

---

## Inhalt

|                  |   |
|------------------|---|
| Einleitung ..... | 7 |
|------------------|---|

### Randgänge der Lebenswissenschaften

|   |    |
|---|----|
| CORNELIUS REIBER<br>Die Lebenswissenschaften im Leichenhaus ..... | 13 |
|---|----|

|   |    |
|---|----|
| HEIKO STOFF<br>Jung und Alt auf Leben und Tod. Verjüngung zu Beginn<br>des 20. Jahrhunderts. .... | 35 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| MARGARETE VÖHRINGER<br>Unter den Lebenden. Aleksander Bogdanows Bluttransfusionen,<br>Moskau 1924–1926 ..... | 52 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| HANS-JÖRG RHEINBERGER<br>In Vitro ..... | 68 |
|---|----|

### Animation

|   |    |
|---|----|
| PETRA LANGE-BERNDT<br>Von der Gestaltung untoter Körper. Techniken zur Animation<br>des Leblosen in Präparationsanleitungen um 1900 ..... | 83 |
|---|----|

|   |     |
|---|-----|
| UTA KORNMEIER<br>Lebendigkeit durch Ähnlichkeit – mit Pygmalion ins<br>Wachsfigurenkabinett ..... | 105 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| BERNHARD SIEGERT<br>Die Leiche in der Wachsfigur. Exzesse der Mimesis in Kunst, Wissen-<br>schaft und Medien ..... | 116 |
|--|-----|

### Das lebende Bild

|   |     |
|---|-----|
| FELIX HOFFMANN<br>Zwischen Leben und Tod. Inszenatorische und ikonografische Aspekte<br>der postmortalen Fotografie ..... | 139 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| PETER GEIMER   |     |
| Das lebende Lichtbild – »Mumie der Veränderung« .....                        | 162 |
| TOM GUNNING  |     |
| Re-Animation. Lebende Bilder oder ein einbalsamiertes<br>Bild vom Tod? ..... | 182 |
| Anmerkungen .....  | 205 |



---

## Einleitung

Die Frage, wo das Leben endet und der Tod beginnt, ist nicht erst durch die gegenwärtigen Debatten zur Bestimmung des biologischen Todes aktuell und sie ist auch nicht auf den Kompetenzbereich der Lebenswissenschaften beschränkt. Die Betrachtung und Erforschung des Lebendigen begleitet ein beständiger Rekurs auf Unbelebtes. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert gerät das Leben gerade auch in seinen Randzonen und seinen Überschneidungen mit dem Leblosen sowie in der Durchdringung von Organischem und Anorganischem, Lebendigem und Dinglichem in den Blick: Mediziner untersuchen den Scheintod, Biologen beobachten Leben außerhalb des Organismus, man versucht, das Leben künstlich zu verlängern oder es dort, wo es verschwunden ist, künstlich wieder hervorzubringen. Solchen Formen uneindeutiger Lebendigkeit ist der vorliegende Band gewidmet. Es geht nicht um Leben *oder* Tod, sondern um jene beunruhigende Zone dazwischen, die Naturwissenschaftler ebenso beschäftigt hat wie bildende Künstler, Präparatoren im Museum oder die Pioniere des Films. Eine Erfassung sämtlicher Erscheinungsweisen dieses Phänomens kann dabei ebenso wenig geleistet werden wie eine umfassende historische Darstellung. Vielmehr gehen die Beiträge von konkreten Einzelstudien aus und behandeln aus kultur-, wissenschafts- und kunstgeschichtlicher Sicht exemplarische Schauplätze des Untoten. Sie handeln von scheinototen Organismen und *in vitro*-Experimenten, von künstlicher Verjüngung und Techniken der Animation, von lebenden Bildern und Wachsfiguren, von belebten Dingen und dem unheimlichen Blick, den präparierte Tiere auf uns richten. Im Mittelpunkt stehen Objekte, Praktiken und Techniken, die Leben und Leblosigkeit entgrenzen, sie miteinander verschränken oder sie auseinander hervorgehen lassen und auf diese Weise ganz eigene Vorstellungen davon entfalten, was als untot zu gelten hat.

