



# Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und  
Kunstwissenschaften

Schürzinger, Angela:

Gabriel von Max' Affenbilder

Zum Einfluss der durch Charles Darwin und Ernst  
Haeckel vermittelten Evolutionstheorie

**Magisterarbeit, Wintersemester 2012**

Gutachter: Kohle, Hubertus ; Pfisterer, Ulrich

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.14105>

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium an  
der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der  
Ludwig-Maximilians-Universität München

Referent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Koreferent: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer

München, 29. März 2012

## Inhaltsverzeichnis

1. (R)evolutionär .....	4
1.1. Affe vs. Mensch .....	4
1.2. Der Affenmaler .....	5
1.3. Methodisches Vorgehen und Ziel der Studie .....	6
2. Auseinandersetzung mit der Evolutionstheorie .....	8
2.1. Was ist der Mensch? - Gabriel von Max' Interesse für Anthropologie .....	8
2.2. Wichtige Aspekte bei Darwin und Haeckel .....	11
2.3. Der Affe als Bildthema .....	17
3. „Ein wahrer Homunkulus“? – zur Frage der Tier-Mensch- Beziehung in Max' Affenbildern .....	19
3.1. Der evolutionstheoretische Aspekt der Affenbilder in der Forschungsliteratur .....	20
3.2. „Culturaffe“ und Homunkulus .....	23
3.3. Kostümierte Affen .....	26
3.4. Der Affe als Forscher .....	29
3.5. Eine neue Formensprache für das Tierbild .....	33
4. Die Rekonstruktion der menschlichen Vorfahren .....	35
4.1. Das Urmenschenbild .....	36
4.2. Du Cleuziou, Faivre und Kupka .....	41
4.3. Schwerpunktsetzung bei Gabriel von Max .....	44
5. Die Gemütsbewegungen der Tiere .....	49
5.1. Freude .....	49
5.2. Schmerz und Leid .....	52
5.3. Mutterliebe .....	58

6. Affen und Ästhetikempfinden .....	59
6.1. Kränzchen .....	59
6.2. Kunstbetrachterinnen .....	64
6.3. Kunst um ihrer selbst willen .....	65
7. „Nun sag, wie hast du‘s mit der Religion?“ .....	68
7.1. Verschmelzung von Evolution und Religion .....	69
7.2. Apotheose des Entwicklungsgedankens .....	72
7.3. Weiterführung der Evolutionstheorie .....	76
8. Fazit und Forschungsdesiderat .....	78
9. Literaturverzeichnis .....	80
10. Abbildungsverzeichnis .....	92
11. Abbildungen .....	97

## 1. (R)evolutionäre Bilder

### 1.1. Affe vs. Mensch

Mit Darwin und der Evolutionstheorie werden gemeinhin v.a. der Kampf ums Dasein, das „survival of the fittest“ und die Abstammung des Menschen vom Affen verknüpft. In der Kunst ist die Evolution bis zu den Jahren um 1900 zu einem der Hauptthemen avanciert. Wie unterschiedlich aber die Einflüsse von den Künstlern aufgenommen wurden kann ein Vergleich deutlich machen. Einer Skulptur wie der von Emmanuel Frémiet, bei der ein Orang-Utan einen Menschen zu Tode würgt<sup>1</sup>, steht Gabriel von Max' ruhige Darstellung eines von der Betrachtung eines Bildes innig ergriffenen Affen gegenüber (Abb. 22). Zwei völlig unterschiedliche Inszenierungen, die ungleicher nicht sein könnten und hinter denen doch ursprünglich ein und derselbe wissenschaftliche Ausgangspunkt steht. Die Umsetzung Frémiets, *Orang-outang et sauvage de Bornéo* aus dem Jahr 1895, scheint zunächst verständlicher. Im Kampf ums Überleben gilt das Gesetz des Stärkeren. Mit seinen mächtigen Händen hält der große, kraftstrotzende Affe den Hals des nackten „Wilden“ umschlossen. Dieser liegt verrenkt und schon tot unter ihm auf dem schrägen Felshang, der die Szenerie trägt. Zusätzlich hält der Primat mit seinem rechten Fuß den linken Unterschenkel des Erdrosselten fest. Sein Maul und seine Augen hat er in wildem Furor weit aufgerissen. Dies gilt ebenso für das Orang-Utan-Junge, das dicht daneben sitzend das Geschehen verfolgt. Am rechten Arm des bornesischen Ureinwohners findet sich eine tiefe, klaffende Wunde. Das Messer, eigentlich Zeichen seiner kulturellen und technischen Überlegenheit, kann keinen Schutz bringen. Es ist im entscheidenden Moment in der Auseinandersetzung mit der rohen animalischen Gewalt entglitten.<sup>2</sup> Gabriel von Max hingegen konfrontiert den Betrachter mit einem sanften Affen, der Kunst bewundert und von ihr angerührt ist. Dass Max sich schon früh mit den Schriften Darwins auseinandersetzt, geht aus einer seiner autobiografischen Notizen hervor.<sup>3</sup> Bei der Betrachtung seiner Affenbilder wird deutlich, dass er sich auf andere Aspekte konzentriert, die ebenso in Darwins

---

<sup>1</sup> Emmanuel Frémiet, *Orang-outang et sauvage de Bornéo*, 1895, Marmor, 140 x 105 x 115 cm, Galerie der vergleichenden Anatomie und Paläontologie, Jardin de Plantes, Paris. Eine Fotografie der Skulptur ist zu finden in: Lange-Berndt, Petra: *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*, München 2009, S. 18, Abb. 6.

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch den Abschnitt zur Tierplastik im 19. Jahrhundert, in: Lange-Berndt 2009, S. 15-31.

<sup>3</sup> Dies wird eingehender im 2. Kapitel erläutert.

Schriften zu finden sind. Im Beispiel der Abb. 22 ist dies etwa der Schönheitssinn der Tiere. Wie aber kommt es, dass der gebürtige Prager Max sich für eine so konträre Darstellungsweise entscheidet? Was bedeutet das für seine Affenbilder und worin liegt das Besondere in seiner bildlichen Auseinandersetzung mit der Evolutionstheorie?

## 1.2. Der Affenmaler

Das Affengenre ist ein zentraler Bestandteil im Werk Gabriel von Max'. Er befasste sich intensiv mit dem Studium und der Aufzucht von Affen. In den Jahren 1869 bis zu seiner Heirat 1873 hielt er sich eine Affenhorde, bei deren Pflege ihn seine Schwester Caroline unterstützte. Bis zu vierzehn Primaten gleichzeitig fanden sich in seinem Münchner Gartenhaus in der Schwanthalerstraße. Trotz der fürsorglichen Pflege verendeten viele der Tiere jedoch schon früh. In den späteren Jahren bis zu seinem Tod hielt er sich weiterhin Affen, allerdings nicht mehr so viele Primaten gleichzeitig.<sup>4</sup> Max' inniges Verhältnis zu Affen war von verschiedenen Aspekten geprägt. Diese waren ihm einerseits wichtige Lebensgefährten und geliebte Haustiere. Sie lebten fast wie Familienmitglieder, saßen mit am Esstisch und durften sich größtenteils frei in der Wohnung bewegen.<sup>5</sup> Sie trugen teilweise kleine Kleidungsstücke, um sie vor der Kälte zu schützen, und wurden liebevoll gepflegt, wenn sie krank wurden. Eine besonders enge Beziehung hatte der Münchner Maler zu seinem Weißschulterkapuziner-Weibchen Paly.<sup>6</sup> Das einzige überlieferte Selbstporträt des Künstlers zeigt ihn in inniger Haltung mit seinem Lieblingsaffen im Arm.<sup>7</sup> Er bahrte Paly nach dessen Tod sogar in seinem Atelier auf und verfügte testamentarisch, dass der kleine Tiersarg mit in sein Grab gelegt werde.<sup>8</sup> Die Affen blieben andererseits aber auch immer Studienobjekte. Er beschäftigte sich intensiv mit ihren Verhaltensweisen. Max fertigte Skizzen, Bewegungs- und

---

<sup>4</sup> Vgl. Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010, S. 24 und Althaus, Karin: Die Affen: Studienobjekte und Lebensgefährten, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010b, S. 294-315.

