien italien Cesare Lambroso, étudient principalement le faciès du criminel. En sus de dessins et de photos, des masques mortuaires de criminels exécutés servirent aussi de sources vers la moitié du dix-neuvième siècle. Le débat sur la réalité d'un trait du visage ne se borne plus uniquement aux masques des célébrités. Les 'masques du mal' ont à présent leur mot à dire.

Notes

- 1 Cfr. Susanne Regener, *Death Masks (Masques Mortuaires)* dans *Ethnologia Europaea: Journal of European Ethnology*, n°93, vol.23, pages 153-170
- 2 Traduit de l'Allemand de *Dramatische Werke*, William Shakespeare, Vol.IX, Basle, 1979, page 255
- 3 Ernst Benkard, *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin, 1927
- 4 Loc. cit., XXXVII
Cfr. Thomas Macho, *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a.M., 1987, page 408
- 5 Michel Foucault *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt a.M., 1988, page 158

Mysterious faces for the living: death masks

SUSANNE REGENER

Since the days of classical antiquity masks have been used in ritual carnival celebrations to express man's never-ending confrontation with death. It is a practice which still continues today. The mask is a perfect means to spiritually link the living with the dead. When someone holds a mask in front of his face, he briefly becomes somebody else; he identifies himself with another being. The physiognomy of the mask – the facial features painted upon it – may be seen as expressions of character. And because these features are necessarily reduced to their essential characteristics, they have the power to make a deep impression on both the wearer and the viewer.¹

Within the wider context of mask use, the death mask occupies a unique position. Like the carnival mask, it plays an important role in the question of identity and non-identity. The relationship between the mask and the dead person was described by William Shakespeare in his play *King Henry IV*, when the character of Sir John Falstaff says: "I lie, but I am not a mask. Death is a mask, because it is no more than a mask of a man, but without the life of a man. Yet by putting on the mask of death, if by so doing one gains life, this is the most true and complete image of life..."² The death mask is a very special form of mask because – as the Shakespeare quotation makes clear – the process of its creation imbues it with something mythical: a human spirit at the very instant when it passes between life and death. The face of a man at this unique moment was believed to express his true nature: at least, this was the opinion given in 1927 by Ernst Benkard,³ one of the most important investigators and collectors of death masks.

This belief in the death mask as the *vera icon*, a true and authentic symbol of the dead person, first developed in the 19th century. Little is known about the history of the earliest death masks from the Middle Ages. The first studies were carried out on moulds taken from Italian and French collections dating from the 15th century. At this time, the death mask was little more than an artist's aid, a tool to help make an 'effigy' of the dead person. These effigies were life-size dolls of woven willow branches with a head made of wax, which represented the bodily form of a dead king or prince. The last religious rites were performed not only on the body but also on the doll. The doll was also paraded as part of the funeral procession and was shown to the people. This use of wax faces, based on death masks, was employed for many centuries as a means to create stylised and idealised images of the dead. The last known use of an effigy in France dates from 1793 and was connected with the funeral of Jean-Paul Marat, who was murdered in his bath by Charlotte Corday. According to tradition, the embalming of Marat's corpse was begun to late: it had already begun to decay. Moreover, his face was badly scarred by leprosy. For aesthetic reasons, the authorities decided to display this popular hero to the public as an idealised doll.

It was around the year 1800 that the death mask began to develop from an artist's aid into a work of art in its own right. In Germany the death mask of Gott-hold Ephraim Lessing (1781) led to a fundamental change in the use and interpretation of such masks. The friends of Lessing had the mask made immediately after his death, with the intention of making the memory of their lost friend more tangible. This gave the mask a new meaning, since it was no longer intended as a model for the making of an effigy, but functioned in its own right as an instrument of mourning. It is also the first known death mask of a civilian person. Ernst Benkard has called this mask "the last portrait of a man, his eternal face"⁴ and has seen in its image a reflection of the mystery which surrounds death in our Western culture. Lessing's mask transferred the death mask as an object from the domain of art to the domain of remembrance. It was no longer

a question of making an idealised image based on the original death mask. The most important thing was now the original death mask itself: an honest and unflattering impression of the face, which was regarded as the highest form of authenticity. The most frightening thing about death is the fact that all communication with the dead person is immediately broken, a fact which becomes painfully evident when viewing the body.⁵ A mask is made at the moment when the dying person is in transit between life and death, between vitality and decay. In this way, the death mask marks the boundary between life and death. And it is precisely this indefinable boundary experience which makes the death mask so emotionally charged for the family and friends of the dead person.

Attitudes in the medical world towards these last images of a dying person have also changed in recent years. "Death is no longer what it once was: the dark night into which life disappears, obscuring even sickness itself. Death is now the power which both controls and illuminates the bodily organism and the sickness."⁶ The look on the face of the corpse is now a look which questions the whole of the life which has gone before. Consequently, the face of the dead person in the form of a death mask, whilst not itself 'alive', nonetheless stands as a symbol of life. In short, the death mask expresses the dead person's love of life.

