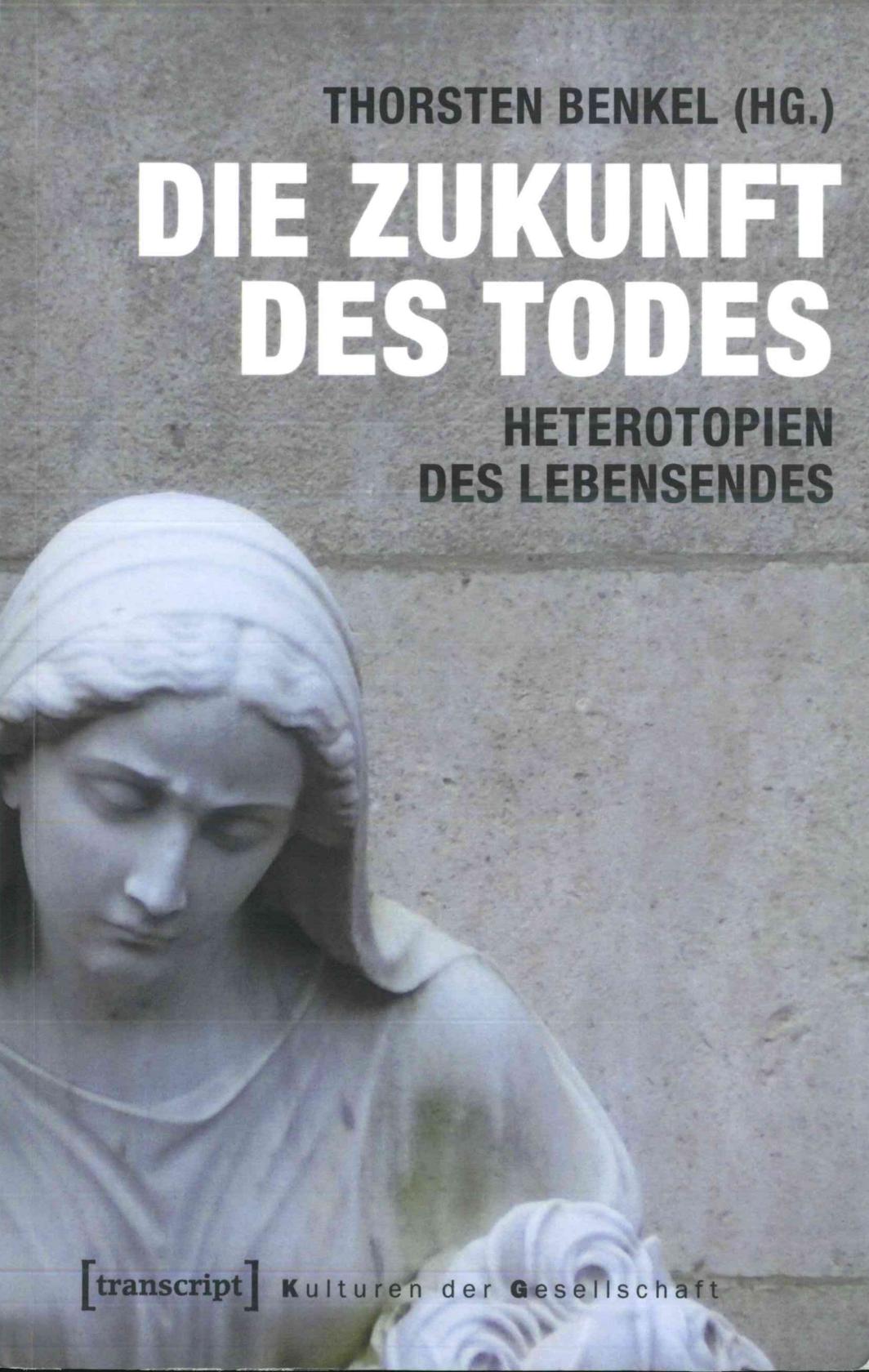


THORSTEN BENKEL (HG.)

# DIE ZUKUNFT DES TODES

HETEROTOPIEN  
DES LEBENSENDES



[transcript] Kulturen der Gesellschaft

Sterben und Tod sind alltägliche Vorkommnisse, die oft als außeralltäglich angesehen werden. Die Verwendung abstrakter Begriffe lässt das Problem der konkreten Lebensbeendigung in die Ferne rücken. Der Tod geht so auf Distanz und kreist dennoch das Leben ein. Seine Präsenz in zeitlicher wie in räumlicher Perspektive ist einerseits ein Effekt normativer Konzepte und andererseits eine Konsequenz sozialer Wandlungsprozesse. Die Beiträge des Bandes gehen aus interdisziplinärer Sicht auf Sterbe- und Todeskontexte wie Friedhof, Hospiz, das Lebensende im Internet, anonyme Bestattung, Heimtiertod sowie auf den Einfluss der Individualisierung ein und zeigen, dass das Image des Todes sich wandelt und neue Sinnzusammenhänge entstehen.

ISBN 978-3-8376-2992-7



**[transcript]**

Gefördert durch Aeternitas e.V.



Aeternitas e.V., die gemeinnützige Verbraucherinitiative Bestattungskultur, informiert und berät in allen organisatorischen, rechtlichen und finanziellen Angelegenheiten rund um den Trauerfall und fördert eine zeitgemäße, bürgerfreundliche Bestattungskultur.

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Thorsten Benkel

Satz: Patrick Reitingner

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-2992-7

PDF-ISBN 978-3-8394-2992-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: [info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

## Inhalt

---

### **Der lebendige Tod. Ein Vorwort**

Thorsten Benkel | 7

### **Symbolische Präsenz. Zum Status der Identität nach dem Ende der Identität**

Thorsten Benkel | 11

## STERBEDISKURSE

### **Wie nicht vom Tod reden**

Peter Fuchs | 43

### **Zuhause Sterben in der reflexiven Moderne. Private Sterbewelten als Heterotopien**

Stephanie Stadelbacher und Werner Schneider | 61

### **Einschluss der Ausgeschlossenen. Konturen des Sterbens im Hospiz**

Doris Lindner | 85

### **Jugendliche Todesbilder bei flickr.com**

Birgit Richard und Birte Svea Philippi | 107

## TOD IM WANDEL

### **Postexistenzielle Existenzbastelei**

Matthias Meitzler | 133

### **»Ich habe dich beim Namen gerufen.« Sozial- und Ordnungsambestattungen als Herausforderungen für Kirche und Gesellschaft**

Norbert Wichard | 163

**Zeus(?) Platz! Die Zukunft des toten Heimtieres**

Dirk Preuß | 181

**Tanzt der Tod jetzt anders aus der Reihe?**

**Jean Baudrillard zwischen Utopie und Dystopie**

Kathleen Warnhoff | 213

**Tod und Maske**

Susanne Regener | 237

**VERRÄUMLICHUNGEN**

**Der entfesselte Friedhof. Über die Zukunft  
von Bestattungs- und Erinnerungsorten**

Norbert Fischer | 263

**Die Topik gegenwärtiger Bestattungsformen**

Barbara Happe | 283

**Die anonyme Bestattung zwischen Individualisierung und  
Entindividualisierung**

Nicole Sachmerda-Schulz | 303

**Frühe Tode. Verräumlichungen der Trauer um Ungeborene**

Julia Böcker | 317

**Begraben im Cyberspace. Virtuelle Friedhöfe als Räume  
mediatisierter Trauer und Erinnerung**

Anke Offerhaus | 339

**Autorinnen und Autoren | 365**

# Tod und Maske

SUSANNE REGENER

## VORBEMERKUNG

Totenmasken sind besondere Abbildungsformen des menschlichen Gesichts, die wir zumeist nur von berühmten Persönlichkeiten kennen.<sup>1</sup> Im *Hamburg Museum* allerdings sind Überreste einer Sammlung von Masken archiviert, die Kriminellen nach der Hinrichtung in der Zeit zwischen 1856 und 1949 abgenommen worden waren. Ob Berühmtheiten oder Verbrecher – in beiden Fällen sind die dreidimensionalen Abbildungen Ausdruck eines physiognomischen Interesses, das seit dem 19. Jahrhundert viele Bereiche der Wissenschaft und des Alltagslebens durchdrungen hat. Die Totenmasken von Hingerichteten waren Studienobjekte für Kriminalisten und Schreckgespenster in Wachsfigurenkabinetten.