Der Beitrag von CORNELIUS REIBER erinnert an eine Institution, die ihren Ausgang mit den Debatten um den Scheintod gegen Ende des 18. Jahrhunderts genommen hat: 1792 wurde in Weimar das erste Leichenhaus als »Asyl des zweifelhaften Lebens« errichtet, ein Ort, der den Toten ihre potentielle Rückkehr ins Leben ermöglichen und den Lebenden zugleich Schutz vor der Ansteckung durch die Körper der Toten bieten sollte. Der Beitrag verfolgt die Diskussionen um die Uneindeutigkeit der Zeichen des



Todes bis hin zu jenem »Alptraum im Diskurs um 1800« – dem anhaltenden Schweigen der Toten, die nicht aufwachen wollen und damit das Ende des Leichenhauses und den Übergang des Scheintods in das Imaginäre der Literatur besiegeln. Die beiden folgenden Texte handeln von utopischen Versuchen, den Tod durch medizinische Verfahren der Verjüngung so weit wie möglich aufzuschieben. HEIKO STOFF zeigt auf, wie das Sterben im Zuge der Industrialisierung zunehmend als fahrlässige Störung, das Altern als behandelbare Pathologie und unproduktive Lebensphase angesehen wurde. Protagonisten der künstlichen Verjüngung wie der in Wien lehrende Physiologe Eugen Steinach sahen in der Verlängerung des Lebens eine notwendige, biopolitische Wende, während Kritiker wie Karl Jaspers das Ideal einer permanenten Jugendlichkeit als reinen Konsumismus und Etablierung einer neuen, medizinischen Industrie ablehnten. In ihrer Studie über den russischen Mediziner und Sozialrevolutionär Alexander Bogdanow beschreibt auch MARGARETE VÖHRINGER ein Konzept des Lebendigen, das den Tod als biologische Störung und Zeichen einer Desorganisation auffasste, die durch kontinuierliche Bluttransfusion zwischen zwei Körpern überwunden werden könne. Bogdanows Konzept des Lebewesens als selbstproduktive Maschine erweist sich dabei als Teil eines umfassenden Projekts einer Transformation der Gesellschaft, die Natürliches und Soziales, Physiologie und Kultur gleichermaßen einschließen sollte. Mit der Unterscheidung zwischen *in vivo* und *in vitro* nimmt HANS-JÖRG RHEINBERGER eine Entwicklung in der Biologie des 20. Jahrhunderts in den Blick, in der die Trennung von Leben und Tod durch eine Trennung von Innen und Außen des Lebendigen ersetzt wird. Beim Übergang vom lebenden System zum System im Reagenzglas wird dem »inneren Milieu« des Organismus, von dem Claude Bernard sprach, ein äußeres Milieu an die Seite gesetzt, indem Vorgänge außerhalb des Organismus zur Darstellung kommen sollten. Diese Spiegelung oder Verdopplung des Lebens war von der Frage begleitet, inwieweit der Verlauf eines Vorgangs im Reagenzglas tatsächlich dem biologischen Ablauf in der Zelle entsprach: Dem Leben drohte jetzt nicht mehr alleine der Tod, sondern »das Gespenst des Artefakts«.

Mit der Taxidermie um 1900 stellt PETRA LANGE-BERNDT eine Präparationstechnik vor, die mit dem Anspruch verbunden war, toten Tierkörpern in Schausammlungen und Museen ihr altes Leben zurückzugeben. Während die Präparatoren ihr Handwerk von der profanen Wachsplastik absetzten, um sich den Schöpfungsmythen der Kunst gleichzustellen, geben sich ihre Traktate im Rückblick als Protokolle des Scheiterns zu lesen: Statt den erwünschten Anschein des Lebendigen zu erzeugen, stellten sie vielmehr untote Körper her, die unentscheidbar zwischen Zerfall und Konservie-

