

Totenmasken

Susanne Regener

Regener, Susanne 1993: Totenmasken. – *Ethnologia Europaea* 23: 153–170.

Totenmasken sind besondere Abbildungsformen des menschlichen Gesichts, die wir zumeist nur von berühmten Persönlichkeiten kennen. Anlaß für eine Reflexion der Bedeutung von Totenmasken gaben die Überreste einer Sammlung von Masken, die Kriminellen nach der Hinrichtung abgenommen worden waren. Ob Berühmtheiten oder Verbrecher – in beiden Fällen sind die dreidimensionalen Abbildungen Ausdruck eines physiognomischen Interesses, das im 19. Jahrhundert verschiedene Bereiche der Wissenschaft und des Alltagslebens durchdringt. Die Totenmasken von Hingerichteten waren Studienobjekte für Kriminalisten und Schreckgespenster in Wachsfigurenkabinetten. Ermittelt werden sollen Sinn und Funktion dieser Abbildungsform und damit verknüpfte symbolische Zeichen. Die Totenmasken von Hingerichteten erscheinen als Trophäen aus dem Kampf gegen das Verbrechen und als wissenschaftliche Studienobjekte im Dienste der Physiognomik.

Dr. Susanne Regener, Universität Hamburg, Institut für Volkskunde, Bogenallee 11, D-20144 Hamburg.

Vorbemerkung

Fast hundert Jahre lang wurde in Hamburg die Todesstrafe mit Hilfe der Guillotine vollzogen. Gleich nach der Exekution wurden von den abgeschlagenen Köpfen Masken abgenommen. Selten sind die Positive aus Gips, die Totenmasken, öffentlich zu sehen, wie z.B. jüngst in einer Sonderausstellung über die Kriegszeit in Hamburg zur dokumentarischen Illustration des nationalsozialistischen Terrors gegen Kommunisten.¹ Magaziniert im Museum für Hamburgische Geschichte und zur Schau gestellt in der Kriminalpolizeilichen Lehrmittelsammlung in Hamburg sind vermutlich nur Teile einer ehemals umfassenden Sammlung von Totenmasken Hingerichteter. Es sind kulturelle Überreste, deren Geschichte bisher im Verborgenen geblieben ist und für die auch als museale Objekte nur wenig Interesse besteht.

Es gibt keine monographischen Aufzeichnungen über die Funktion der dreidimensionalen Abbildungen von Verbrechern. Man könnte von einem kulturgeschichtlichen Randphänomen sprechen, denn es sind Objekte, die nur einem speziellen Fachpublikum aus den Berei-

chen Justiz und Kriminalistik zugänglich waren. Aber selbst das vermeintlich Abseitige, das Detail kann Auskunft geben über kulturelle Tatbestände. Ich habe das Objektfeld zunächst erweitert und die Hamburger Totenmasken von Hingerichteten zum Anlaß genommen für eine Untersuchung der Idee und Funktion von Totenmasken ganz allgemein. Man muß konstatieren, daß über diesen Bereich des Totenkultes bisher kaum deutende Aussagen gemacht worden sind und – wie noch gezeigt wird – ein Sprechen über die Totenmaske zumeist mit einem mystisch-verklärenden Ton verbunden ist.

1. Die Maske und der Tod

Die Totenmaske stellt eine besondere Form der in den Bräuchen seit der Antike bekannten Masken dar. Eine geläufige Vermutung ist, daß jede Maske, sowohl die in der archaischen Verwendung der verschiedenen Völker als auch die der rituellen gegenwärtigen Fastnacht, mit dem Tod in Verbindung steht, beziehungsweise das Maskenwesen eine Form der Auseinandersetzung mit dem Tod ist.² Die Maske würde eine Beziehung zwischen den

Lebenden und den Verstorbenen schaffen, schreibt der ungarische Religionswissenschaftler Karl Kerényi (1948: 186). Er verweist auf eine Vorstellung, nach der die Maske archetypisch als Kommunikationsmittel für die seelische Vereinigung mit den Verstorbenen dient.

In diesem Beitrag will ich versuchen, über die Zusammenhänge von Bild – Abbild – Maske – Totenmaske zu vorläufigen Aussagen und Deutungen über die Funktion und Bedeutung von Totenmasken und insbesondere von jenen der Hingerichteten zu gelangen. In einem ersten Schritt geht es um die symbolische Beziehung der Maske zum Tod und um die sozio-kulturell geprägte Einstellung der Menschen zum Tod.

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

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

Ein Spiel des Auf- und Zudeckens, ein Spiel

mit Identitäten wird in der Interaktion mit der Maske deutlich: hinter einer Maske sich verbergen, um lebendig zu bleiben, im Tod nur noch Maske zu sein, das sind Entscheidungen zwischen Ich und Nichtich, zwischen Endlichkeit und Ewigkeit. Von Schlegel und Tieck übersetzten Shakespeares Begriff *counterfeit*³ mit *Maske* und gaben damit dem Begriff die Konnotation von bildhaft, im Sinne einer Imitation.

In diesem Kontext ist die Totenmaske mithin Nachahmung, im Sinne von Vortäuschung von etwas Lebendigem und nicht vorbehaltlos authentisches Zeichen.

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

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

Ein kurzer Einblick in die Geschichte der Totenmaske und die mystifizierenden Deutungsversuche der Philosophie führen zu Denkansätzen des 19. Jahrhunderts, wo sich eine Kluft auftut: Zeitgleich mit der aufkom-

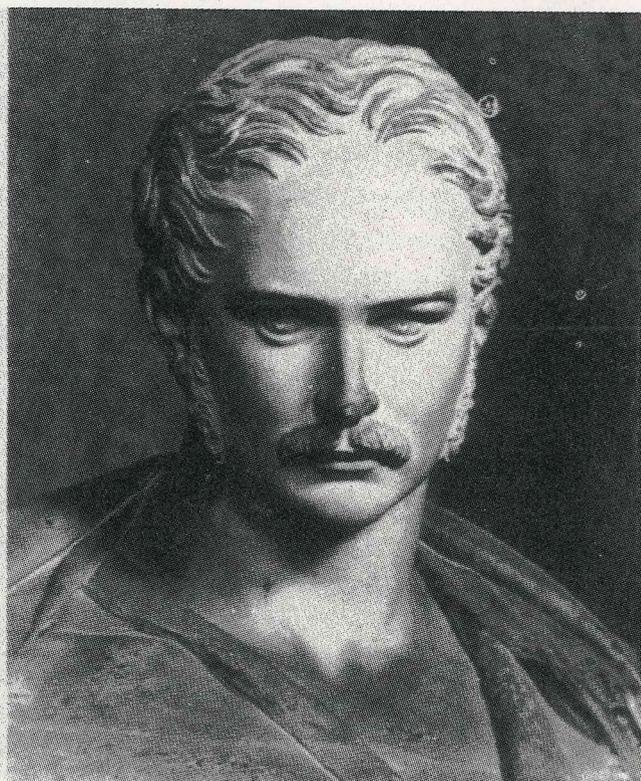
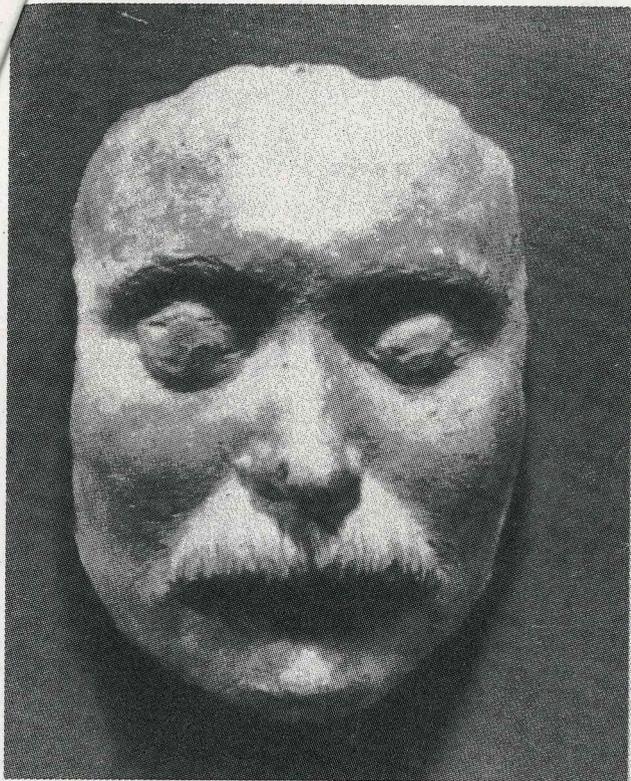


Abb. 1: Totenmaske (1824) und Detail der Porträtstatue von Eugène de Beauharnais, Herzog von Leuchtenberg (1827, Bertel Thorvaldsen), aus: Helsted 1985.

menden Praxis, berühmte Persönlichkeiten des Geistes- und Kulturlebens durch eine Totenmaske zu verewigen, werden auch von den Köpfen hingerichteter Verbrecher Totenmasken abgenommen.