Fast hundert Jahre lang wurde in Hamburg die Todesstrafe mit Hilfe der Guillotine vollzogen. Gleich nach der Exekution wurden von den abgeschlagenen Köpfen Masken abgenommen. Es gibt zwar Berichte über die den Totenmasken zugehörigen Kriminalfälle (Beiträge 1926), aber keine Aufzeichnungen über die Funktion der dreidimensionalen Abbildungen von Verbrechern. Man kann von einem kulturgeschichtlichen Randphänomen sprechen, denn es sind Objekte, die nur einem speziellen Fachpublikum aus den Bereichen Justiz und Kriminalistik zugänglich waren. Aber selbst das vermeintlich Abseitige kann Auskunft geben über kulturelle Tatbestände eines Glaubens an das Gesicht, das

---

1 Dieser Text ist die stark überarbeitete Fassung von »Totenmasken« (1993), der in *Ethnologia Europaea – Journal of European Ethnology* 23, Heft 2, S. 153-170 erschien. Ich danke Silvano Montaldo und Cristina Cilli vom *Museo di Antropologia Criminale* der Universität Turin und Bernd Heide vom *Polizeimuseum Hamburg* für die Erlaubnis der Reproduktionen.

sich in Form einer Maske abbildet, verewigt, dreidimensional erscheint. Skizzenhaft werden im Folgenden die kulturgeschichtlichen Kontexte der Verbrecher-Totenmasken ermittelt, die in die kulturalanthropologische Brauchforschung, in die Geschichte bürgerlicher Totenmasken und in die kriminalanthropologische Trophäenproduktion führen.

## TOD UND MASKENBRÄUCHE

Die Totenmaske stellt eine besondere Form der in Bräuchen seit der Antike bekannten Masken dar. Eine geläufige Vermutung ist, dass jede Maske, sowohl die in der archaischen Verwendung der verschiedenen Völker als auch die der rituellen Fastnacht bis in die Gegenwart, mit dem Tod in Verbindung steht, beziehungsweise das Maskenwesen eine Form der Auseinandersetzung mit dem Tod ist.<sup>2</sup> Die Maske würde eine Beziehung zwischen den Lebenden und den Verstorbenen schaffen, schreibt der ungarische Religionswissenschaftler Karl Kerényi (1948: 186). Er verweist auf eine Vorstellung, nach der die Maske archetypisch als Kommunikationsmittel für die seelische Vereinigung mit den Verstorbenen dient.

Im Maskenbrauch werden plastische Gebilde dem Gesicht appliziert, die eine temporäre Verwandlung der Maskenträger in spielerischer Absicht im Rahmen einer Performance vor Zuschauern bewirken sollen. Die Identifizierung mit einer durch die Maske vorgegebenen Rolle ist ein lustvolles Spiel mit einem anderen Wesen. Doch wie für Georg Büchners Figur Leonce wird der Wunsch, wenigstens für eine Minute jemand anderes sein zu können, nie in Erfüllung gehen: Das Individuum bleibt auch im Verwandlungsspiel hinter der Maske erhalten (Kramer 1992: 187). Die Physiognomie der Maske wird als Verweis auf einen Charakter interpretiert: »Die Maske wiederholt die ›Züge‹ von etwas. Morphologisches wird hier geistig verdeutet« (Lipps 1977: 177). Diese Züge seien eine Verkürzung auf das Wesentliche, und darin wird eine besondere Ausdruckskraft vermutet. Die reduzierte Form und die Starrheit einer Maske können aber auch Leblosigkeit symbolisieren. Die Beziehung der Maske zum Tod wird in Shakespeares Heinrich IV. in einer von Falstaff gesprochenen Passage folgendermaßen aufgegriffen:

»Ich lüge, ich bin keine Maske, sterben heißt, eine Maske sein, denn der ist nur die Maske eines Menschen, der nicht das Leben eines Menschen hat; aber die Maske des Todes annehmen, wenn man dadurch sein Leben erhält, heißt das wahre und vollkommene Bild des Lebens sein.« (Shakespeare 1979: 255)

Ein Spiel des Auf- und Zudeckens und ein Spiel mit Identitäten wird in der Interaktion mit der Maske vermutet:<sup>3</sup> Hinter einer Maske sich verbergen, um lebendig zu bleiben, im Tod nur noch Maske zu sein, das sind Entscheidungen zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Endlichkeit und Ewigkeit. August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck übersetzten Shakespeares Begriff »counterfeit« mit Maske und gaben damit dem Begriff die Konnotation von bildhaft, im Sinne einer Imitation. In diesem Kontext ist die Totenmaske mithin Nachahmung, im Sinne von Vortäuschung von etwas Lebendigem. Sie wurde nicht vorbehaltlos als authentisches Zeichen gedeutet.

Der Anblick einer Leiche scheint ähnlich doppelsinnige Gedanken auszulösen. Der Kulturwissenschaftler Thomas Macho bezeichnet die unerklärliche, rätselhafte Ambiguität (Macho spricht von »Verdopplung«) als Leichenparadox: »Auf der einen Seite ist die Leiche ganz offensichtlich identisch mit einem bestimmten Menschen: wir wissen genau, wer da liegt und gestorben ist; auf der anderen Seite ist dieselbe Leiche – ebenso offensichtlich – nicht identisch mit diesem bestimmten Menschen« (Macho 1987: 409). Was also bildet die vom Toten abgenommene Maske ab?

Im Jahre 1927 erschienen unabhängig voneinander die ersten beiden Publikationen über Totenmasken von Ernst Benkard und Richard Langer, die zwar mehr illustrierend denn analytisch vorgehen, aber von der Vorstellung geleitet sind, dass das Antlitz im Augenblick des Todes als die ›wahre Gestalt‹ erscheint. Benkards Werk hat den Rang eines Klassikers zum Thema Totenmasken. Seine und alle später darauf aufbauenden Gedanken kreisen um einen Symbolsinn der Totenmaske für die Lebenden. Angesiedelt wird die Totenmaske in einem Zwischenreich von Natur und Transzendenz oder von Biologie und Geistigkeit. Es ist eine Suche nach dem ›wirklichen‹, dem seelischen und charakterlichen Ausdruck, der in der Maske als letztem Abbild vom Körper festgehalten werden soll.

Ein kurzer Einblick in die Geschichte der Totenmaske und die mystifizierenden Deutungsversuche der Philosophie führen zu Denkansätzen des 19. Jahrhunderts, wo sich eine Kluft auftut: Zeitgleich mit der aufkommenden Praxis, berühmte Persönlichkeiten des Geistes- und Kulturlebens durch eine Totenmaske

2 Siehe Jansen/Jansen 1978: 37-53. Hier wird auch Bezug genommen zur symbolischen Verflechtung von Maske und Tod in der Belletristik und in der Kunst.

3 Auch Elias Canettis Vorstellung von der Verwandlung des Menschen endet mit der starren Maske des Todes (Holzwarth 1996: 61f.).

zu verewigen, wurden auch von Köpfen hingerichteter Verbrecher Totenmasken abgenommen.

## EFFIGIES UND BÜRGERLICHE TOTENMASKEN

Wann entstanden die ersten Totenmasken? Der Volkskundler Wolfgang Brückner (1966: 87ff.) resümierte, dass über ihre mittelalterliche Geschichte nur sehr ungenau Auskunft besteht. Relativ gesichert ist heute die Information, dass es Abguss-Sammlungen seit dem 15. Jahrhundert zunächst in Italien und Frankreich gab: Die Totenmaske war aber zu dieser Zeit (und bis ins 18. Jahrhundert) nur ein Hilfsmittel für die Anfertigung von *Effigies*, eine Art Mannequin, das dem Verstorbenen in Lebensgröße nachgebildet wurde. Für den Trauerzug und die Sakristei wurde der aus Wachs bossierte Kopf eines verstorbenen Königs auf eine mit Gewändern verhüllte Puppe aus Weidengeflecht oder Holzstatuen montiert. An Leiche und Schaupuppe wurden die letzten gottesdienstlichen Handlungen vollzogen (Benkard 1927: XI).