rung oszillierten. Am Beispiel der Wachsfigur geht UTA KORNMEIER einer Verkörperung des Untoten nach, deren Lebendigkeit nicht – wie in den Automaten des 17. und 18. Jahrhunderts – im Prinzip der Bewegung gründete, sondern im Schein einer stillgestellten Lebensechtheit und Ähnlichkeit. Als Ort der inszenierten Verwirrung der Sinne setzt das Wachsfigurenkabinett auf eine Verwechselbarkeit von Leben und Leblosigkeit, die ihren besonderen Ausdruck in der Unheimlichkeit eines Blicks findet, der die Besucher anschaut und zugleich doch tot ist. Zugleich lauert in der schwer steuerbaren Formbarkeit und der Widerständigkeit des Wachses bereits das Potential seiner Vernichtung, das es später zur todbringenden Substanz in den Fantasmen des Films werden lässt. Die Wachsfigur als Illusion des Lebendigen und Inbegriff von Ähnlichkeit steht auch im Mittelpunkt des Beitrags von BERNHARD SIEGERT. Der Text verfolgt das Repräsentationsmodell der Realpräsenz in ihrem Übergang aus der religiösen Praxis des wächsernen Motivbilds über die Praxis des anatomischen Präparats bis hin zum Medium des Films. Während Paul Lenis *Das Wachsfigurenkabinett* (1923) die Wachsfigur an die klassische pygmalionische Ästhetik anschließt und damit den Film als Kunst zu nobilitieren versucht, beschwört Michael Curtiz' *Mystery of the Wax Museum* mit seinem Phantasma der Leiche in der Wachsfigur die Vorstellung von der realen Anwesenheit des Originals in seinem Bild. In einem Exzess der Mimesis wird das Zeichenmodell der Repräsentation durchkreuzt, um den Film an die Tradition der magisch-kultischen Bildpraktiken der Realpräsenz des Dargestellten im Bild anzuschließen.

Auch die abschließenden drei Beiträge behandeln Figuren des Untoten, die unmittelbar an die Etablierung der technischen Medien Fotografie und Film gebunden sind. Der Beitrag von FELIX HOFFMAN widmet sich mit dem Totenporträt einer Form der Atelierfotografie, die ihre Hochzeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte. Neben der fotografischen Abbildung aufgebahrter Leichen, die auf eine Ununterscheidbarkeit von Schlaf und Tod und damit auf ein Bild der Verstorbenen als Lebende zielte, trieb eine weitere Praxis die Illusion der wiederbelebten Toten noch weiter. Die Verstorbenen wurden dabei als Lebende inszeniert – mit geöffneten Augen, in aufrechter Haltung und oftmals mit Requisiten versehen, die den Schein des Lebendigen und der ungebrochenen Präsenz noch erhöhten. Im Gegensatz zur häufig beschriebenen, todbringenden Wirkung der Fotografie, die das Leben, das sie abbilden will, im Moment seiner Aufnahme stillstellen muss, wird die Fotografie hier zum Medium der Dauer und des scheinbaren Überlebens der Toten im Bild. Der Beitrag von PETER GEIMER verfolgt den Übergang des als ›leblosh empfundene fotografische Bildes zur sogenannten »lebenden Fotografie« im frühen