<sup>5</sup> Eine Freiheit, die er den Tieren u.a. wohl auch deshalb gab, um sie eingehender in ihrem Verhalten studieren und kennenlernen zu können.

<sup>6</sup> Vgl. Althaus 2010b, S. 308.

<sup>7</sup> Vgl. Althaus/ Friedel 2010, S. 336, Abb. 329.

<sup>8</sup> Vgl. Althaus 2010b, S. 315 und Artinger, Kai: Der beobachtete Mensch, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 46 (1995), S. 163-174, hier S. 174, Anm. 30.

Charakterstudien an. Darüber hinaus seziierte er verstorbene Tiere immer wieder und hielt den Prozess in Protokollen, Aufzeichnungen und Fotografien fest. Die überlieferten Fotos zeigen, dass er die toten Tiere mit Stecknadeln in verschiedenen Haltungen fixierte.<sup>9</sup> Diese tauchen dann als Motiv verschiedentlich in seinen Bildern auf. Größere Berühmtheit erlangte der Pilotyschüler Max erstmals 1867 mit seinem Bild *Märtyrerin am Kreuz*.<sup>10</sup> In den Folgejahren wurde er allem voran als Maler christlicher Motive und einfühlsamer Frauengestalten wahrgenommen und geschätzt.<sup>11</sup> Seine Affendarstellungen gewannen v.a. gegen Ende seines Schaffens enorm an Bedeutung und brachten ihm so schließlich schon zu Lebzeiten auch den Titel „Affenmaler“ ein.<sup>12</sup> In der Literatur zu Gabriel von Max blieb die Analyse dieses Teils seines Schaffens zunächst recht beschränkt und erfährt erst seit kurzem eine umfassendere Beachtung.

### 1.3. Methodisches Vorgehen und Ziel der Studie

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf den evolutionstheoretischen Aspekt in den Affenbildern Gabriel von Max'. Immer wieder taucht in der Literatur zu Max' Affenbildern der Bezug zu Darwin und Haeckel bzw. der Evolutionstheorie auf. Eine eingehendere Analyse seiner Bilder unter diesem spezifischen Aspekt wurde bisher jedoch nicht vorgenommen. Im Jahr 2009 fand eine Ausstellung zu *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen* in der Schirn Halle Frankfurt statt.<sup>13</sup> Bei dieser waren mehrere der Affenbilder Gabriel von Max' zu sehen. Im zugehörigen Textteil des Katalogs wurden diese aber nicht eingehender besprochen. Der Schwerpunkt lag auf der ebenso vorgestellten wissenschaftlichen Sammlung des Künstlers.<sup>14</sup> Im

---

<sup>9</sup> Vgl. Althaus 2010b, S. 294-315.

<sup>10</sup> Vgl. Ludwig, Horst: Piloty und seine Schule. Die okkulte Welt des Gabriel von Max, in: *Weltkunst*, 49/ 13 (1979), S. 1676-1677, hier S. 1677.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu: Klempt, Agathon: Gabriel Max und seine Werke [1], in: *Die graphischen Künste*, 9/1 (1886/1887), S. 1-12 und Klempt, Agathon: Gabriel Max und seine Werke [2], in: *Die graphischen Künste*, 9/2 (1886/1887), S. 25-36.

<sup>12</sup> Vgl. Aleš, Filip/ Musil, Roman: Ein wahrer Homunkulus in der Tierwelt. Gabriel von Max' Affenbilder, in: *Umění*, 4 (2010), S. 294-311, hier S. 294. In Boettichers Werkverzeichnis von 1895 finden sich neben dem Urmenschenbild nur acht Affendarstellungen verzeichnet. Vgl. Boetticher, Friedrich von: *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, 2 Bde., Dresden 1895-1901, hier Bd. 1, S. 953- 958.

<sup>13</sup> Kort, Pamela/ Hollein, Max (Hg.): *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2009, Köln 2009.

<sup>14</sup> Tellenbach, Michael u.a.: *Die „Wissenschaftliche Sammlung“ des Gabriel von Max*, in: Kort, Pamela/ Hollein, Max (Hg.): *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2009, Köln 2009, S. 188-197.

Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus 2010 widmet sich ein Teil Max' Auseinandersetzung mit Darwin. Hier werden erstmals mehrere Briefe, Fotografien, Skizzen und Notizen veröffentlicht, die zum Verständnis seiner Affenbilder einen wertvollen Beitrag leisten.<sup>15</sup> Auch wird in dieser Veröffentlichung erstmalig das Verhältnis des Künstlers zu Ernst Haeckel näher betrachtet. Für die aktuelle Forschung zu Gabriel von Max' Affenbildern liefern außerdem Filip Aleš und Roman Musil wichtige Beiträge.<sup>16</sup>

Im ersten Teil der Untersuchung soll darauf eingegangen werden, welchen Stellenwert das naturkundliche Interesse in Max' Leben einnahm. Womit beschäftigte er sich und mit welchen Ideen kam er genau in Berührung? Was kann also Einfluss auf seine Bilder genommen haben? Zu den wichtigsten Referenzquellen gehörten für den Künstler Charles Darwin und Ernst Haeckel. Um einen Abgleich mit den Gemälden zu ermöglichen, sollen deshalb daran anschließend Hauptaspekte aus deren Werken vorgestellt werden. Darauf folgend werden verschiedene für den darwinistischen Kontext wichtige Gesichtspunkte erörtert. Aufgrund der Tatsache, dass in diese Richtung bisher noch nicht intensiver geforscht wurde, ist das Spektrum relativ breit angelegt.

Zunächst soll das Verhältnis von Tier und Mensch Thema sein. Welche Vorstellungen verbindet der Maler mit Affen im Unterschied zu Menschen? Und wie verändert sich die Umsetzung des Affenthemas im Vergleich zu althergebrachten Affendarstellungen? Gabriel von Max schuf einige Bilder, in denen die Primaten in Kostümierung auftreten. Kann hier ein darwinistischer Einfluss festgemacht werden? Auf keinen Fall kann dieser Einfluss für Max' Visualisierung einer Urmenschenfamilie abgestritten werden. Welche Aspekte greift der Münchner Künstler für seine Rekonstruktion heraus und wie unterscheidet er sich darin von anderen, zeitgenössischen Urmenschenvorstellungen? Ein wichtiges Werk Charles Darwins beschäftigt sich mit der Untersuchung von Emotionen bei Menschen und Tieren. Hatten die Illustrationen Darwins dazu Einfluss auf Max' empathischere Affenbilder? Die wohl bekannteste Affendarstellung des Münchner Malers ist das Bild *Kränzchen* (Abb. 21). In der bisherigen Rezeption wird es v.a. als Satire auf

---

<sup>15</sup> Althaus/ Friedel 2010, S. 247-336.

