Dorle Dracklé (Hg.)

BILDER

TOD

LIT

BILD

„Herkunft des ... Wortes unklar. *Mhd.* ‚Bilde, Bild, Gestalt, Beispiel', *ahd.* Bilidi ‚Nachbildung, Abbild, Muster, Beispiel, Vorlage, Gestalt, Gebilde' ... hängen vielleicht zusammen mit den unter → billig und → Unbill behandelten Wörter sowie dem nur noch landsch. gebräuchlichen Bilwi-s *m.* ‚Kobold, Zauberer' (...) und gehen mit diesen von einem *germ.* Stamm *bil- ‚Wunderkraft, Wunderzeichen' aus."

TOD

„(gewaltsamer/natürlicher Tod), Exitus, der Schwarze Tod, Pest, der Weiße Tod, Erfrierungstod, Leben und Tod, wie der Tod von Basel aussehen, nur der Tod ist umsonst, den Tod finden, mit dem Tod abgehen, mit dem Tode ringen, zu Tode kommen, den Tod auf dem Feld der Ehre finden, dem Tod von der Schippe springen, sich zu Tode stürzen, weder Tod noch Teufel fürchten, auf den Tod liegen, vom Tod gezeichnet sein, vom Leben zu Tode bringen/befördern, töten."

LIT
ISBN 3-8258-3895-1

Interethnische Beziehungen und Kulturwandel

Ethnologische Beiträge zu soziokultureller Dynamik

herausgegeben von

Prof. Dr. Jürgen Jensen, Universität Hamburg

Band 44

LIT

Dorle Dracklé (Hrsg.)

BILDER VOM TOD

Kulturwissenschaftliche Perspektiven

LIT

Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Gedruckt mit Unterstützung der Universität Hamburg

Gestaltung, Buch und CD: Richard-Michael Diedrich

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Bilder vom Tod : Kulturwissenschaftliche Perspektiven / Dorle Dracklé (Hrsg.). – Hamburg : LIT, 2001
(Interethnische Beziehungen und Kulturwandel ; 44.)
ISBN 3-8258-3895-1

© LIT VERLAG Münster – Hamburg – London
Grindelberg 15a 20144 Hamburg Tel. 040–44 64 46 Fax 040–44 14 22
e-Mail: lit@lit-verlag.de http://www.lit-verlag.de

Inhalt

1 In Memoriam: Der Tod als Sicht auf das Leben
Zur Einleitung
Dorle Dracklé

9 Heidegger und die Eigentlichkeit des Todes
Dorothea Frede

29 Der Tod eines Feldherrn
Über Judith und Holofernes in der bildenden Kunst
Bettina Uppenkamp

49 Physiognomie des Todes
Über Totenabbildungen
Susanne Regener

67 Zwischen Naturästhetik und Technokratie
Zur Sozialgeschichte von Friedhöfen und Krematorien in der Moderne
Norbert Fischer

81 Orte der Erinnerung
Friedhöfe im Alentejo
Dorle Dracklé

97 Untote
Ethnologische Annäherungsversuche an ein Paradoxon
Peter Bräunlein

117 Hat die Hölle einen Schornstein?
Aztekische und christliche Jenseitskonzeptionen
Claudine Hartau

139 Tod im antiken Rom
Henner von Hesberg

Das Mysterium des Todes 151
Vladimir Harbusicky

De morte transire ad vitam? 171
Das musikalische Requiem zwischen Fürbitte und Anklage
Wolfgang Marx

Autor(inn)en 191

Abstracts 195

Hinweise zur CD 199

Abbildungsverzeichnis 200

Physiognomie des Todes

Über Totenabbildungen

Susanne Regener

Literarisierungen und Visualisierungen von Tod und Toten sind Ausdruck kultureller Vorstellungen über eine Grenze, die sich offenbar der Darstellung immer wieder entzieht:

> „AUS. ENDE. TOT und weg und auf und davon. Punkt. Schluß. Nur: daß der Schlußpunkt nach dem Schluß steht, der ohne ihn kein Schluß ist und mit ihm auch nicht. Kein Ende ist das Allerletzte, sondern Konstrukt und Funktion seiner – scheiternden – Darstellung. Das Sterben als zu Ende gehen des Lebens läßt sich nicht darstellen, nicht der Tod als das Ende selbst." (Nibbrig 1989:9)

Dieser Beitrag ist als eine Art Exkurs über einige Motive von Todesabbildungen und den Glauben an Lesbarkeit von toten Gesichtern zu verstehen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden in einem Montageverfahren Bilder und Texte versammelt, die sich um Fragen der historischen Gesichterrepräsentation drehen und des im toten Gesicht vermuteten Ausdrucks von Leben, Charakter und Individualität.

Ich werde Beispiele von Totenmasken und fotografischen Totenporträts[1] vorführen, Abbildungsformen, von denen man gemeinhin sagt, sie seien der Natur oder der Wahrheit sehr nahe. Im Gesicht eines Toten – so stellt sich heraus – wird ein Sinn gesucht wird

Die verschiedenen historischen Bearbeitungsstrategien der letzten Porträts interessieren mich wie die Strategien ihrer Wahrnehmung. Der Tod ist niemals das Nichts. Man sagt nicht: das Gesicht ist ein totes Gesicht, es bedeutet nichts mehr, sondern es gibt ein stilles Einverständnis darüber, man könne etwas erkennen. Im 19. Jahrhundert völlig unpopulär war zum Beispiel jene Vorstellung über den Leichnam, die der Dichter Ferdinand Sauter beschrieb: „Ach, der Mensch ein Leichentuch, / ist es ein zugeklapptes Buch" (Wehl 1886). Nein, in der zeitgenössischen Vorstellungswelt war der Tod nicht Schnitt, Abbruch, im Gegenteil ging es in dieser Zeit um die Manifestierung des Todes in verschiedenen künstlerischen, literarischen und wissenschaftlichen Feldern.

Die diversen Abbildungen von Toten, zwei- und dreidimensionaler Art sollen unter den Gesichtspunkten ihrer Funktion und Bedeutung für eine kulturelle Verständigung über Gesichter betrachtet werden. Als Beitrag zur Geschichte unseres Blicks wird das Hauptaugenmerk auf das 19. Jahrhundert gerichtet, auf die Zeit, in der eine Positivierung des Gesichtes vorgenommen wird. Ein versachlichender Blick ordnet in dieser Zeit die Gesichter nach guten und bösen, nach unschuldigen, geistvollen, tapferen, leidenden, kranken, verbrecherischen.

Auf der Grenze zwischen Todsein und Lebendigsein entstehen Abbildungen, an die sich populäre und wissenschaftliche Mythen knüpfen – das Tote/der Tote ist eben nicht das Nichts, sondern existiert weiter fort: in der individuellen wie kollektiven Erinnerung, in Familienalben und öffentlichen Museen.

