Rebekka Habermas, Gerd Schwerhoff (Hg.)

Verbrechen im Blick

Perspektiven der neuzeitlichen Kriminalitätsgeschichte



Verbrechen im Blick



Rebekka Habermas, Gerd Schwerhoff (Hg.)

Verbrechen im Blick

Perspektiven der neuzeitlichen Kriminalitätsgeschichte

Campus Verlag Frankfurt/New York Gedrückt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter http://dnb.d-nb.de abrufbar. ISBN 978-3-593-38932-5

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Copyright © 2009 Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main

Umschlaggestaltung: Campus Verlag, Frankfurt/Main

Umschlagmotiv: Bild rechts: »Verhafteter unbekannter Verbrecher zu Bonn«,

Quelle: Deutsches Fuhndungsblatt 1899. Bild links: Flugschrift »Wahrhafftiger Bericht von dem jämmerlichen und erbärmlichen Mordt so zu Sprendenlingen in der Dreyeych an zweien Kindern im Pfarrhof am 26. tag deß Jenners in diesem jetz lauffenden MDLXX jar begangen«, entnommen aus der Flugschriftensammlung Gustaf Freytag Nr. 437

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.campus.de

Inhalt

Rebekka Habermas/Gerd Schwerhoff
I. Perspektiven
Rechts- und Kriminalitätsgeschichte revisited – ein Plädoyer Rebekka Habermas
Jenseits von Diskursen und Praktiken: Perspektiven kriminalitätshistorischer Forschung Achim Landwehr
II. Kriminalität und Strafrecht in der Sattelzeit um 1800
Die Entwicklung des Strafrechts in Mitteleuropa 1770–1848: Defensive Modernisierung, Kontinuitäten und Wandel der Rahmenbedingungen Karl Härter
Die glückliche Verdrängung des mittelalterlichen Strafvollzugs? Zur Geschichte freiheitsentziehender Sanktionen in Sachsen (18. und 19. Jahrhundert) Falk Bretschneider
Modern times, modern crimes? Kriminalität und Strafpraxis im badischen Raum 1700–1850 <i>Peter Wettmann-Jungblut</i>

Zur Praxis des Konflikts heute, in der Vormoderne
und im 19. Jahrhundert J <i>oachim Eibach</i> 182
Joachim Elbach
III Cariala Vancoulla amirala a Cariala
III. Soziale Kontrolle zwischen Gericht
und Öffentlichkeit
Gerichtsnutzung ohne Herrschaftskonsens:
Kriminalität in Görlitz im 15. und 16. Jahrhundert
Lars Behrisch219
Der »Berliner ›Jack the Ripper««?
Zu Polizei, Presse und den Vielen im Berlin des Kaiserreichs
Philipp Müller249
D. P. Communication of the Com
Berlin sitzt zu Gericht:
Die Berliner Öffentlichkeit und die Berliner Rechtspflege
im Kaiserreich und in der Weimarer Republik
Benjamin Carter Hett
TT7 T7 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
IV. Kriminalitäts-Medien – Zeitungen und Literatur
7 () 100 - 1:1.
Kriminalitätsgeschichte – Kriminalgeschichten:
Verbrechen und Strafen im Medienverbund
des 16. und 17. Jahrhunderts
Gerd Schwerhoff
Formen des Sensationalismus in frühneuzeitlichen
Kriminalberichten
Joy Wiltenburg323
Joy w <i>avenou</i> ng
Räuber im Oktavformat:
Über die printmediale Aufbereitung von Kriminalität
im 18. Jahrhundert
Holger Dainat

Literaturen des Kriminellen Thomas Weitin
V. Kriminalitäts-Medien – Wissenschaften und Öffentlichkeit
Sichtbar/Unsichtbar:
Entstehung und Scheitern von Kriminologie und Kriminalistik
als semiotische Disziplinen
Miloš Vec
Verdächtige darstellen:
Polizeiliche Strategien und Selbstregierung
Susanne Regener
Autorinnen und Autoren

Verdächtige darstellen:

Polizeiliche Strategien und Selbstregierung Susanne Regener

1. Einleitung



Abb. 1: Mugshots von Hugh Grant, Jane Fonda, Janis Joplin und O. J. Simpson

(Quelle: http://nmm.thesmokinggun.com/mugshots/index.html, 12.12.2008)

Die Mugshots von Celebreties der letzten Jahrzehnte (Abb. 1) können auf Internetseiten abgerufen werden, die Werbung damit machen, statt eines künstlerisch inszenierten Porträts ein besonders obskures von Prominenten präsentieren zu können: Das erkennungsdienstliche Foto, im grellen, unerbittlichen Licht des Ateliers im Untersuchungsgefängnis entstanden, hat einen starken Schwarz-Weiß-Kontrast. Die Prominenten erscheinen buchstäblich in einem neuen Licht. Sie werden eingepasst in eine ungewöhnliche Aufnahmesituation, von der man auf den ersten Blick weiß, dass sie im Gefängnis, bei der Polizei

entstanden ist. Im Vergleich zu öffentlichen Glamourfotos werden diese Abbildungen als »candid photos« von Stars gehandelt.¹

Das erkennungsdienstliche Foto ist stereotyp: jede und jeder wird in gleichem Verkleinerungsmaß in immergleichem Abstand zur Kamera von vorne und im Profil, manchmal auch im Dreiviertel-Profil abgelichtet. Es ist völlig gleichgültig, ob die Person berühmt ist oder aus einem Submilieu kommt – in diesem institutionellen Fotoatelier wird ein stereotypes Image entstehen, ein Visiotyp, die Visualisierung eines kulturellen Markenzeichens, das man in der Werbebranche vergleichbar brand oder branding nennt. Ein Visiotyp ist Bestandteil gesellschaftlicher Kommunikation – wie die Stereotypisierung auf der Textebene ist Visiotypisierung auf der Bildebene von Standardisierungen gekennzeichnet. Das Visiotyp aus einer Institution, wie die der Polizei/des Gefängnisses, ist den Praktiken des Regierens zuzuordnen.²

Wie ist dieses Visiotyp des Gefangenenporträts entstanden? Die Geschichte der Abbildung von Gefangenen ist die einer fortwährenden Inszenierung der Disziplinargewalt. Die Technik der Fotografie entwickelt sich parallel und im Zusammenhang mit den Techniken des polizeilichen Zugriffs auf Kriminelle. Mit der erkennungsdienstlichen Fotografie wird um 1900 ein standardisiertes Porträt des/der Kriminellen, des/der Verdächtigten, des/der Gefangenen geschaffen, das international gültig ist und auf der ganzen Welt nach und nach in den Institutionen der Polizei/Justiz eingeführt wird.