2. Effigies und bürgerliche Totenmasken

Wann entstanden die ersten Totenmasken? Wolfgang Brückner (1966: 87–89) resümiert, daß über ihre mittelalterliche Geschichte nur sehr ungenau Auskunft besteht. Relativ gesichert ist heute die Information, daß es Abgußsammlungen zunächst in Italien und Frankreich seit dem 15. Jahrhundert gab. Die Totenmaske war aber zu dieser Zeit (und bis ins 18. Jahrhundert) nur ein Hilfsmittel für die Anfertigung von Effigies, eine Art Mannequin, das dem Verstorbenen in Lebensgröße nachgebildet war. Für den Trauerzug und die Sakristei wurde der aus Wachs bossierte Kopf eines verstorbenen Königs auf eine mit Gewändern verhüllte Puppe aus Weidengeflecht (in England waren es feste Holzstatuen) montiert. An Leiche und Schaupuppe wurden die letzten

gottesdienstlichen Handlungen vollzogen (Benkard 1927: XI).

Die Bezeichnung *effigies* gehört ursprünglich zum Bildbegriff der römischen Antike, und wird in Verwandtschaft mit den Termini *simulacrum* und *imago* verwendet (Waldmann 1990: 45). Die Bildmasken der römischen Ahnen – die *Imagines* – wurden in den Seitenteilen des Atriums aufbewahrt. Ihnen wurde ein magischer Charakter zugesprochen, man meinte es mit Versinnbildlichungen der Kraft der Verstorbenen zu tun zu haben (Brückner 1966: 16 f.). Es handelte sich um Maskierungen, um Scheingesichter, die weniger die Identifikation von Mensch und Bild durch Lebens-treue der Wachsmaske, wie Julius von Schlosser annahm, erreichten, sondern die Wiedererkennung vollzog sich eher vor dem Hintergrund der glaubensmäßigen traditionell-ahergläubischen Einstellung (Brückner 1966: 23). Die Masken wurden verformt und retuschiert; bei den römischen Masken gewinnt man gar den Eindruck, als wollte man ihnen nachträglich Leben einhauchen (Berg/Rolle/Seemann 1981: 154 f.). In diesem Zusammenhang weist auch die Wortbedeutung des

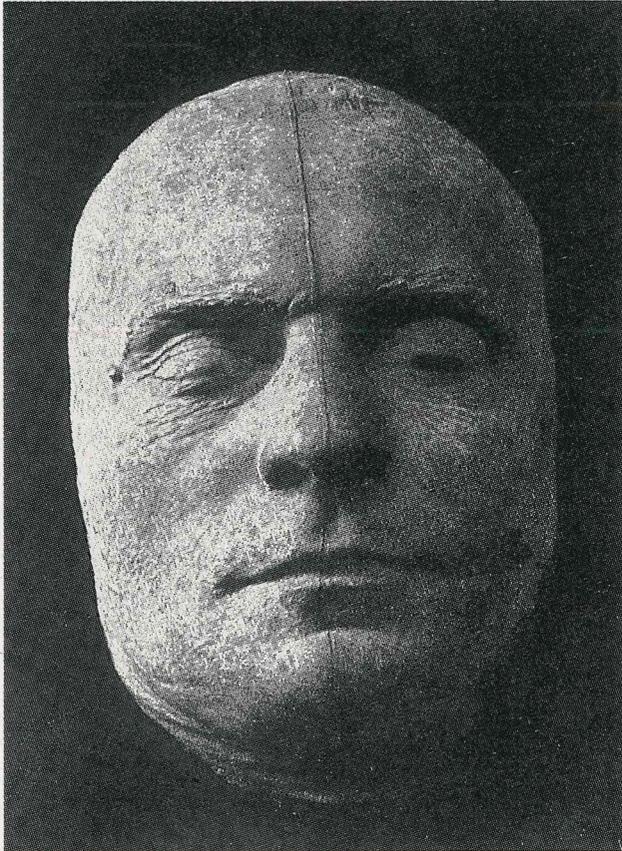


Abb. 2: Totenmaske von Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), en face, aus: Benkard 1927.

Wachsbossierens, die handwerkliche Ausführung von Masken, auf das Spiel und auf einen Entwurf, der nicht erschöpfend das Vorbild konterfeien will.⁴

Der Chronist der Totenmaske, Ernst Benkard, trifft eine Unterscheidung zwischen Effigies/Imago und Totenmaske aus kunsthistorischer Sicht: Nicht vor dem 15. Jahrhundert hätte sich die ästhetische Norm der bewußt gewollten Erfassung der Wirklichkeit bei der Herstellung der Totenmaske entwickelt. Noch im Trauerritual des 16. und 17. Jahrhunderts waren die Totenmasken nur Vorstufen der Schaupuppen, nach denen idealisierte und stilisierte Gesichter geformt wurden. Die Totenmaske Heinrichs IV. (1610) z.B. diente bildenden Künstlern als Modell für eine Büste des ermordeten Monarchen, d.h. hier wurde die Maske in das Porträt eines Lebenden umgearbeitet (Benkard 1927: XV). Für Porträtstatuen adeliger Grabmäler waren Totenmasken auch im 19. Jahrhundert weiterhin Vorlagen. Bertel Thorvaldsen beispielsweise bekam 1824 von Augusta Amalie von Bayern

den Auftrag, ihren verstorbenen Ehemann zu porträtieren (Abb. 1). Als Orientierungshilfen schickte man dem Bildhauer eine ungenügende Zeichnung und eine Totenmaske (Helsted 1985: 22). Ein Vergleich der beiden Abbildungsformen (Abb. 1) macht deutlich, daß Thorvaldsen für die Gestaltung der Porträtbüste die Totenmaske keinesfalls kopiert hat, sondern die Figur, als sei sie nach dem Lebenden geformt, dem klassischen Stilideal angepaßt hat.

Die letzte Verwendung einer Effigies in Frankreich bezog sich auf das Begräbnis von Jean Paul Marat, der bekanntlich 1793 von Charlotte Corday ermordet wurde. Nach Benkards Informationen war Marats Leichnam zu spät, d.h. nach Eintritt der Totenstarre, einbalsamiert worden und außerdem war sein Gesicht durch Lepra entstellt gewesen, so daß man aus ästhetischen Gründen den Volkshelden nur als idealisierte Schaupuppe der Öffentlichkeit zeigte (XVII f.). Allerdings zeichnet sich für die Totenmaske von Marat und auch für die von Mirabeau (1791) in dieser Zeit

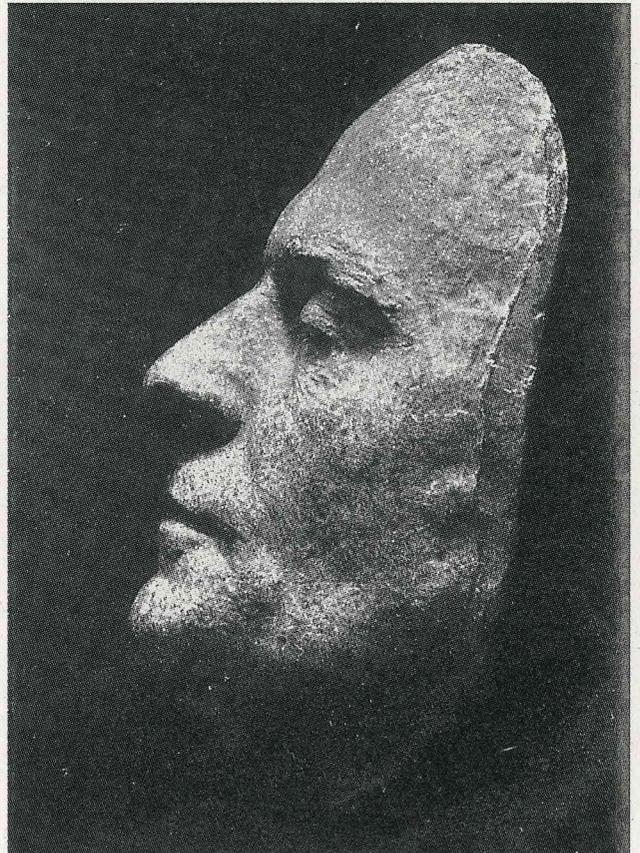


Abb. 3: Totenmaske von Gotthold Ephraim Lessing, en profil, aus: Benkard 1927.

schon ein Doppelcharakter ab, als sie nicht nur als Vorbild für die Effigies, sondern auch als eigenständiger Grabschmuck fungierten.

Vom Hilfsmittel im Künstleratelier wird die Totenmaske um 1800 zu einem selbständigen Objekt. In Deutschland ist die Abkehr von den Effigies mit dem Trauerzerimonie von Gotthold Ephraim Lessing (1781) (Abb. 2/Abb. 3) verbunden. Freunde Lessings ließen die Maske anfertigen und manifestierten damit ein Stück Erinnerung, das, wie Benkard (XXXVII f.) beschreibt, »dem Rätselhaften des Todes« verbunden ist: hier sei die Totenmaske »das letzte Bild des Menschen, sein ewiges Antlitz«. Neu ist die retrospektive, die individuelle Erinnerung betreffende Funktion der Totenmaske, wodurch nun die Frage nach der Authentizität des Objekts in den Vordergrund gestellt wird.