Die Bezeichnung *Effigies* gehört ursprünglich zum Bildbegriff der römischen Antike und wurde in Verwandtschaft mit den Termini *Simulacrum* und *Imago* verwendet (Waldmann 1990: 45). Die Bildmasken der römischen Ahnen – die *Imagines* – wurden in den Seitenteilen des Atriums aufbewahrt. Ihnen wurde ein magischer Charakter zugesprochen, man meinte es mit Versinnbildlichungen der Kraft der Verstorbenen zu tun zu haben (Brückner 1966: 16f.). Es handelte sich um Maskierungen, um Scheingesichter, die weniger die Identifikation von Mensch und Bild durch Lebenstreue der Wachsmaske erreichten, wie der Kunsthistoriker Julius von Schlosser annahm, sondern die Wiedererkennung vollzog sich eher vor dem Hintergrund von glaubensmäßigen traditionell-aber-gläubischen Einstellungen (ebd.: 23). Die Masken wurden verformt und retuschiert; bei den römischen Masken gewinnt man gar den Eindruck, als sollte ihnen nachträglich Leben eingehaucht werden (Berg/Rolle/Seemann 1981: 154f.). Auf diesen Zusammenhang weist auch laut Grimms Wörterbuch die Wortbedeutung des Wachsbossierens, die handwerkliche Ausführung von Masken, auf das Spiel und auf einen Entwurf, der nicht erschöpfend das Vorbild konterfeien will.<sup>4</sup>

Der Chronist der Totenmaske, Ernst Benkard, trifft eine Unterscheidung zwischen *Effigies/Imago* und Totenmaske aus kunstgeschichtlicher Sicht: Nicht vor dem 15. Jahrhundert hätte sich die ästhetische Norm der bewusst gewollten Erfassung der Wirklichkeit bei der Herstellung der Totenmaske entwickelt. Noch im Trauerritual des 16. und 17. Jahrhunderts waren die Totenmasken nur Vorstufen der Schaupuppen, nach denen idealisierte und stilisierte Gesichter geformt wurden. Die Totenmaske Heinrichs IV. (1610) beispielsweise diente bildenden Künstlern als Modell für eine Büste des ermordeten Monarchen; d.h. hier wurde die Maske in das Porträt eines Lebenden umgearbeitet (Benkard 1927: XV). Für Porträtstatuen adeliger Grabmäler waren Totenmasken auch im 19. Jahrhundert weiterhin Vorlagen. Der dänische Künstler Bertel Thorvaldsen beispielsweise bekam 1824 von Augusta Amalie von Bayern den Auftrag, ihren verstorbenen Ehemann zu porträtieren. Als Orientierungshilfen schickte man dem Bildhauer eine ungenügende Zeichnung und eine Totenmaske (Helsted 1985: 22). Ein Vergleich der beiden Abbildungsformen macht deutlich, dass Thorvaldsen für die Gestaltung der Porträtbüste die Totenmaske keinesfalls kopierte, sondern die Figur, als sei sie nach dem Lebenden geformt, dem klassischen Stilideal angepasst hatte.

Die letzte Verwendung einer *Effigies* in Frankreich bezog sich auf das Begräbnis von Jean Paul Marat, der bekanntlich 1793 von Charlotte Corday ermordet wurde. Nach Benkards Informationen war Marats Leichnam zu spät, d.h. nach Eintritt der Totenstarre, einbalsamiert worden und außerdem sei sein Gesicht durch Lepra entstellt gewesen, sodass man aus ästhetischen Gründen den Volkshelden nur als idealisierte Schaupuppe der Öffentlichkeit zeigte (Benkard 1927: XVIIIf.). Allerdings zeichnete sich für die Totenmaske von Marat in dieser Zeit schon ein Doppelcharakter ab, als sie nicht nur als Vorbild für eine *Effigies*, sondern auch als eigenständiger Grabschmuck fungierte.

Vom Hilfsmittel im Künstleratelier wurde die Totenmaske um 1800 zu einem selbstständigen Objekt (siehe auch Richter 2010: 215ff.). In Deutschland ist die Abkehr von den *Effigies* mit dem Trauerzeremoniell von Gotthold Ephraim Lessing (1781) verbunden.

4 Siehe Grimms Wörterbuch, Bd. 2, Spalte 263-265: »Bosse: jocus, ludus, doch nie in der alten Bedeutung eines Bildwerks [...], nur im Sinn eines Spiels [...]. Bossieren: fingere, adumbrare, abreißen, in Bossen stellen: die welt mit einer kolen nur entwerfen und bossieren, aber nit erschöpfen, abmalen oder conterfeien [...]«.

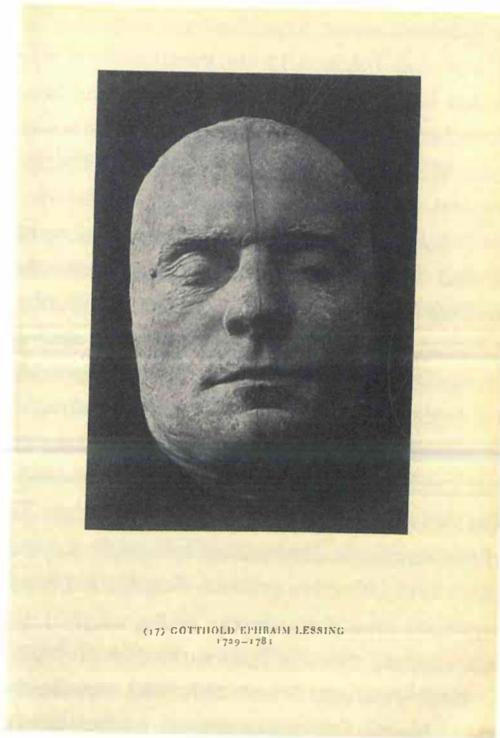


Abb. 1: Totenmaske von Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).  
Quelle: Benkard 1927.

Es waren nun Freunde Lessings, die eine Maske anfertigen ließen und damit ein Stück Erinnerung manifestierten welches, wie Benkard (1927: XXXVIII f.) beschreibt, »dem Rätselhaften des Todes« verbunden sei. Die Totenmaske versinnbildliche »das letzte Bild des Menschen, sein ewiges Antlitz«. Neu ist die retrospektive, die individuelle Erinnerung betreffende Funktion der Totenmaske, wodurch zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Frage nach der Authentizität des Objekts in den Vordergrund gestellt wurde.<sup>5</sup>

Bedeutete die Abwendung von der idealisierten Effigies eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Rätsel des Todes? Oder sah man in der Totenmaske lediglich eine andere Ausdrucksform der Herrschaft über den Tod? Das Sterben eines Mitmenschen ist für die ihm Nahestehenden eine Grenzerfahrung: »als Erfahrung der Verletzlichkeit des sozialen Körpers« (Macho 1987: 408). Der ver-

bale und körperliche Kontakt zum Sterbenden wird abgebrochen, sein Aussehen verändert sich schnell.

Der Schrecken des Todes liegt in dem unwiderruflichen Kommunikationsabbruch, der beim Blick auf die Leiche offenbar wird (ebd.). Eine Maske wird in jenem Moment angefertigt, in dem der Mensch zwischen Noch-Sein und dem Verfall des Körpers sich befindet. Folgt man Macho (ebd.: 196 ff.) mit dem Gedanken, dass der Tod und der tote Körper eine Chiffre für die Grenzerfahrungen in unserem Umgang mit dem Tod bezeichnet, wäre die Totenmaske folgerichtig Ausdruck der Fixierung dieser Grenze.

## TOTENMASKE UND PHYSIOGNOMISCHE WAHRHEIT

In der Zeit des Umbruchs in der Einstellung zum letzten Abbild eines Menschen, die durch die Französische Revolution eingeleitet wurde, zeichnete sich im Bereich der Medizin eine entscheidende neue Einstellung zum Tod ab.

»Der Tod ist nicht mehr, was er so lange Zeit gewesen ist: die Nacht, in der sich das Leben auflöst und selbst die Krankheit sich trübt; es ist nun jene Macht, die den Raum des Organismus und die Zeit der Krankheit beherrscht und ans Licht bringt... [...] Der Tod ist nun der große Analytiker, der die Verbindungen zeigt [...], der die Wunder der Genese in der Unbarmherzigkeit seiner Zersetzung aufleuchten lässt«.

wie der französische Philosoph und Historiker Michel Foucault (1988: 158) es resümierte. Der Blick auf die Leiche ist nun einer, der das vergangene Leben des Menschen befragt; im Tod findet »das Leben seine Exposition und damit seine Wahrheit« (ebd.: 159). Ist nicht die Abkehr von der idealisierten Maske der Effigies ein Verweis auf eine spezifische Form der Vergegenwärtigung des Lebens? Das Antlitz des Toten wurde mithin zum Symbol für Leben, wenngleich auch nicht für Lebendigkeit. Die Ablösung von Scheingesichtern im Zeitalter der Aufklärung war ferner auch ein Zeichen für die zunehmende Individualisierung. Totenmasken drückten in diesem Sinne das Interesse am Lebensverlauf der abgebildeten Person aus.