Ich werde in diesem Text kultur- und mediengeschichtliche Aspekte der Wissensproduktion über Kriminelle beziehungsweise polizeilich Verdächtigte beziehungsweise Gefangene darlegen und mich bei meiner Darstellung unter anderem auf meine früheren Arbeiten zur Entwicklung von Images über gesellschaftliche Außenseiter beziehen.³

Besonders interessiert mich die Verbindung zwischen ästhetischen Ausdrucksformen und wissenschaftlicher wie institutioneller Schärfung des Blicks auf die *ontsiders*. Die »Verbrecherfotografie« ist Teil eines intermedialen Prozesses der Bedeutungsgenerierung und sie steht in Kontexten wissenschaftlicher,

¹ Siehe die Ausführungen der Webseite The smoking gun und die dortige Rubrik »arresting images«: http://www.thesmokinggun.com/mugshots/index.html#theLinks (12.12.2008); s. auch: http://www.mugshots.org (12.12.2008) und http://www.mugshots.org (12.12.2008).

² Vgl. Editha Marquardt, Visiotype und Stereotype: Prägnanzhildungsprozesse bei der Konstruktion von Region in Bild und Text, Köln 2005; Uwe Pörksen, Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype, Stuttgart 2005.

³ Siehe Susanne Regener, Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminelen, München 1999; dies., Verbrecheibilder: Fotoporträts der Polizei und Physiognomisierung des Kriminellen, in: Ethnologia Europaea 22 (1992), 67–85; dies., Facial Politics – Bilder des Bösen nach dem 11. September, in: Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.), Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln 2004, 203–224.

populärkultureller und künstlerischer Art. Die Bilder von Gefangenen sind visuelle Konstruktionen von Vorstellungen über das Anormale – die visage des Verbrechers sollte auf Anhieb sein böses Wesen enthüllen. Heute – im 21. Jahrhundert – scheint diese Strategie ihre Macht verloren zu haben. Ist das Böse überhaupt noch zu erkennen? Die künstlerischen Arbeiten von Fiona Tan sollen am Schluss eine ästhetisch aktuelle und reflektierte Sicht auf unsere Vorstellungen von dem Gefangenen und der Gefangenen gewähren.

Das Polizeifoto ist Ausdruck der Disziplinargesellschaft: Das Gefängnis produziert den und die Gefangenen, die Disziplinierung ist sichtbar. Dass dieser Vorgang visualisiert wird, ist nicht zufällig: die staatliche Institution nutzt das Medium, um einerseits in bürokratischer Weise ein Archiv zu erstellen und um andererseits ihre eigene Arbeit nach Außen zu legitimieren. Eine Weiterführung dieser Legitimationsidee mit einem anderen Medium ist die Video-Überwachung in amerikanischen Gefängnissen.

Selbst das self government einer Kontrollgesellschaft, das heißt die affirmative und identifikatorische Haltung des Individuums zu den Techniken des Regierens, bringt diese Form der Zurichtung nicht zum Verschwinden. Im Gegenteil: Gefängnisse haben gegenwärtig Konjunktur, in den USA werden sie schon zunehmend privatisiert. Dort gibt es trotz »stagnierender Kriminalitätsraten eine Verdreifachung der Inhaftierten in den letzten 15 Jahren«⁴. Privatisierung und Ökonomisierung führten zu einem Boom der Gefängnis- und Sicherheitsindustrie. Die fortgesetzte repressive Strafpolitik – so können wir es seit Jahren beobachten – ist Teil neoliberaler Politik, die auch in Europa an der Tagesordnung ist.

Wie im 19. Jahrhundert geht es auch heute dafum, Angehörige der Unterschicht und die durch Arbeitslosigkeit entstehenden Armen sowie die im Drogenhandel Tätigen zu überwachen und gegebenenfalls einzusperren.⁵

Die Regierungstechniken der Überwachung und Einsperrung stehen in direktem Zusammenhang mit filmischen und fotografischen Visualisierungstechniken und der Verbreitung der visuellen Zeugnisse institutionsintern und durch *Bilderwanderung* in Bereiche der Öffentlichkeit (Presse, Internet-Steckbriefe, Fernsehsendungen).

Visiotypisierung findet zum Beispiel durch die mittlerweile in den USA massiv betriebene Veröffentlichung von Archiven potentieller Krimineller und entlassener Straftäter und Straftäterinnen im Internet statt. In Europa ist diese Strategie der anprangernden Visualisierung sehr viel unsystematischer und nur

⁴ Gerhard Unterthumer, »Gefängnisse als Laboratorien der Kontrollgesellschaft«, in: Kulturrisse (2003/04), 4f.

⁵ Vgl. Wilhelm Heitmeyer (Hg.), Deutsche Zustände. Bd. 1-4, Frankfurt a.M. 2002-2005.

vereinzelt durch Steckbriefe auf Polizei-Webseiten und in Printmedien nachzuvollziehen.

2. Private Atelierfotografie

Die Geschichte des Gefangenenporträts ist eine Geschichte, die stark mit der Internationalisierung der Straf- und Kriminalpolitik und der Ökonomisierung der Einsperrung verbunden ist. Ich will im Folgenden aufzeigen, wie Ästhetik und Ökonomisierung eine Allianz eingehen.

Die Fotografie ist das Medium, mit dem die Disziplinargesellschaft agiert, nicht nur um nach außen eine Legitimation für die Polizeiarbeit zu dokumentieren. Genauso wichtig ist die Verwendung der Fotografie für innerpolizeiliche und kriminologische Prozesse. Das Polizeiarchiv, jenes Archiv, in dem die Fotografien geordnet, klassifiziert und gespeichert werden, wurde in der Vergangenheit und wird auch in der Gegenwart immer wieder von anderen Institutionen frequentiert: Die wissenschaftliche Kriminologie benutzt Polizei-Abbildungen für ihre Analysen und an die Presse (Printmedien, Fernsehen, Internet) gehen verschiedentlich Objekte aus dem Archiv. Ich spreche von Bilderwanderungen, wenn die Objekte von einem bestimmten Kontext in einen anderen gelangen und dort eine neue Aussage untermauern sollen. »Bilderwanderungen« entstehen in der Regel nicht zufällig; sie gehören zu jenen wissenschaftlich abgestützten Taktiken politischen Agierens, die mit Michel Foucault unter Gouvernementalität gefasst werden.6

⁶ Michel Foucault, La Gouvernementalité, Vorlesung am Collège de France im Studienjahr 1977-78. Wiederabgedruckt in: Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), Convernementalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt a.M. 2004, 41– 67.