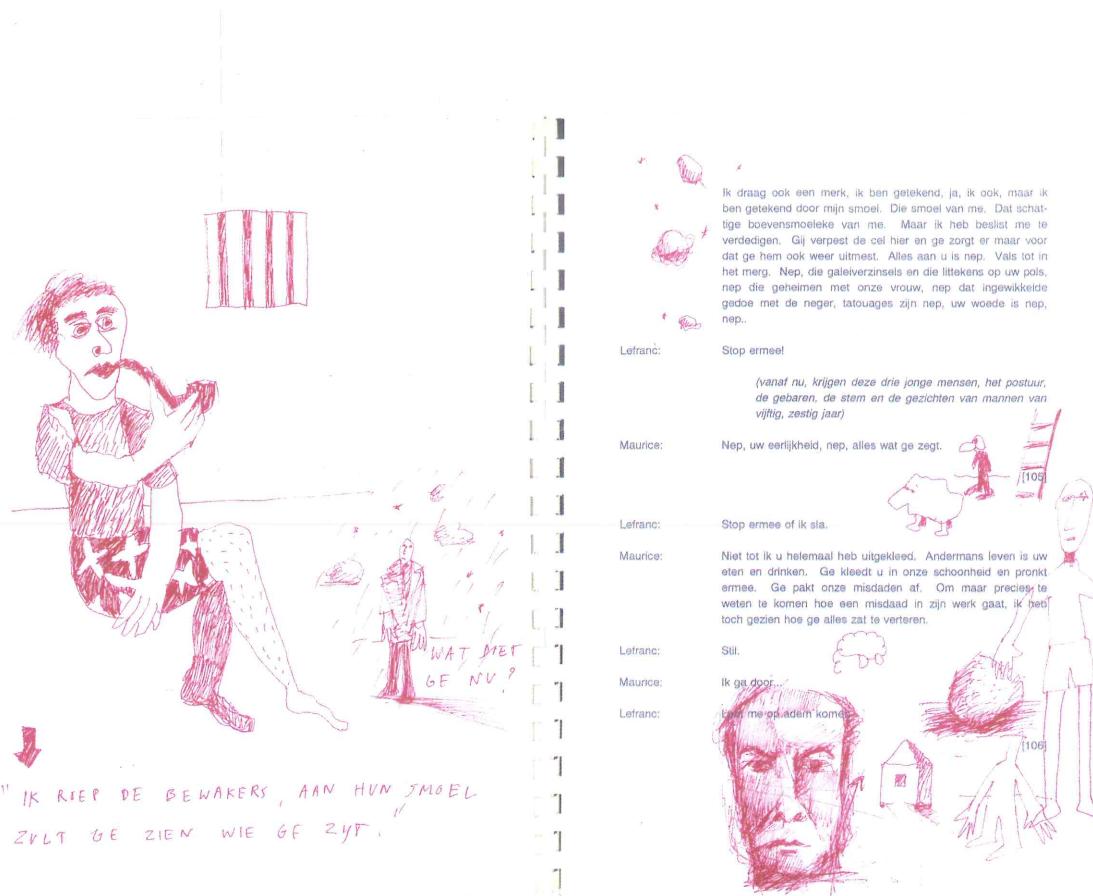
The meaning of individual features of the face, as immortalised in the death mask, should be viewed as an ambivalent area. A doctor can undertake investigations based on pathological symptoms and 'character analysts' can perform less scientific studies. It was a book from the year 1775 by Johann Casper Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (Physiognomic Fragments for the Improvement of Our Knowledge and Our Love of Mankind), which first called into existence the pseudoscience of physiognomy during the 19th century. This science gave 'visual appearance' the status of absolute truth, allowing judgements to be made about the character of a man on the basis of the way he looked. The new medium of photography helped to strengthen the importance of external appearances as a method of assessing human qualities.

At the same time as idealised dolls were gradually falling into disuse, many famous people from the worlds of science and literature began to be commemorated by the making of a death mask. The masks were usually commissioned by family and friends, but the casts were generally displayed in a public place or were reproduced in portrait form. During the second half of the 19th century it became quite common for the bodies of the dead to be photographed. The photographs could be made at home or sometimes even in the photographer's studio. From roughly the same date photographs – usually of the still living person – also began to appear on graves in (Catholic) cemeteries, either framed or engraved in porcelain.

It was not only in the fields of physiognomy and 'character analysis' that efforts were made to establish the 'true nature' of a person on the basis of visual evidence. Similar techniques were used by the early practitioners of the new science of criminology. The first anthropological studies carried out in this area, such as those of the Italian doctor Cesare Lombroso, concentrated on an examination of the faces of known criminals. In addition to photographs and drawings, from the second half of the 19th century onwards the death masks of executed criminals were also regarded as an important source of research material. The debate about the underlying reality of facial features was no longer confined to the death masks of the rich and the famous: the 'masks of evil' were now also expected to reveal their secrets...

Notes

- 1 For more detailed reading see Susanne Regener, *Dodenmaskers* (Death Masks) in *Ethnologia Europaea: Journal of European Ethnology*, 1993, vol.23, pages 153-170
- 2 Translated from *Dramatische Werke* (Dramatic Works), a German edition of the plays of William Shakespeare, Vol.IX, Basle, 1979, page 255
- 3 Ernst Benkard, *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken* (The Eternal Face. A Collection of Death Masks), Berlin, 1927
- 4 Loc. cit., XXXVII
- 5 See Thomas Macho, *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung* (Metaphors of Death. The Logic of Boundary Experiences), Frankfurt a.M., 1987, page 408
- 6 Michel Foucault *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks* (The Birth of the Clinic. A Historical Survey As Seen Through Doctors' Eyes), Frankfurt a.M., 1988, page 158



Wim Opbrouck, tekening uit tekstboek *Jean Genet, Haute Surveillance*, 1993, balpen en papier, 29,5x41cm, Collectie kunstenaar, Bavikhove