<sup>16</sup> Aleš/ Musil 2010, sowie Aleš, Filip/ Musil, Roman (Hg.): Gabriel von Max (1840-1915), Ausst.-Kat. Westböhmische Galerie Pilsen 2011, Prag 2011a und Aleš, Filip/ Musil, Roman: „From Christ – to an Orangutan“. Notes on the Thematic Range of the Work of Gabriel von Max, in: Danzker, Jo-Anne Birnie (Hg.): Gabriel von Max, Ausst.-Kat. Frye Art Museum Seattle 2011, Seattle 2011b, S. 68-79.

Kunstkritik und Kunstbetrachtung gesehen. Unter dem Blickwinkel der Evolutionstheorie kann hier aber eine weitere Deutungsperspektive dafür vorgeschlagen werden. Zuletzt soll Max' Verhältnis zur Religion betrachtet werden. Nimmt es Einfluss auf seine evolutionären Anschauungen? Steht eine Darstellung wie die der *Apotheose des Entwicklungsgedankens* (Abb. 28) im Widerspruch zu seinen positiven Ansichten zu den Affen? Diese Fragen sollen im Verlauf der Betrachtung geklärt werden. Die Ergebnisse werden am Schluss zusammengefasst.

## 2. Auseinandersetzung mit der Evolutionstheorie

### 2.1. Was ist der Mensch? – Gabriel von Max' Interesse für Anthropologie

*„Als ich als kleiner Junge von 8-10 Jahren mit meinem Vater durch die Strassen Prags ging (an einem Sommertag) sahen wir an einem Laden ein großes Plakat »Peruanische Mumien« »Lebender Orang-Utan« etc. Ich bettelte so lang, bis wir eintraten. Den Eindruck des jungen Orang auf mich weis[s] ich noch heut. Die Weihnachtsbücher mit ihren Urwaldgeschichten lebten auf, gleichzeitig sah mich die Mystick des Daseins, der Menschwerdung aus diesen sanften Augen so an, daß ich den Eindruck behielt, als hätte mich ein Wunder Gottes weit herbeigeschleppt, auf die Stirne geküßt und einen Keim mir anvertraut, als wäre ich der Nährboden dafür.“<sup>17</sup>*

Dieses Zitat stammt aus Max' autobiografischer Aufzeichnung *Meine Affen*, die erstmals im Ausstellungskatalog des Lenbachhauses 2010 veröffentlicht wurde.<sup>18</sup> Er schildert hier in der Rückschau das Erlebnis seiner ersten Begegnung mit einem lebendigen Primaten. In dieser Aussage wird klar, dass Gabriel von Max schon in seiner Jugend fasziniert war von der Ähnlichkeit zwischen Affen und Menschen. Seine spätere Entscheidung, sich Primaten zu halten und zu studieren, kam also nicht aus heiterem Himmel und war auch nicht das Ergebnis einer seltsamen Laune, die ihn plötzlich überfallen hatte. Seine naturwissenschaftlichen Interessen empfand er

---

<sup>17</sup> Zit. nach: Althaus/ Friedel 2010, S. 332. Das Manuskript befindet sich in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Gabriel von Max, Signatur I.A-1, datiert 1904.

<sup>18</sup> Siehe: Althaus/ Friedel 2010, S. 332-335.

selbst ebenso stark wie seine künstlerischen und bisweilen sogar weitreichender.<sup>19</sup> Dazu gehörte, dass er sich viel und gerne in verschiedenen naturhistorischen Museen aufhielt. Auch begann er schon früh, seine eigene Sammlung naturkundlicher Objekte aufzubauen.<sup>20</sup> Als Zehnjähriger gelang es ihm, über den Freund seines Vaters, verschiedene aussortierte Stücke des naturwissenschaftlichen Museums Palais Sternberg in Prag zu erwerben.<sup>21</sup> Bei seinem Tod umfasste die Sammlung geschätzte 60'000 bis 80'000 Objekte, die er in eine ethnographische, eine zoologische und anthropologische, und in eine prähistorische Abteilung gliederte. Sogar in der Fachwelt wurde seine wissenschaftliche Sammlung geschätzt und anerkannt.<sup>22</sup> In einer Notiz zur Anordnung einer idealen Sammlung wird die zentrale Bedeutung, die Darwin und dessen Thesen für ihn hatten, klar: „Ausgangspunkt des ganzen Museums wäre Darwins Portrait“<sup>23</sup>.

Bezeichnend für Gabriel von Max ist das fortwährende Studium einschlägiger Fachliteratur. Noch in seiner Prager Zeit, im Alter von etwa 16-17 Jahren, kam er mit den neuen Ideen zur Evolution in Kontakt.<sup>24</sup> Über seinen Bruder Albrecht entlieh er Bücher von Jean-Baptiste de Lamarck und Charles Darwin, sowie weitere Werke zu den Themenbereichen Anthropologie und Urgeschichte aus der Prager Leihbibliothek. Er studierte diese Texte gewissenhaft, machte sich Exzerpte, Notizen und Skizzen dazu und riss manchmal sogar Artikel, die ihm wichtig waren, aus den Büchern.<sup>25</sup> Darwins Aufzeichnungen und Berichte zur Fahrt der HMS Beagle erschienen im Original erstmals 1839, in deutscher Sprache 1844.<sup>26</sup> Bis auf diesen von Ernst Dieffenbach ins Deutsche übersetzten Reisebericht Darwins blieben seine Werke bis 1859 unübertragen. Charles Darwins Werk zur Abstammungslehre der

---

<sup>19</sup> Seinen heimlichen Wunsch, reisender Naturforscher zu werden, und seinen Verdruss über die Zeit in der Prager Akademie formulierte er an einer Stelle in seiner Autobiografie für Westermanns Monatshefte, Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Gabriel von Max, Signatur II,C-12, datiert Juni 1882. Abgedruckt in: Althaus/ Friedel 2010, S. 38-44, hier S. 39.

<sup>20</sup> Vgl. Althaus/ Friedel 2010, S. 39.

<sup>21</sup> Siehe dazu Max' autobiographische Aufzeichnung *Der sammelnde Maler* aus dem Jahr 1907. Abgedruckt in: Siebenmorgen 1997, S. 220f.. Auch hier formuliert er seine Bevorzugung des Naturforschens gegenüber der Malerei als Jugendlicher: „*Ich muß malen (15 Jahre alt), bin aber Naturforscher; dem gehört die Zeit.*“.

<sup>22</sup> Vgl. Althaus, Karin: »Das Übrige lese man im Darwin nach.«. Die wissenschaftliche Sammlung, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010a, S. 246-257, hier S. 255. Zu Max' wissenschaftlicher Sammlung vgl. auch: Tellenbach 2009.

<sup>23</sup> Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Gabriel von Max, Signatur I,B-39 b, datiert um 1870. Zit. nach: Althaus 2010a, S. 251.

<sup>24</sup> Zu diesem Zeitpunkt v.a. vermittelt durch Lamarck.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu die autobiographische Aufzeichnung in: Althaus/ Friedel 2010, S. 330-332, hier 331.

<sup>26</sup> Darwin, Charles: Charles Darwin's Naturwissenschaftliche Reisen (Aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen von Ernst Dieffenbach), Braunschweig 1844.