Film. Die filmische Animation der bis dahin unbewegten Fotografie brachte eine Version des Lebendigen hervor, die auf dem beständigen Oszillieren zwischen der Leibhaftigkeit der abgefilmten Modelle, der Kurbelbewegung des Kameramanns, der laufenden Apparatur und dem bewegten Bild auf der Leinwand beruhte. Der frühe Film erweist sich dabei als manuell und technisch erzeugte Lebendigkeit, die im Animationsfilm selbst seelenlose Gegenstände kinematografisch belebte, dieses Leben zugleich aber auch nach Belieben wieder anhalten, rückwärts laufen und annullieren konnte. Am Beispiel von Jean Epsteins Verfilmung von Edgar Allan Poes *Der Untergang des Hauses Usher* (1928) thematisiert auch der abschließende Beitrag von TOM GUNNING die frühe Konzeption des Films als in Bewegung versetzte Fotografie. Epsteins Film handelt von der Anfertigung eines Porträts, das seinem weiblichen Vorbild immer ähnlicher wird, bis es schließlich dessen Lebendigkeit erlangt, während das lebende Modell zur gleichen Zeit den Tod findet. Mit Hilfe filmischer Mittel wie Überblendung, Kombination von bewegtem Bild und Standbild, Positiv und Negativ zeigt Epstein den Moment, in dem Leben und Tod sich im Gleichgewicht halten und manifestiert dabei zugleich das Oszillieren des Mediums Film zwischen Leben und Tod. Diese Unentscheidbarkeit inszeniert Epstein aber auch im Einsatz der Zeitlupe, die Gegenständen wie dem schwingenden Pendel einer Uhr oder einen vom Wind bewegten Vorhang ein unheimliches Eigenleben verleiht. »Der Tod mag zwar vom Film überwunden werden, doch nur um den Preis, den Tod mit dem Leben verwickelt zu haben.«

Die Mehrzahl der Beiträge geht zurück auf einen Workshop, der im Rahmen des Forschungsprojekts »Die Experimentalisierung des Lebens. Konfigurationen zwischen Wissenschaft, Kunst und Technik« am Berliner Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte abgehalten wurde. Besonderer Dank gilt der Volkswagenstiftung, die das Projekt im Rahmen des Programms »Schlüsselthemen der Geisteswissenschaften« großzügig gefördert hat, sowie Hans-Jörg Rheinberger, bis 2010 Leiter des Projekts und Direktor am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte.

---

# Randgänge der Lebenswissenschaften





---

# Die Lebenswissenschaften im Leichenhaus

CORNELIUS REIBER

Der Name »Leichenhaus« lässt hinsichtlich des Zustands der darin Befindlichen, so scheint es auf den ersten zeitgenössischen Blick, wenig Missverständnisse zu. Leichenhäuser sind dem Friedhof vorgeschaltet, ein Ort der Toten. Man kommt als Toter dort hin und ebenso verlässt man es als Toter. Im Folgenden soll es darum gehen, dass die ersten Institute dieses Namens Ende des 18. Jahrhunderts unter vollständig anderen Vorzeichen entworfen und gebaut wurden. Es soll also eine historische Annäherung versucht werden an eine zunächst so befremdliche Beschreibung wie die des Baumeisters Atzel von 1796, der im Einverständnis mit der Medizin seiner Zeit zu der Definition kam, ein Leichenhaus sei ein »einladender Zufluchtsort«, an dem man »vom Schlaf zum Tode über- oder zum Leben zurückgeht«.<sup>1</sup>

Der Diskurs, in dem diese Beschreibung ihren Platz hat, ist der Diskurs des Scheintodes.

## 1.

Eine Geschichte der Wissenschaft vom Scheintod hat bei der Benennung ihres ersten Kapitels kaum eine Wahl. Das Buch, auf das jeder Autor Bezug nehmen wird, erscheint unter dem programmatischen Titel *Dissertation sur l'incertitude des signes de la mort* von Jacques-Jean Bruhier, einem Pariser Arzt, im Jahr 1749. Zunächst handelte es sich nur um die Übersetzung eines 40-seitigen Aufsatzes über die Unsicherheit der Zeichen des Todes von Jacques Winslow, einem ehemaligen dänischen Theologiestudenten, der in Paris zu einem der bekanntesten Anatomen seiner Zeit geworden war, nachdem er, so sein Schüler Albrecht von Haller, »seines Vaterlandes Glauben vor die Catheder vertauscht« hatte.<sup>2</sup>

Bruhier übersetzte diesen kurzen Text aber nicht nur aus dem Lateinischen ins Französische, sondern erweiterte ihn durch ausgiebige Kommentare und Fallgeschichten. Das so entstandene Buch hatte in seiner endgültigen Fassung, nach mehreren in atemberaubendem Tempo vorge-

nommenen Überarbeitungen, einen Umfang von zwei Bänden mit insgesamt mehr als tausend Seiten.<sup>3</sup>