Ich beziehe mich auf Abbildungen von Gehängten, Ermordeten, Guillotinierten oder von eines natürlichen Todes Verstorbenen, Abbildungen von toten Kindern und von Erwachsenen. Es sind Totenbilder sowohl des privaten Gebrauchs als auch Bildzeugnisse aus der Pathologie, der Zeitung, dem Archiv, dem Museum. Die Einfrierung eines bestimmten Status geschieht in allen Fällen vor dem Hintergrund eines bürgerlichen Totenkultes, der das Bedürfnis entwickelt, „den Anschein von Leben auf den Gesichts-

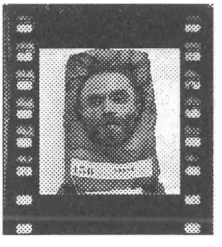
zügen soweit wie möglich zu verlängern" (Ariès 1993:647). Ferner werden mit, auf verschiedenen Ebenen vorgenommenen Einteilungen von Gesichtern kulturelle Normierungen sichtbar und der Einfluß von spezifischen, positivistisch vorgehenden Wissenschaftsbereichen.

Die Physiognomie des Todes ist mithin ein Konstrukt der Kultur – besonders interessiert mich der Übergang zur Moderne oder anders ausgedrückt: die Entwicklung des vermeintlich individuellen Todeszeichens, die gleichzeitig eine von Zu- und Einschreibungen ist.

Womit ich mich nicht beschäftigen werde sind Personifizierungen des Todes. (Siehe dazu den Beitrag von Vladimir Karbusicky in diesem Band.) Das Skelett, das auf der Fotografie von André Lützen (Abb. 1) an einer Stange befestigt durch die Luft gewirbelt wird, ist heute stereotypes Requisit der Halloweenparade und kommt gelegentlich auch im europäischen Karneval vor.

Der Tod als Skelett ist in der Kunst wiederkehrendes, in seiner Bedeutung sich verändernde Zeichen. Der Knochenmann mahnte in der Kunst des Mittelalters (Totentänze) an die Sterblichkeit und ist etwa in der Kunst der Gegenwart unheilvolles, drohendes, todbringendes Symbol. (Schuster 1992) Hier unbeachtet bleiben sollen auch die rituelle Maske und die traditionelle Fastnachtsmaske, obwohl in den Masken des Brauches eine Nähe zum Tod eingeschrieben ist. Mir aber geht es um die Abbildung von konkreten, toten Individuen zu Zwecken der Erinnerung und des wissenschaftlichen Studiums.

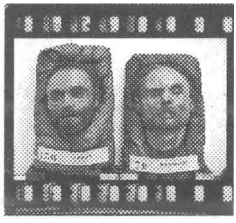
In Wachs gegossen



Besondere, naturgetreue Verbrecher-Totenmasken aus Wachs wurden gegen Ende der 1880er Jahre von einem italienischen Anatomen hergestellt (Abb. 2). Von Sträflingen, die im Gefängnis von Parma eines natürlichen Todes gestorben waren, fertigte Lorenzo Tenchini zunächst Gipsmasken an, die er dann mit Wachs ausgoß. Tenchini war ein Verehrer und Schüler von Cesare Lombroso, der zu dieser Zeit sein Museum für Psychiatrie und Kriminalanthropologie in Turin aufbaute. An Lombroso ging schließlich auch die Tenchini-Sammlung, die 1906 zum ersten Mal öffentlich ausgestellt wurde. Für diesen Zweck wurden die Wachshäupter auf einem weichen Kissen befestigt, das mit Hilfe von zwei Holzklötzen senkrecht fixiert war (Levra 1985:250 f). Ein Schild gibt Auskunft über die Verbrechensart, für die der Verstorbene eingesessen hatte (z. B. für Diebstahl, Mord, Vergewaltigung, Gattenmord) und über Alter, Herkunft und Körpermeßdaten.

Der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts international bekannte Kriminalanthropologe Lombroso exponierte diese Masken (Abb. 3), verwendete sie aber nicht direkt als Illustrationsmaterial für seine wissenschaftlichen Veröffentlichungen über den Zusammenhang von charakterlichen und körperlichen

Merkmalen bei Kriminellen. Er war längst von der Fotografie begeistert gewesen, die ihm, wie anderen Wissenschaftlern auch, als die *wahre* Visualisierungsmethode erschien.[2]



Dennoch waren diese Masken Teil eines Vermittlungskonzeptes in dem von Lombroso gegründeten *Museo di Antropologia Criminale* in Turin; sie waren Exponate einer Lehre über den Verbrecher (Abb. 4).

An Tenchinis Wachsmasken können einige Leitfragen entwickelt werden, die uns auch im Zusammenhang mit anderen Objekten beschäftigen werden. Auffallend ist zunächst die nachträgliche Modellierung, eingesetztes Haar, Bart, Augenbrauen und die Gestaltung der Ohren, eine Partie, die beim Gipsabdruck normalerweise nicht miterfaßt wird. Wer schon einmal *Madame Tussaud's* Wachsfigurenkabinett besucht hat, assoziiert mit dieser Art Abbildungen das Panoptikum und sieht dahinter den unbedingten Willen, naturgetreu wirken zu wollen. Ganz ungewöhnlich sind hingegen der geöffnete Mund und die oftmals nur halb geschlossenen Augen. Man erhält den Eindruck, der Tote sei noch nicht zur Ruhe gekommen, oder anders gefragt: wurde mit einer bestimmten Absicht eine Grimasse für die Nachwelt erhalten? In welchem wissenschaftlichen/musealen Kontext stehen diese Masken/diese Figuren? Welche Geschichte/n sollen sie erzählen? Durch welchen zusätzlichen Text wird die Wahrnehmung vorbereitet oder gelenkt?

Totenmasken sollen in Abgrenzung zu anderen Totenporträts einmal unter ästhetischen Aspekten betrachtet werden: der schöne, berühmte Tote, der häßliche, bestrafte Mörder. Aber noch wichtiger ist die Untersuchung des wissenschaftlichen Diskurses, der die Maske in den Gebrauch einer – wie ich meine – besonderen Physiognomisierungsstrategie nimmt.

Bevor ich mich intensiver mit dem Totenporträt des 19. Jahrhunderts befasse, soll ein Verweis auf das Davor gemacht werden. Aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind in Europa zahlreiche Wachsbüsten bekannt, die entweder unter Benützung einer Totenmaske im Wachsguß oder aus freier Hand, im Verfahren der Wachsbossierung, hergestellt wurden (Schlosser 1993). Eine der bedeutendsten Figuren ist die von Kaiser Leopold II (gestorben 1792, Abb. 5). Geradezu hyperreal mutet die Ausführung an, oder, wie der Kunsthistoriker Julius von Schlosser über die Büste von Ferdinand IV von Neapel (gestorben 1825, Abb. 6) bemerkt: „die Lebenstreue wird hier beinahe zur Indiskretion" (Schlosser 1993:80).