Arten erschien erst 1859 in England und 1860 in der ersten deutschen Übersetzung.<sup>27</sup> Man kann also davon ausgehen, dass Gabriel von Max als Jugendlicher in Prag erstmals durch die Veröffentlichung zur Reise mit der Beagle mit Darwin in Berührung gekommen ist.<sup>28</sup> Max' Auseinandersetzung mit der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit blieb in den folgenden Jahren und bis hin zu seinem Tod tiefgreifend, vielseitig und umfangreich. Er orientierte sich u.a. auch an den naturwissenschaftlichen Studien Johann Wolfgang von Goethes, an dem englischen Biologen und Darwinverfechter Thomas Henry Huxley, dem Berliner Anthropologen, Ethnologen, Mediziner und Politiker Rudolf Virchow und dem Zoologen Carl Vogt. Besonders hervorzuheben ist seine Freundschaft mit Ernst Haeckel, Biologe, Vorstreiter und Weiterentwickler der darwinschen Abstammungslehre in Deutschland.<sup>29</sup> Mit Haeckel beschäftigte sich Max wohl erstmals zu Beginn seiner Münchner Zeit. In Bezug auf Haeckels *Morphologie* bezeichnet er sich als „den ersten Käufer in München“<sup>30</sup>. Der Antrieb hinter seinen wissenschaftlichen Studien war, den Menschen an sich besser zu verstehen. Dieses Bemühen brachte ihn außerdem dazu, sich intensiv mit Spiritismus zu befassen:

*„»Die Frage aller Fragen, welche jeden zur Welt geborenen mehr interessiren muß als alle andern ist die: woher der Mensch kommt, wohin er geht etc.« Lange, ehe er [Thomas Henry Huxley] diesen Ausspruch gethan war ich im Banne dieser Fragen. »Woher er kommt« muß die Naturwissenschaft beantworten, »wohin er geht« muß der Spiritismus beantworten, also mußte ich mich mit diesen zwei »Wissenschaften« vertraut machen. Daß ich es ehrlich that zeigt mein großes anthropologisches Museum und mein übler Ruf als Spiritist.“<sup>31</sup>*

<sup>27</sup> Das Werk wurde in fast alle europäischen Sprachen übersetzt. Zur Übersetzung und Rezeption in Deutschland, Frankreich und Russland siehe: Voss, Julia: Darwin zur Einführung, Hamburg 2008, S. 124-135.

<sup>28</sup> Ob und inwieweit Gabriel von Max auch noch andere, englische Veröffentlichungen Darwins zu dieser Zeit zugänglich waren, muss an dieser Stelle leider ungeklärt bleiben. Aus dem Beitrag in Westermanns Monatsheften geht hervor, dass er in seiner Jugend von einem Hauslehrer Unterricht in Latein, Französisch und Englisch erhielt. Vgl.: Kohut, Adolf: Gabriel Max, in: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 54 (1883), S. 173-186, hier S. 174f..

<sup>29</sup> Vgl. Althaus 2010a, S. 251 f..

<sup>30</sup> Zit. nach: Pieterse, Martin C.: Gabriel Max (1840-1915). Ein Maler und die Naturwissenschaften, in: Muggenthaler, Johannes (Hg.): Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840-1915, Ausst.-Kat. Galerie Mosel und Tschchow München 1988, München 1988, S. 9-15, hier S. 10. Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Gabriel von Max, datiert 1904.

<sup>31</sup> Aus dem Brief an Fräulein Ruge vom 19.02.1896. Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Gabriel von Max, Signatur I,C-220. Abgedruckt in: Althaus/ Friedel 2010, S. 241-242, hier S. 241.

Wie aber finden diese Studien im Werk des Malers ihren Niederschlag? Bevor eine Betrachtung der Einflüsse der Evolutionstheorie auf die Affendarstellungen des Künstlers stattfinden kann, muss vorerst geklärt werden, worin die relevanten Kernbestandteile der Theorie bestehen. Diese sollen im nun anschließenden Teil erläutert werden. Hier stehen die Vorstellungen zur Evolution und Anthropogenese im Vordergrund, wie sie von den beiden prominentesten Vertretern Charles Darwin und Ernst Haeckel vermittelt wurden.

## 2.2. Wichtige Aspekte bei Darwin und Haeckel

Was umgangssprachlich meist als „die Evolutionstheorie“ bezeichnet wird, setzt sich in Wirklichkeit aus vielen verschiedenen Komponenten und Argumentationssträngen zusammen.<sup>32</sup> Diese können hier nicht in ihrer ganzen Komplexität ausgeführt werden. Es sollen nur die Grundzüge und einige für die nachstehende Betrachtung wichtige Punkte herausgegriffen werden. Darwins drei Hauptwerke zur Evolution sind: *Die Entstehung der Arten* (1859)<sup>33</sup>, *Die Abstammung des Menschen* (1871)<sup>34</sup> sowie *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren* (1872)<sup>35</sup>. Im ersten Werk *Origin of species* liegen der Argumentation zwei Hauptziele zugrunde. Erstens soll gezeigt werden, dass Arten grundsätzlich veränderbar sind, d.h. nicht separat voneinander erschaffen wurden. Zweitens soll die Bedeutung der natürlichen Selektion als wichtigster Grund für Abänderungen

---

<sup>32</sup> Für einen ersten Überblick über Darwins Leben und Werk siehe etwa: Voss 2008; Engels, Eve-Marie: Charles Darwin, München 2007; Wuketits, Franz M.: Darwin und Darwinismus, München 2005.

<sup>33</sup> Im Original: Darwin, Charles: *On the origins of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle of life*, London 1859. Zwischen 1859 und 1872 erschien das Werk in sechs Auflagen, in denen immer wieder Ergänzungen und Korrekturen vorgenommen wurden. Vgl. Engels 2007, S. 95. In der deutschen Übersetzung: Darwin, Charles: *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe um's Dasein*. (Aus dem Englischen übersetzt von H. G. Bronn. Nach der 6. Englischen Aufl. wiederholt durchgesehen und berichtigt von Julius Viktor Carus), Stuttgart 1876.

<sup>34</sup> Im Original: Darwin, Charles: *The descent of man and selection in relation to sex*, 2 Bde., London 1871. In der deutschen Übersetzung: Darwin, Charles: *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl* (Aus dem Englischen übersetzt von Julius Viktor Carus, 3. gänzlich umgearbeitete Auflage), Stuttgart 1875 [= Charles Darwin's Gesammelte Werke, Bd. V. und VI.].

<sup>35</sup> Im Original: Darwin, Charles: *The expression of the emotions in man and animals*, London 1872a. In der deutschen Übersetzung: Darwin, Charles: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren* (Aus dem Englischen übersetzt von Julius Viktor Carus), Stuttgart 1872b. Eine kritische Ausgabe stammt von Paul Ekman: *Darwin, Charles: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*. (Kritische Edition. Einleitung, Nachwort und Kommentar von Paul Ekman. Übersetzt von Julius Viktor Carus und Ulrich Enderwitz), Frankfurt am Main 2000.