Der wesentliche Gedanke sowohl bei Winslow auch als bei Bruhier war, dass die bekannten Zeichen des Todes keineswegs sichere Indikatoren des »wahren« oder »absoluten« Todes seien, der von einem nur scheinbaren, dem »mort apparente«, unterschieden werden müsse. Für jeden Menschen bestehe daher die Gefahr, aufgrund einer verfehlten Lektüre der Zeichen des Todes lebendig begraben zu werden. Ein Zeitraum, der nach geläufiger Auffassung bereits jenseits eines singulären Todeszeitpunktes liegt, wird von Bruhier als ein Mittelzustand angesetzt, als »état moyen«, wie es im Original heißt, der erst mit dem Sichtbarwerden aller Verwesungserscheinungen ende.

Bruhier hatte eine Verschiebung gegenüber dem Text von Winslow vorgenommen, die für den Scheintoddiskurs elementar werden wird. Winslow hatte aus der Behauptung der Unsicherheit der Zeichen des Todes die Forderung abgeleitet, es müsse gesetzlich festgelegt werden, dass keine Beerdigung innerhalb einer Frist von zwei oder drei Tagen nach dem vermuteten Todeszeitpunkt vorgenommen werden dürfe. Eine Forderung, deren Einlösung man ab Mitte des 18. Jahrhunderts in entsprechenden Festlegungen häufig begegnen wird, bis hin zu so prominenten Verordnungen wie dem Preußischen Landrecht von 1794.

Bruhier aber sah selbst diese Festlegung noch als Teil einer alten Ordnung an, die nichts von der Individualität jedes einzelnen Todesfalles wisse. In seiner Geschichten-Sammlung kommt es nicht selten vor, dass auch nach zwei Wochen oder 30 Tagen Scheintote wieder zum Leben erwachen. Wenn dies aber der Fall sei, so Bruhier, dann müsse man schlichtweg darauf verzichten, den Mittelzustand zeitlich begrenzen zu wollen. Ménuret de Chambaud schreibt als Autor des Artikels »mort« in der *Encyclopédie* wenige Jahre später über diese Phase zwischen dem unvollkommenen und dem absoluten Tod: »Le temps qui se passe entre la mort imparfaite et la mort absolue est indéterminé. Il varie suivant les causes, les sujets, les accidents et les saisons.«<sup>4</sup> Bruhier und Ménuret leiteten daraus zunächst die Forderung ab, den Totscheinenden wie einen Kranken in seinem Bett zu belassen und ihn aus diesem erst als Wiedererwachten oder als »absoluten« Toten zu entlassen.

Die Bettruhe wird nun aber durch einen zweiten Befehl ergänzt, der auf die Detektion des verborgenen Lebens zielt. Während dieses Mittelzustandes, in dem die Zeichen der Verwesung noch nicht vollständig sichtbar sind, müsse der Körper immer wieder *gereizt* werden, mit Ammoniak, Pfeffer und Senf in der Nase, darüber hinaus durch heftige Reibung des Körpers. Wenn der Körper auf diese Stimulation nicht reagiere, so Bruhier, dürfe

die Beerdigung dennoch nicht ohne das Zertifikat eines medizinischen oder chirurgischen Inspektors vollzogen werden, auf dem die Zeichen der Verwesung bestätigt würden.

## 2.

Die Forderung nach dem Abwarten der einsetzenden Verwesung geriet in Konkurrenz zu vor allem zwei anderen Feldern medizinischen Wissens, die ihr jeweils eigenes Interesse an toten Körpern hatten.