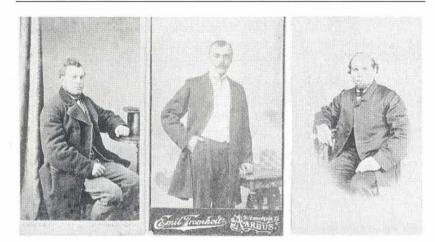


Abb. 2: Atelierfotografien aus Dänemark, Format Carte-de-Visite, 1860–1890er Jahre

(Quelle: Sammling (Slg.) Regener)

Mitte des 19. Jahrhunderts wird bekanntlich die Fotografie weltweit zu einem neuen Darstellungsmedium, das als Triumph der Demokratie und der sozialen Gleichheit gepriesen wird. Gleichheit, die mit dem Bild erworben wurde, war zunächst ein Privileg der Besitzenden. Lediglich das Bürgertum setzte sich in Szene, ganz nach der Devise, die der Kulturkritiker und Volkskundler Wilhelm Heinrich Riehl 1851 ausgab: »Das Bürgertum ist unstreitig in unseren Tagen im Besitze der überwiegenden materiellen und moralischen Macht. Unsere ganze Zeit trägt einen bürgerlichen Charakter.«⁷ Das Bürgertum ist im Besitz der Bildmacht.

Die drei Männer in Abbildung 2 sind zwischen etwa 1860 und 1890 aufgenommen worden und zeigen verschiedene Gesten ihres bürgerlichen Selbstbewusstseins: links im Bild ist die älteste Fotografie zu sehen, ein Mann mit Ausgehrock und Zylinder, der Blick schweift in die Ferne. Der Herr in der Mitte zeigt mit selbstbewusstem Blick direkt in die Kamera seinen schicken Anzug mit dem absolut weißen Kragen und die Fotographie rechts spielt mit der verschönernden Vignette, die Hände sind entspannt abgelegt. Das Format ist das sogenannte Carte-de-Visite-Format, eine Größe von ca. 6 x 9 cm. Das Fotopapier wird auf einen Karton aufgeklebt und kann somit leicht in handelsübliche Fotoalben eingefügt oder auf dem Kaminsims aufgestellt werden.

⁷ Wilhelm Heinrich Riehl, Die bürgerliche Gesellschaft, 1851, zit. n.: Andreas Huyssen, Die dentsche Literatur in Text und Darstellung, Bürgerlicher Realismus, Stuttgart 1999, 28f.





Abb. 3: Atelierfotografien 1880er und 1890er Jahre

(Quelle: Slg. Regener)

Auch für die Abbildung von Frauen (ebenso wie für die von Kindern und ganzen Familien) gab es ein Repertoire von Inszenierungsmustern. Die gut gekleideten Frauen auf diesen privaten Fotografien (Abb. 3) schauen schräg aus dem Bild heraus. Die Vignette – einmal mit harter Kante, einmal weich auslaufend – stellt eine künstlerische Pointe dar, einen *Frame*, der diese finanziell erschwingliche Form der Selbstdarstellung (im Vergleich zum gemalten Porträt) in bestimmter Art und Weise wertvoller macht.

Vignette und immergleiche Requisiten (Stühle, Tischchen, Säulen, Bücher) und Hintergründe führten dazu, dass sich die Porträtierten stark ähnelten. Das hatte oftmals zur Folge, dass die Kunden und Kundinnen ihre Fotos beim Abholen verwechselten.

Diese Porträtierungen wurden von den Künstlerfotografen (zum Beispiel Julia Margaret Cameron, Hill und Adamsen, Oscar Rejlander, Nadar) stark kritisiert. Sie führten die gleichmachende Fotopraxis auf den Einsatz von Nacken- und Körperstütze, die ewig gleichen Versatzstücke und die mangelnde Kommunikation zwischen dem Kunden und dem Fotografen zurück.

Obwohl man ab den 1880er Jahren ohne technische Probleme im Freien hätte fotografieren können (wie es die sogenannten Hausierer- oder Wander-Fotografen praktizierten), blieb die Ablichtung im Atelier bei den Privatkun-

dinnen und -kunden von ungebrochener Beliebtheit. Der Fotograf konnte im Atelier die Illusion eines großbürgerlichen Ambientes bieten, das die repräsentative Standardisierung gewährleistete.

3. Die erste Kontur des Polizeifotos



Abb. 4: Fotografie »Schneidergeselle Paul Thomas«, 1862

(Quelle: Verbrecheralbum Polizei Hannover 1860-65, Slg. L.K.A Hannover)

Wie kommt ein Schneidergeselle (Abb. 4) in ein Foto-Atelierambiente? Haben wir es hier mit einem gängigen Vorgang zu tun? Die Fotografie – und das wird beim Blick in die Archive von Polizei und Gefängnis deutlich – war nicht nur Darstellungsform für die Repräsentation von Normalität und Bürgerlichkeit, sondern auch für die Dokumentation von Anormalität und Außenseitertum. Die Bilder der von der Polizei Inhaftierten sind *Fremdbilder* und unfreiwillig aufgenommen, im Gegensatz zu den *Selbstbildern* der Bürger, die freiwillig entstehen. Die einen Bilder landen im Verbrecheralbum – das ist bei der Fotografie des Schneidergesellen der Fall, das aus dem Hannoverschen Verbrecheralbum von 1860–65 stammt –, im Polizeiarchiv, in Fahndungsblättern und Gerichtsakten. Die anderen Bilder trifft man auf dem Kaminsims im Wohnzimmer an, sie werden in Fotoalben gesammelt, dienen als Postkartenmotive und

sind in Familienzeitschriften abgedruckt. Beide »Kunden«-Gruppen werden anfänglich von einem Fotografen im selben Raum für die Kamera vorbereitet.

In der ersten Zeit der fotografischen Erfassung wurden niedergelassene, lokale Fotografen damit beauftragt, die Klientel der Polizei aufzunehmen. Ein Polizeibeamter führte zum Beispiel den verdächtigten Schneidergesellen zu einem Hannoveraner Fotografen, der den unfreiwilligen Kunden in eine gerade vorhandene Kulisse setzte, spannte ihn in einen Kopfhalter ein und gab Anweisungen für Armhaltung und Blickrichtung. Der Mann war aufgrund seiner Schichtzugehörigkeit niemals zuvor in einem Fotoatelier gewesen und dennoch funktioniert die Positionierung.