Bedeutet die Abwendung von der idealisierten Effigies eine bewußte Auseinandersetzung mit dem Rätsel des Todes? Oder kommt in der Totenmaske lediglich eine andere Form der Herrschaft über den Tod zum Ausdruck? Das Sterben eines Mitmenschen ist für die ihm Nahestehenden eine Grenzerfahrung: »als Erfahrung der Verletzlichkeit des sozialen Körpers« (Macho 1987: 408). Der verbale und körperliche Kontakt zum Sterbenden wird abgebrochen, sein Aussehen verändert sich schnell. Der Schrecken des Todes liegt in dem unwiderprüflichen Kommunikationsabbruch, der beim Blick auf die Leiche offenbar wird (ebd.). Eine Maske wird in jenem Moment angefertigt, in dem der Mensch zwischen Noch-Sein und dem Verfall des Körpers sich befindet. Im Anschluß an Macho (196 ff.), der den Tod als eine Chiffre für die Grenzerfahrungen in unserem Umgang mit dem Tod bezeichnet, wäre die Totenmaske Ausdruck der Fixierung der Grenze.

3. Totenmaske und 'physiognomische Wahrheit'

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

»Der Tod ist nicht mehr, was er so lange Zeit

gewesen ist: die Nacht, in der sich das Leben auflöst und selbst die Krankheit sich trübt; es ist nun jene Macht, die den Raum des Organismus und die Zeit der Krankheit beherrscht und ans Licht bringt...« (Foucault 1988: 158).

Der Blick auf die Leiche ist nun einer, der ihr vergangenes Leben befragt; im Tod findet »das Leben seine *Exposition* und damit seine *Wahrheit*« (159). Ist nicht die Abkehr von der idealisierten Maske der Effigies ein Verweis auf eine spezifische Form der Vergegenwärtigung des Lebens? Das Antlitz des Toten wird mithin zum Symbol für Leben, wenngleich auch nicht für Lebendigkeit. Die Ablösung von Scheingesichtern im Zeitalter der Aufklärung ist ferner auch ein Zeichen für eine zunehmende Individualisierung. Totenmasken drücken in diesem Sinne das Interesse am Lebensverlauf aus.

Die individuelle Zeichnung des Gesichts, die in der Maske sich abdrückt, wird als Textur, als aussagefähige Oberfläche angesehen. Man könnte hier von einem sezierenden Blick sprechen, gleich dem der Anatomen, die im Inneren des Körpers nach pathologischen Ursachen forschen. Analog zum Blick des Mediziners steht der Blick des Physiognomikers, der die äußeren Gesichtszüge mit einer Geistigkeit verbinden will. Den Anfang macht 1775 Johann Caspar Lavaters Studie *Physiognomische Fragmente*, in der eine neue Be-Schau des Menschen beschwört wird und die Wahrheit des Visuellen als ein neues Dogma erscheint. Im 19. Jahrhundert wird ein besonderes Interesse am Gesicht entwickelt, das Gesicht, das auf innere Verfassungen deuten soll und das einen Status oder einen Typus repräsentiert. Im übertragenen Sinne könnte man von einer *Gesichtsmaske* sprechen, hinter der ein bestimmtes Leben vermutet wird: eine Zuordnung von Maske und Biographie. Es sind aber nicht nur die verschiedenen Wissenschaften, die dieses Interesse forcieren, sondern das neue Medium Fotografie ruft die Aufmerksamkeit für das eigene Gesicht und das des anderen auch in breiten Bevölkerungsschichten hervor. Während ab 1850 die wissenschaftliche Lehre der Physiognomik stark vorangetrieben wird und in der Anthropologie, Ethnologie, Medizin und Kriminologie Anwen-

Abb. 4: Albin Mutterer,
Wien: Totenporträt
Dr. Petrus, 1854, aus:
Geschichte 1983.



dungsbereiche findet, entstehen für den Alltagsgebrauch mit Hilfe der populären Atelierfotografie standardisierte Abbildungen, die die Gesichter mit einem bestimmten Habitus und einer gesellschaftlichen Position verknüpfen. Mit anderen Worten: die Fotografie repräsentiert Gesichtsmasken, die einem besonderen Wahrnehmungscode entsprechen.

Etwa zur gleichen Zeit, da man sich von der idealisierten Schaupuppe abwendete, wurden im Totenkult auch öffentlich bürgerliche Berühmtheiten aus dem Wissenschafts- und Geistesleben geehrt. Die Abnahme ihrer Totenmasken geschah auf Veranlassung von Familienangehörigen und Freunden. Die Masken verblieben zwar nicht in einem rein privaten Zusammenhang, als sie im Original oder als

Abguß in musealen Sammlungen oder als Reproduktionen in Publikationen erschienen. Dennoch ist diese neue Form des Totengedenkens eine an bestimmte Bevölkerungsschichten gebundene elitäre Erscheinung. Der populäre Totenkult bedient sich anderer Gedenkartefakte. Das 19. Jahrhundert kennzeichnet eine Übertreibung der Trauer, wie Ariès (1976) ausgeführt hat: nicht der eigene, sondern der Tod des Anderen wird gefürchtet und nur widerwillig hingenommen. Zeichen dieses Wunsches nach Unsterblichkeit, sind m.E. die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts populär werdenden Leichenporträts. Fotografen warben damit, die Leiche in »treffender Ähnlichkeit« abbilden zu können und auf Wunsch sie so vor die Kamera zu plazieren, daß sie wie

lebendig wirkten⁵ (Abb. 4). Daneben dienten dem Totengedenken Fotografien, die zu Lebzeiten des Toten hergestellt wurden, reproduziert auf Sterbebildchen oder Porzellanträgern. Die Fotografien aus der Vergangenheit des Toten sind bis in die Gegenwart wichtigstes Erinnerungsmittel und auf Friedhöfen mit Erdbestattung sind in Porzellan eingebrannte Fotografien als Grabschmuck seit einiger Zeit wieder beliebt.

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

Eine Gleichzeitigkeit von Phänomenen, die die Abbildung von Toten betreffen, ist festzuhalten: Totenmasken werden eigenständiger Teil eines kulturell elitären Totenkultes und bei Einsatz der Guillotine werden Kriminelle durch eine Totenmaske verewigt. Das Aufkommen der Fotografie wenige Jahrzehnte später löst diese Praktiken nicht ab, schafft aber für die Massenkultur ein Medium, sich der Toten als Noch-Lebende zu erinnern. Noch einmal: im populären Totenkult hält man fest an Bildern der Unsterblichkeit, an Idealisierungen der Objekte durch die Fotografie und Wachsfiguren. Allen drei Formen – Totenmaske, Fotografie, Wachsbüste – ist gemeinsam, daß ihnen jeweils eine *Wahrheit des Ausdrucks* unterstellt wurde.

Doch die Abbilder standen nicht in einem individuellen Rezeptionszusammenhang, sondern die Interpretation dessen, was man sah, war auf komplizierte Weise mit den kulturell gültigen Beschreibungs- und Deutungsmustern verknüpft. Hier sei an den Unterschied

zwischen der Totenmaske und der in Brauchhandlungen verwendeten Maske erinnert. Die rituellen Masken entsprechen bekannten Wahrnehmungsmustern. Der schweizer Perchtenlauf oder die Initiationsfeierlichkeiten von afrikanischen Ethnien oder auch die Schauspieler der *Commedia dell'Arte* bedienen sich immergleichen, typisierten Masken, deren bildliche Aussagekraft – man könnte sagen – zum Inventar einer kulturellen Gemeinschaft gehört. Die Totenmasken hingegen – so ist zu vermuten – sollen etwas über das Individuum erzählen. Doch was kann und was wurde tatsächlich gesehen anhand dieser Abbildungen?

Die Beschäftigung mit dem »tatsächlichen« Äußeren des Menschen, die Suche nach dem »wahren« Charakter, die die Physiognomiker in der Sichtbarkeit des Gesichts chiffriert sehen, und die Determinierung des guten und des bösen Gesichtes sind erste Zeichen für eine Entwicklung des klassifikatorischen Sehens, die im 19. Jahrhundert Wissenschaft und Alltag langsam durchdringt.⁶ Ich möchte, leicht zugespitzt, von einem Physiognomisierungswahn sprechen, der für diese Zeit symptomatisch ist.