Auf der einen Seite steht als Konkurrent die pathologische Anatomie, die mit verwesenen Leichen nichts anfangen konnte und deren Gier nach frisch verstorbenen Körpern Foucault in der *Geburt der Klinik* als den Versuch beschrieben hat, die Latenzzeit zwischen dem Tod und der Obduktion soweit zu verkürzen, dass »der letzte Augenblick der pathologischen Zeit mit dem ersten Zeitpunkt des Leichnams« zusammenfalle.<sup>5</sup> In der Scheintodtheorie unterliegt dieses Vorgehen dem schlichten Verdikt des Mordes und selten fehlt hier der Hinweis auf Vesal und dessen legendäres Unglück, bei einer vorschnellen Obduktion auf ein pochendes Herz gestoßen zu sein.

Die für die Entstehung des Leichenhauses wichtigere Konkurrenz tat sich zu einem Diskurs auf, in dessen Zentrum die Ausdünstungen der Toten als Gefahr für die Lebenden standen.

Was im 17. Jahrhundert noch für den besonderen Fall von Epidemien galt, wurde Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend als universale Menschheitsgefahr beschrieben. Der Pariser Chirurg Antoine Louis, Todes-Experte auch noch in seinen letzten Lebensjahren, als er im Auftrag der Nationalversammlung 1792 das Fallbeil der Guillotine perfektioniert, griff mit seinen *Briefen über die Sicherheit der Zeichen des Todes* genau von dieser Seite aus Bruhiers Buch 1752 an. Bruhier hatte das Problem des Verwesungsgeruchs noch abgetan mit dem Hinweis, es genüge, wenn man am Totenbett Harz und Wacholder abbrenne. Darüberhinaus wies er auf preisgünstige Parfums hin, die man im Raum des Aufgebarhten versprühen könne.<sup>6</sup> Louis antwortete darauf, dass bei der anfallenden Menge an Kadavern die verdorbene Luft für die Lebenden nichts weniger als den Tod bedeuten würde.<sup>7</sup>

Die Ansicht, dass von den Verwesungsdünsten Schäden für die Gesundheit ausgingen, gründete in der bis zur Entdeckung des Sauerstoffs von der Chemie propagierten Phlogistontheorie, die davon ausging, dass bei Umsetzungsvorgängen wie Verbrennung und Verwesung die Luft mit dem Brennstoff Phlogiston angereichert und damit zur sogenannten Stickluft

werde, welche die Lebensprozesse der Organismen hemme. Die den Gräbern entweichende Luft hielt man dementsprechend für besonders phlogistoniert oder, wie es häufiger heißt, für mephitische Luft.<sup>8</sup> Mit seiner Forderung, daher die Friedhöfe aus den Städten zu entfernen, schließt sich Louis den Thesen des Arztes und Professors Hagenot aus Montpellier an, der 1748 mit seinem Aufsatz *Sur le danger des inhumations* zum Protagonisten einer Friedhofskritik geworden war, die die Gefahr der »exhalations cadavreuses« zum Anlass nahm für den Entwurf von umfassenden Reformprojekten der Beerdigungspraxis, vor allem der oft beschriebenen Verlegung der Friedhöfe vor die Tore der Stadt als räumliche Trennung der Toten von den Lebenden.<sup>9</sup>

Es ist der französische Arzt François Thiery, der 1787 als erster explizit die Idee formuliert, dem Problem der Unvereinbarkeit der Paradigmen des Wartens auf die Verwesung einerseits und der Ansteckungsprophylaxe auf der anderen Seite mit der Einrichtung eines Hauses zu begegnen, das diese antagonistischen Prinzipien zu integrieren vermag.

»Es ist bekannt«, so Thiery in der deutschen Übersetzung,

dass Herr Bruhier den Vorschlag gethan hatte, mit der Beerdigung aller Todten ohne Ausnahme so lange zu zögern, bis sie in Fäulnis giengen; dadurch aber gerieth man in Gefahr die Städte, besonders große Städte, anzustecken.