In sehr seltenen Fällen wurden von Gefangenen sogar Daguerreotypien angefertigt. Aus dem Jahr 1851 stammen vier Daguerreotypien einer kriminellen Bande aus Dänemark, die heute, aufgrund mangelnder konservatorischer Pflege, kaum noch zu sehen sind (Abb. 5).8 Das Besondere an diesem Fall ist, dass die Männer sehon längst – und teilweise zum Tode – verurteilt waren, als man sie daguerreotypierte. Die Bilder waren mit anderen Worten für strafrechtliche Verfahren und unter polizeiarchivalischen Gesichtspunkten schon bedeutungslos. Offenbar waren sie aber als Dokumente für das Kriminalmuseum gedacht, wo sie heute noch ausgestellt werden.





Abb. 5: Chr. M. Tegner's lith. Inst., Lithografien nach Daguerreotypien (»Handskemager-banden«) 1852

(Onelle: J. P. Petersen (Hg.), Commissions-Dom i Justittssagen [...], Kjohenhavn 1852)

⁸ Siehe Polizeihistorisches Museum Kopenhagen.

Zur selben Zeit wurden die Daguerreotypien in Lithographien umgewandelt und die Bilder damit von einem Exponat in ein anderes transformiert für eine Veröffentlichung. Die Protagonisten waren Mitglieder der berühmten, 43 Männer starken Bande (die sogenannte Handschuhmacherbande), die 15 Jahre lang auf einer kleinen dänischen Insel kriminell tätig gewesen war. Hans Jakob Mortensen wurde als Anführer und Ausgeburt des Teufels beschrieben, der die anderen zum Bösen beeinflusst hätte.

Die Visualisierung dieser Verbrecher bedeutete für die Institution Machtdemonstration des Erfolges durch eine Trophäe und zugleich konnten diese Bilder für die wissenschaftliche Deutung und die pädagogisch-didaktische Ausstellung im Kriminalmuseum genutzt werden. Das Bild von einem Kriminellen anzufertigen, bedeutete also, dass man bei der Polizei die Bilderwanderung (in die Forschung, ins Museum, in Zeitungen bzw. Fahndungsblätter) immer gleich schon mitdachte.

Bis in die Gegenwart ist die Trophäisierung des Verbrecherbildes die wichtigste Strategie der polizeilichen Verbildlichung, wie die in Deutschland aber auch international bekannten Polizeisteckbriefe der Roten Armee Fraktion zeigen.⁹

Nach internationaler Einführung des Fingerabdrucks um 1900 ist die Identifizierung des Delinquenten über das Bild im engeren und kriminalistischen Sinne obsolet geworden. Die Visualisierungen von Täter und Täterinnen und Verdächtigen, wie die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung schon toten Täter vom 11. September, dienen lediglich der Symbolisierung eines Feindbildes und sind Visiotype, die die Strategie einer Physiognomisierung der Kriminellen für eine breite Öffentlichkeit verfolgen.

Während die oben erwähnten Gefangenenbilder aus dem Atelier in den Polizeigebrauch wandern, geraten die Passfotos der mutmaßlichen Terroristen, die der Polizei (zum Beispiel über die Einwanderungsbehörde) vorliegen, an die Presse. Dort werden sie mit neuen Geschichten versehen. ¹⁰

⁹ Siehe dazu: Susanne Regener, Anarchistische Gewalttätere. Zur Mediengeschichte der RAF-Plakate, in: Gerhard Paul (Hg.), Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute, Göttingen 2008, 402– 409

¹⁰ Siehe exemplarisch die Analyse des Falles Bruno Lüdke: Susanne Regener, Mediale Codierung: Die Figur des Serienmörders Bruno Lüdke, in: Robertz Kemper/Thomas Scheerer (Hg.), Serienmord: Kriminologische und kulturnissenschaftliche Skiegejerungen eines ungehenerlichen Phänomens, München 2004, 442–460.





Abb. 6: Polizei Randers (Dänemark), Poträts Carte-de-Visite-Format, 1867

(Quelle: Slg. Regener)

Für die von der Polizei zu einer Fotografie genötigten Personen gab es in den ersten fünfzig Jahren (bis zur Jahrhundertwende) kein explizit gebräuchliches Darstellungsmuster. Der lokale Atelierfotograf wusste zunächst erst einmal nicht, wie »das andere Porträt« aussehen sollte. Er handelte, wie es seinem Alltagsgeschäft entsprach, und platzierte die Gefangenen in den Stühlen leicht schräg und den Kopf in Richtung Kamera. Die Unterschiede zu den bürgerlichen und freiwilligen Kunden und Kundinnen, die er normalerweise bediente, wurden schon nach kurzer Zeit sichtbar: Der Bildhintergrund blieb nackt, die Stühle waren von einfacherer Art als sonst gebräuchlich und die Kleidung verriet in den meisten Fällen, dass das Klientel aus der Unterschicht kam.

Die Frau (Abb. 6, links), die in leicht schräger Sitzposition ihr Kleid mit der Schürze ordentlich drapieren durfte, hat ihre Arme unter der Brust verschränkt – das ist eine typische Haltung in der Atelierfotografie, genauso wie ihr ernster Gesichtsausdruck gängig ist. Diese Frau allerdings war »eine andere« sie saß 1867 im Gefängnis einer dänischen Kleinstadt (Randers) wegen Diebstahls und Vagabundierens ein, was den handschriftlichen Vermerken auf der Rückseite der Carte-de-Visite-Fotografie zu entnehmen ist.

Die Fotografien wurden beim ortsansässigen Fotografen in seinem Atelier angefertigt. Dies geschah im Auftrag der Polizei, die die Abzüge dann in ihrem Bildarchiv, dem sogenannten Verbrecheralbum, aufbewahrte. Im Vergleich zu den bürgerlichen Familienalben waren das schmucklose Alben mit dicken Pappblättern, in die Masken für die Fotokarten eingearbeitet waren. Die Fotos waren manchmal mit kleinen Bändern versehen, die das Herausnehmen vereinfachten, denn auf der Rückseite waren Vermerke angebracht.



Abb. 7: Verbrecheralbum der Berliner Polizei 1876ff.

(Quelle: Polizeihistorische Sammlung Berlin)

Zur selben Zeit etwa beklebte man bei der Berliner Polizei die vom Atelier gelieferten Fotografien direkt und ohne Karton ins Album und versah sie mit handschriftlichen Notizen (Abb. 7). Durch das Brustporträt wird in diesen Fällen stärker das Gesicht in den Fokus genommen. Über dem ganzen Blatt steht die Kategorisierung »Mörder und Brandstifter«.