herausgestellt werden. Darwin geht von der Erkenntnis aus, dass Menschen durch die gezielte Zucht domestizierter Tiere Veränderungen derselben erzielen können, in dem Sinne, dass bestimmte Merkmale erhalten und gehäuft werden können. Dem gegenüber stellt er als Analogie das Prinzip der natürlichen Selektion. Bei dieser nimmt nicht der Mensch die Auswahlkriterien für Artveränderungen vor. Im „struggle for existence“<sup>36</sup> tun dies der Zufall und die beste Anpassung an die Umwelterfordernisse („survival of the fittest“<sup>37</sup>). Aus den Beobachtungen, dass sich Lebewesen potentiell unbegrenzt fortpflanzen, die Ressourcen aber begrenzt sind, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass die Individuen – v.a. die derselben Art – miteinander im Wettbewerb stehen. Durch natürliche Auslese bleiben die Eigenschaften erhalten, die den Lebewesen von Nutzen oder zumindest nicht hinderlich sind. Diese Entwicklung ist nicht gleichbedeutend mit Fortschritt, sondern meint eher eine Verbesserung der Differenzierung und Spezialisierung der divergierenden Lebewesen in Hinblick auf ihren jeweiligen Lebensraum.<sup>38</sup> Darwin weist dabei auf die Problematik des Fortschrittsbegriffs hin und versucht so, die Einteilung in höhere und niedrigere Lebensformen zu relativieren.<sup>39</sup> Der Mensch wird dabei zwar nicht explizit angesprochen, aber als Konsequenz kann in diesem Rahmen keine Höherstellung desselben innerhalb der Natur mehr angenommen werden. Alle Lebewesen sind in ihrem Ursprung miteinander verbunden, d.h. sie stammen von einer oder von wenigen Formen ab. Diese sind die gemeinsamen Vorfahren, aus denen sich durch Variationen über einen sehr langen Zeitraum hinweg neue Spezies entwickelten. Studien zu Morphologie, Embryologie und rudimentären Organen lieferten entscheidende Indizien für diese Theorien.<sup>40</sup> Darwin gebraucht in seiner Schrift durchaus den Begriff „Schöpfer“<sup>41</sup>. Mithilfe seiner

---

<sup>36</sup> Vgl. Darwin 1859, S. 60-79.

<sup>37</sup> Dieser Begriff ist von Herbert Spencer aus dessen *Prinzipien der Biologie* (1864) übernommen und wird ab der 5. Auflage neben dem Begriff der natürlichen Selektion verwendet. Vgl. Engels 2007, S. 98.

<sup>38</sup> Dies bedeutet auch, dass Lebewesen sich nicht zugunsten einer anderen Art verändern, etwa zum Entzücken des Menschen. Vgl. Darwin 1876, S. 146f. und S. 229.

<sup>39</sup> Vgl. Darwin 1876, S. 147f. Darwin verwendet aber dennoch weiterhin Begriffe wie „Stufenleiter der Natur“, „niedere“ und „höhere“ Form.

<sup>40</sup> Vgl. Darwin 1876, S. 492-544.

<sup>41</sup> Der Begriff kommt an mehreren Stellen vor, etwa: Darwin 1876, S. 206, S. 210 und S. 228. Er schließt sein Werk mit dem Satz: „*Es ist wahrlich eine großartige Ansicht, daß der Schöpfer den Keim alles Lebens, das uns umgibt, nur wenigen oder nur einer einzigen Form eingehaucht hat, und daß, während unser Planet den strengsten Gesetzen der Schwerkraft folgend sich im Kreise schwingt, aus so einfachem Anfange sich eine endlose Reihe der schönsten und wundervollsten Formen entwickelt hat und noch immer entwickelt.*“ Darwin 1876, S. 578. Zum schwierigen Verhältnis Darwins zur Religion vgl. einführend auch: Voss 2008, S. 162-175.

Ausführungen bietet er aber eine Möglichkeit, die Entstehung der Arten auf nichtteleologische Weise zu erklären, d.h. als zweckmäßig ohne zwingenden Rückgriff auf eine Zweckursache. Der Bruch mit dem vormaligen Weltbild wird hier besonders deutlich. Die Annahme eines Schöpfergottes, der jede lebende Art in einem Schöpfungsakt separat und unveränderlich kreiert hat, ist nicht mehr notwendig. Diese Theorie bricht auch mit den bis dato bestehenden Berechnungen zum Alter der Erde. Diese bezogen sich auf die Generationenfolge und weitere Angaben aus der Bibel und legten den Schöpfungszeitpunkt auf nur wenige tausend Jahre (etwa 5000-6000 Jahre v. Chr.) fest.<sup>42</sup> Die Annahme evolutionärer Prozesse erfordert dagegen einen weitaus längeren Zeitraum. Heutige Bestimmungen setzen das Alter der Erde auf etwa 4,6 Milliarden Jahre fest und das Auftreten der ersten Gattung Homo vor etwa 2 Millionen Jahren.<sup>43</sup> Bis auf den einen vielzitierten Satz „Licht wird auf den Ursprung der Menschheit und ihre Geschichte fallen.“<sup>44</sup> wird der Mensch in diesem Werk Darwins noch nicht explizit in diese Argumentation mit einbezogen. Die ausdrückliche Einordnung des Menschen ins Tierreich erfolgt in Darwins Veröffentlichung zur *Abstammung des Menschen*. Er greift hier wieder die Gesetzmäßigkeiten zur Entwicklung der Arten auf, die er in *Origin* ausführlich behandelt hatte. Schlüsselaspekte der Menschwerdung sieht er in der Bipedie, d.h. der Entwicklung des aufrechten Ganges, und dem Entstehen der Sprache.<sup>45</sup> Auch der Betrachtung geistiger und moralischer Fähigkeiten des Menschen kommt hier eine wichtige Bedeutung zu. Der Intellekt in Verbindung mit dem Sozialverhalten und seiner Sprache sei Grund für dessen Überlegenheit.<sup>46</sup> Gemäß Darwin sind gerade die körperlichen Defizite des Menschen die Ursache für dessen geistige Entwicklung. Dieser Aspekt ist v.a. für Gabriel von Max' Urmenschenbild wichtig und soll später noch eingehender besprochen werden. Eine Unterscheidung zwischen Mensch und Tier erfolgt nach dem Grad der Komplexität, nicht nach dem grundsätzlichen

---

<sup>42</sup> Vgl. Bedell, Rebecca: The history of the earth. Darwin, Geology and landscape art, in: Donald, Diana/ Munro, Jane (Hg.): Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery New Haven 2009, New Haven u.a. 2009, S. 49-79 und Pulte, Helmut: Darwin und die exakten Wissenschaften. Eine vergleichende wissenschaftstheoretische Untersuchung zur Physik mit einem Ausblick auf die Mathematik, in: Engels, Eve-Marie (Hg.): Charles Darwin und seine Wirkung, Frankfurt am Main 2009, S. 139-177, hier S. 152-160.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu die zeitliche Einordnung wichtiger Knochenfunde in einer Darstellung des Institut of Human Origins, unter: <http://www.becominghuman.org/node/human-lineage-through-time> [06.03.2012].

<sup>44</sup> Darwin 1876, S. 576.

<sup>45</sup> Zur Sprache vgl. etwa: Darwin 1875, Bd. 1, S. 62 und S. 109. Zum aufrechten Gang: Ebd., S. 65-68.

<sup>46</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, S. 165-191.