Für seinen Entwurf formuliert Thiery dieser Kritik entsprechend das Prinzip:

Hier kommt es also nur auf zween Punkte an; auf die Sicherheit der Todten, dass man sie nicht anders, als mit der dienlichen Vorsicht beerdige; und auf die Sicherheit der Lebenden, dass man sie vor aller ansteckenden Fäulniß bewahre.<sup>10</sup>

Als »Lieux de dépôt« waren diese Häuser in erster Linie für die Entlastung jener gedacht, die die Toten nicht länger als zwölf Stunden nach dem vermeintlichen Todeszeitpunkt in ihrer Wohnung liegen lassen konnten oder wollten. Ihnen sollte so die Gelegenheit geboten werden, den »unsicheren« Toten dennoch nicht direkt beerdigen zu lassen, gleichzeitig aber Gefahren für sich selbst und die Luft auszuschließen.

Zur Abfuhr der Dünste musste die Lage der Häuser in Thierys Beschreibung einen ständigen Luftzug garantieren. Im Innenraum ist eine Abteilung für Frauen und eine für Männer vorgesehen, die jeweils mit einem Kamin beheizt werden sollten. Die angelieferten Körper würden auf Liegen aufgebahrt, generell müsse »ihre Lage der Lage derjenigen, welche schlafen, ähnlich seyn«.

Darüber hinaus sind leichte Reizungen der möglicherweise nur Scheintoten vorgesehen. Zur Stimulation der Atemorgane, so Thiery, solle man Weinessig verdampfen lassen, stark riechende Blumen neben die Köpfe

legen und mehrfach am Tag für Frischluftdurchzug sorgen. Um aber die ständige Überwachung der Aufgebahrten zu gewährleisten, müsse für diesen Zweck ein Wärter eingestellt werden, der im Falle von Lebenszeichen einen Mediziner herbeizuholen habe für die Maßnahmen zur Wiederbelebung. Wenn die Lebenszeichen schließlich ausblieben und die Zeichen der Verwesung sichtbar würden, solle man die Leiche nach 3 Tagen beerdigen. Jede Beerdigung sollte allerdings grundsätzlich durch Zahlung von drei Livres pro Tag verschoben werden können, sofern nicht unverdächtige Zeugen »Aasgestank« bestätigten.

Die Scheintoten haben hier, so das Resumé dieses Entwurfes, »Luft zum Athmen, und Raum sich zu bewegen; es fällt ihnen leicht, durch Winseln oder Geschrey zu erkennen zu geben, dass sie leben.«<sup>11</sup>

Johann Peter Frank lässt 1788, ein Jahr nach Thierys Schrift und gleichzeitig mit deren Übersetzung ins Deutsche, den 4. Band seines *Systems einer vollständigen medicinischen Polizey* veröffentlichen. Die 470 Seiten, die der Autor den Themen Scheintod und Beerdigungswesen widmet, schließen mit dem Aufruf, »Leichenhallen« zu errichten nach den Entwürfen Thierys.

Im Rahmen einer staatlich kontrollierten »Übernahme der Todten durch eine sorgfältige Polizey« ändert sich aber hier der Anspruch einer solchen Institution gegenüber Thierys Prinzip der Freiwilligkeit. Wenn sichergestellt sei, dass ausgebildete Angestellte die vermeintlich Toten »Tag und Nacht gehörig beobachten und behandeln«, dann könne die neue Institution »ohne Ausnahme für alle Verstorbenen brauchbar gemacht werden«. Im Kampf gegen den Scheintod bekäme jedes Quartier der Stadt ein »wohlgelegenes, abgesondertes Todtenhaus«, wo dann »von verständigen Männern die bekannten Rettungsmittel, wenn sie noch anwendbar scheinen, mit mehr Gemächlichkeit, und ohne den störenden Lärm der betroffenen Anverwandten angebracht werden«.<sup>12</sup>

In seiner Selbstbiographie schreibt Christoph Wilhelm Hufeland später, die Bemerkungen von Frank zum Leichenhaus hätten ihn »begeistert«.<sup>13</sup> Hufeland hatte 1783 bei Lichtenberg in Göttingen seine Dissertation über Wiederbelebungsexperimente an ertrunkenen Tieren geschrieben, für die ihm Lichtenberg seine Elektrisiermaschine zur Verfügung gestellt hatte. Nach der Promotion war er nach Weimar gezogen, um dort die ärztliche Praxis seines Vaters zu übernehmen.<sup>14</sup>