Abb. 8: Fotografie für die Polizei: »Taschendiebin« 1862

(Quelle: Verbrecheralbum Polizei Hannover 1860-65, Slg. LKA Hannover)

Das Beispiel aus dem Verbrecheralbum der Polizei in Hannover (Abb. 8) ist ein Beleg dafür, dass man auch Gefangenenbildern mit einer verschönernden Vignette versah. Der Kontrast zu den freiwilligen Bildern wird hier nochmals deutlich: die Kleidung und der geradezu ängstliche Blick sind auf repräsentativen Porträts nicht zu finden.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts werden Brustporträts in der Atelierfotografie immer beliebter. Man zollt dem Gesicht bei der Darstellung mehr Aufmerksamkeit – was dem gleichzeitigen Trend zur physiognomischen Ausdeutung des anderen entspricht. Diese Darstellungsform wird auch für die Gefangenen-Porträts übernommen.

4. Frühe Veröffentlichungsformen

Um die historischen Aspekte der gouvernementalen Bewegung verdeutlichen zu können, soll der Publikationsweg und der Modus der Veröffentlichung untersucht werden.



Abb. 9: »Julius Hugo Hisgen, Passfälscher«

Quelle: Verbrecheralhum Polizei Hannover, ganze Seite, 1861 (Fotografie, Lithografie) = Beilage zum Hannov. P.Blatt. Bd. 15, Stück 67)

Das Verbrecheralbum, das für die Identifizierung der Gefangenen und rückfälligen Kriminellen in der Polizeiverwaltung beziehungsweise Gefängnisverwaltung aufbewahrt wurde, war die erste Form eines polizeilichen Bildarchivs. Später wurden die Fotografien zusammen mit den Daten der Inhaftierten und der als potentiell rückfällig angesehenen Kriminellen auf Kartei-Karten in Registratur-Schränken aufbewahrt. Die Gefangenen-Fotografien kopierte man in Lithographien um, damit man sie in Fahndungsblättern abdrucken konnte, wie das Foto aus dem Verbrecheralbum Hannover 1860/65 und die Lithographie als Illustration für das Polizeiblatt (Abb. 9). Die Manipulationsmöglichkeiten bei diesem Medienwandel sind offensichtlich.



Abb. 10: Eingeklebte Original-Fotografien von Verdächtigen

(Quelle: Extra-Beilage des Königlich Preußischen Central-Polizei-Blattes, 1870)

In das Fahndungsblatt Königlich Preußisches Central-Polizeiblatt gelangten aber auch Originalfotografien, die in die Kopien eingeklebt wurden. Die Verzierungen für Vermisste oder steckbrieflich gesuchte Kriminelle wirken aus heutiger Sicht völlig deplatziert. Warum sollte man die Porträts zweier wegen Mordes gesuchter Russen auf diese Weise schmücken? (Abb. 10) Bilder waren in Druckwerken wie dem Königlich Preußischen Central-Polizei-Blatt von 1870 noch sehr selten. Die Verzierung gehört zu einer graphischen Idee und nicht zu einer polizeilichen Strategie. Es wird einige Zeit dauern, bevor im Bereich Darstellung eine Synergie erzeugt wird.

Die polizeilichen Fahndungsblätter, die hauptsächlich an die einzelnen Polizeidienststellen im jeweils eigenen Land, gegen Ende des 19. Jahrhunderts aber auch verstärkt grenzüberschreitend verbreitet wurden, sind wichtige Quellen für die Geschichte des Gefangenenfotos. In diesem Medium kamen Fotografien aus Polizeiverwaltungen der verschiedenen Landesteile und aus dem Ausland zur Abbildung.

Belanntmadjungen.





Berhafteter unbefannter Berbrecher gu Bonn.

Abb. 11: »Verhafteter unbekannter Verbrecher zu Bonn«

(Quelle: Deutsches Fahndungsblatt 1899)

Bis um 1900 gab es keine einheitliche Darstellungsform. Die Abbildung mit dem schnauzbärtigen Herren (Abb. 11) stammt aus dem Deutschen Fahndungsblatt von 1899. Sie ist signifikant für folgende Aspekte: Zu dieser Zeit war man erstens bereits dazu übergegangen, die Fotografien in den Polizeiverwaltungen beziehungsweise Gefängnissen selbst durchzuführen, oftmals mit eigenen Fotografen. Zweitens besaß die lokale Polizei vielfach kein eigenes Atelier. Wie hier wurde die Aufnahme im Hof der Institution vorgenommen. Diese Visualisierung manipuliert die Bildaussage, indem die Einschließung (Mauer) des Porträtierten gleich mit abgebildet wird. Visualisiert wird drittens die physiognomische Idee, die Hand des Verdächtigen beziehungsweise Strafgefangenen könnte wichtige Informationen bereithalten.

5. Die Entstehung des Visiotyps: Gefangene

Die Unabhängigkeit von den lokalen Atelierfotografen führte zur Integration eigener Ateliers bei der Polizei, zunächst hauptsächlich in größeren Städten. Der Aufnahme-Raum ist nüchtern: keine gemalten Hintergründe oder verzierende Accessoires mehr. Die Inszenierung ist denkbar einfach: Kamera, Stuhl mit Kopfstütze, Fotograf, Gefangener und außerhalb des Fokus der wachhabende Polizist.



Abb. 12: Fotografie Gefangener, vermutl. Österreich 1896

(Quelle: Museo Criminologico Torino)

Bis um 1900 gab es keine einheitliche Darstellungsform. Die Abbildung mit dem schnauzbärtigen Herren (Abb. 11) stammt aus dem Deutschen Fahndungsblatt von 1899. Sie ist signifikant für folgende Aspekte: Zu dieser Zeit war man erstens bereits dazu übergegangen, die Fotografien in den Polizeiverwaltungen beziehungsweise Gefängnissen selbst durchzuführen, oftmals mit eigenen Fotografen. Zweitens besaß die lokale Polizei vielfach kein eigenes Atelier. Wie hier wurde die Aufnahme im Hof der Institution vorgenommen. Diese Visualisierung manipuliert die Bildaussage, indem die Einschließung (Mauer) des Porträtierten gleich mit abgebildet wird. Visualisiert wird drittens die physiognomische Idee, die Hand des Verdächtigen beziehungsweise Strafgefangenen könnte wichtige Informationen bereithalten.

5. Die Entstehung des Visiotyps: Gefangene

Die Unabhängigkeit von den lokalen Atelierfotografen führte zur Integration eigener Ateliers bei der Polizei, zunächst hauptsächlich in größeren Städten. Der Aufnahme-Raum ist nüchtern: keine gemalten Hintergründe oder verzierende Accessoires mehr. Die Inszenierung ist denkbar einfach: Kamera, Stuhl mit Kopfstütze, Fotograf, Gefangener und außerhalb des Fokus der wachhabende Polizist.