Wesen.<sup>47</sup> Es wird von einer Kontinuität des Verhaltens vom niedrigsten Tier bis zum Menschen ausgegangen. Der Mensch verfügt der Evolutionstheorie zufolge nur deshalb über seine spezifischen geistigen Befähigungen, weil es schon vor ihm Lebewesen gab, denen diese Fähigkeiten, wenn auch in einer anderen, geringeren Ausprägung, zueigen waren. Die Unterschiede zwischen Mensch und Tier bleiben so erhalten, bekommen aber eine neue Qualität. Es ist der Grad der Ausprägung, der entscheidend ist, nicht die Fähigkeit an sich. Auch komplexe Gefühle gesteht Darwin den Tieren zu. Im dritten Kapitel seines Buches zur Abstammung des Menschen schreibt er:

*„Ich glaube, es ist nun gezeigt worden, dass der Mensch und die höheren Thiere, besonders die Primaten, einige wenige Instincte gemeinsam haben. Alle haben dieselben Sinneseindrücke und Empfindungen, ähnliche Leidenschaften, Affecte und Erregungen, selbst die complexeren, wie Eifersucht, Verdacht, Ehrgeiz, Dankbarkeit und Grossherzigkeit; sie üben Betrug und rächen sich; sie sind empfindlich für das Lächerliche und haben selbst einen Sinn für Humor. Sie fühlen Verwunderung und Neugierde, sie besitzen dieselben Kräfte der Nachahmung, Aufmerksamkeit, Ueberlegung, Wahl, Gedächtniss, Einbildung, Ideenassociation, Verstand, wenn auch in sehr verschiedenen Graden. Die Individuen einer und derselben Species zeigen gradweise Verschiedenheit im Intellect von absoluter Schwachsinnigkeit bis zu grosser Trefflichkeit.“<sup>48</sup>*

Der Mensch darf demzufolge nicht biologisch in ein anderes Reich als die Tiere eingeordnet werden, obgleich teilweise große Differenzen bestehen. Auch der Sinn für Schönheit wird in diesem Buch thematisiert, relevant im Hinblick auf die geschlechtliche Selektion. Er diskutiert auch die Frage, welches Geschlecht die aktive und ausschlaggebende Rolle bei der Partnerwahl spielt. Bei Tieren sind es nach Darwin die Weibchen, die das kräftigste und schönste Männchen aussuchen.

---

<sup>47</sup> Eine Annahme, von der auch die moderne Verhaltensforschung ausgeht. Zur aktuellen Verhaltensforschung bei Primaten vgl. auch die Internetausstellung des Max Planck Institutes für Evolutionäre Anthropologie: <http://www.exploratorium.edu/evidence/> [11.03.2012]. Zahlreiche Informationen dazu bietet ferner die Homepage des Primate Research Institute der Universität Kyoto: <http://www.pri.kyoto-u.ac.jp/> [11.03.2012].

<sup>48</sup> Darwin 1875, Bd. 1, S. 102.

Und er nimmt an, dass dies auch bei den Vorfahren der Menschen und beim Frühmenschen der Fall war.<sup>49</sup> In diesem Zusammenhang versucht er auch die „Rassen“ des Menschen dadurch zu erklären, dass von verschiedenen Urmenschengruppen verschiedene ästhetische Kriterien, etwa bei der Hautfarbe, präferiert wurden. Wichtig ist, dass Charles Darwin den Menschen durch solche Annahmen nicht abwerten will.<sup>50</sup> Seinem Buch zum *Ausdruck der Gemütsbewegungen* liegt wiederum die Idee der gemeinsamen Abstammung zugrunde. Er leitet daraus Parallelen im Verhalten, d.h. in körperlichen und mimischen Gefühlsreaktionen zwischen Menschen und Tieren her. Darwin untersucht dabei akribisch, wie bestimmte Gefühle, etwa die Freude, im Gesicht zum Ausdruck kommen. Wie schon in den beiden vorausgehenden Werken ist es ihm auch hier wichtig, mögliche Ursachen dafür anzubieten. Er geht von allgemeinen Prinzipien des Ausdrucks aus, um dann im Weiteren verschiedene Gefühlsgruppen zu untersuchen. Dabei versucht er herauszuarbeiten, welche Gefühlsäußerungen angeboren sind und welche nicht. Die *Gemütsbewegungen* sind das Buch, das das meiste illustrierende Bildmaterial in Form von Fotografien und Zeichnungen enthält.<sup>51</sup> Seine Erkenntnisse stützt Darwin auf eigene Erfahrungen und Beobachtungen mit Tieren und Kindern. In all seinen Werken bezieht er sich auf die neueste wissenschaftliche Literatur internationaler und namhafter Wissenschaftler aus unterschiedlichen Forschungsbereichen, mit denen er zum Teil auch in Korrespondenz stand.

Die Ideen Darwins schlugen schon bald nach der ersten Veröffentlichung der *Origins* auch in den europäischen Nachbarländern hohe Wellen. Ernst Haeckel galt bald als der „deutsche Darwin“, da er maßgeblich zur Weiterverbreitung beitrug und in zahlreichen Veröffentlichungen seine eigenen Ansichten dazu formulierte. Haeckel stand mit Darwin in Briefkontakt und besuchte diesen in England.<sup>52</sup> Das erste

---

<sup>49</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, S. 118f..

<sup>50</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, S. 216.

<sup>51</sup> Zur piktorischen Darstellung der Evolutionstheorie und deren Wechselwirkung auf die Theoriebildung vgl.: Bredekamp, Horst: Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin 2005 und Voss, Julia: Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837 bis 1874, Frankfurt am Main 2007 und Voss, Julia: Augenflecken und Argusaugen. Zur Bildlichkeit der Evolutionstheorie, in: Bredekamp, Horst/ Werner, Gabriele (Hg.): Oberflächen der Theorie, Berlin 2003 [= Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 1,2], S. 75-85.

<sup>52</sup> Vgl. Breidbach, Olaf: Ernst Haeckel. Bildwelten der Natur, München u.a. 2006, S. 99-103. Zu seiner persönlichen Beziehung zu Darwin siehe auch: Haeckel, Ernst: Die Naturanschauung von Darwin, Goethe und Lamarck. Vortrag in der ersten öffentlichen Sitzung der fünfundfünfzigsten

größere Werk, das er in der Folge Darwins im Jahr 1866 veröffentlichte, war die *Generelle Morphologie*<sup>53</sup>. Seine *Natürliche Schöpfungsgeschichte*<sup>54</sup> erschien 1868 und seine Schrift *Anthropogenie*<sup>55</sup> 1874. Er war sehr darum bemüht, Darwins Thesen einem breiten Publikum zugänglich zu machen, und hielt deshalb viele gemeinverständliche Vorträge, die auch schriftlich publiziert wurden.<sup>56</sup> Er sieht Darwin in der Naturforschungstradition der Romantik, für die in verschiedenen Aspekten die Ideen der Naturanschauung und Naturästhetik Goethes wichtig waren. Ästhetik nimmt deshalb im haeckelschen Darwinismus eine zentrale Rolle für die Methodik seiner eigenen Naturwahrnehmungslehre ein.<sup>57</sup> Die Natur selbst wird dabei als kunstschaaffend betrachtet. Schon die Titel seiner Werke *Die Natur als Künstlerin*<sup>58</sup> oder *Kunstformen der Natur* (1904)<sup>59</sup> spiegeln dies wider.<sup>60</sup> Kennzeichnend für Haeckel ist das stärkere Herausstellen verschiedener Positionen Darwins. So propagiert er beispielsweise den Fortschrittsgedanken bzw. den Vervollkommnungsgedanken deutlicher als Darwin. Auch weitete er die Gedankengänge zur Entwicklung der Arten – im Vergleich zu Darwin – zu einem deutlich früheren Zeitpunkt auf die ganze Naturgeschichte aus. Bereits 1866 in seiner *Generellen Morphologie* bespricht er die Stellung des Menschen in der Natur.<sup>61</sup> Als Bindeglied zwischen den Menschenaffen und den modernen Menschen führt er die

---

Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zu Eisenach am 18. September 1882, Jena 1882, S. 16-20.

<sup>53</sup> Haeckel, Ernst: *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformierte Descendenz-Theorie*, 2 Bde., Berlin 1866.