4. Hinrichtung und Dokumentation

In dem ehemaligen Hamburger Kriminalmuseum, das 1893 eingerichtet wurde, gab es eine Sammlung von Totenmasken, der »mittels des Fallbeils hingerichteten Verbrecher« (Beiträge 1926 I, H.2: 5 f.).⁷ Mit der Guillotine wurde erstmals 1792 in Paris eine Hinrichtung vollzogen. Die französische Verwaltung führte 1812 dieses Gerät in Hamburg ein, das die Strangstrafe und das Richtschwert ablöste. Noch im selben Jahr und im darauffolgenden wurde die Guillotine jeweils einmal eingesetzt, während für die Vollstreckung der drei Todesurteile bis 1823 wieder das Schwert benutzt wurde (Beiträge 1926, I, H.1). 33 Jahre lang gab es in Hamburg dann keine Hinrichtung. Das Jahr 1856 ist bedeutungsvoll, da aufgrund einer verhängten Todesstrafe eine neu gebaute Guillotine wieder eingeführt wurde und gleichzeitig die Vollstreckung des Todesurteiles zum ersten Mal hinter den Gefängnismau-

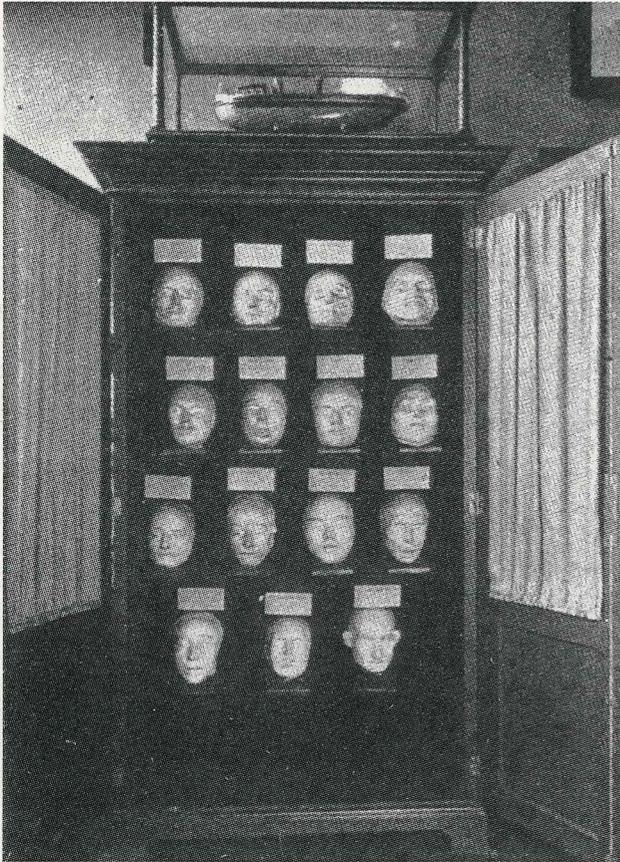


Abb. 5: Totenmasken der in Hamburg Hingerichteten, Kriminalmuseum Hamburg c1912, aus: Roscher 1912.

ern stattfand. Mit dem Ausschluß der Öffentlichkeit ist in Hamburg seit 1856 das Zeremoniell der Strafe nur noch ein Akt des Verfahrens der Justiz. Die Bestrafung »verläßt den Bereich der alltäglichen Wahrnehmung und tritt in den des abstrakten Bewußtseins ein« (Foucault 1976: 16). Just in diesem Moment wird im Auftrag der Polizeibehörde in Hamburg die nachweislich erste Totenmaske von einem Hingerichteten angefertigt, und man ist geneigt, von einem Akt der Spurensicherung und Dokumentation der verborgenen Vorgänge zu sprechen.⁸ Eine Verschiebung findet statt: Das frühere Schauspiel reduziert sich auf ein bildhaftes Objekt. Hinzuzufügen ist, daß eine Abbildung dieser Art auch nur deshalb möglich war, weil die neue Hinrichtungsart den Kopf ganz beließ, im Gegensatz zu den folterartigen Vollstreckungsmethoden früherer Zeiten.

Zwei fotografische Quellen über die Hamburger Sammlung von Totenmasken Hingerichteter sind zu präsentieren: Die eine Abbil-

dung zeigt Masken aus den Jahren 1856 bis 1912 (Abb. 5), wie sie im Kriminalmuseum präsentiert wurden, die andere Fotografie verzeichnet 31 Totenmasken aus der Zeit zwischen 1856 und 1949 (Abb. 6).⁹ Die Masken sind heute teilweise im Museum für Hamburgische Geschichte magaziniert, teilweise in der Kriminalpolizeilichen Lehrmittelsammlung ausgestellt. Die Totenmasken sind nicht archiviert, das bedeutet, daß keine Informationen und Quellen darüber existieren, warum sie vor dem Zweiten Weltkriege ausgelagert wurden, während das Kriminalmuseum fast vollständig zerstört wurde. Im Hamburger Untersuchungsgefängnis wurde 1936 eine sogenannte kriminalbiologische Untersuchungs- und Sammelstelle eingerichtet (Neureiter 1940: 10). Es ist zu vermuten, daß die Totenmasken zu diesem Zeitpunkt als wissenschaftliches Material dorthin verlegt wurden. Oder gab es für die Totenmasken in der Nähe der Guillotine einen Gedenk- oder Schau-raum?¹⁰ Selbst noch nach 1945 hatte man in Hamburg Totenmasken von guillotinierten Köpfen anfertigen lassen, bis durch das Grundgesetz in der Bundesrepublik Deutschland die Todesstrafe abgeschafft wurde. Welche Funktion hatten diese Abbilder der Hingerichteten, welche Bedeutung hatte die Verewigung des Antlitzes? Sind diese Masken mit jenen von berühmten Persönlichkeiten vergleichbar? Anhand der sehr spärlichen kriminologischen Literatur zu diesem Thema will ich versuchen, verborgenen zeitgenössischen Ideen auf die Spur zu kommen und in Form eines allgemeinen Rahmens der oben angesprochenen These vom Physiognomisierungswahn nachzugehen.

5. Totenmasken des Kriminalmuseums

Das Kriminalmuseum in Hamburg enthielt eine Sammlung von Lehr- und Vergleichsobjekten, Realien der Kriminalistik, die dem angehenden Kriminalbeamten hilfreiches Anschauungsmaterial sein sollten. Kriminalmuseen wurden als wichtige Lehrstätten angesehen und waren Bestandteil des Studiums der Kriminalistik (Beiträge 1926, I, H.



Abb. 6: Totenmasken von zwischen 1856 und 1949 in Hamburg Guillotinierten, anonym c1949. Kriminalpolizeiliche Lehrmittelsammlung Hamburg.

1: 1). Das Hamburger Kriminalmuseum war kein öffentliches Museum, sondern es stand seit dem Amtsantritt des Polizeipräsidenten Gustav Roscher (1892), der es initiierte, im Dienste der Ausbildung von Kriminalisten. Die Totenmasken der Hingerichteten waren hier eingegliedert unter der Rubrik »Sammlung aus der Praxis, Straftaten gegen Leib und Leben«:

»Die Mordtaten der letzten 70 Jahre (vor 1926, Anm. d. Verf.) sind durch die Werkzeuge und verletzten Körperteile der Getöteten, sowie durch die Totenmasken der in diesem Zeitraum hingerichteten Personen dargestellt« (Beiträge 1926, I, H. 1: 4).

Ebensowenig gibt Roscher (1912: 228) weitere Erklärungen zu Gebrauchsweise und Bedeutung der Totenmasken, die – wie zeitgenössischen Abbildungen zu entnehmen ist – in einem mit Gardinen verhängten, verglasten

Holzschrank aufbewahrt wurden (Abb. 5). Es war nicht ungewöhnlich, daß zeitgenössische Museumsvitrinen bürgerlichen Wohnzimmer-schränken glichen, doch die Vitrine für die Totenmasken ist besonders und ähnelt einem Reliquienschrein oder Ahnenschränklein, bei dem die Objekte dem direkten Blick zunächst verborgen bleiben. Die einzelnen Masken sind aufrecht auf Holzträger montiert und mit einem Namensschild versehen. Viel nüchterner ist die spätere Präsentation (Abb. 6) im Bereich der Strafjustiz, wo die Masken ohne Ständer auf schräggestellten Regalflächen abgelegt wurden.

Ein Mediziner, der Anfang des 20. Jahrhunderts einigen Hinrichtungen beiwohnte, beschreibt 1926 die Herstellung der Totenmasken. Auf Weisung der Polizeibehörde wurden zunächst Stukkateurhandwerker und später Anatomiegehilfen damit beauftragt, unmittel-



Abb. 6: Totenmasken von zwischen 1856 und 1949 in Hamburg Guillotinierten, anonym c1949. Kriminalpolizeiliche Lehrmittelsammlung Hamburg.

1: 1). Das Hamburger Kriminalmuseum war kein öffentliches Museum, sondern es stand seit dem Amtsantritt des Polizeipräsidenten Gustav Roscher (1892), der es initiierte, im Dienste der Ausbildung von Kriminalisten. Die Totenmasken der Hingerichteten waren hier eingegliedert unter der Rubrik »Sammlung aus der Praxis, Straftaten gegen Leib und Leben«:

»Die Mordtaten der letzten 70 Jahre (vor 1926, Anm. d. Verf.) sind durch die Werkzeuge und verletzte Körperteile der Getöteten, sowie durch die Totenmasken der in diesem Zeitraum hingerichteten Personen dargestellt« (Beiträge 1926, I, H. 1: 4).

Ebensowenig gibt Roscher (1912: 228) weitere Erklärungen zu Gebrauchsweise und Bedeutung der Totenmasken, die – wie zeitgenössischen Abbildungen zu entnehmen ist – in einem mit Gardinen verhängten, verglasten

Holzschrank aufbewahrt wurden (Abb. 5). Es war nicht ungewöhnlich, daß zeitgenössische Museumsvitrinen bürgerlichen Wohnzimmerschränken glichen, doch die Vitrine für die Totenmasken ist besonders und ähnelt einem Reliquienschrein oder Ahnenschränklein, bei dem die Objekte dem direkten Blick zunächst verborgen bleiben. Die einzelnen Masken sind aufrecht auf Holzträger montiert und mit einem Namensschild versehen. Viel nüchterner ist die spätere Präsentation (Abb. 6) im Bereich der Strafjustiz, wo die Masken ohne Ständer auf schräggestellten Regalflächen abgelegt wurden.