Die Wachsbildnerei ist ursprünglich eine höfische Kunst; Ahnengalerien dieser Art mit ganzen Figuren oder Büsten befanden sich an allen europäischen Höfen. Wie bei der älteren Funeralplastik sind auch diese Figuren mit einem spezifischen Totenkult verbunden, der im Zusammenhang steht mit einer Idee der Verlebendigung des Toten. Vom Leichnam wurde eine *effigie* hergestellt, ein Scheinleib, ein Puppe mit einem Körper aus Weidengeflecht und einem Kopf aus modelliertem Wachs, die die Hauptfigur des Trauerzeremoniells war. Es handelte sich also um Maskierungen, um Scheingesichter, mit denen man weniger eine Identifikation von Mensch und Bild durch Lebenstreue der Wachsmaske erzielen wollte. Vielmehr

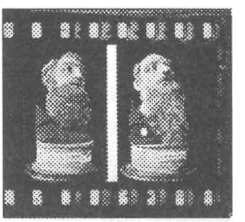
ging es um die Repräsentation, um eine stellvertretende Vergegenwärtigung der verstorbenen Person.

Auch Kinder aus höfischen und Patrizierkreisen, die in ihren ersten Lebensjahren verstarben, wurden in Lebensgröße in Wachs nachgebildet (Abb. 7). Sie haben eine Ähnlichkeit mit später aufkommenden Spielzeugpuppen und erinnern an Votivgaben, die als Dank für Heilungen, abgewendetes Unheil oder als Bitte stellvertretend in katholischen Kirchen Aufstellung fanden.

Schon aus dem Mittelalter sind lebensgroße Wachsfiguren als Weihgaben bekannt, die am zahlreichsten in Italien (wo das Gewerbe der Boti verbreitet war) vorkamen. Julius von Schlosser (1993:54-68) sieht die Votivplastik als Vorläufer in direktem Zusammenhang mit der Funeralplastik in ihrer gemeinsamen Tendenz zum Naturalismus. Eine Art Porträtmuseum ist die fränkische Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen bei Lichtenfels (Abb. 8), in der die Aufstellung der Votivstatuen eine Tradition bis in die Gegenwart hat. Der Volkskundler Richard Andree schrieb dazu 1904 in einer Bestandsaufnahme: „Männer und Weiber, Soldaten und Bürgerliche stehen da in zwei Seitenkapellen in Glaskästen umher, wie die Wachsfiguren in einem Panoptikum" (Andree 1904:96).

Julius von Schlosser behauptet, daß sich das profane Panoptikum, der Jahrmarktszauber, aus solchen kirchlichen Sammlungen entwickelt hat: „Denn wie die Kirche das älteste Museum gewesen ist, so war sie, so sonderlich es klingen mag, im Grunde auch die älteste Stätte für das Panoptikumwesen" (1993:89).

Zur Keroplastik, nach dem Lebenden geformte Porträts, zählen auch jene Büstchen von Kapuzinerheiligen des 17. und 18. Jahrhunderts, die unter Glasstürzen in der Sakristei von Il Redentore in Venedig aufbewahrt werden (Abb. 9) und die an jene mumifizierten und moulagierten Köpfe erinnern, die im 19. Jahrhundert zum Beispiel für das Wiener Kriminalmuseum hergestellt wurden.



Totenmasken

Die Totenmaske als eigenständige ästhetische Form entsteht erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Bis dahin waren die von Toten abgenommenen Masken aus Gips lediglich Hilfsmittel für die Ausführung der erwähnten Schaupuppen, den *effigies*, oder für Porträtstatuen adeliger Grabmäler.

Die Totenmaske ist aus der Sicht ihres (wichtigsten) Chronisten Ernst Benkard (1927) kunstgeschichtlich dadurch definiert, daß mit ihrer Herstellung ein stilistisches Prinzip zugrunde gelegt wird, das auf größtmögliche Naturwahrheit zielen will. Das heißt, daß der Wachsguß des Gipsabdruckes unverändert, unbearbeitet sein sollte. Im Nachhinein wurde manchmal versucht, modellierte Masken als Totenmasken auszugeben, um eine Illusion von Wirklichkeitsnähe zu schaffen. Das ist der Fall bei der von mehreren

Entstehungsgeschichten begleiteten angeblichen Totenmaske Martin Luthers (Abb. 10). Benkard vermerkt dazu:

> „Bei unserem Beispiel handelt es sich jedoch nicht um eine Totenmaske des deutschen Reformators im eigentlichen Sinn, sondern bestenfalls um einen Wachsausguß aus der Gipsform der Totenmaske, welcher, durch nachträgliches Öffnen der Lidspalten, Einsetzen künstlicher Augen und Bemalung zur Porträtplastik gewandelt, Verwendung fand bei der Herstellung einer Panoptikumsfigur von Luther." (Benkard 1927:56)

Vom Hilfsmittel im Künstleratelier wird die Totenmaske um 1800 zu einem selbständigen Objekt und gleichzeitig ästhetischer Ausdruck eines neuen Totenkultes. Gotthold Ephraim Lessing (Abb. 11) war der erste Bürgerliche in Deutschland, von dem 1781, auf Veranlassung seiner Freunde, aus Gründen der Pietät eine Totenmaske angefertigt wurde. Seine Gesichtszüge erscheinen bei dieser Maske glatt, seine Augen und der Mund sind geschlossen, wie schlafend ist der Ausdruck. Die Totenmasken von berühmten Persönlichkeiten, angefertigt für sowohl den privaten wie den öffentlichen Raum (wie etwa für eine Gedenkstätte oder das Museum) sind von nun an dem Rätselhaften des Todes geweiht: die Totenmaske sei „das letzte Bild des Menschen, sein ewiges Antlitz", sagt Benkard (XXXVIII). Neu ist die retrospektive, die individuelle Erinnerung betreffende Funktion der Totenmaske, wobei gleichzeitig die Frage nach der Authentizität des abgebildeten Objekts in den Vordergrund gestellt wird. Später, 1886, wird in einer Schrift mit dem Titel „Der Ruhm im Sterben" über Lessing gesagt: „Menschlich groß, wie überall, blieb er es auch im Tode. Sein Tod war ein Tod *sans phrases*" (Wehl 1886:70). Ein Klischee der Moderne wird hier entfaltet: Ohne Umschweife vom Leben in den Tod übergehen, das drückt wohl Wunsch und Angst zugleich aus. Vielleicht liegt darin eine Vorwegnahme der Heideggerschen Konstruktion des „frei-zum-Sterben" (Macho 1987:98-115).

Bedeutet die Abwendung von der idealisierten Effigies und die Hinwendung zur naturalistischen Totenmaske eine bewußte Auseinandersetzung mit dem Rätsel des Todes? Oder kommt in der Huldigung der Totenmaske lediglich eine andere Form der Herrschaft über den Tod zum Ausdruck?

Der Tod als Schlaf

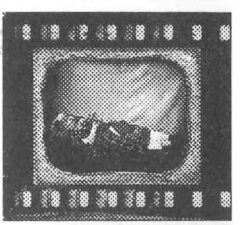
Die Erscheinung der bürgerlichen Totenmaske ist Ausdruck einer neuen Einstellung dem Tod gegenüber, die Philippe Ariès unter dem Stichwort *Tod des Anderen* (Ariès 1979:43 ff) verhandelt und die die Rhetorik der Moderne, die Klage und das Gedenken prägen wird.