Abb. 12: Fotografie Gefangener, vermutl. Österreich 1896

(Quelle: Museo Criminologico Torino)

Teilweise schon durch Atelierfotografen, aber größtenteils durch bei der Polizei beschäftigte Fotografen wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutliche Differenzen zwischen dem repräsentativen Porträt des gesetzestreuen Bürgers und dem des Strafgefangenen eingeführt. Der besonders und nur für diese polizeilichen Zwecke gestaltete Spiegel sollte die Profilaufnahme gleichzeitig mit der En-Face-Aufnahme auf ein Bild bringen (Abb. 12). Zusätzlich zum Gesicht glaubte man auch an eine Physiognomik der Hände, die hier vor die Brust gehalten werden. Von Gefangenen wurden manchmal auch Gipsabdrücke ihrer Hände für den Anschauungsunterricht im Kriminalmuseum vorgenommen.

Die Bedeutung der Hand als Organ der Identifizierung wird sich ab 1900 auf den Fingerabdruck reduzieren. Das historische Visiotyp bezieht sich auf ein entscheidendes fotografisches Muster, das von Bertillon speziell für die Polizeifotografie entworfen wurde, das sich aber auf die bereits im 19. Jahrhundert praktizierte ethnographische Fotografie bezieht. Alphons Bertillon, der Polizeipräfekt von Paris, will das einzig richtige und international einheitliche Polizeifoto beziehungsweise Gefangenen-Porträt schaffen. Er plädiert für zwei Einstellungen – en face und en profil –, die den Kriminellen eindeutig identifizierbar machen. Die Idee wird in diesen Fotografien mit dem Glauben an die physiognomische Aussagekraft der Hände verbunden.







Abb. 13: Fotografien im Carte-de-Visite-Format, vermutl. Österreichische Strafgefangene, c1875

(Quelle: Museo Criminologico Torino)

Ein weiteres Beispiel für die fotografische und physiognomische Erforschung der Strafgefangenen sind die, wahrscheinlich ebenfalls aus Österreich stammenden, Carte-de-Visite-Fotografien von Hinterköpfen Strafgefangener (Abb. 13). Der Kriminalanthropologe Cesare Lombroso hat sie für sein Kriminalmuseum zugeschickt bekommen und vermutlich selbst in italienischer Sprache auf der Rückseite kategorisiert: »relativ oder ziemlich intelligent«, »wenig begabt«, »stupid« oder »ungeschickt«.

Die sich als Wissenschaft etablierende Kriminalanthropologie sammelte visuelle Zeichen, die die Degeneration des Verbrechers beweisen sollen. In diesem Fall sollten die Formungen des Schädels mit bestimmten Charaktereigenschaften in Relation gesetzt werden. Die Visiotypisierung des Gefangenen nimmt sich den Kopf von allen Seiten vor. Später dann sollen Totenmasken von hingerichteten Verbrechern das Böse visualisieren.¹¹





Abb. 14: Gefangene in Alltagskleidung 1884

(Quelle: Staatsgefängnis Horsens, Dänemark)

Exemplarisch für die unterschiedlichen Visualisierungsversuche in Gefängnissen ist das Material, das ich im Staatsgefängnis Horsens in Jütland/Dänemark recherchierte. 1884 fotografierte man hier alle Gefangene (circa 400) und wahrscheinlich waren ein oder mehrere Berufsfotografen (sie bleiben anonym)

¹¹ Vgl. Susanne Regener, Totenmasken, in: Ethnologia Europaea 23 (1993), 153-170.

daran beteiligt. Über einen Zeitraum von zwanzig Jahren etwa gab es in Horsens mindestens fünf verschiedene Varianten der Darstellung, die ich vorstellen möchte. Das Gefängnis war eine besondere Korrektionsanstalt, was die rege Fotopraxis erklären würde.

Das Gefängnis in Horsens wurde 1853 in Betrieb genommen; es war neben dem Gefängnis Vridsløselille (bei Kopenhagen) die größte Korrektionsanstalt des Landes. Vridsløselille (1859) war nach dem Philadelphia-System (oder wie das Londoner Pentonville-Gefängnis) gebaut, das heißt, dort wurden die Gefangenen total voneinander isoliert. Das Gefängnis in Horsens hingegen hatte das amerikanische Auburn-System zum Vorbild und das bedeutete, dass die Gefangenen in verschiedenen aufeinander aufbauenden Strafklassen eingeordnet waren, die sie bis zu ihrer Entlassung durchlaufen mussten. In einem letzten, sogenannten Übergangsstadium durften sie auch einen Anzug tragen (Abb. 14). In dieser Situation einer auf Reintegration ausgerichteten Strafe macht es Sinn, den Gefangenen so zu porträtieren, wie er in der Institution aufgenommen wurde – in seiner Alltagskleidung im Ganzkörperporträt.





Abb. 15: Verkleidete Strafgefangene c1884

(Quelle: Stantsgefängnis Horsens, Dänemark)

Am selben Ort, im Gefängnis in Horsens, wurde auch für eine Performance mit einer bürgerlichen Kleidung gesorgt. Die Gefangenen wurden einer nach dem anderen mit karierter Hose, Gehrock, weißem Hemd, Binder und Zylinder ausgestattet und rasiert und frisiert neben einer Säule aufgestellt: Gerade so, wie es im Fotoatelier üblich war (Abb. 15). Die Kleidung stammte aus dem Fundus des Fotografen, sie war mal zu klein, zu kurz, zu eng oder zu weit, zu groß, zu lang. Diese Verkleidung könnte für eine spätere Identifizierung Hilfe leisten, falls der Gefangene rückfällig werden sollte. Die Verkleidung des Sträflings im Gefängnis ist eine vorweggenommene Verkleidung in der Freiheit: man projizierte in die Zukunft, dass der Gefangene nach seiner Entlassung rückfällig werden wird und sich dann zum Zweck des Versteckens oder Unauffälligwerdens äußerlich verändert. Eine andere Interpretation dieser Fotos könnte lauten: sie sind Visualisierungen einer Wiedereingliederung nach geglücktem Strafvollzug.

Bei einer anderen Performance posieren die Sträflinge in Arbeitskleidung mit ihrem Handwerkszeug – auch hier geht es nicht um eine Gefälligkeitsfotografie oder die Dokumentation von Arbeit in der Strafanstalt. Ganz im Gegenteil: die Institution hat ihre Subjekte fest im Griff. Polizei und Justiz projizieren das Moment der Rückfälligkeit und ihre Vorstellungen von der Erscheinungsweise des kriminellen oder potentiell gefährlichen Individuums. Das Gefängnis ist an einer Ausdifferenzierung des Wissens über den Strafgefangenen respektive den Kriminellen interessiert und nutzt dafür das Medium Fotografie: der Zugriff soll innerhalb und außerhalb der Institution perfektioniert werden.