Ein Mediziner, der Anfang des 20. Jahrhunderts einigen Hinrichtungen beiwohnte, beschreibt 1926 die Herstellung der Totenmasken. Auf Weisung der Polizeibehörde wurden zunächst Stukkateurhandwerker und später Anatomiegehilfen damit beauftragt, unmittel-

bar nach Überweisung des Leichnams in die Anatomie (etwa 20 bis 30 Minuten nach der Hinrichtung) einen Gipsabdruck herzustellen (Beiträge 1926, I, H. 2: 5 f.). Ungleichheiten in der technischen Ausführung hätte es gegeben, bis 1893 der in der Anatomie tätige Kustos Krüger¹¹ »das Herstellungsverfahren in ausgezeichneter Weise durch die Anwendung des Krukenbergschen Zinkleims zur Gewinnung der Matrize sowie durch Herstellung praktischer Stütz- und Schutzvorrichtungen für das Abformen des Kopfes verbessert hat.« (5) Der Tote sollte noch nicht durch die Leichenstarre gekennzeichnet sein, sondern eine »naturgetreue« Abbildung müßte »sämtliche Eigenschaften der Lebensfrische« (6) miteinfangen. Der deutsche Bildhauer Georg Kolbe spricht ähnlich wie der Mediziner: »Erstarrung ändert die Züge« (Benkard 1927: XLI). Wie in der Anatomie wird auch im Künstleratelier der tote Kopf so gebettet und gestützt, daß ein »richtiger Ausdruck« entsteht, und das heißt in diesem Fall: ein Ausdruck, der nicht entstellt, der eher noch mit dem Leben als mit der Starre des Todes verbunden ist. Ob es nun sanft entschlafene oder von einer Krankheit durch den Tod erlöste oder gewaltsam enthauptete Personen waren – für das plastische Abbildungsverfahren scheint die Todesart offenbar keine Rolle gespielt zu haben.

Das Sterben durch die Guillotine wurde jedoch seit dem ersten Einsatz des Hilfsgerätes von medizinischer und philosophischer Seite vehement diskutiert. Die Erfindung der Tötungsmaschine wurde im Vergleich zu den früheren Verfahren als ein Akt der Menschlichkeit gepriesen: gegenüber dem Opfer einerseits, weil die Guillotine dessen Schmerz verringerte, gegenüber den Zuschauern andererseits, weil das Blutvergießen reduziert wurde (Arasse 1988: 23). Die Enthauptung durch das Fallbeil der Guillotine erfolgt ungeheuer schnell. Schnell wie der Blitz entscheidet das Beil zwischen Leben und Tod, was »schon bald als monströse Obszönität empfunden werden [sollte], als eine Herabwürdigung des Individuums im entscheidenden Moment seines Lebens« (51). Eine Debatte entfacht sich über die Frage, ob der Kopf sofort nach seiner Abtrennung vom Körper jegliches Be-

wußtsein verliert und wann der Todeszeitpunkt festgesetzt werden kann (52 f.).

»Die sofortige Wirkung der Guillotine wird zu einer Ungeheuerlichkeit in philosophischer Hinsicht: Sie zwingt dazu, das Ende des physischen Lebens von dem des psychischen Lebens zu unterscheiden. Dies aber bedeutet eine zeitliche Diskrepanz, bei der die Einheit des Subjekts in Stücke geht« (54).

Diese Einheit des Individuums sollte hingegen aber in der Totenmaske der natürlich Verstorbene versinnbildlicht werden. Die Physiognomiker bestehen auf der gegenseitigen Abhängigkeit von physischem und psychischem Leben. Der eintretende Tod von auf natürlichem Wege Sterbenden wird einem Klischee zufolge als rettend, erlösend, als ganzheitliche Abrundung des Lebens charakterisiert. Dazu noch einmal Georg Kolbe:

»Des Menschen Tod bezeichnen wir als eine Erlösung. Und wirklich folgt dem letzten Atemzug alsbald ein fast überirdisches Lächeln. Allen Leides enthoben, vollbracht! Wie eine Erfüllung, eine Vollendung als das höchste Moment des Lebens erscheint so das Sterben« (Benkard 1927: XLI).

Im Vergleich dazu steht der Bericht eines Kriminalbeamten aus der gleichen Zeit (1926), der detailliert eine Hinrichtung beschreibt, die in einem gleichsam mystischen Nachspiel ein letztes Wehren des Delinquenten zur Folge hat. Der zum Tode Verurteilte, von zwei Seelsorgern begleitet, wird vom Scharfrichter und seinen drei Knechten am Schafott empfangen und an das Brett geschnallt, das danach waagrecht vor eine Apparatur geschoben wird. Hier wird der Kopf eingespannt.

»Jetzt wurde die Halskrause heruntergeklappt, ein Knecht zog den Kopf des Delinquenten am Haar nach vorn, der Scharfrichter berührte den Hebel des Beiles, und das schwere Beil fuhr wie ein Blitz nieder und trennte den Kopf vom Rumpfe; der Kopf fiel in den schlauchartigen Sack, der unter das Schafott führt. [...] Sofort eilten einige Ärzte und andere Personen in den unteren Raum des Schafotts, und als der Physikus Gernet das Haupt des Delinquenten am Haare emporhob, schnappte der Mund noch zweimal auf und zu,

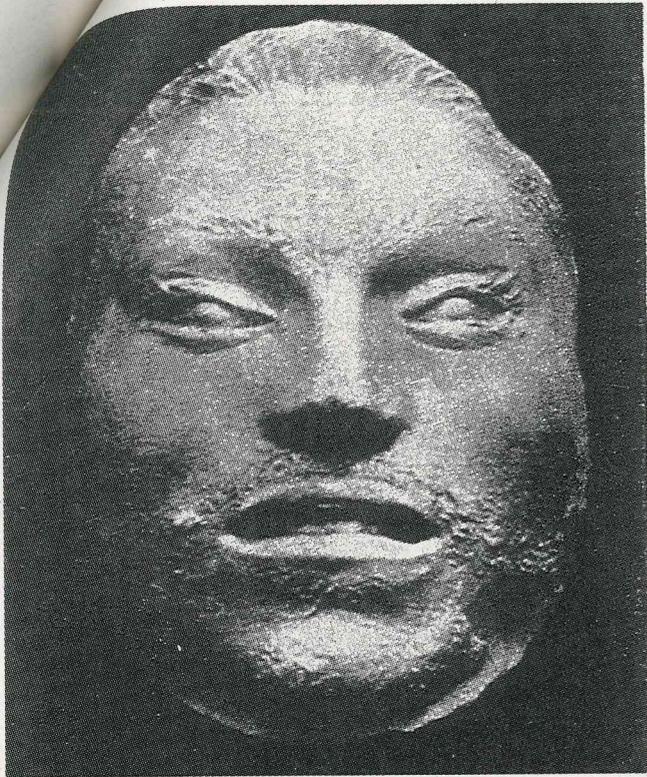


Abb. 7: Totenmaske des Raubmörders Winkler (1888 hingerichtet), aus: Beiträge 1926, Bd. 1, H. 2.

und ebenso öffneten und schlossen sich die Augen noch zwei- oder dreimal« (Beiträge 1926, I, H. 1: 114 f.).

Der abgetrennte Kopf führt noch für Sekunden ein Eigenleben; diese Bewegungen lösen eine tiefe Angst vor dem geheimen Leben der Leiche aus, die in diesem nüchternen Bericht zwar nicht unmittelbar deutlich wird, aber von der zahlreiche Rituale des sogenannten Volksglaubens Zeugnis ablegen.¹²

Man kann sich vorstellen, daß der abgeschlagene Kopf nicht jenes von Kolbe idealisierte Lächeln trug, sondern im Gegenteil von der Angst gekennzeichnet war, die in den Tagen, Stunden und Sekunden vor dem herabschnellenden Beil durchlebt wurde. Nicht »Erlösung« und »Erfüllung« kennzeichnen dieses Sterben, oder genauer: diese technische Ausschaltung von Leben. Der Blick ist ein anderer: die Justiz bestraft einen Menschen mit dem Tode, der einen Mord begangen hat und aus der sozialen Gemeinschaft ausgeschlossen wurde (im juristischen Terminus: »dauernder Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte«). Da die Marter bis an den Nullpunkt reduziert ist, gibt es bei der Guillotiniierung nur eine verschwindend geringe Zeitspanne dessen, was

man als Sterben oder Ringen mit dem Leben bezeichnet. In den Fallbeschreibungen der in Hamburg Hingerichteten werden hin und wieder »Die letzten Stunden des Delinquenten« (Beiträge 1926) dokumentiert. Es sind Beobachtungen über den seelischen Zustand der Todeskandidaten, beurteilt nach einem einfachen Schema: ob sie reumütig und gefaßt oder uneinsichtig und kalt dem Schafott entgegengetreten sind. Die Debatte um das Wie des Sterbens und seine Auswirkungen auf den Gesichtsausdruck, der als »ewiges Antlitz« zum Abdruck gelangt, wurde bei der Polizei und in der Kriminologie nicht geführt. Dabei unterscheiden sich einige Totenmasken von Hingerichteten sehr offensichtlich von denen, die berühmte Persönlichkeiten darstellen. Bei der Maske des 1888 hingerichteten Mörders Carl August Winkler (Abb. 7) z.B. sind Augen und Mund geöffnet abgebildet. Welchen dokumentarischen Wert hat diese Geste, die bei anderen Totenmasken auf jeden Fall vermieden wird? Der geöffnete Mund einer Leiche ist im Totenkult des europäischen Abendlandes ein Tabu; durch ihn könne die Seele des Verstorbenen entweichen und mithin Furcht auslösen (Macho 1987: 413). In der Beschreibung über