Mit der Totenmaske wird der Tod explizit als Schlaf dargestellt. Außerdem erfährt der Tod des Anderen eine besondere Ästhetisierung. Im Rückgriff auf die Antike versuchte Lessing (und vor ihm schon Winckelmann) das Häßliche bewußt auszuklammern und im Gegensatz zum eher grausamen Bild des Todes im Spätmittelalter ein harmonisches,

versöhnliches, geschöntes Szenario zu entwerfen. In seiner Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" (1769) stilisiert Lessing den Tod zu der bekannten Metapher: der Tod als Zwillingsbruder des Schlafes (Macho 1987:249 ff). Der Tod ist nicht länger Schreckensgestalt, die einen grausig überfällt, sondern der Tod kommt ähnlich wie die Müdigkeit daher, ist Erlösung, ist Engel (oder Fackel), der sich über den Sterbenden senkt. Der Schlaf ist ein Zustand, der jedem vertraut ist, und jeder hat schon andere schlafend gesehen. Im Bild der Brüder wird die Annäherung an das Unbekannte vom Bekannten her ausgedrückt, „an den Tod vom Schlaf" (Barner 1984:161). Besänftigend und vertrauensvoll sind denn auch die Worte, die der personifizierte Tod in Matthias Claudius' Gedicht an das Mädchen richtet:

„Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.
Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!" (Claudius 1987:93)

Die um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstehende Fotografie nimmt die Metapher auf. Einer der Pioniere der Fotografie, Hippolyte Bayard, inszenierte sich selbst als Ertrunkener in der Haltung eines friedlich Schlafenden auf dem 1840 entstandenen Lichtbild (Abb. 13). Die Fotografie leitet hier in doppeltem Sinn die Assoziationen an den Tod, denn allein schon „Fotografieren heißt die Sterblichkeit inventarisieren", wie Susan Sontag (1980:72) resümiert.



Leichenfotografie wird im 19. Jahrhundert zu einem kommerziellen Schlager (Gebhardt 1984:128-131). Fotografische Totenporträts sind die populäre Form des Erinnerungskultes für die weniger Berühmten. Tote Familienangehörige wurden in Fotografie-Ateliers gebracht und dort in der Pose eines Schlafenden inszeniert (Abb. 14). Die Pose: „the last sleep" (Ruby 1995:72) sollte die Grenze zwischen Leben und Tod illusionär verwischen. In anderen Fällen wurden Leichname während der Aufbahrung fotografiert und manchmal auf Emaille veredelt (Abb. 15).

Leichenfotografie hat sich (unter Berücksichtigung der hygienischen Bestimmungen) bis in unsere Tage vereinzelt erhalten, zumeist allerdings nur im Zusammenhang mit dem katholischen Bestattungsbrauch. Meistens, wie auf einer Fotografie von 1980 zu sehen ist (Abb. 16), wählt man am Ort der Aufbahrung das Motiv des/der selig Schlafenden. Das wird bereits vom Bestattungsunternehmen so vorbereitet. Als Vorgriff auf eine spätere Thematisierung sind an diesem Foto zu bemerken: Die Brille, die man der Verstorbenen aufgesetzt und die Kleidung, die man ihr angezogen hat, sind Zeichen für den Topos vom Lebendigen. Abbildungen dieser Art sind zwar auch standardisiert, aber werden in höchstem Maße privat verborgen gehalten, oftmals in da-

zugehörigen schwarzen (Plastik-)Kästchen, die der Bestattungsunternehmer mit den Fotos liefert.

Die rigorose Ästhetisierung und Mythisierung des Todes hat in der Totenmaske der unbekannten Frau aus der Seine (Abb. 17) hingegen ein besonderes, populäres Symbol gefunden: Viele Geschichten und Anekdoten ranken sich um diese Frau. Wahrscheinlich war sie eine Selbstmörderin gewesen, die Ende des 19. Jahrhunderts aus dem Fluß gefischt wurde. Offenbar zu Zwecken der Identifizierung wurde ihr im Pariser Leichenschauhaus *Morgue* eine Maske abgenommen, die in unzähligen Reproduktionen zum populären Wandschmuck avancierte und bis in die 1950er Jahre die europäischen Wohnzimmer schmückte. Ernst Benkard schreibt zu dieser Maske, deren Original übrigens gar nicht nachgewiesen ist, folgendes:

> „In geheimnisvolles, aber auch gnädiges Dunkel scheint alles gehüllt, was die Geschichte dieses holden, aber offenbar nicht glücklichen jungen Weibes anbelangt. Vor den Augen dieser Welt und vor den Maßstäben ihres selbstgerechten Urteils eine Selbstmörderin, die den Tod in den Fluten der Seine erwählt, da die Bürde, mit der ihre schwachen Schultern beladen, ihr wohl zu schwer erschienen. Uns jedoch ein zarter Schmetterling, der, sorglos beschwingt, an der Leuchte des Lebens seine feinen Flügel vor der Zeit verflattert und versengt hat." (Benkard 1927:51)

Der Tod ist geheimnisvoll und wird bewunderungswürdig aufgrund seiner Schönheit (Ariès 1979:44). Die Abbildung einer toten Frau verknüpft aufs Ideale ein erotisches Begehren mit einer verdinglichten Schönheit und der Illusion von Vollkommenheit (Bronfen 1994:89-113; 294-298). Der Nippesgegenstand, die Maske der Unbekannten aus der Seine, war ein ambivalentes *memento mori*: Es deutete auf die Präsenz des Todes im Leben, eine Mahnung also, und zugleich sprach es den Tod schön, beschwichtigte etwaige Vorstellungen von Schmerz und Auflösung, die mit dem Sterben verbunden sein könnten.
Das Geheimnis um diese Maske der *L'Inconnue de la Seine* läßt alle möglichen Projektionen zu, die über die eigene Vergänglichkeit hinwegtäuschen oder zu trösten vermögen.

Das Geheimnis der Schlafenden liegt nicht nur in der ihr fehlenden Biographie, sondern auch darin, daß man vermutet, daß sie träumen – schon vor Freud wurde das Träumen mit einer Seelentätigkeit in Beziehung gesetzt. Möglicherweise ist hier ein erster Hinweis für die Deutung des Seelenvollen im Ausdruck von Masken versteckt und für das Zeichen ihrer immer wieder betonten Rätselhaftigkeit (Macho 1987:257-267).

Ein Beispiel dazu: In einer kleinen Passage in Cees Nootebooms (1993) Novelle *Mokusei!* wird das Muster der Verstrickung von Tod, Schlaf, Weiblichkeit, Maske aufgenommen, das eine Figur der Moderne beschreibt.

Beim Anblick seiner schlafenden Geliebten erinnert sich der Protagonist an eine Skulptur, die bei den Eltern auf dem Büfett gestanden hatte:

> „Es war, hatte sein Vater erzählt, die Totenmaske eines unbekannten Mädchens, das in der Seine ertrunken war. Niemand kannte ihren Namen. Es war jemand,

den es gegeben hatte und den es jetzt nicht mehr gab, und niemand würde je wissen, wer sie gewesen war. Angst hatte diese Figur ihm eingeflößt, und Angst war es, die er jetzt empfand. [...] Das Licht der flackernden Fackeln draußen fuhr fächelnd über ihr Gesicht, als wollte es sie wieder zum Leben erwecken." (Nooteboom 1993: 59 f)

Neben der Schlafmetapher wird noch eine andere Figur für die Totenmaske wirksam, eine die das Antlitz als Symbol für vergangenes Leben erklärt und dieses Lebendige „retten" oder „einfrieren" will.