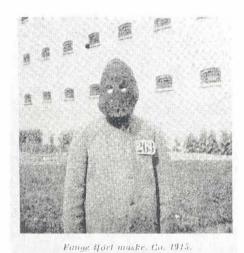


Abb. 16: Gefangener mit Maske im Staatsgefängnis Vridsloselille/Dänemark, c1915

(Quelle: Vagn Kildemoes, Statsfængsel i Vridsloselille, København 1959)

Ganz andere waren die Visualisierungsstrategien in den nach dem Philadelphia-System, im klassischen Panoptikumsstil gebauten Gefängnissen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weltweit errichtet wurden. Mein Beispiel ist Vridsløselille, in der Nähe von Kopenhagen. In diesem Gefängnistyp erfolgte eine vollständige Isolierung des Individuums von den anderen Insassen. Die Gefangenen waren in Einzelzellen untergebracht. Sie waren in kleinen Hofsituationen für sich allein, wenn sie sich bewegen sollten. Selbst in der Gefängniskirche war Sichtschutz zum Nachbarn eingebaut. Es gab jedoch Situationen, bei denen die Gefangenen aufeinander trafen: auf den Wegen zum Hofgang, zur Kirche, eventuell bei der Arbeit. Immer wenn es die Möglichkeit gab, von einem anderen Gefangenen gesehen zu werden, mussten die Gefangenen eine Maske tragen (Abb. 16).

Die Vorgehensweise beschreibt Michael Ignatieff aus dem Pentonville-Gefängnis in London (1842):

»Before stepping out on the catwalk, the convict donned a brown spade-shaped mask with holes for his eyes. It was worn so that he would not be able to recognize friends and accomplices confined with him. The convict stepped forward out of his cell and stood at attention, staring across the stairwell at the other men – motionless but for the darting of their eyes.«12

Hinter der Maske, so die Idee, verbirgt sich die Identität des Gefangenen, von der man glaubte, sie könne nur durch Einsamkeit positiv beeinflusst werden. Der Kontakt zu Mitgefangenen hätte verderbliche Folgen. Das Sichtbarkeitsparadigma galt nur für die Technologie der Institution. Sehen und Gesehen werden aus der Position der Gefangenen wurde als schädlich nach innen und gefährlich nach außen begriffen. Wenn man den Gefangenen das Angesicht nimmt, dann hat man auch ihre Emotionen unter Kontrolle, so die Überlegung.

¹² Michael Ignatieff, A just Measure of Pain, Harmondsworth 1989 (1978), 5.

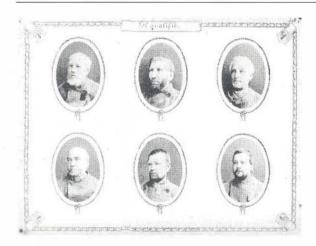


Abb. 17: Papptafel mit Porträts von Strafgefangenen, c1890

(Quelle: Staatsgefängnis Horsens/Dänemark)

Eine weitere Visualisierung aus dem Gefängnis in Horsens/Dänemark ist um 1890 entstanden und beruht auf Abbildungen von 1882. Wahrscheinlich für einen Gefängniskongress in Frankreich wurden die älteren Fotos reproduziert und in spezielle Einsteckkartons gebracht und nach Delikten geordnet. Der Trophäencharakter ist nicht zu übersehen: die einzelnen vignettierten Porträts der Männer in Gefängniskleidung sind mit einem Tau verziert – wie ein Lasso oder eine Galgenschlinge (Abb. 17). Das ganze Tableaux umrahmt eine Kette mit einem Schloss in jeder Ecke. Die Grafik ist von deutlicher Symbolik der Einsperrung, der Erfassung, der Kontrolle.

Die Fotografie symbolisiert eine neue Mikrophysik der Macht. Sie ist nicht nur darstellendes Medium, sondern sie ist im Verbund mit der Gebrauchsweise der Institution an der sich differenzierenden Wahrnehmung beteiligt.

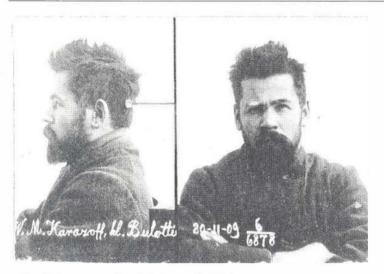


Abb. 18: Erkennungsdienstliche Fotografie 1909

(Quelle: Staatsgefängnis Horsens/Dänemark)

Aus der Zeit zwischen 1909 und 1930 stammt ein weiteres Konvolut aus dem Staatsgefängnis Horsens: Fotografien, die standardisiert den Delinquenten von vorn und im Profil zeigen (Abb. 18). Ab 1900 gibt es im Polizei- und Gefängniswesen keine Fotoexperimente mehr. Die Standardisierung des Gefangenenporträts setzt sich international durch.

Bertillons System handelt davon, das Portfät mit dem Fingerabdruck und einem Text, bestehend aus anthropometrischen Daten, zusammenzubringen. Die Stereotypisierung von Text und Bild gehen eine Allianz ein und werden zum wichtigsten Verfügungsinstrument des Staates über das Individuum, wie ein Beispiel aus einem internationalen Verbrecheralbum zeigt (Abb. 19).



Abb. 19: Erkennungsdienstliche Fotografie von Andreas Baader

(Quelle: Süddentsche Zeitung, 19.12.2002)

Die Bildtechnik und das besondere Ereignis der Bildherstellung führen zu einer Blicktechnik: Andreas Baader wird auf dieser erkennungsdienstlichen Fotografie (Abb. 20) als von der Polizei erfasstes Individuum, als Gefangener dargestellt: keine heroische Pose, kein smartes, überlegenes Gesicht, keine von Frauen umschwärmte Figur. Hier ist Baader in jener gouvernementalen Blickpraxis eingefangen, die sich in diversen Kontexten der Kriminologie und der Presse als Projektionsfläche für Geschichten über seine Person, sein Leben und seine Kriminalität entpuppt. Das Bild soll zugleich Symbol für die Wirksamkeit polizeilicher Maßnahmen und das Scheitern des RAF-Terrorismus in der Bundesrepublik Deutschland sein.