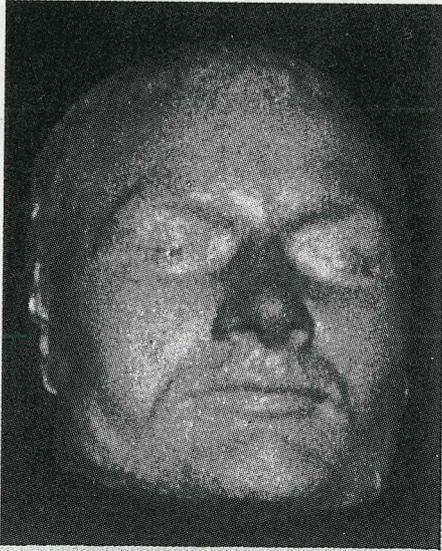


Abb. 8: »Albers und sein Opfer« (1914 hingerichtet), aus: Beiträge 1927, II, H. 3.

das Verhalten des Delinquenten Winkler kurz vor seiner Hinrichtung heißt es: Er erklärte dem Geistlichen, daß ihn der Tod endlich von dem Bild erlösen würde, das ihm als letztes von seinem Opfer im Gedächtnis geblieben war. Immer wieder sah er die Leiche zu seinen Füßen liegen, »den starren Mund geöffnet, aus dem ein Fluch gegen ihn ertöne« (Beiträge 1926, I, H. 2: 169).

Warum wurde überhaupt von den Hingerichteten eine Maske abgenommen, warum hatte eine Fotografie des Verurteilten für die Kriminalisten nicht ausgereicht?

6. Ausstellung des Bösen

Die Hamburger Totenmasken von Hingerichteten scheinen durch den Schrein, in dem sie im Kriminalmuseum aufgebahrt waren, nachträglich eine Würdigung erfahren zu haben und zwar im Sinne von: das Böse ist gesühnt und gebannt. Das dreidimensionale Objekt ist ein Beweis dafür, daß die Justiz wirksam war. Die schon erwähnten Fallberichte liefern die Vorgeschichten und Beschreibungen der Charaktere jener Menschen, die sich hinter diesen Masken verbergen. Es ist ein physiognomischer Denkansatz, der hier zum Ausdruck kommt: die äußeren Formen sollen Verweise auf Charaktereigenschaften sein, der Lebens-

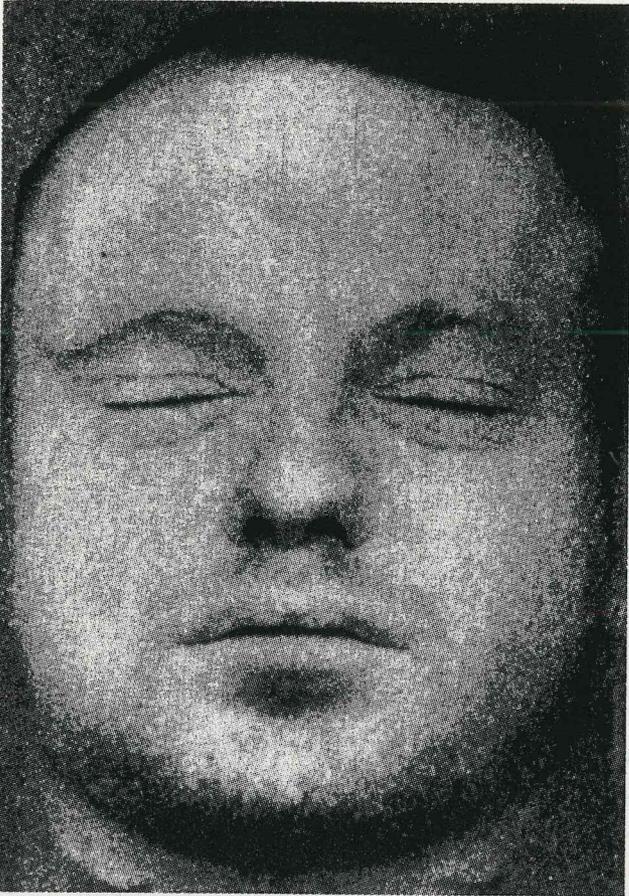


Abb. 9: Konservierter Kopf von Friedrich Haarmann (1925 hingerichtet), aus: Werremeier 1992.

weg ist Kausalerklärung für das So-und-nicht-anders-Sein des Individuums. Vermutlich jener Idee zufolge, daß das Abbild den Text bestätigt und umgekehrt, sind die Dokumentationen der Fälle mit Abbildungen von Totenmaske, erkennungsdienstlichen Fotografien und in manchen Fällen von Mordwerkzeugen und Tatortansichten illustriert (Abb. 8). Es sind Schaustücke, die den Ablauf von Verbrechen und nicht deren Aufklärung illustrieren. Sie sind Zeichen dafür, daß ein Mord stattgefunden hat und daß man ihm einen Täter zuordnen kann. Die Totenmasken sind Bestandteil des Studienbereichs Mord; sie scheinen mir auf zweifache Weise ein Symbol für die Auseinandersetzung mit dem Tod zu sein. Ermordet zu werden oder durch Enthauptung zu Tode kommen sind zwei extreme Todesarten, die darin ihre Gemeinsamkeit haben, als sie beide die Macht einer Person über den Tod eines Anderen mitsichführen.

Ein physiognomisches Zeichen, die Totenmaske, wird mit Bedeutungen aufgeladen,

und im Gegensatz zur rituellen Maske zweifelt man offenbar bei der Totenmaske nicht an der Identität zwischen der äußeren Gestalt und der inneren Verfassung. Oder anders gesagt: Wenn über eine Totenmaske gesprochen wird, glaubt man an ein unverfälschtes Abbild. Wie bei der zeitgenössischen Rezeption von Fotografien gibt es einen Glauben an die unmittelbare Deckung von Vorbild und Abbild.¹³ Um ein Noch-mehr an Authentizität ging es wohl der Gerichtsmedizin in Hannover, die den abgeschlagenen Kopf des Massenmörders Haarmann für alle Zeiten in einem Glas konservierte¹⁴ (Abb. 9). Was uns heute als fetischistischer Trophäenkult anmutet, war für die Zeitgenossen offenbar ein »echter Beweis« für die Existenz des Bösen.

Für die Hamburger Sammlung von Totenmasken Guillotinerter gibt es keine Quellen, die Auskunft über ihre zeitgenössische Verwendung geben könnten. Lediglich an einer Stelle wird erwähnt, daß die Masken, zu denen teilweise auch die dazugehörigen Schädel erhalten waren, »für vergleichende Messungen ein wertvolles anthropologisches Material« darstellen würden (Beiträge 1926, I, H. 2: 6). Ist es letztendlich der Blick des Kriminalisten, der mit einer plastischen Abbildung dahingehend geschult werden soll, an der Totenmaske das physiognomische Zeichen zu deuten? Oder sind die Totenmasken lediglich in auratischer Weise Metapher für das Böse schlechthin? Die Verbindung von Abbild und Text gibt dem Blick eine Richtung. In dem Bericht über den Fall Wiese, einer sogenannten Engelmacherin, werden eine fotografische Abbildung en face und eine Totenmaske en profil der Frau wiedergegeben (Abb. 10) und gesagt: »Sie hatte einen unheimlich stehenden Blick und ließ sich durch keine Worte rühren« (Beiträge 1926, I, H. 2: 59). Ferner wird ihre Körpersprache während der Gerichtsverhandlungen beobachtet, ihre Gefäßtheit und ihre List betont, was im Verhältnis zu ihren Mordtaten als eine Ungeheuerlichkeit gedeutet wird und die Verurteilte als unmenschliche Bestie darstellt.