Verlebendigungen

Es ist eine Art Verlebendigung des Toten, die im populären Totenkult des 19. Jahrhunderts offenbar die Angst vor dem Tod des Anderen bannen sollte. Wie sind Fotografien dieser Art zu deuten, die den Leichnam in aufrechter Position sitzend mit geöffneten Augen zeigen (Abb. 18)? Wie lebendig, in „trefflicher Ähnlichkeit", wie es hieß, sollte die Leiche für das Familienalbum konserviert werden. Dazu benötigte man einen geschickten Fotografen und nachträglich eine starke Retusche. Die Fotografie kann scheinbar mehr als die Maske zeigen, nämlich Unlebendiges lebendig machen (Abb. 19). Der tote Körper wurde oftmals in einem Sessel in eine aufrechte Position gebracht, manchmal auch liegend aufgenommen und dann um neunzig Grad gewendet (Abb. 20). Schon geschlossene Augen wurden als geöffnete späterhin auf die Fotografie aufgemalt (Ruby 1995:72-74).

Die Verlebendigung ist der Topos des Totengedenkens, der bei uns bis heute vorherrschend ist: Es ist allerdings weniger damit die Illusionsbildung gemeint, die eine manipulierte Leichenabbildung hervorruft, sondern die Eliminierung von Totenbildern in unserer Kultur. Die Erinnerung an einen Verstorbenen heftet sich gewöhnlich an Wahrnehmungsmuster, die zu seinen Lebzeiten entstanden sind, innere Bilder, die den Betreffenden in Aktion zeigen. Deshalb finden sich heute in der Regel nur Lebend-Fotografien von Verstorbenen auf den Hausaltären (und übrigens auch auf den Gräbern in Südeuropa). Es scheint, daß der Schrecken des Todes – der unwiderrufliche Kommunikationsabbruch, der beim Blick auf die Leiche offenbar wird – dadurch umgangen werden kann. Die Lebend-Fotografie bewahrt eine Illusion, denn „die Leiche, und mehr noch das Gesicht der Leiche, bilden den Anfang jener erschreckenden, fürchterlichsten Grenzerfahrung, für die es lediglich ein imaginäres *back home* geben kann" (Macho 1987:408).

An die abbildungstechnische Verlebendigungsstrategie des 19. Jahrhunderts knüpft indes die Leichenkosmetik der Gegenwart an, die den Leichnam nach Fotos wie ein Lebendgesicht herrichtet und ausgiebig schminkt. Glaubt man der in diesem Geschäft tätigen Visagistin Amico Portes, dann hat die visuelle Revivifizierung zur Zeit Konjunk-

tur: „Selbst wenn jemand nicht so besonders gut aussah, im Tod sollte er es, man möchte einen Verstorbenen ja schließlich in ‚bester Erinnerung' behalten, auch optisch. Und schöne Bilder prägen sich leichter ein" (Portes 1994:106).

Lebenszeichen

Wenden wir uns wieder der Totenmaske zu und fragen nach der Bedeutung der dreidimensionalen Abbildung. Ist die Maske dem toten oder dem gerade noch lebenden Körper näher als die Fotografie? Welche Zeichen von Persönlichkeit und eventuell von mystifizierendem Subjektausdruck knüpfen sich an diesen (musealen) Gegenstand?

Die Ablösung von Scheingesichtern im Zeitalter der Aufklärung ist Zeichen für eine zunehmende Individualisierung. Die durch die Totenmaske festgehaltene individuelle Zeichnung des Gesichts wurde als Textur, als aussagefähige Oberfläche angesehen. Und mehr noch: im Anblick des Sterbenden sollte sich die Summe seines ganzen Lebens sammeln. In der berühmten Novelle *Der Tod des Iwan Iljitsch* von Tolstoi (1884-86) heißt es: „...aber, wie bei allen Toten, war sein Gesicht schöner, vor allem bedeutender, als es bei Lebzeiten gewesen war. Auf dem Gesicht lag ein Ausdruck, als wäre getan, was getan werden mußte, und zwar richtig getan. Außerdem lag in diesem Ausdruck noch ein Vorwurf oder eine Mahnung an die Lebenden" (Tolstoi 1985).

Die Totenmaske sollte diesen – wahrlich kultischen – Moment als *Das ewige Antlitz* (Benkard 1927) festhalten.

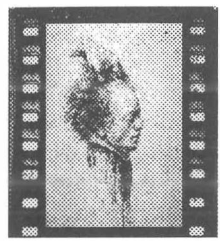
Es ist der Blick des Physiognomikers, der aus den äußeren Gesichtszügen auf innere Befindlichkeiten und Charaktereigenschaften schließt. Mit Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* wird eine neue Beschau des Menschen beschwört, und die Wahrhaftigkeit des Visuellen erscheint als ein neues Paradigma. Im 19. Jahrhundert entwickelte man ein besonderes Interesse am Gesicht, die Oberfläche, die auf innere Verfassungen deuten sollte, das Gesicht, das einen Status oder einen Typus repräsentierte. Eine Zuordnung von Gesichtsmaske und Biographie wurde über die quasi-wissenschaftliche Lehre der Physiognomik stark vorangetrieben und fand Anwendung in verschiedenen Disziplinen wie Anthropologie, Ethnologie, Medizin und Kriminologie.

Die genannten verschiedenen Motive und Muster von Totenabbildungen: Idealisierung, Naturtreue, Lehrstück, der Tod als Schlaf, Verschönerung durch den Tod, Revivifizierung des Leichnams, das Gesicht des Toten als Spiegelbild seiner Seele, möchte ich im folgenden in Beziehung setzen zur Totenmaske des Kriminellen.

Verbrechermasken

Wieder ist der Ausgangspunkt das späte 18. Jahrhundert, die Zeit der Französischen Revolution. Mit dem neuen Instrument der Volksjustiz, der Guillotine, wurden ab 1792 viele Köpfe von Rümpfen getrennt. Der Kopf wird hochgehalten, triumphierend wird dem Volk gezeigt: das Urteil ist vollstreckt (Abb. 22). Das Motiv der (autorisierten) Hand des Volkes, die den Toten am Schopfe packt, ist auf zahlreichen Stichen der Zeit zu sehen. Der Tote wird

fragmentiert, sein Kopf ist Trophäe im Kampf um die Macht. Auf Stöcke gespießt, präsentierte Marie Grossholz, die spätere Madame Tussaud, denn auch die Wachsnachbildungen der geköpften Häupter, die sie nach angeblich selbst abgenommenen Totenmasken hergestellt hatte. Heute ist wieder eine Reproduktion dieser *chamber of horrors* im Londoner Wachsfigurenkabinett zu sehen.