Die individuelle Zeichnung des Gesichts, die sich in der Maske abdrückt, wurde als Textur, als aussagefähige Oberfläche angesehen. Man könnte hier von einem sezierenden Blick sprechen, gleich dem des Anatomen, der im Inneren des Körpers nach pathologischen Ursachen forscht. Analog zum Blick des Mediziners steht der Blick des Physiognomikers, der die äußeren Gesichtszüge stets mit einer Geistigkeit verbinden will. Den Anfang machte 1775 Johann Caspar Lava-

<sup>5</sup> Zu den Herstellungsverfahren im 19. und 20. Jahrhundert siehe Richter (2010: 200ff).

ters Studie *Physiognomische Fragmente*, in der eine neue Be-Schau des Menschen beschworen wurde und die Wahrheit des Visuellen als ein neues Dogma erscheinen sollte. Lavater glaubte an eine Stillstellung der Physiognomie im Augenblick des Todes und ihrer Verbildlichung in der Totenmaske (Belting 2013: 100).

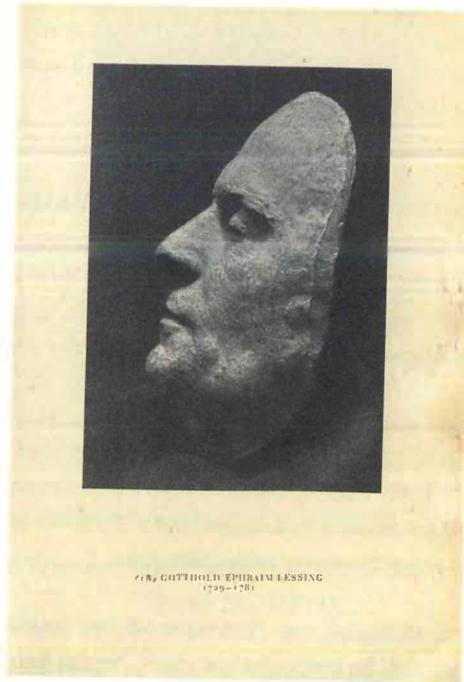


Abb. 2: Totenmaske von Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

Quelle: Benkard 1927.

Im 19. Jahrhundert entwickelte sich allgemein ein besonderes Interesse am Gesicht: Man glaubte, das Gesicht würde auf innere Verfassungen deuten und einen Status oder einen Typus repräsentieren. Auch in Bezug auf die Totenmaske wurden Abbildung und Biografie derart miteinander verbunden: »Man suchte in der Physiognomie nach einem Charakter, der im Tode zu einer bleibenden Erscheinung gekommen war« (ebd.: 101). Nicht nur verschiedene Wissenschaften forcierten dieses Interesse an einem »Spiegelbild«, sondern auch das neue Medium Fotografie rief die Aufmerksamkeit für das eigene Gesicht und das des anderen auch in der Bevölkerung hervor. Während ab 1850 die Lehre der Physiognomik in Anthropologie, Ethnologie, Medizin und Kriminologie Anwendungsbereiche fand, entstanden mit der populären Atelierfotografie für den Alltagsgebrauch

standardisierte Abbildungen, die die Gesichter mit einem bestimmten Habitus und einer gesellschaftlichen Position verknüpften.

## TOTEN-FOTOGRAFIE

Etwa zur gleichen Zeit, als man sich von der idealisierten Schaupuppe abwandte, wurden im Totenkult auch öffentlich bürgerliche Berühmtheiten aus dem Wissenschafts- und Geistesleben geehrt. Die Abnahme ihrer Totenmasken geschah – wie im Falle von Lessing – auf Veranlassung von Familienangehörigen und Freunden. Die Masken verblieben zwar nicht in einem rein privaten Zusammenhang, da sie im Original oder als Abguss in musealen Sammlungen oder als Reproduktionen in Publikationen erschienen. Dennoch war diese neue Form des Totengedenkens eine an bestimmte Bevölkerungsschichten gebundene, elitäre Erscheinung. Der populäre Totenkult bediente sich anderer Gedenkartefakte. Das 19. Jahrhundert kennzeichnete eine Übertreibung der Trauer, wie Philippe Ariès (1976) ausgeführt hat: Nicht der eigene, sondern der Tod des Anderen wurde gefürchtet und nur widerwillig hingenommen. Zeichen dieses Wunsches nach Unsterblichkeit sind die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts populär werdenden Leichenporträts. Fotografen warben damit, die Leiche in »treffender Ähnlichkeit« abbilden zu können und sie auf Wunsch so vor der Kamera zu platzieren, dass sie wie lebendig wirkten (Gebhardt 1978: 96f.; Frank/Kuntner 1983: 23; Sykora 2009: 146ff.). Daneben dienten dem Totengedenken Fotografien, die zu Lebzeiten des Toten hergestellt wurden, reproduziert auf Sterbebildchen oder Porzellanträgern. Die Fotografien aus der Vergangenheit des Toten sind bis in die Gegenwart wichtiges Erinnerungsmittel, sogar auf Friedhöfen in Bilderrahmen oder auf Porzellan gebrannt als Grabschmuck.

Leichenporträts und Lebendfotografien sind Maskierungen der Toten; die Erinnerung heftet sich nicht an den Anblick der Leiche, sondern an das gewohnte Wahrnehmungsmuster vom Lebenden. Der populäre, die Objekte idealisierende Totenkult hat in den ebenfalls sich im 19. Jahrhundert entwickelnden Wachsfigurenkabinetten eine weitere Ausdrucksform. Marie Grossholz, die spätere Madame Tussaud, wurde beauftragt (oder ihr wurde gestattet), alle geköpften Häupter der Revolutionszeit in Wachs nachzubilden. Obwohl nach Brückner (1966: 176) nicht eindeutig nachgewiesen, hat sie wahrscheinlich für diese Aufgabe Masken von den Toten abgenommen hatte, die sie dann im so genannten *Chamber of Horrors* ausstellte (Benkard 1927: 61).

Eine Gleichzeitigkeit von Phänomenen, die die Abbildung von Toten betreffen, kann festgehalten werden: Einerseits wurden Totenmasken eigenständiger

Teil eines kulturell elitären Totenkultes und andererseits wurden auch Kriminelle durch eine Totenmaske verewigt. Das Aufkommen der Fotografie wenige Jahrzehnte später löste diese Praktiken nicht ab, schaffte aber für die Massenkultur ein Medium, sich der Toten als Noch-Lebende zu erinnern.

Im populären Totenkult hielt man an Bildern der Unsterblichkeit fest, d.h. an Idealisierungen der Objekte durch die Fotografie und Wachsfiguren. Allen drei Formen – Totenmaske, Fotografie, Wachsüste – war gemeinsam, dass ihnen jeweils eine ›Wahrheit des Ausdrucks‹ unterstellt wurde.

Doch die Abbilder standen nicht in einem individuellen Rezeptionszusammenhang, sondern die Interpretation dessen, was man sah, war auf komplizierte Weise mit kulturell gültigen Beschreibungs- und Deutungsmustern verknüpft. Hier sei an den Unterschied zwischen der Totenmaske und der in Brauchhandlungen verwendeten Maske erinnert. Die rituellen Masken entsprechen bekannten Wahrnehmungsmustern. Der Schweizer Perchtenlauf beispielsweise, die Initiationsfeierlichkeiten von afrikanischen Ethnien oder auch die Schauspieler der *Commedia dell'Arte* bedienten sich immer gleichen, typisierten Masken, deren bildliche Aussagekraft zum Inventar einer kulturellen Gemeinschaft gehörten. Die Totenmasken hingegen – so ist zu vermuten – sollten etwas über das Individuum erzählen. Doch was kann und was wurde tatsächlich gesehen anhand dieser Abbildungen? Die Beschäftigung mit dem Äußeren des Menschen und seinem ›wahren‹ Charakter, den die Physiognomiker im Gesicht dechiffrieren wollten, sowie die Determinierung des ›guten‹ und des ›bösen‹ Gesichtes waren erste Zeichen für eine Entwicklung des klassifikatorischen Sehens, das im 19. Jahrhundert Wissenschaft und Alltag langsam durchdrang.