<sup>54</sup> Haeckel, Ernst: *Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe und Lamarck im Besonderen, über die Anwendung derselben auf den Ursprung des Menschen und andere damit zusammenhängende Grundfragen der Naturwissenschaft*, Berlin 1868.

<sup>55</sup> Haeckel, Ernst: *Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Grundzüge der menschlichen Keimes- und Stammesgeschichte*, Leipzig 1874.

<sup>56</sup> Zu Ernst Haeckels Darwinismus vgl. auch: Richards, Robert J.: *The tragic sense of life. Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Theory*, Chicago/ London 2008, S. 113-276.

<sup>57</sup> Haeckel nennt etwa Jean-Baptiste de Lamarck, Lorenz Oken und Étienne Geoffroy St. Hilaire als Vorläufer Darwins. Vgl. Breidbach 2006, S.101f. und Haeckel 1882, S. 30ff..

<sup>58</sup> Haeckel, Ernst: *Die Natur als Künstlerin*, Berlin 1913. Vgl. auch Breidbach 2006, S. 265-275.

<sup>59</sup> Haeckel, Ernst: *Kunstformen der Natur*, Leipzig/ Wien 1904. Vgl. auch: Breidbach, Olaf: *Brief instructions to Viewing Haeckel's Pictures*, in: Haeckel, Ernst: *Art Forms in Nature. The Prints of Ernst Haeckel. One Hundred Colour Plates with Contributions by Olaf Breidbach and Irenäus Eibl-Eibesfeldt and a Preface by Richard Hartmann*, München u.a. 2008, S. 9-18 sowie Breidbach 2006, S. 229-243 und Richards, Robert J.: *Die tragische Seite Ernst Haeckels. Sein wissenschaftliches und künstlerisches Ringen*, in: Kort, Pamela/ Hollein, Max (Hg.): *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2009, Köln 2009, S. 92-125.

<sup>60</sup> Zur Einwirkung der Schriften und Bildveröffentlichungen Haeckels auf die Kunst vgl.: Kockerbeck, Christoph: *Ernst Haeckels »Kunstformen der Natur« und ihr Einfluss auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1986.

<sup>61</sup> Vgl. Haeckel 1866, Bd. 2, S. 425-431.

Gattung des Pithecanthropus ein. Wie Darwin sieht er in der tierischen Abstammung des Menschen keine Entwürdigung.<sup>62</sup> Allerdings äußert er in seiner *Natürlichen Schöpfungsgeschichte* verschiedene rassenkundliche Wertungen, wie etwa: „Die niedersten Menschen [...] stehen offenbar den höchsten Affen [...] viel näher, als dem höchsten Menschen.“<sup>63</sup> Seine monistische Weltanschauung lässt für ihn die Annahme eines Schöpfergottes oder der Schöpfungslehre nicht zu.<sup>64</sup>

In diesen evolutionären Anschauungen der beiden Wissenschaftler finden sich viele Punkte, auf die die maxschen Affenbilder bezogen werden können. Die Verortung der Genealogie des Menschen im Tierreich führte dazu, dass der Affe, der nun plötzlich naher Verwandter des Menschen war, bald das Aushängeschild für die Evolutionstheorie war. Der evolutionstheoretische Bezug scheint einem in Max' Bildern deshalb alleine schon durch den Bildgegenstand „Affe“ förmlich anzuspringen. So essenziell dieser Bildgegenstand für die Darstellungen und deren Betrachtung auch ist – er ist doch kein Alleinstellungsmerkmal, kein unumgänglicher Hinweis, der zwingend auf Darwin hinführen muss.

### 2.3. Der Affe als Bildthema

Schon vor Darwin gab es in der Kunst eine lange Tradition von Affendarstellungen. In dieser sind Affen v.a. negativ konnotiert. In der christlichen Tiersymbolik des griechischen *Physiologus* und in den mittelalterlichen Bestiarien wird die reiche Tradition antiker Tiergeschichte weitergeführt.<sup>65</sup> Simia, der Affe, steht hier symbolisch für das Abbild des Teufels, der Sünde und des Lasters.<sup>66</sup> Eine solche Dämonisierung war sogar noch im Bewusstsein des 19. Jahrhunderts gegenwärtig,

---

<sup>62</sup> Vgl. Hoßfeld, Uwe: Geschichte der biologischen Anthropologie in Deutschland. Von den Anfängen bis in die Nachkriegszeit, Stuttgart 2005, S. 141.

<sup>63</sup> Haeckel 1868, S. 555.

<sup>64</sup> Vgl. Hoßfeld, Uwe (Hg.): Absolute Ernst Haeckel, Freiburg 2010, S. 51. Zum Monismus bei Haeckel vgl. auch: Weber, Heiko: Der Monismus als Theorie einer einheitlichen Weltanschauung am Beispiel der Positionen von Ernst Haeckel und August Forel, in: Ziche, Paul (Hg.): Monismus um 1900. Wissenschaftskultur und Weltanschauung, Berlin 2000 [=Monographien zur Geschichte der Biowissenschaften und Medizin, Bd. 4], S. 81-127.

<sup>65</sup> In antiken Zoographien kommt der Affe etwa in der *Tiergeschichte* des Aristoteles oder in der *Naturalis Historia* des Plinius vor. Vgl. McDermott, William Coffman: The ape in antiquity, Baltimore 1938, S. 88-93. Zu seiner humoresken Darstellung in der Kunst der Antike vgl. ebd., S. 118-124.

<sup>66</sup> Im *Physiologus* wird dies durch die Schwanzlosigkeit des Affen begründet, die ihn hässlich mache. So wie der Teufel einen schönen Anfang als Engel hatte, aber kein schönes Ende. Vgl. Schönberger, Otto (Hg.): Physiologus. Griechisch/ Deutsch (übersetzt von Otto Schönberger), Stuttgart 2001, S. 86-87.

wie ein Beitrag in der Zeitschrift *Fliegende Blätter* belegt.<sup>67</sup> Die Fähigkeit des Affen, menschliches Verhalten nachzuahmen, führte dazu, dass er auch zum negativen Sinnbild der Mimesis wurde – der *ars simia naturae*.<sup>68</sup> Die Kritik an der Beschränktheit der Kunst gegenüber der Natur und dem unreflektierten „Nachäffen“ durch die Künstler steht hier im Vordergrund. Diese spezielle Affensymbolik blieb aber nicht durchweg negativ besetzt. Im Italien des 14. Jahrhunderts, v.a. bei Giovanni Boccaccio, entstand eine Aufwertung und positive Umdeutung der *imitatio naturae*. Das Nachahmen meint hier nicht bloße detailgetreue Täuschungsabsicht, sondern die eigenständige, nach einem Ideal strebende und verbessernde künstlerische Auseinandersetzung mit der Natur.<sup>69</sup> In diesem Zusammenhang wird der Affe zur Metapher der Künste. Diese positive Symbolik verschwindet aber im 17. Jahrhundert wieder.<sup>70</sup> Affendarstellungen symbolisieren dann in erster Linie wieder Torheit und unwissendes Imitieren. Darstellungen trinkender, rauchender oder glücksspielender, oft angeketteter Affen vermitteln eine moralische Botschaft. Mit Brillen und Fernrohren ausgerüstet und in Kunstkammern Gemälde betrachtend, stehen sie für die unterste Stufe des Sehens, das Sehen ohne Erkenntnis. Auch als Kritik an der Kunst taucht der Affe weiterhin auf, oft um die akademisch vermittelte Kunst zu tadeln und zu verspotten.<sup>71</sup> Beispiel dafür ist Alexandre-Gabriel Decamps, der in der Tradition David Teniers d. J., Antoine Watteaus, Jean-Baptiste-Siméon Chardins und Jean Baptiste Henri Deshayes steht. Mit seinem Bild *Der Affe als Maler* (Abb. 1) etwa lässt er das satirische Motiv Mitte des 19. Jahrhunderts wieder aufleben. Eine besonders karikierende Zuspitzung der malenden Affen in zeitgenössischer Kostümierung findet man, ebenfalls Mitte des 19. Jahrhunderts, bei Grandville.<sup>72</sup>

---

<sup>67</sup> Vgl. Kalisch, L.: Auch eine Schöpfung, in: *Fliegende Blätter* 25 (1846), S. 5. Über den Widerwillen des Menschen gegen den Affen reflektiert auch Alfred Brehm in: Brehm, Alfred Edmund/ Pechuel-Loesche, Eduard/ Haacke, Wilhelm: *Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Säugetiere*, Bd. 1, Leipzig/ Wien 1900, S. 35f..