Das Körperfragment ist eine wichtige Metapher für die Moderne, wie die Kunsthistorikerin Linda Nochlin (1994) veranschaulicht hat (Abb. 23). Zur Zeit der Französischen Revolution ist es die Botschaft von der Unschädlichmachung im Namen des Volkes, die Zerschlagung des Alten. Das wird verbunden mit einer Serialität und einer Standardisierung des Tötungsaktes, wie sie nur mit der Guillotine erreicht werden konnten.

Aus der nachrevolutionären Zeit stammt ein Gemälde von Théodore Géricault (Abb. 24), abgetrennte Köpfe, die durch ihre vertikale Darstellung absolute Demut und Erbärmlichkeit ausstrahlen und zugleich sublim ins Ästhetische gewendet sind (Nochlin 1994:20 f). Die Verurteilung ist verbildlicht und in ein Erinnerungssymbol verwandelt. Erinnerung ist auch ein Motiv für die Ausführung von Totenmasken.

Die Totenmaske ist nicht nur ein wichtiges Requisit für einen elitären bürgerlichen Totenkult; zur gleichen Zeit entstehen Totenmasken von Hingerichteten, von Verbrechern, für das Wachsfigurenkabinett und für die wissenschaftliche Sammlung.

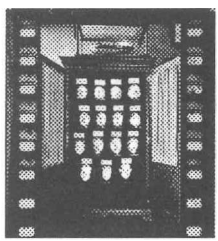
Verbrechermasken sind von den Totenmasken berühmter Persönlichkeiten strukturell zu unterscheiden, wie ich im folgenden zeigen will. Ich erinnere an die Larve Lessings (Abb. 25), die im Gegensatz zur abstrakten Idealisierung der *effigies* eine durch individuelle Züge beseelte Erinnerung darstellen sollte. Darin drückt sich eine auf das Individuum gerichtete ehrenvolle und sorgenvolle Behandlung des Toten aus. Durch die assoziierte Schlafmetapher wird zusätzlich auf eine Idee des Heilenden, Pflegenden und Verschönernden verwiesen. Ganz anders hingegen erscheint die Situation für die Verbrechermasken: Bei ihnen wird das Prinzip der Typisierung und der Stigmatisierung wirksam. Nicht von Sorge für das Seelenheil des Toten oder von einer ‚schönen Erinnerung' kann hier gesprochen werden, sondern Ausgrenzung ist das Ergebnis (Abb. 26).

1812 wurde von der französischen Verwaltung die Guillotine in Hamburg eingeführt. Noch im selben und im darauffolgenden Jahr wurde jeweils ein Todesurteil mit dieser Maschine vollstreckt. In der dann wieder Freien Stadt Hamburg wurden bis 1823 drei Hinrichtungen mit dem Schwert vollzogen. Nach drei hinrichtungsfreien Jahrzehnten wird das Jahr 1856 gleich mehrfach bedeutsam: Im Zusammenhang mit einem Todesurteil wird in Hamburg die Guillotine als Hinrichtungsinstrument wieder eingeführt und gleichzeitig beschlossen, das Publikum von der Vollstreckung auszuschließen. Mit der Verlegung des Hinrichtungszeremoniells hinter die Mauern des Gefängnisses „verläßt die Bestrafung den Bereich

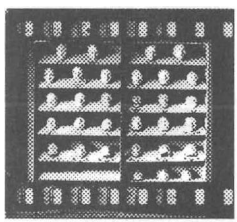
der alltäglichen Wahrnehmung und tritt in den des abstrakten Bewußtseins ein", resümiert Michel Foucault (1976:16). Genau in diesem Moment wird im Auftrage der Polizeibehörde die nachweislich erste Totenmaske von einem Hingerichteten in Hamburg angefertigt. Eine Verschiebung geht damit einher: Das frühere Schauspiel der Guillotinierung und der Blick auf den abgeschlagenen Kopf, der der Menge gezeigt wurde, reduziert sich fortan allein auf ein bildhaftes, museales Objekt.

Für die Zeit zwischen 1856 und 1949 sind 31 Totenmasken von Guillotinierten in Hamburg nachweisbar. Ein großer Teil dieser Gipsobjekte ist heute noch erhalten, aber wissenschaftliches Informationsmaterial dazu so gut wie keines (Regener 1993).

Was ich bisher recherchieren konnte, soll zusammen mit vorsichtigen Spekulationen der Frage nach Funktion und Bedeutung dieser dreidimensionalen Abbildungen von Kriminellen nachgehen.



Die erste Information über einen Standort der Totenmaskensammlung und eine Abbildung von ihrer Aufstellung gab der damalige Polizeipräsident Gustav Roscher in seinem 1912 erschienen Handbuch *Großstadtpolizei* (Abb. 27). Die in einem mit Gardinen verhängten Museumsvitrinenschrank aufbewahrten Masken waren Lehrobjekte im 1893 eröffneten Hamburger Kriminalmuseum. In der Abteilung „Sammlung aus der Praxis, Straftaten gegen Leib und Leben" sollten jene, auf Holzklötze vertikal aufgerichteten und beschrifteten Masken offenbar einem Anschauungsunterricht für angehende Kriminalisten dienen. Mehr ist nicht zu erfahren. Vor der Bombardierung Hamburgs im Zweiten Weltkrieg wurde die Sammlung aus dem Kriminalmuseum ausgelagert, wahrscheinlich ins Hamburger Untersuchungsgefängnis, wo 1936 eine sogenannte kriminalbiologische Untersuchungsstelle eingerichtet worden war. Dienten die Larven dort als wissenschaftliche Studienobjekte oder waren sie nur Dekoration?



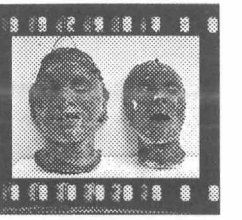
Eine zweite Fotografie (Abb. 28) zeigt, wie 31 Hamburger Totenmasken um 1949 aufgefunden worden waren: vom Sockel waren sie nun gelöst und auf schräge Regalbretter gelegt, die mit Beschriftungszetteln versehen waren. In beiden Fällen handelt es sich um eine Trophäensammlung besonderer Art: Bedeutungsverleihung geschah durch Musealisierung der Objekte und ihrer Funktion für anthropologische und polizeiwissenschaftliche Bearbeitungen. Zugleich haben wir es mit einer Form von Idealisierung zu tun; das wissenschaftliche Instrumentarium – mit Gewaltanwendung entstanden – ist verbunden mit spektakulären, theaterhaften Momenten (Stafford 1994). Die Guillotine lieferte scheinbar das Porträt schlechthin, wie Daniel Arasse (1988:172) schreibt; sie fängt angeblich den allerletzten Gesichtsausdruck ein. Mit der sofort nach der Kopfabtrennung erfolgten Abnahme der Totenmaske wird eine Gestaltgebung provoziert, die Maske und wahres Gesicht identisch werden läßt.