## HINRICHTUNG UND TOTENMASKE

In dem damals so benannten *Hamburger Kriminalmuseum*, das 1893 eingerichtet wurde, gab es eine Sammlung von Totenmasken der »mittels des Fallbeils hingerichteten Verbrecher« (Beiträge 1926 I, H. 2: 5f.).<sup>6</sup> Mit der Guillotine wurde erstmals 1792 in Paris eine Hinrichtung vollzogen. Die französische Verwaltung führte 1812 dieses Gerät in Hamburg ein, um die Strangstrafe und das Richtschwert abzulösen. Noch im selben und im darauffolgenden Jahr wurde die Guillotine jeweils einmal eingesetzt, während für die Vollstreckung der drei

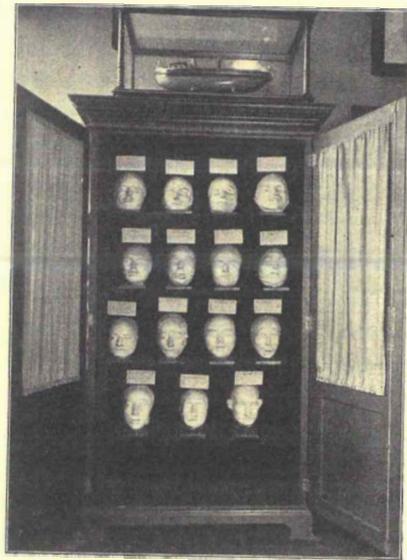
Todesurteile bis 1823 wieder das Schwert benutzt wurde (Beiträge 1926, I, H. 1). 33 Jahre lang gab es in Hamburg dann keine Hinrichtung. Das Jahr 1856 ist bedeutungsvoll, da aufgrund einer verhängten Todesstrafe eine neu gebaute Guillotine wieder eingeführt wurde und gleichzeitig die Vollstreckung eines Todesurteiles zum ersten Mal hinter den Gefängnismauern stattfand. Mit dem Ausschluss der Öffentlichkeit ist in Hamburg seit 1856 das Zeremoniell der Strafe nur noch ein Akt des Verfahrens der Justiz. Die Bestrafung »verlässt den Bereich der alltäglichen Wahrnehmung und tritt in den des abstrakten Bewusstseins ein« (Foucault 1976: 16). Just in diesem Moment wurde im Auftrag der Polizeibehörde in Hamburg die nachweislich erste Totenmaske von einem Hingerichteten angefertigt, und man ist geneigt, von einem Akt der Spurensicherung und Dokumentation der verborgenen Vorgänge zu sprechen. Es fand eine Verschiebung statt: Das frühere Schauspiel reduzierte sich auf ein bildhaftes Objekt. Diese mediale Verschiebung und Verwandlung war nur möglich, weil die neue Hinrichtungsart mit der Guillotine den Kopf nahezu unversehrt beließ, im Gegensatz zu den folterartigen Vollstreckungsmethoden früherer Zeiten. Zwei fotografische Quellen über die Hamburger Sammlung von Totenmasken hingerichteter Krimineller sind überliefert, die zum einen ihre Aufstellung im Kriminalmuseum (1856 bis 1912) (Abb. 3) und zum anderen eine Präsentation von 31 Totenmasken aus der Zeit zwischen 1856 und 1949 zeigen (Abb. 4) – ein Regal, das möglicherweise im Strafjustizgebäude untergebracht war.<sup>7</sup>

Heute sind die Totenmasken teilweise im *Hamburg Museum* magaziniert und einige wenige im *Polizeimuseum Hamburg*. Über die Gründe für ihre Auslagerung während des Zweiten Weltkrieges existieren keine Angaben. Im Hamburger Untersuchungsgefängnis wurde 1936 eine sogenannte kriminalbiologische Untersuchungs- und Sammelstelle eingerichtet (Neureiter 1940: 10). Es ist zu vermuten, dass die Totenmasken zu diesem Zeitpunkt als wissenschaftliches Anschauungsmaterial dorthin gelangten. Oder gab es für die Totenmasken in der

6 Nach Auskunft des Kriminologen Robert Heindl (1930) gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts in verschiedenen deutschen Kriminalmuseen Gipsabdrücke von Köpfen hingerichteter Krimineller, z.B. in Berlin und Dresden.

7 Die Abbildung von 1949 zeigt vermutlich die Ausstellung im Strafjustizgebäude. Nicht alle Masken des Kriminalmuseums sind hier zu sehen, und wie ein Vergleich mit dem Todesregister der Gefängnisverwaltung (Staatsarchiv Hamburg, Abl. 4/141) zeigt, erscheinen für die Zeit zwischen 1933 und 1949 nur ein Bruchteil von Gipsabdrücken derjenigen, die tatsächlich hingerichtet wurden. Aufgrund der defizitären Quellenlage ist nicht zu klären, ob von allen in Hamburg Guillotinierten eine Maske abgenommen wurde. Bis zum Jahre 1926 ist das nachweislich der Fall (Beiträge 1926, I, H. 1: 4), danach verliert sich die Spur. Für den Hinweis auf die Fotografie von 1949 nebst dem Verzeichnis danke ich Herrn Böttcher, *Kriminalpolizeiliche Lehrmittelsammlung Hamburg* (jetzt: *Polizeimuseum Hamburg*).

Nähe der Guillotine einen Gedenk- oder Schauraum? Selbst noch nach 1945 hatte man in Hamburg Totenmasken von guillotinierten Köpfen anfertigen lassen, bis durch das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland die Todesstrafe abgeschafft wurde.



170. Totenmasken der in Hbg hingerichteten.

Abb. 3: Aufbewahrung der Totenmasken im *Kriminalmuseum Hamburg* (1912).

Quelle: Roscher 1912.

## TOTENMASKEN VON VERBRECHERN – PRAXIS

Das Kriminalmuseum in Hamburg enthielt eine Sammlung von Lehr- und Vergleichsobjekten, Realien der Kriminalistik, die dem angehenden Kriminalbeamten hilfreiches Anschauungsmaterial sein sollten. Kriminalmuseen wurden als wichtige Lehrstätten angesehen und waren Bestandteil des Studiums der Kriminalistik (Beiträge 1926, I, H. 1: 1; Regener 2003). Das Hamburger Kriminalmuseum war kein öffentliches Museum, sondern es stand seit dem Amtsantritt des Polizeipräsidenten Gustav Roscher (1892) im Dienste der Ausbildung von Kriminalisten. Die Totenmasken der Hingerichteten waren hier eingegliedert unter der Rubrik »Sammlung aus der Praxis, Straftaten gegen Leib und Leben«: »Die Mordtaten der letzten 70 Jahre [vor 1926; S. R.] sind durch die Werkzeuge und

verletzten Körperteile der Getöteten, sowie durch die Totenmasken der in diesem Zeitraum hingerichteten Personen dargestellt« (Beiträge 1926, I, H. 1: 4). Damit wurden keine Erklärungen zu Gebrauchsweise und Bedeutung der Totenmasken angeboten, auch nicht in Roschers Handbuch mit dem Titel *Großstadtpolizei* (1912: 228), wo der mit Gardinen verhängte, verglaste Holzschrank als Präsentationsort für Totenmasken erstmals gezeigt wurde (Abb. 3). Es war nicht ungewöhnlich, dass zeitgenössische Museumsvitrinen bürgerlichen Wohnzimmer-schränken glichen, doch hier wurden die Reliquien bei geschlossenen Türen dem Blick verborgen. Die einzelnen Masken sind aufrecht auf Holzträger montiert und mit einem Namensschild versehen. Viel nüchterner ist die spätere Präsentation (Abb. 4) im Bereich der Strafsjustiz, wo die Masken auf schräggestellten Regalflächen abgelegt wurden.

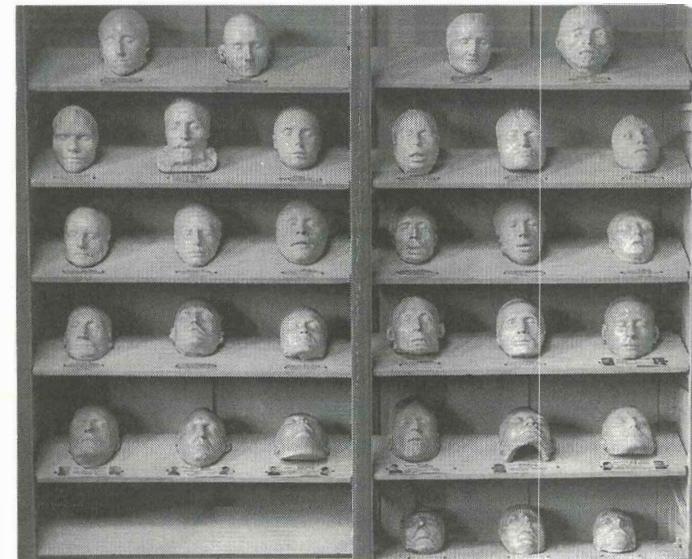


Abb. 4: Totenmasken zwischen 1856 und 1949 in Hamburg. Quelle: Anonym, 1949; *Polizeimuseum Hamburg*.

Ein Mediziner, der Anfang des 20. Jahrhunderts einigen Hinrichtungen beiwohnte, beschrieb 1926 die Herstellung der Totenmasken. Auf Weisung der Polizeibehörde wurden zunächst Stuckateure und später Anatomiegehilfen damit beauftragt, unmittelbar nach Überweisung des Leichnams in die Anatomie (etwa 20 bis 30 Minuten nach der Hinrichtung) einen Gipsabdruck herzustellen (Beiträge 1926, I, H. 2: 5f.). Ungleichheiten in der technischen Ausführung habe es immer wieder gegeben, bis 1893 der in der Anatomie tätige Kustos Krüger das Herstellen

lungsverfahren mit Zinkleim und Stützvorrichtungen derart verbessert habe, dass ein »naturgetreuer« Eindruck entstanden sei.