Eine Regierungspraxis, die uns nach und nach alle betreffen wird, ist der sogenannte biometrische Pass. Damit wird sich der Blick der Polizei auf die zivilen Porträt-Fotografien ausweiten: Die Reduktionsgröße, die Stellung des Kopfes, die Blickrichtung sind standardisiert. Auf dem Passfoto darf fortan nicht mehr gelächelt werden, verlangt ist ein möglichst neutraler Gesichtsausdruck. Die Standardisierung soll helfen, mit entsprechender Software Vergleiche herstellen und somit eventuell verdächtige Personen aus einer Vielzahl von gespeicherten Bilddaten herausfiltern zu können. Die Blicktechnik der Disziplinarmacht ist uns buchstäblich auf den Leib und in unseren Alltag gerückt. Obwohl die Überwachungsfunktion evident ist, wird das Vorgehen von der

¹³ Siehe Florian Rötzer, Geschlossener Mund und neutraler Ausdruck, in: Telepolis: http://www.heise.de/tp/r4/artikel/18/18048/1.html (12.12.2008); die biometrischen Pässe werden seit einigen Jahren in allen europäischen Ländern eingeführt. In Deutschland wurde im Januar 2008 Verfassungsbeschwerde gegen die biometrischen Merkmale im Pass eingelegt, siehe: http://www.humboldt-forum-recht.de/deutsch/publikationen/deckblatt.html&artikelid=173 (12.12.2008).

Bevölkerung weitgehend nicht nur akzeptiert, sondern von uns Prosumenten werden Darstellungsformen und Daten selbst in Internetforen und in privatwirtschaftliche Zusammenhänge gebracht.



Abb. 20: Fiona Tan bei der Arbeit in einem amerikanischen Gefängnis

(Quelle: Fiona Tan, Correction, hg. v. Museum of Contemporary Art, Chicago 2005)

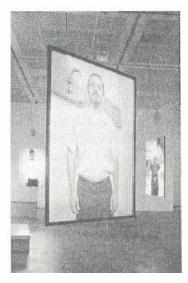


Abb. 21: Installation von Fiona Tan
(Quelle: Fiona Tan, Correction, lg. r. Museum of Contemporary Art, Chicago 2005)

Interessanterweise lächelt auch niemand der Gefängnisinsassen auf den Präsentationen, die die Künstlerin Fiona Tan als Gegenstrategie zur gouvernementalen Blickpraxis 2004 hergestellt hat. Circa 300 kurze Videoaufnahmen hat Fiona Tan für das Projekt Correction von Gefangenen und von Angestellten in verschiedenen amerikanischen Gefängnissen gemacht. Jeder Clip ahmt die historische Performance des Fotografiertwerdens nach, indem die Personen ganz still stehen. Im Video allerdings bewegen sich die Menschen dennoch: Mal zuckt eine Hand, mal schlagen die Augenlider, werden die Lippen bewegt. Fiona Tan führt durch die Wiederholung der Prozedur der erkennungsdienstlichen Aufnahme mit einem anderen Medium eine Störung ein, einen Widerstand, der medienkritische Aspekte ebenso enthält wie ein Nachdenken über die Visibilität von Gefängnisinsassen. Tan arbeitet mit einem figurativen Medium, um die Effekte der inhumanen Inhaftierung herauszuarbeiten: »The installation allows us to look beyond looking, to study by way of magnification, visualizations of constraint, confinement, suffocating enclosure.«14 Der künstlerische Blick verweist auf das Zeitmoment, das eine Selbstdarstellung benötigt, um nicht in die Falle des Visiotyps zu geraten. Die Videoinstallation Correction ist nachgerade ein Gegenbild zum brand image des Gefangenenporträts, denn es macht das Bild wieder beweglich.

¹⁴ Joel Snyder, Setting the Record Straight: Fiona Tan's Correction, in: Museum of Contemporary Art Chicago (Hg.), Fiona Tan Correction, Chicago 2004, 25–29, hier 29.

Autorinnen und Autoren

Dr. Lars Behrisch, Fakultät für Geschichtswissenschaft, Philosophie und Theologie, Universität Bielefeld, Postfach 10 01 31, 33501 Bielefeld Lars.Behrisch@uni-bielefeld.de.

Dr. Falk Bretschneider, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris bretschneider@ciera.fr.

PD Dr. Holger Dainat, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Universität Bielefeld, Postfach 10 01 31, 33501 Bielefeld holger.dainat@gmx.de.

Prof. Dr. Joachim Eibach, Historisches Institut, Universität Bern, Länggassstrasse 49, 3000 Bern 9 joachim.eibach@hist.unibe.ch.

Prof. Dr. Rebekka Habermas, Seminar für Mittlere und Neuere Geschichte, Universität Göttingen, Platz der Göttinger Sieben 5, 37073 Göttingen rhaberm@gwdg.de.

Prof. Dr. Karl Härter, Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte, Universität Frankfurt am Main, Hausener Weg 120, 60489 Frankfurt am Main haerter@mpier.uni-frankfurt.de.

Prof. Dr. Benjamin Carter Hett, Hunter College and the Graduate Center, CUNY 695 Park Avenue New York, NY 10065 bhett@hunter.cuny.edu.

Prof. Dr. Achim Landwehr, Historisches Seminar VIII, Universität Düsseldorf, Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf landwehr@phil-fak.uni-duesseldorf.de.

Dr. Philipp Müller, Department of History, School of Slavonic and East European Studies, University College London, Gower Street, London WC1E 6BT philipp.mueller@ucl.ac.uk.

Prof. Dr. Susanne Regener, Fachbereich Medianwissenschaft, Universität Siegen, Adolf-Reichwein-Str. 2, 57068 Siegen regener@medienwissenschaft.uni-siegen.de.

Prof. Dr. Gerd Schwerhoff, Institut für Geschichte, Technische Universität Dresden, August-Bebel-Straße 19, 01062 Dresden gerd.schwerhoff@tu-dresden.de.

PD Dr. Miloš Vec, Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte, Universität Frankfurt am Main, Hausener Weg 120, 60489 Frankfurt am Main vec@mpier.uni-frankfurt.de.

Prof. Dr. Thomas Weitin, Fachbereich Literaturwissenschaft, Universität Konstanz, Universitätsstraße 10, 78457 Konstanz thomas.weitin@uni-konstanz.de.

Dr. Peter Wettmann-Jungblut, Landesarchiv Saarbrücken, Dudweilerstraße 1, 66133 Saarbrücken-Scheidt wettmann.jungblut@t-online.de.

Prof. Dr. Joy Wiltenburg, History Department, Rowan University, 201 Mullica Hill Road, Glassboro, NJ 08028 wiltenburg@rowan.edu.

Kriminelle, Anwälte, Kriminologen und Polizeifotografen:
Der Band führt viele bisher getrennt betrachtete Akteure,
aber auch Epochen und Schaupfätze der Kriminalitätsgeschichte
zusammen. Dabei stellen die Autorinnen und Autoren
gängige Grundannahmen zur Geschichte von Verbrechen
und Justiz infrage und diskutieren neue Herangehensweisen
an dieses spannende Feldhistorischer Forschung.



www.campus.de