Fachberichte über die hingerichteten Personen und die damit verbundenen Hamburger Kriminalfälle aus den 1920er Jahren legen den Schluß nahe, daß man daran glaubte, daß die Totenmasken letztendlich deutlicher noch als eine Fotografie den „wahren Charakter" der Person wiedergeben würden. Die wegen Mordes zum Tode Verurteilten wurden zumeist als unmenschliche Bestien dargestellt; ihre Totenmasken waren mithin in auratischer Weise eine Metapher für das Böse schlechthin. Schon der

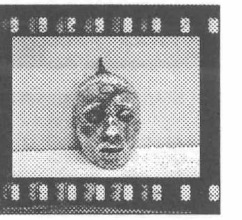
Physiognomiker Carl Gustav Carus, der selbst eine umfangreiche Totenmasken-Sammlung besaß, empfahl Übungen für das Erkennen von physiognomischen Strukturen. Aber der „wahre Menschenkenner" müsse auch „Spürkraft" und ein gewisses „natürliches Gefühl" entwickeln, am besten einen „angeborenen Blick" für die Physiognomik mitbringen (Carus 1858).

Das Kriminalmuseum war also als eine *Schule des Sehens* konzipiert worden?

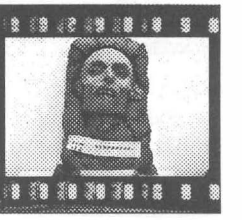
In der Kriminologie, besonders der italienischen Schule Cesare Lombrosos, war die Ausdrucks- und Charakterkunde ideologische Folie für die Theorien über angebliche Dispositionen des Kriminellen und dessen Verzeichnung an der Oberfläche.



Für die meisten Totenmasken aus der Hamburger wie der Turiner Lombroso-Sammlung gilt, daß sie keinesfalls den Toten als schlafend abbilden (Abb. 29). Nicht allein durch ihren Kontext, sondern auch durch den Gesichtsausdruck – geöffnete Augen, geöffneter Mund – sind die Totenmasken von Kriminellen auf den ersten Blick von jenen von berühmten Persönlichkeiten zu unterscheiden (Abb. 30).



Im traditionellen Glauben war es Pflicht, Augen und Mund des Verstorbenen zu schließen; doch die Verbrecher waren *outsiders*, stigmatisierte Personen, die nicht mehr von einer Gemeinschaft beerdigt wurden und bei denen die Tabu-Regeln der Leichenbehandlung außer Kraft gesetzt waren. Die ungewöhnliche Fratze kann auch nicht allein durch die Todesart, die Guillotinierung, hervorgerufen sein, denn die italienischen Verbrecher waren eines natürlichen Todes gestorben.



Die Verbrecher-Totenmasken suggerieren in diesem Vergleich, daß der Kriminelle in jedem Fall anders stirbt: reumütig oder uneinsichtig. Wenngleich als negative Variante, so würde sich aber die Summe des Lebens im Augenblick des Todes auch in diesem Gesicht abzeichnen. Im Kriminalmuseum glaubte man an eine Offenbarung des Wesens: die Totenmasken dienten einem didaktischen Prinzip, während sie im Panoptikum von Madame Tussaud das Gruseln lehren sollten.

In der Verwandlung zur Wachsmaske (Abb. 31) wird nochmals deutlich, daß die Toten nicht gleich sind: Die Illusion, daß das Böse (hier: das Diebische) sich sichtbar auf der Oberfläche ablesen läßt, sollte über den Tod hinaus lebendig gehalten werden. Deshalb durften diese Toten nicht einfach als Schlafende dargestellt werden.

Extrembeispiel einer Konservierung von Gesichtszügen ist die aus der Pathologie bekannte Methode der Körperteilaufbewahrung in Gläsern mit Flüssigkeiten. Vom Serienmörder Fritz Haarmann (Abb. 32) wurde der Kopf in einer solchen Form aufbewahrt, nachdem man Augen und Gehirn für mikroskopische Untersuchungsprozesse herausgenommen hatte. Was hier wie eine Dokumentation von Krankheit erscheint, war auch ein feti-

schistischer Trophäenkult. Und wie eine Parodie auf den Stigmatisierungsprozeß von Kriminellen wirkt die von Lombroso selbst angeordnete Konservierung seines eigenen Kopfes (Abb. 33), hatte er doch zu Lebzeiten nur die bösen Gesichter und Gehirne gesammelt. Nicht um Totenehrung geht es bei diesen Beispielen, sondern um Labor, Medizin, Studium, aber wohl auch um Theater, Ausstellung und Amüsement.

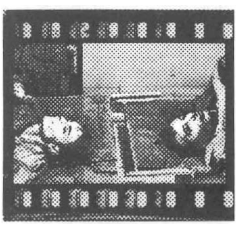
Leichenfotos

Fotografien von Leichen für den wissenschaftlichen Gebrauch wie jene, die in der Pathologie hergestellt wurden (Abb. 34), sind vergleichbar den Totenmasken von Verbrechern (wenngleich auch weniger auratisch) Zeichen für das böse Antlitz. Sie sind es, weil bei den zwei- und dreidimensionalen Abbildungen der Norm von der Pose des Schlafenden oder des gekämmten, retuschierten Porträts nicht entsprochen wurde.

Die Totenporträts von Kriminellen haben im Lombroso-Museum die gleiche Funktion wie die Totenmasken: Sie sind Fetisch einer Wissenschaft, die glaubte, über die Oberfläche den Menschen definieren zu können (Abb. 35).

Die Physiognomie des Todes ist das Gesicht des Lebens – was paradox erscheint und auf eine Wahrnehmungstäuschung hinauslaufen soll, ist Ergebnis einer Physiognomisierungsidee mit der eine Biographie in das Gesicht eingelesen wird. Über den Kontext der Präsentation wird zwischen gutem und bösem Gesicht unterschieden – über den Tod hinaus.

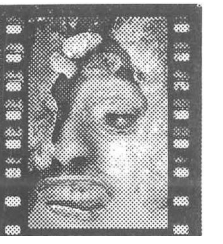
Weder die geöffneten noch die geschlossenen Augen sind kennzeichnend für das Tote. Das, was tot ist, soll gleichzeitig als lebendig erscheinen, das Lebendige erstarrt zur Totengeste. In einem Interview sagte Cindy Sherman einmal: „Durch die Fotografie kann man die Leute dazu bringen an alles mögliche zu glauben" (Sherman 1994). In den Arbeiten der amerikanischen Künstlerin ist in besonderer Weise die Verschränkung von Tod und Leben wahrnehmbar, hier wird uns das *floating* der Zeichen vor Augen geführt und unser Leben, sagen wir: unser Arrangement mit den Simulacra.



Selten sieht man diese Art von Leichenfotos (Abb. 36) in einer Zeitung. Aber auch sie erzeugen keinen Schrecken in uns, sind nur Teil des Spiels: Wirklichkeit, Fiktion, Konstruktion?

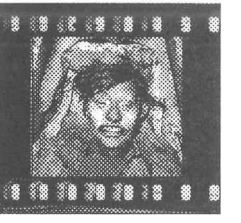
Man könnte es als eine Strategie der Verdrängung bezeichnen, daß Totenporträts heute wie zu Lessings Zeiten „zu einem *ästhetischen* Wunschbild, zu einem mit ästhetischer Lasur" gemacht werden, wie Ernst Bloch (1959:1345) schreibt.