Der deutsche Bildhauer Georg Kolbe äußerte sich ähnlich wie der Mediziner: »Erstarrung ändert die Züge« (zit. nach Benkard 1927: XLI). Wie in der Anatomie wurde auch im Künstleratelier der tote Kopf so gebettet und gestützt, dass ein »richtiger« Ausdruck entstehen sollte, der nicht entstellte und eher noch mit dem Leben, als mit der Starre des Todes verbunden sei. Ob es nun sanft entschlafene, von einer Krankheit durch den Tod erlöste oder gewaltsam enthauptete Personen waren – für das plastische Abbildungsverfahren schien die Todesart offenbar keine Rolle gespielt zu haben.

Das Sterben durch die Guillotine war jedoch in Medizin und Philosophie eine kontrovers diskutierte Praxis. Die Erfindung der Tötungsmaschine wurde im Vergleich zu den früheren Verfahren als ein Akt der Menschlichkeit gepriesen: Gegenüber dem Opfer einerseits, weil die Guillotine dessen Schmerz verringerte, gegenüber den Zuschauern andererseits, weil das Blutvergießen reduziert wurde (Arasse 1988: 23). Die Enthauptung durch das Fallbeil der Guillotine erfolgte ungeheuer schnell. Schnell wie der Blitz entschied das Beil zwischen Leben und Tod, was »schon bald als monströse Obszönität empfunden werden [sollte], als eine Herabwürdigung des Individuums im entscheidenden Moment seines Lebens«, wie der Kunsthistoriker Daniel Arasse schreibt (ebd.: 51). Eine Debatte entfachte sich über die Frage, ob der Kopf sofort nach seiner Abtrennung vom Körper jegliches Bewusstsein verliert und wann der Todeszeitpunkt festgesetzt werden könne (ebd.: 52 f.). »Die sofortige Wirkung der Guillotine wird zu einer Ungeheuerlichkeit in philosophischer Hinsicht: Sie zwingt dazu, das Ende des physischen Lebens von dem des psychischen Lebens zu unterscheiden. Dies aber bedeutet eine zeitliche Diskrepanz, bei der die Einheit des Subjekts in Stücke geht.« (Ebd.: 54)

Mit der Totenmaske allerdings sollte diese Einheit des Individuums wieder versinnbildlicht werden. Bezogen auf Menschen, die eines natürlichen Todes starben, galt der Tod als erlösender, das Leben abrundender Vorgang, wie Georg Kolbe beschrieb: »Des Menschen Tod bezeichnen wir als eine Erlösung. Und wirklich folgt dem letzten Atemzug alsbald ein fast überirdisches Lächeln. Allen Leides enthoben, vollbracht! Wie eine Erfüllung, eine Vollendung als das höchste Moment des Lebens erscheint so das Sterben.« (Zit. nach Benkard 1927: XLI.)

Technischer und nüchterner wurde etwa zur gleichen Zeit (Mitte der 1920er Jahre) das Sterben bei einer Hinrichtung von einem Kriminalbeamten beschrieben. Von zwei Seelsorgern begleitet, wurde der zum Tode Verurteilte dem Scharfrichter und seinen drei Knechten am Schafott übergeben und auf ein Brett

geschnallt, das danach waagrecht vor eine Apparatur geschoben und in die der Kopf eingespannt wurde:

»Jetzt wurde die Halskrause heruntergeklappt, ein Knecht zog den Kopf des Delinquenten am Haar nach vorn; der Scharfrichter berührte den Hebel des Beiles, und das schwere Beil fuhr wie ein Blitz nieder und trennte den Kopf vom Rumpfe; der Kopf fiel in den schlauchartigen Sack, der unter das Schafott führt. [...] Sofort eilten einige Ärzte und andere Personen in den unteren Raum des Schafotts, und als der Physikus Gernet das Haupt des Delinquenten am Haare emporhob, schnappte der Mund noch zweimal auf und zu und ebenso öffneten und schlossen sich Augen noch zwei- oder dreimal.« (Beiträge 1926, I, H. 1: 114f.)

Der abgetrennte Kopf führte laut dieser Beobachtung noch für Sekunden ein Eigenleben. Solche Bewegungen lösten eine tiefe Angst vor dem geheimen Leben der Leiche aus, die in diesem nüchternen Bericht zwar nicht unmittelbar deutlich wird, von der aber zahlreiche Rituale des so genannten Volksglaubens Zeugnis ablegen (Macho 1987: 412f.).

Man kann sich vorstellen, dass der abgeschlagene Kopf nicht jenes von Kolbe idealisierte Lächeln trug, sondern im Gegenteil von der Angst gekennzeichnet war, die in den Tagen, Stunden und Sekunden vor dem herabschnellenden Beil durchlebt wurde. Nicht Erlösung und Erfüllung kennzeichneten dieses Sterben, diese technische Ausschaltung von Leben. Der Blick auf den Toten war ein anderer: Bestrafung mit dem Tode für einen Menschen, der einen Mord begangen hatte und aus der sozialen Gemeinschaft ausgeschlossen wurde. Der juristische Terminus »dauernder Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte« war über den Tod hinaus auch noch symbolisch mit der Totenmaske verbunden.

Da die Marter bis an den Nullpunkt reduziert wurde, gab es bei der Guillotiniertung nur eine winzige Zeitspanne dessen, was man als Sterben oder Ringen mit dem Leben bezeichnet. In den Fallbeschreibungen der in Hamburg Hingerichteten wurden manchmal »Die letzten Stunden des Delinquenten« (Beiträge 1926) dokumentiert. Es sind Beobachtungen über den seelischen Zustand der Todeskandidaten, beurteilt nach einem einfachen Schema: ob sie reumütig und gefasst oder uneinsichtig und kalt dem Schafott entgegentraten. Die Debatte um das *Wie* des Sterbens und seine Auswirkungen auf den Gesichtsausdruck, der dann als »ewiges Antlitz« zum Abdruck gelangte, wurde bei der Polizei und in der Kriminologie nicht geführt. Dabei unterscheiden sich einige Totenmasken von Hingerichteten sehr offensichtlich von denen, die berühmte Persönlichkeiten darstellen. Beispielsweise wurden Augen und Mund geöffnet abgebildet. Indes handelte es sich bei dieser Geste um ein Tabu im Totenkult des europäischen

Abendlandes: Durch den geöffneten Mund, glaubte man, könne die Seele des Verstorbenen entweichen und mithin Furcht auslösen. Ebenso angstbesetzt sind die geöffneten Augen nach dem Tod eines Menschen. Die Angst, dass die Leiche dadurch weiter ›lebt‹, führt im westlichen Totenkult noch heute dazu, dass zu allererst die Augenlider des Verstorbenen verschlossen werden (Macho 1987: 412f.).

## AUSSTELLUNG DES BÖSEN

Besondere Totenmasken von Kriminellen wurden in den 1880er Jahren in Italien angefertigt, die aufgrund ihrer differenten Ästhetik hier Erwähnung finden sollen.

Der Arzt und Anatomieprofessor Lorenzo Tenchini (1852-1906) aus Parma war begeisterter Phrenologe und sammelte und untersuchte Verbrechergehirne. Angeregt von dem in Italien sich insbesondere durch den Arzt Cesare Lombroso (1835-1909) entwickelnden Forschungsfeld der Kriminalanthropologie interessierte sich Tenchini für Anatomie, Physiognomie und Anthropometrie bei Kriminellen. Von im Gefängnis verstorbenen Kriminellen wurde auf Tenchinis Anweisung während der Autopsie eine Maske abgenommen. Auf diese Weise sind auch die Masken des Diebes und die des Mörders entstanden (Abb. 5 und 6), die auf roten Stoffkissen befestigt wurden. Sie sind mit Wachs überzogen, Haare, Bart und Augenbrauen wurden eingesetzt, Augäpfel und Pupille aufgemalt. Über den Mörder (»Omicida«) weiß man, dass er im Alter von 32 Jahren zu zehn Jahren Haft wegen eines Gewaltverbrechens verurteilt worden war und im Gefängnis von Parma 1888 an Tuberkulose starb (Musomeci 2009: 236). Beiden Toten bzw. ihren Masken hat man die Augen nicht verschlossen. Diese Differenz zu Totenmasken aus dem bürgerlichen Leben hat etwas Gewalttames: Wollte oder konnte man sie nicht schließen? In beiden Fällen kommt eine gewisse Monstrosität zum Ausdruck, die durch die Ausstellung auf der Kissenunterlage noch ästhetisiert wird.