1790, zwei Jahre nach Franks 4. Band, erscheint in Wielands *Teutschem Merkur* ein 30-seitiger Aufsatz mit dem Titel *Über die Ungewißheit des Todes und das einzige untrügliche Mittel sich von seiner Wirklichkeit zu überzeugen, und das Lebendigbegraben unmöglich zu machen*. Der Aufsatz wird unmittelbar zu einem Standardwerk der Scheintodtheorie. 1797 schreibt Christian August Struve, alle medizinischen Schriften, die

seit Winslow über den Scheintod verfasst worden seien, hätten in Deutschland »keine allgemeine Sensation« gemacht; hier war es, so Struve, erst »unserem Hufeland endlich aufbehalten, durch seine vortreffliche Schrift das Publikum zu wecken«. <sup>15</sup>

Hufeland rückte einen Begriff ins Zentrum seiner Ausführungen, der in den Wissenschaften vom Leben mit verschiedensten Aufladungen zum Einsatz kam, den Begriff der Lebenskraft.

Seine *Pathogenie* von 1795 beginnt mit einem Abschnitt zur »Wissenschaft der Lebenskraft«, in dem er schreibt, dass er hiermit eine noch unbekannte »innere Ursache der Vitalität« bezeichne. Und weiter:

In solchen Fällen bedient sich der Mathematiker in seiner Buchstabensprache der Größe  $x$ . [...] In der Physik ist es seit langer Zeit her so gewöhnlich, solche unbekanntes Ursachen der Erscheinungen mit dem Worte Kraft zu belegen. [...] Das Wort Kraft bezeichnet also nichts weiter als  $x$  in der Algebra; es ist ein äußerst anspruchsloses und an und für sich gar nichts bestimmendes Wort. [...] Dasselbe gilt nun von der Lebenskraft. <sup>16</sup>

Der Scheintod ist nach Hufeland in Anlehnung an Bruhier ein Mittelzustand, in dem die Lebenskraft »gebunden« ist. Während dieser Zeit könne der Patient »das völlige Bild des Todes« sein, und doch an unbekanntem Ort noch Reste an Lebenskraft haben. In der Lebenskraft-Terminologie ist dieser Zustand auflösbar in zwei Richtungen: Entweder kommt es zum »totalen Verlust der Lebenskraft«, dem »vollkommenen Tod« oder sie kann aus ihrer Bindung gelöst und »wieder flammend und wirksam werden«. Im Leichenhaus der Zukunft müssen also die Bedingungen geschaffen werden, die es ermöglichen, dieses » $x$ « individuell zu ermitteln oder, wie Hufeland schreibt, die »geheimen Ueberreste des Lebens bey einem Leichnam [zu] entdecken«.

Diese auch im Vergleich zu anderen vitalistischen Lebenskraft-Konzepten extrem offene Bestimmung ermöglicht nun einen Kurzschluss mit Bruhiers Geschichten, deren wissenschaftlicher Wert für Hufeland im Gegensatz zu anderen Autoren zunächst eher unproblematisch erscheint. Dass Menschen Tage nach ihrem Ertrinken aus dem Wasser gezogen und wiederbelebt werden können oder Wochen nach ihrer Beerdigung Schreie aus dem Sarg vernehmbar sind, ist für Hufeland nur Beleg dafür, dass der geheime Überrest an Lebenskraft anders als individuell nicht entdeckt werden kann.

Zu dieser Entdeckung sollen im Leichenhaus nun die zwei Funktionen institutionell zusammengeführt werden, deren Vereinbarkeit immer im Verdacht des Unmöglichen stand, nämlich die Forderung nach Bettruhe und Schonung für den Scheintoten einerseits und experimentelle Verfahren zur Detektion von Leben andererseits.