Ein letztes Beispiel für ein Wunschbild will ich vorstellen, bei dem wissenschaftliches Studium mit mythischer Verklärung verknüpft wird. Nach fast 150 Jahren wurden einige Seemänner der berühmten Franklin-Expedition auf der Suche nach der Nord-West-Passage von Forschern langsam aus dem ewigen Eis aufgetaut (Abb. 37). Für das amerikanische Forschungsteam war es, wie berichtet wird, ein ergreifender Augenblick der Nähe.

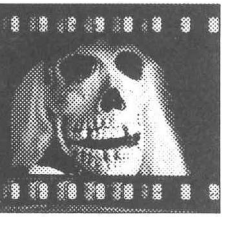


Interessant sind die Verlebendigungsphantasien: Die Wissenschaftler nehmen in ihren ersten Bekundungen die Leichen als irgendwie noch Lebende wahr: „Es ist, als sei er nur bewußtlos" (Beattie/Geiger 1994:107).

Und die Wissenschaftler begannen, ihre eigene Erschütterung beim Anblick der Leiche (Abb. 38) in eine Distanzierung zu wenden, um das Totenporträt zu verstehen: „John Hartnell stand für die grausame Realität des Todes und der Leiden in der Arktis: Sein Gesicht war das eines vom Leben gezeichneten Seemannes des 19. Jahrhunderts. John Hartnells letzte Gedanken und die Unerträglichkeit seiner Schmerzen hatten sich in seine Züge eingegraben" (ebd., 115). Letztendlich dienen die Totenbilder immer wieder der Veranschaulichung und der Imagination von Leben. Als „geisterhaft" und „gespenstisch" wurde das gefrorene Antlitz aus längst vergangener Zeit beschrieben, und ich möchte sagen: es grinst, nein, es friert.



Es ist ein Grinsen, das einen anderen Zustand bezeichnet, wie das sogenannte sardonische Lachen des Totenkopfes – eine Todesvorstellung aus dem Barock, nach der sich jene im Prozeß des Sterbens in einen anderen verwandeln, die vom *sardonia herba* gegessen haben (Abb. 39). Das Skelett hat dazu einen geisterhaften Blick, außeriridisch wirken die dunklen Augenhöhlen, und von Ausdruckslosigkeit sind sie gezeichnet. „Ihre tiefen Augen sind ganz aus Leere und aus Finsternissen, und ihr Schädel, mit Blumen kunstvoll überkleidet, schwankt sacht auf seinen zarten Wirbeln. – O Zauber eines närrisch aufgeputzen Nichts!" (Baudelaire 1975:253) Auch in diesem Gedicht von Charles Baudelaire sind Leben und Tod miteinander verschränkt, mal ist das Gerippe weiblich, mal männlich, in einem Moment verführerisch, in einem anderen grausam.



Halb fragend, halb feststellend schließe ich mit Worten Christiaan Hart Nibbrigs: „Der Totenkopf also als Maske der Masken, Emblem individuellen Lebens in seiner reinsten Form, abgeschieden von sich selbst. So schließlich gleichen wir uns alle" (Nibbrig 1989:193).

Anmerkungen

Ein neues Kapitel wäre aufzuschlagen für die verschiedenen künstlerischen Bearbeitungsformen wie posthume Porträts, Trauerbilder, Fotografien in Leichenschauhäusern (z. B. von Rudolf Schäfer, Andres Serrano).

2 Trotzdem gibt es Ungleichzeitigkeiten in der musealen Veranschaulichung: Nicht nur die Wachsmasken von Tenchini, ebenso auch die Lithographien, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts nach Fotografien hergestellt wurden, zeigen eine Trendwende zu stärker künstlerischen Darstellungsformen.

Literatur

Andree, R. (1904) Votive und Weihgaben des katholischen Volkes in Süddeutschland. Braunschweig

Arasse, D. (1988) Die Guillotine: Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit. Reinbek

Ariès, Ph. (1979) Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. München

- 1984 Bilder zur Geschichte des Todes. München

Barner, W. (1984) Der Tod als Bruder des Schlafs. In: Winau, R. und Rosemeier, H.-P. (Hg.), Tod und Sterben. Berlin

Baudelaire, Ch. (1975) Sämtliche Werke, 3.Bd. München

Beattie, O. und J. Geiger (1994) Der eisige Schlaf. München

Bloch, E. (1959) Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt

Benkard, E. (1927) Das ewige Antlitz: Eine Sammlung von Totenmasken. Berlin

Bronfen, E. (1994) Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München

Carus, C. G. (1858) Symbolik der menschlichen Gestalt: Ein Handbuch zur Menschenkenntnis. Leipzig

Claudius, M. (1987) Der Tod und das Mädchen. In: Koch, W. (Hg.), Vom Tod: Ein Lesebuch für Jedermann. Frankfurt

Foucault, M. (1976) Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt

Gebhardt, H. (1984) Leichenporträts in treffender Ähnlichkeit. In: Metken, S. (Hg.), Die letzte Reise: Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern. München

Langer, R. (1927) Totenmasken. Leipzig.

Levra, U. (Hg.) (1985) La Scienza e la colpa: Crimini criminologi: un volto dell'Ottocento. Milano

Macho, Th. (1987) Todesmetaphern. Frankfurt

Newhall, B. (1989) Geschichte der Photographie. München

Nibbrig, Ch. L. H. (1989) Ästhetik der letzten Dinge. Frankfurt

Nochlin, L. (1994) The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity. London

Nooteboom, Cees (1993) Mokusei! Eine Liebesgeschichte. Frankfurt

Panorama einer Vergangenheit: Die ersten dreißig Jahre: 1840-70: Photographien aus der Sammlung Robert Lebeck. (1982) Hamburg

Portes, A. (1994) Tod in Hollywood ist einer meiner Lieblingsfilme: In: Regina

Regener, S. (1993) „Totenmasken". Ethnologia Europaea 23

Roscher, G. (1912) Großstadtpolizei: Ein praktisches Handbuch der deutschen Polizei. Hamburg

Ruby, J. (1995) Secure the Shadow: Death and Photography in America. London

Schlosser, J.v. (1993) Tote Blicke: Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs: Ein Versuch. Berlin [Reprint von 1910]

Schuster, Eva (Hg.) (1992) Das Bild vom Tod: Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Recklinghausen

Sherman, C. (1995) Interview in: Nobody's Here But Me. TV-Dokumentation, Produktion Cinecontact für BBC, Regie Mark Stokes

Sontag, S. (1980) Über Fotografie. Frankfurt

Stafford, B. M. (1994) Artful Science: Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education. London.

Tolstoi, L. N. (1985) Der Tod des Iwan Illjitsch. Frankfurt

Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich (Hg.) (1983) Geschichte der Fotografie in Österreich, 1. Bd. Bad Ischl

Wehl, F. (1886) Der Ruhm im Sterben: Ein Beitrag zur Legende des Todes. Hamburg

Werremeier, F. (1992) Nachruf auf einen Werwolf: Die Geschichte des Massenmörders Friedrich Haarmann, seiner Opfer und seiner Jäger. Köln

Wosnik, R. (1926) Beiträge zur Hamburgischen Kriminalgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des Kriminal-Museums nach Quellen und Urkunden. Hamburg