Wie zur Veranschaulichung der wissenschaftlichen Ergebnisse über den *uomo delinquente* wurden die wächsernen Totenmasken auf den Internationalen Kongressen der Kriminalanthropologie (in den Jahren 1889-1906) ausgestellt (ebd.: 69-72). 1906 dann, kurz vor seinem Tod, verschenkte Tenchini einen Teil dieser Totenmaskensammlung an den von ihm verehrten Kollegen Lombroso. In dessen *Museo di Antropologia Criminale* (Barbos 1989: 587ff.) wurden die Masken neben anderen, weniger spektakulären Gipsmasken hochkant ausgestellt und bekamen in exemplarischer Auswahl auch in der Neuaufstellung des Museums

2009 einen Platz in der historischen Präsentation. Lombroso exponierte diese Masken zwar in seinem Museum, ging aber in seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen nicht auf sie ein. Als Beweismittel seiner Theorien über angeborene körperliche Zeichen bei Verbrechern nutzte er in seinen Büchern vielmehr die Fotografie (vgl. Regener 1999).

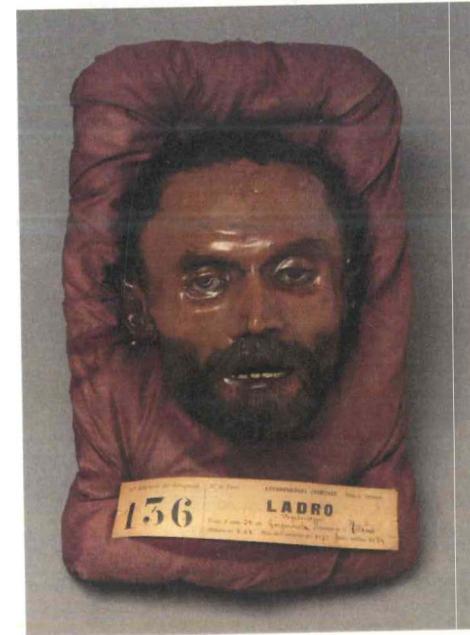


Abb. 5: Totenmaske eines Diebes (»Ladro«), hergestellt von Lorenzo Tenchini. 1888.  
Quelle: *Museo di Antropologia Criminale*, Turin.

Tenchinis Totenmasken von Mördern, Dieben, Vergewaltigern, Fälschern und Straßenräubern erhielten durch die besondere Inszenierungsform eine Bedeutung als Trophäe. Die kunstvoll mit Wachs nachmodellerte Maske mit den Ohrnachbildungen wirkt fast wie eine Büste. Dieser Kopf ruht nicht wirklich auf dem roten Stoffkissen, sondern ist so befestigt und auf der Rückseite mit einer Aufhängung verbunden, dass er aufrecht dem Betrachter (auf Augenhöhe) gezeigt werden konnte. Noch weniger als bei einer polizeilichen Fotografie zu Lebzeiten hatte der Delinquent Einfluss auf sein dreidimensionales Porträt. Bei diesem Siegeszeichen über den Verbrecher verweigerte man dem Toten ein friedliches Gesicht mit geschlossenen Augen und Mund. Das letzte Bild des Menschen, »sein ewiges Antlitz« (Benkard), wurde im Raum und durch die Praxis der Polizei zur

konservierten Fratze mit der Botschaft, dass es sich hier um den anderen, den anormalen Menschen handele.

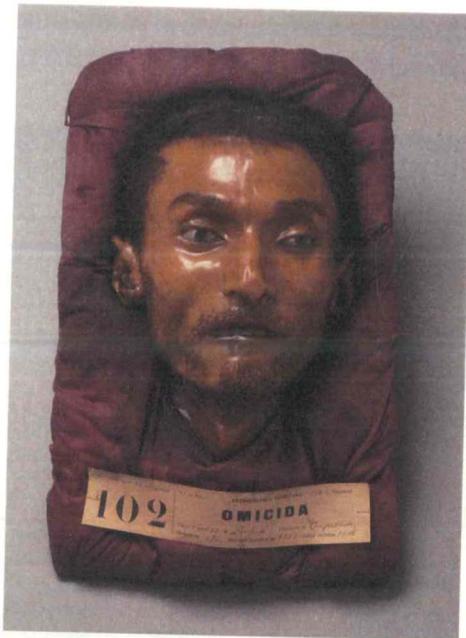


Abb. 6: Lorenzo Tenchinis Totenmaske eines Mörders (»Omicida«), 1890.  
Quelle: *Museo di Antropologia Criminale*, Turin.

Tenchinis Totenmasken von Mördern, Dieben, Vergewaltigern, Fälschern und Straßenräubern erhielten durch die besondere Inszenierungsform eine Bedeutung als Trophäe. Die kunstvoll mit Wachs nachmodellerte Maske mit den Ohrnachbildungen wirkt fast wie eine Büste. Dieser Kopf ruht nicht wirklich auf dem roten Stoffkissen, sondern ist so befestigt und auf der Rückseite mit einer Aufhängung verbunden, dass er aufrecht dem Betrachter (auf Augenhöhe) gezeigt werden konnte. Noch weniger als bei einer polizeilichen Fotografie zu Lebzeiten hatte der Delinquent Einfluss auf sein dreidimensionales Porträt. Bei diesem Siegeszeichen über den Verbrecher verweigerte man dem Toten ein friedliches Gesicht mit geschlossenen Augen und Mund. Das letzte Bild des Menschen, »sein ewiges Antlitz« (Benkard), wurde im Raum und durch die Praxis der Polizei zur konservierten Fratze mit der Botschaft, dass es sich hier um den anderen den anormalen Menschen handele.

Auch die Hamburger Totenmasken von Hingerichteten waren Fetische – Dinge, die offenbar mit Energien aufgeladen waren (Böhme 2006: 17ff.), sodass sie in einem schreinähnlichen Schrank im Kriminalmuseum aufbewahrt wurden (Abb. 3). Sammlung und Ausstellung sollten sowohl die Wirksamkeit der Justiz bezeugen, als auch das Böse in einem Bild bannen.

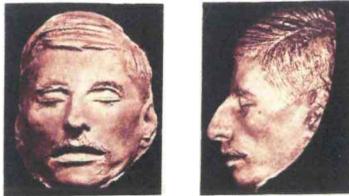


Abb. 7: Totenmaske von Johann Adolf Christian Benthien, 1890. Quelle: *Polizeimuseum Hamburg*.

Mit Fallberichten zu den einzelnen Guillotinierten wurde der Kontext aus Sicht von Kriminologen und Museumsakteuren erweitert. Am Beispiel des Falls des »Knabenmörders Benthien« und seiner Totenmaske (Abb. 7) skizzierte der Verwalter des Kriminalmuseums in Hamburg, Richard Wosnik, in den Beiträgen zur Hamburgischen Kriminalgeschichte eine polizeiliche Erfolgsgeschichte der Fahndung, der Ergreifung und der Hinrichtung des Täters (Beiträge, 1926, I, H. 2: 7ff.). Diesem Text geht eine Abbildungsseite voraus, die sowohl das fotografische Porträt (ein Polizeifoto) als auch die Totenmaske von Benthien von vorne und von der Seite zeigt (Abb. 8).

Der 22-jährige Schuhmachergeselle hatte am 7. April 1889 einen zehnjährigen Jungen ermordet und wurde am 16. Januar 1890 hingerichtet, heißt es in diesem Bericht. Über den Verdächtigen werden Zeugenaussagen wiedergeben, die u.a. »fahle Gesichtsfarbe, dünne Lippen, lange gebogene Nase, kleiner hellblonder Schnurrbart, stechender Blick [...] und schlottriger Gang« hervorheben. Aus der Charakterisierung »Die ganze Erscheinung war eine unheimliche« (ebd.: 10) wurde nach Ergreifung des Täters folgende Beschreibung: »Die Vergangenheit des Benthien bot ein Bild größter sittlicher Verwahrlosung und Verkommenheit. [...] Es handelte sich um einen Menschen, der auf der niedrigsten sittlichen Stufe stand [...]« (ebd.: 17f.). Allerdings habe er sich nach dem Todesurteil als

»reumütig« gezeigt und die Angehörigen des Opfers um »Verzeihung« gebeten (ebd.: 19).



Benthien.

Abb. 8: Reproduktion von Fotografie und Totenmaske von Benthien.

Quelle: Beiträge 1926, I, H. 2.