Das Visuelle und die Wahrnehmung der Oberfläche werden mit Bedeutungen aufgeladen. Mitte des 19. Jahrhunderts erscheint das Buch *Die Symbolik der menschlichen Gestalt*

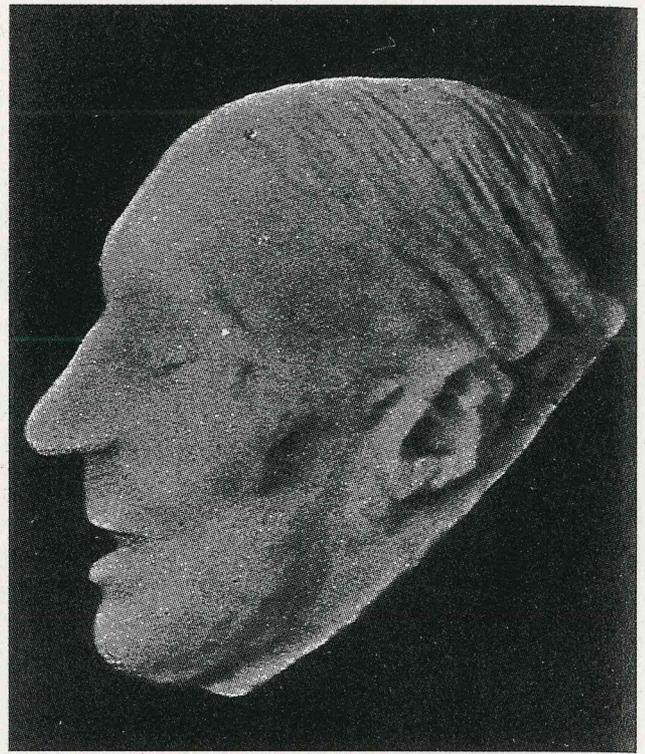


Abb. 10: Fotografie und Totenmaske von Elisabeth Wiese (1905 hingerichtet), aus: Beiträge 1926, I, H. 2.

von Carl Gustav Carus, das eine Anleitung für die körperliche Ausdruckskunde des menschlichen Charakters darstellt. Carus, der selbst eine umfangreiche Totenmasken-Sammlung besaß, empfahl Übungen für das Erkennen von Strukturen. Doch das Studium der physiognomischen Zusammenhänge allein würde nicht reichen, »um den wahren Menschenkenner zu schaffen«; hinzukommen müßten »Spürkraft«, »ein gewisses natürliches Gefühl« und »ein gewisser angeborener Blick« (Carus 1858: 381). Um den Blick, der alles erfassen kann, geht es Ende des 18. Jahrhunderts auch dem Philosophen und Staatsrechtler Jeremy Bentham, der die Bezeichnung *Panopticon* für seine Gefängnis-Architektur wählt, eine Strafanstalt, die qua Macht des Blicks umerziehen sollte (Oettermann 1992: 40). Als *Panoptikum* bezeichneten auch die Brüder Castan in den 1870er Jahren ihr Wachsfigurenkabinett in Berlin (das damals größte der Welt), in dem kuriose Effekte, in Wachs gearbeitete berühmte Persönlichkeiten und eben auch eine

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

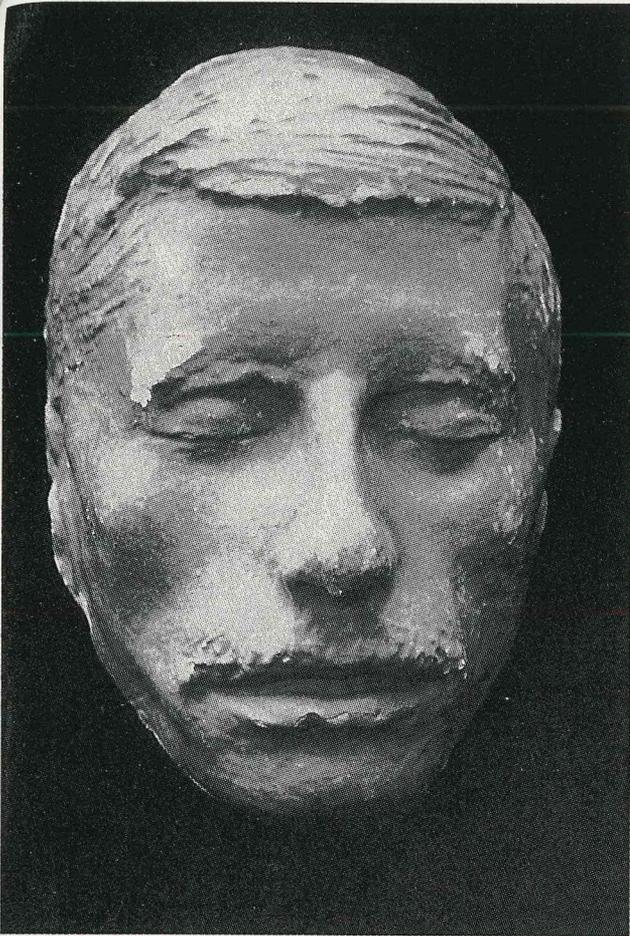


Abb. 11: Totenmaske von Benthien (1890 hingerichtet). Kriminalpolizeiliche Lehrmittelsammlung Hamburg.

heutigen Kriminalmuseum in Wien ausgestellt sind. Es sind Gipsabdrücke, denen Haare, Ohren, Schnurrbart, Zähne und Zunge anmodelliert und die koloriert sind.¹⁵ Wissenschaftliches Forschungsinteresse und populäre Anschaulichkeit lagen in diesem Fall nah beieinander. Ich vermute einen Zusammenhang zwischen den Sammlungen von Totenmasken Hingerichteter, dem Panoptikum und den Schädelansammlungen von Medizinern, Anthropologen und Kriminologen (z.B. Carus, Virchow, Lombroso): Sie sind Archive des Blicks und Symbol für den Glauben an die physiognomische Erfassung des Menschen.

In der Folge von Carus entwickelt sich die Wissenschaft von der Physiognomie, der Ausdrucks- und Charakterkunde schnell. Besonders in der Kriminologie regten die Werke der italienischen positivistischen Schule (Lombroso, Ferrero) umfangreiche Studien um die Debatte an, wie ein Verbrecher aussieht, ob es

angeborene Anlagen gibt, wie man Kriminelle erkennen kann. Für Messungen und die Schulung des Blicks benutzten sie Schädel, Totenmasken, Fotografien. Der *Wille zum Wissen* führt im 19. Jahrhundert zu einer ungeheuren Diversifizierung bei der Betrachtung des Menschen und zu einer Vorstellung von der Transparenz des Kriminellen. Die Kriminalmuseen waren angefüllt mit Objekten, die Auskunft über Bedeutungen geben sollten.¹⁶ Wissen heißt aber hier auch gleichzeitig, die gewonnenen Erkenntnisse zu klassifizieren und zu typisieren. Wurde damit aber nicht eine neue Maskierung vorgenommen? Es handelte sich um Entweder-oder-Relationen, um die Unterscheidung von gut und böse, gesund und krank, normal und anormal. Die Totenmasken des Kriminalmuseums sind Dokumente einer Sichtbarkeit und nicht traditionelles (Masken-)Zeichen des Versteckens und des Geheimnisses. An dieser Stelle gesteht man ihnen kein Spiel zu, keine Zweideutigkeit in der Aussage. Im Kontext ihrer Ausstellung repräsentiert die Totenmaske von einem Hingerichteten etwas seltenes: die Physiognomie eines Mörders, ein von der Gesellschaft Ausgestoßener der höchsten Verbrecherkategorie. Die Maske ist Objekt des Studiums und Trophäe (Objekt der Emotionalität) und Fetisch (Stellvertreter für das Böse) zugleich. Neben anderen ikonographischen Aufzeichnungen (Fotografien, Schemata) der Anthropologie werden diese Totenmasken als dreidimensionale Abbilder einer Bedeutung – und nicht eines Rätsels – verstanden (Abb. 11). Der Gipsabdruck scheint darüber hinaus einen intensiveren Eindruck vermittelt zu haben, im Vergleich zu den Fotografien, die von den entsprechenden Personen vor der Hinrichtung erstellt worden waren. Wie an den Wachfiguren des Panoptikums scheinen die Geschichten an den plastischen Verbrecherköpfen besser zu haften und das Dreidimensionale der Illusionsbildung förderlicher zu sein.

Mit der Aufsicht auf die Totenmasken von hingerichteten Mördern meinte man eine Offenbarung des Wesens erfahren zu können. Durch den Kontext, in den sie gestellt wurden (Kriminalmuseum und später vermutlich Kriminalbiologische Untersuchungsstelle), ver-

lieh man ihnen eine Autorität und machte sie zum wissenschaftlichen Hilfsmittel für die physiognomische Idee. In den Räumen des Panoptikums wirkten sie als Objekte des Grusels, versuchte man doch, im Gegensatz dazu, im populären Totenkult dem Anblick der Abbildung von einer Leiche zu entkommen.