Im Gegensatz zu den italienischen Totenmasken haben diese aus Gips gefertigten Masken (Abb. 7) keine prägnanten ästhetischen Hinweise auf eine differente, möglicherweise als anormal auslegbare Form; sie ähneln im Prinzip den Totenmasken der bürgerlichen Kultur (siehe Lessings Totenmaske). Als Ausstellungsobjekt im Kriminalmuseum wurde die Maske von Benthien rückseitig mit einem Draht versehen; sie war sicherlich an der Wand aufgehängt. Der in der »Anatomie assistierende Kustos« Krüger (ebd.) signierte die Maske wie ein Kunstwerk. Die Verbindung von Totenmaske in der Ansicht der erkennungsdienstlichen Fotografie (en face und en profil) mit der Polizeifotografie von vorne ist eine Illustration, die Bezeugungcharakter hat (Abb. 8): Die erkennungsdienstliche Fotografie, die direkt nach der Festnahme des Delinquenten von der Polizei gemacht wurde, war Visualisierung des Verdachts. Zusammen mit der Trophäe Totenmaske sollte suggeriert werden, dass aus dem Verdacht eine deutliche Gewissheit entstanden war, die schließlich als dreidimensionales Objekt für die Kriminologie tradiert wurde. Das Porträt des Kriminellen wurde zum anthropo-

logischen Material für die Forschung, behauptete man hier (Beiträge 1926, I, H. 2: 6). Es gibt aber keine konkreten Hinweise für eine Praxis des Totenmasken-Lesens, wohl aber eine allgemeine physiognomische Strömung, die Gesellschaft und Wissenschaften erfasste.

## MENSCHENKENNTNIS

Mitte des 19. Jahrhunderts erschien das Buch *Die Symbolik der menschlichen Gestalt* von Carl Gustav Carus, das eine Anleitung für die körperliche Ausdruckskunde des menschlichen Charakters darstellte. Carus, der selbst eine umfangreiche Totenmasken-Sammlung besaß, empfahl Übungen für das Erkennen von Strukturen. Doch das Studium der physiognomischen Zusammenhänge allein würde nicht reichen, »um den wahren Menschenkenner zu schaffen«; hinzukommen müssten »Spürkraft«, »ein gewisses natürliches Gefühl« und »ein gewisser angeborener Blick« (Carus 1858: 381; vgl. Schmölders 2007). Um den Blick, der alles erfassen kann, geht es Ende des 18. Jahrhunderts auch dem Philosophen und Staatsrechtler Jeremy Bentham, der die Bezeichnung »Panopticon« für seine Gefängnis-Architektur wählte – eine Strafanstalt, die qua Macht des Blicks umerziehen sollte (Oettermann 1992: 40). Als Panoptikum bezeichneten ebenfalls die Brüder Castan in den 1870er Jahren ihr Wachsfigurenkabinett in Berlin, in dem berühmte Persönlichkeiten in Wachs auftraten und eben auch eine »Verbrechergalerie« zu besichtigen war.

Die Arbeit an der Zurschaustellung von fremden und kriminellen Köpfen war im Falle von Louis Castan eng mit der anthropologischen Wissenschaft verknüpft. Er war aktives Mitglied der von Rudolf Virchow geleiteten *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, deren ethnographisch-anthropologische Forschungsergebnisse teilweise in modellierten Wachsporträts festgehalten und vor der Gründung des *Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes* (1889) im Panoptikum ausgestellt wurden (Karasek/Neuland 1991: 3f.). Als 1922 Castans Panoptikum versteigert wurde, sicherte sich das *Berliner Kriminalmuseum* die Porträtbüsten von Mördern, die bis dahin neben seltenen Abnormitäten und »Wilden« die Schaulust am Fremden für ein großes Publikum befriedigt hatten (Oettermann 1992: 54).

Die enge Beziehung zwischen Fotografie und Maske, die im Falle des Mörders Benthien in der erwähnten Schrift des Kriminalmuseums hergestellt wurde, zeigt die Denkrichtung an: Der Blick auf Totenmasken sei eine Befragung des Lebens der dargestellten Person. Die Macht des Staates machte sich nach Abschaffung öffentlicher Hinrichtungen unsichtbar – und die Totenmaske wurde

zum pars pro toto für die erfolgreiche Praxis von Polizei und Justiz. Gleichzeitig wurde das Objekt Totenmaske gebraucht, um daran Wissen über das Böse anschaulich auszudehnen. Im Vergleich zu den Totenmasken bürgerlicher und berühmter Persönlichkeiten gab das Objekt kein Rätsel auf, sondern war ein Studienobjekt der Klassifikation.

## LITERATUR

- Arasse, Daniel (1988): *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*, Reinbek.
- Aries, Philippe (1976): *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München/Wien.
- Barbos, Mario Portigliatti (1989): Cesare Lombrosos delinquenter Mensch. In: Jean Clair/Cathrin Pichler/Wolfgang Pircher (Hg.), *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien, S. 587-591.
- Beiträge (1926): Beiträge zur Hamburgischen Kriminalgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des Kriminal-Museums nach Quellen und Urkunden, Hamburg, Bd. I, Heft 1 und Heft 2; Bd. II, Heft 3.
- Belting, Hans (2013): *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München.
- Benkard, Ernst (1927): *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin.
- Brückner, Wolfgang (1966): *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildnisfunktion der Effigies*, Berlin.
- Carus, Carl Gustav (1858): *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis*, 2. Aufl. Leipzig.
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main.
- (1988): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt am Main.
- Frank, Hans/Kuntner, Margarethe (1983): Österreich war von Anfang an dabei. Die Frühzeit der Fotografie von 1839 bis 1860. In: Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich (Hg.), *Geschichte der Fotografie in Österreich*, Bd. 1, Bad Ischl, S. 15-24.
- Gebhardt, Heinz (1978): *Königlich-Bayerische Photographie 1838-1918*, München.
- Grimms Wörterbuch (1960): *Grimms Wörterbuch*, Bd. 2, Leipzig.
- Heindl, Robert (1930): Vorwort. In: Rudolf Jeserich, *Chemie und Photographie im Dienste der Verbrechensaufklärung*, Berlin, S. VII-IX.
- Helsted, Dyveke (1985): *Livs- og dødsmasker i Thorvaldsens samling*, Kopenhagen.
- Holzward, Peter (1996): Die Gewalt des gesicherten Todes. In: *Ästhetik und Kommunikation* 25, Heft 94/95, S. 61-64.
- Jansen, Hans Helmut/Jansen, Rosemarie (1978): Tod und Maske. In: Hans Helmut Jansen (Hg.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt, S. 37-53.
- Karasek, Erika/Neuland, Dagmar (1991): *Sensationen, Sensationen. Merk-Würdiges aus Museum und Panoptikum*, Berlin.
- Kerenyi, Karl (1948): Mensch und Maske. In: *Eranos-Jahrbuch*, Bd. 16, S. 340-356.
- Kosok, Lisa/Jamin, Mathilde (Hg.) (1992): *Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende*, Essen.
- Kramer, Dieter (1992): Masken für uns. In: Eva C. Raabe (Hg.), *Mythos Maske. Ideen, Menschen, Weltbilder*, Frankfurt am Main, S. 187-210.
- Langer, Richard (1927): *Totenmasken*, Leipzig.
- Lavater, Johann Caspar (1984 [1775]): *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Stuttgart.
- Lipps, Theodor (1977): *Die Wirklichkeit des Menschen*, 2. Aufl. Frankfurt am Main.
- Macho, Thomas H. (1987): *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt am Main.
- Musumeci, Emilia (2009): Le maschere della collezione ›Lorenzo Tenchini‹. In: Silvano Montaldo/Paolo Tappero (Hg.), *Il museo di Antropologia criminale ›Cesare Lombroso‹*, Turin, S. 69-76 und S. 234-242.
- Neureiter, Ferdinand von (1940): *Kriminalbiologie*, Berlin.
- Oettermann, Stephan (1992): Alles-Schau. Wachsfigurenkabinette und Panoptiken. In: Lisa Kosok/Mathilde Jamin (Hg.), *Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende*, Essen, S. 36-63.
- Regener, Susanne (1993): Totenmasken. In: *Ethnologia Europaea* 23, Heft 2, S. 153-170.
- (1999): *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion des Kriminellen*, München.
- (2003): Criminological Museums and the Visualization of Evil. In: *Crime, History & Societies* 7, Heft 1, S. 43-56.
- Richter, Isabel (2010): *Der phantasierte Tod. Bilder und Vorstellungen vom Lebensende im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main/New York.
- Roscher, Gustav (1912): *Großstadtpolizei. Ein praktisches Handbuch der deutschen Polizei*, Hamburg.

Schmölders, Claudia (2007): *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, 3. Aufl. Berlin.

Shakespeare, William (1979): *Dramatische Werke*, Bd. 9, Basel.