Anmerkungen

1. Die Totenmasken von Etkar André und Fritz Schulze in der Ausstellung »... wenn alles in Scherben fällt. Hamburgs Weg in den Feuersturm«, Museum für Hamburgische Geschichte (5/93 – 2/94).
2. Siehe Jansen/Jansen 1978: 37–53. Hier wird auch Bezug genommen zur symbolischen Verflechtung von Maske und Tod in der Belletristik und in der Kunst.
3. Nach dem Oxford English Dictionary in der Bedeutung von: Imitation zu Täuschungszwecken.
4. Siehe Grimms Wörterbuch, Bd. 2, Spalte 263–265: »Bosse: jocus, ludus, doch nie in der alten Bedeutung eines Bildwerks (...), nur im Sinn eines Spiels (...). Bossieren: fingere, adumbrare, abreißen, in Bossen stellen: die welt mit einer kolen nur entwerfen und bossieren, aber mit erschöpfen, abmalen oder conterfeien« (...).
5. Die Leiche wurde in einem Stuhl aufgerichtet, durch Körper- und Kopfstütze festgehalten und später wurden Augen sowie ein Lächeln eingezeichnet (Gebhardt 1978: 96 f.; Frank/Kuntner 1983: 23).
6. Einen Höhepunkt hat die Entwicklung (zumindest in Deutschland) in den 1920er Jahren; aus dieser Zeit stammen auch die schon erwähnten Dokumentationen und die spärlichen kriminologischen Hinweise über Totenmasken.
7. Gipsabdrücke der Köpfe von Hingerichteten waren nach Auskunft von Heindl (1930: VII) außer in Hamburg um 1905 in verschiedenen deutschen Kriminalmuseen, namentlich in denen von Berlin und Dresden zu sehen.
8. In einem anderen Zusammenhang könnten Presseberichte über die Hinrichtungen, bei denen auch immer eine Anzahl von Zeugen teilnahmen, ausgewertet werden.
9. Die Abbildung von 1949 zeigt vermutlich die Ausstellung im Strafjustizgebäude. Nicht alle Masken des Kriminalmuseums sind hier zu sehen und, wie ein Vergleich mit dem Todesregister der Gefängnisverwaltung (Staatsarchiv Hamburg, Abl. 4/141) zeigt, erscheinen für die Zeit zwischen 1933 und 1949 nur ein Bruchteil von Gipsabdrücken derjenigen, die tatsächlich hingerichtet wurden. Aufgrund der defizitären Quellenlage ist nicht zu klären, ob von allen in Hamburg Guillotinierten eine Maske abgenom-

men wurde. Bis zum Jahre 1926 ist das nachweislich der Fall (Beiträge 1926, I, H.1: 4), danach verliert sich die Spur. Für den Hinweis auf die Fotografie von c1949 nebst des Verzeichnisses danke ich Herrn Böttcher, Kriminalpolizeiliche Lehrmittelsammlung Hamburg.

10. Für die Unterstützung bei der Quellensuche danke ich Ulrich Bauche.
11. Er signierte übrigens seine Abgüsse wie Kunstwerke.
12. Insbesondere beziehen sich die Verhaltensregeln auf das Zudrücken und Abdecken der als bedrohlich empfundenen Augen und das Verschließen des Mundes. Siehe Beispiele bei Macho 1987: 412 f.
13. Bezüglich der tradierten Totenmasken von berühmten Persönlichkeiten existiert eine Erörterung über echte und gefälschte oder überarbeitete Totenmasken. Es ist auch hier die physiognomische Idee, die den Grund für die Frage nach der Authentizität darstellt.
14. Das Präparat ist heute im Rechtsmedizinischen Institut der Universität Göttingen gelagert. Für medizinische Untersuchungszwecke hatte man Augen und Gehirn Haarmanns herausgenommen. Von besonderer Brisanz war der Fall Haarmann bekanntlich nicht nur wegen der brutalen Leichenverstümmelung durch den Serienmörder, sondern gerade auch wegen des nachlässigen Verhaltens der Polizei bei der Aufklärung. Haarmanns abgeschlagener Kopf könnte die Erfolgsidee der Polizei und Justiz symbolisieren.
15. Siehe Kriminalmuseum Wien (Privatmuseum, Leitung: Harald Seyrl): Totenmasken von Wanjek (1901), Vorborye (1902), Senkel (1902).
16. Zeugnisse für diese Suche kann man heute noch im Wiener Kriminalmuseum (Neuaufstellung 1991 mit alten Beständen) und besonders im Museo di Antropologia Criminale, Turin, betrachten. In letzteres ist die Sammlung von Cesare Lombroso eingegangen. Siehe Barbos 1989: 587–591.

Literatur

- Arasse, Daniel 1988: *Die Guillotine: Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*. Reinbek bei Hamburg.
- Ariès, Philippe 1979: *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*. München/Wien.
- Barbos, Mario Portigliatti 1989: Cesare Lombrosos delinquenter Mensch. In: Jean Clair/Cathrin Pichler/Wolfgang Pircher (Hg.): *Wunderblock: Eine Geschichte der modernen Seele*. Wien: 587–591.
- Beiträge zur Hamburgischen Kriminalgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des Kriminalmuseums nach Quellen und Urkunden*. 1926, Bd. I, H. I/H. 2; Bd. II, H.3.
- Benkard, Ernst 1927: *Das ewige Antlitz: Eine Sammlung von Totenmasken*. Berlin.

- ckner, Wolfgang 1966: *Bildnis und Brauch: Studien zur Bildnisfunktion der Effigies*. Berlin.
- Carus, Carl Gustav 1858: *Symbolik der menschlichen Gestalt: Ein Handbuch zur Menschenkenntnis*, 2. Aufl.. Leipzig.
- Foucault, Michel 1976: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.
- Foucault, Michel 1988: *Die Geburt der Klinik: Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt a.M.
- Frank, Hans/Kuntner, Margarethe 1983: Österreich war von Anfang an dabei: Die Frühzeit der Fotografie von 1839 bis 1860. In: Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich (Hg.): *Geschichte der Fotografie in Österreich*, Bd. 1. Bad Ischl: 15–24.
- Gebhardt, Heinz 1978: *Königlich Bayerische Photographie 1838–1918*. München.
- Geschichte der Fotografie in Österreich*, Bd. 1, hg.v. Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich. Bad Ischl 1983.
- Grimms Wörterbuch*, Bd. 2, Sp. 263–266.
- Heindl, Robert 1930: Vorwort. In: Jeserich, Rudolf: *Chemie und Photographie im Dienste der Verbrechensaufklärung*. Berlin.
- Helsted, Dyveke 1985: *Livs- og dødsmasker i Thorvaldsens samling*. Kopenhagen.
- Jansen, H.H./Jansen, R. 1978: Tod und Maske. In: H.H.Jansen (Hg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Darmstadt: 37–53.
- Karasek, Erika/Neuland, Dagmar 1991: *Sensationen, Sensationen: Merk-Würdiges aus Museum und Panoptikum*. Berlin.
- Kerényi, Karl. 1948: Mensch und Maske. In: *Eranos-Jahrbuch* Bd. 16.
- Kramer, Dieter 1992: Masken für uns. In: Eva Ch. Raabe (Hg.): *Mythos Maske: Ideen, Menschen, Weltbilder*. Frankfurt a.M.
- Langer, Richard 1927: *Totenmasken*. Leipzig.
- Lavater, Johann Caspar 1984: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe (1775)*. Stuttgart.
- Lipps, Theodor 1977: *Die Wirklichkeit des Menschen*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.
- Macho, Thomas H. 1987: *Todesmetaphern: Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt a.M.
- Neureiter, Ferdinand von 1940: *Kriminalbiologie*. Berlin.
- Oettermann, Stephan 1992: Alles-Schau: Wachsfigurenkabinette und Panoptiken. In: Lisa Kosok/Mathilde Jamin (Hg.): *Viel Vergnügen: Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende*. Essen.
- Roscher, Gustav 1912: *Großstadtpolizei: Ein praktisches Handbuch der deutschen Polizei*. Hamburg.
- Shakespeare, William 1979: *Dramatische Werke*, Bd. IX, Basel.
- Werremeier, Friedhelm 1992: *Haarmann: Nachruf auf einen Werwolf: Die Geschichte des Massenmörders Friedrich Haarmann, seiner Opfer und seiner Jäger*. Köln.

SUMMARY

Death-Masks

The death-masks of executed criminals, formerly part of a museum of criminology in Hamburg, are the starting point for a general reflection on the symbolism of death-masks in our culture. In a short survey the history of the death-mask is told beginning with the idealizing *effigies* and ending with the naturalistic mask of the 19th century. During this later epoch portraiture not only included kings and aristocrats but also famous and important literary writers, political leaders, and philosophical thinkers. With this shift of interest in the object the attitude towards death underwent a gradual change: The death-mask was seen as a symbol not of death but of a lived life. The mask was intended to show in a realistic manner the individual features of the deceased without being beautified by the artist; it was meant as an artifact which rendered the character of the dead person. Physiognomical thinking of the 19th century promoted the idea that the inner life of a person was reflected in the facial features. This essay argues on the basis of the hypothesis that this physiognomical ideology which became more and more popular in the humanities and in quotidian culture during the last century was the guiding law for the production of death-mask of famous persons as well as of executed criminals. Up to now no documents could be found which explain the function of the criminological collection of death-masks in Hamburg. The masks represent a silent history which ended only fifty years ago. Via contextual reconstruction meaning and function of these objects are discussed in this paper.

Before the background of the introduction of the guillotine and the exclusion of the public from the decapitation ceremonial the mask assumes a special documentary value. The fact that the death-masks were part of a criminological collection which functioned as teaching material for policemen seem to confirm the hypothesis. But what was it policemen should see? Were these masks of murderers investigated to unveil the human monster? It is interesting to note that at the same time plaster

casts of famous criminals were shown in so called panopticons for public amusement. In the context of 19th century death cult the death-mask has a double connotation: veneration, physiognomical knowledge, memory, and it takes the role of the trophy which is displayed to inspire horror in the beholder.

Despite this multivalent meaning it is always the idea of truth, a visualized truth which is represented in the naturalistic, threedimensional form of the mask. The masks of the dead not only show a face but a character, either a good and ingenious one or a bad and criminal one.