<sup>68</sup> Vgl. Janson, Horst W.: *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952, S. 287-314.

<sup>69</sup> Vgl. Welslau, Erich: Der Affe als Nachahmer und Dieb, in: *Neophilologus*, 64/2 (1980), S. 161-170, hier S. 162; Janson 1952, S. 291-293. Zur Darstellung des „gelehrten Affen“ in Allegorien der „Accademia“ in Cesare Ripas *Iconologia* siehe: Zimmermann, Hans-Joachim: *Der akademische Affe. Die Geschichte einer Allegorie aus Cesare Ripas >Iconologia<*, Wiesbaden 1991.

<sup>70</sup> Vgl. Janson 1952, S. 304.

<sup>71</sup> Vgl. Janson 1952, 310-312.

<sup>72</sup> Vgl. etwa die Abbildungen in: Sello, Gottfried (Hg.): *Grandville. Das gesamte Werk*, 2 Bde., München 1972, Bd. 2, S. 1216f.. Zu Grandvilles Tier-Mensch-Karikaturen vgl.: List, Claudia: *Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst*, Stuttgart/ Zürich 1993, S. 191. Bei List wird ein Überblick über die Tierdarstellung von der Steinzeit bis ins 20. Jahrhundert gegeben. Speziell zur Tiermalerei im 19. Und 20. Jahrhunderts vgl.: Küster, Bernd (Hg.): *TierARTen. Das Tier in Kunst und Kulturgeschichte*,

Trotz oder gerade wegen dieser vorangegangenen Bildtradition ist der Bildgegenstand Affe dennoch von besonderer Wichtigkeit für die vorliegende Untersuchung. Die Wahl dieser Tiere im darwinistischen Kontext ist nicht willkürlich. Gerade die neu definierte Nähe zum Menschen stellt den Affen in ein anderes Licht. Unter allen anderen Tieren kommt ihm durch die Evolutionstheorie, im Volksmund auch „Affentheorie“ genannt, am meisten Interesse zu. Und dies beeinflusst zwangsweise auch dessen Darstellungsweise. Für eine Bildbetrachtung ergeben sich deshalb daraus verschiedene Fragen: Wie werden die Affen in den Bildern gezeigt? In welchem Kontext treten sie auf? Wie agieren sie? Welche Unterschiede werden zu früheren und zeitgenössischen Tierdarstellungen ersichtlich? Wie kommt der Bezug auf die evolutionstheoretischen Ideen im Bild zum Ausdruck? Wie findet eine Neubewertung des Dargestellten durch die Evolutionstheorie statt?

### 3. „Ein wahrer Homunkulus“? – Zur Frage der Mensch-Tier-Beziehung in Max‘ Affenbildern

Im Bild *Soll und Haben* (Abb. 2) ist ein Affe beim Schreiben dargestellt.<sup>73</sup> Einem Buchhalter ähnlich sitzt er am Schreibtisch vor einem aufgeschlagenen Katalog, in den er Eintragungen zu machen versucht.<sup>74</sup> Sein konzentrierter Blick fällt in ein offenes Buch zu seiner Linken, das an einem Stapel weiterer Bücher lehnt. Er trägt einen schwarzen Mantel und ein Halstuch. Seine Hände, in der Rechten das Schreibgerät, ruhen auf den Papierseiten vor ihm. Dabei sind sowohl seine Finger wie auch die Buchseiten mit Tinte verschmiert. Dieses Affenbild ist um 1895 datiert. In Anbetracht des genauen Studiums, dem Max seine Affen unterzog, und seiner engen Beziehung zu den Tieren, kann diese Darstellungsweise verwirren. In seiner menschlichen Kostümierung und Tätigkeit, in die das Tier hineinversetzt wird, unterscheidet es sich nicht von der vorausgegangenen Tradition. Dies ist kein Einzelfall. Es finden sich durchaus mehrere solcher Darstellungen bei Gabriel von Max. Die Mehrzahl zeigt die Tiere zwar ohne Bekleidung, aber doch, bis auf wenige Ausnahmen, immer in einen menschlichen Verhaltenskontext gesetzt und oft

---

Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg 2006/2007, Bremen 2006. Darin auch ein Abschnitt zur „Münchener Schule“: ebd., S. 26-46.

<sup>73</sup> Da nicht klar ist, ob der Titel von Gabriel von Max stammt, soll hier nicht näher auf dessen Beziehung zum Bild eingegangen werden.

<sup>74</sup> Bei Aleš/ Musil 2010, S. 297 als „Rechnungen abschreiben“ beschrieben.

unübersehbar ironisch. Ein Beispiel dafür ist das Bild *Temperenzler* (Abb. 3). Kann hier dennoch von einem Einfluss der Deszendenzlehre gesprochen werden?

Der Zugang zur Evolutionstheorie bei Gabriel von Max ist in den meisten seiner Gemälde nicht einfach. Er hat seine Bilder in der Regel nicht datiert, was eine Zuordnung erschwert. Wenn es sich um die Rekonstruktion von Urmenschen handelt (Abb. 8), ist die Verbindung nicht abzustreiten. Das Gros der Darstellungen enthält jedoch keine direkten Verweise auf das Evolutionstheorem. D.h., es tauchen beispielsweise keine Bücher Darwins in den Bildern auf, wie es etwa bei den zeitgenössischen Umsetzungen von Ernst Moritz Geyger (Abb. 7) oder Hugo Rheinhold (Abb. 6) der Fall ist. Auch die Titel, die Max bei einigen Darstellungen direkt in das Gemälde setzt, stellen keinen konkreten Bezug her. Dies führt dazu, dass die Bilder hinsichtlich dieses Gesichtspunktes in der Literatur durchaus kontrovers diskutiert werden. In diesem Abschnitt soll ein eingehender Blick auf das in Max' Bildern vermittelte Verhältnis von Affe und Mensch geworfen werden. Dieser Gesichtspunkt ist für eine Betrachtung unter der Prämisse der Evolution entscheidend und muss deshalb an erster Stelle stehen. Dazu soll zuerst dargelegt werden, welche Elemente in der bisherigen Literatur als ausschlaggebend für die Referenz auf Darwin gesehen wurden und wie diese diskutiert wurden. Daran anschließend soll die Sichtweise des Malers auf Affe und Mensch beleuchtet werden, um die Basis für ein besseres Verständnis seiner Visualisierungen zu schaffen. In diesem neuen Blickwinkel werden dann die Bilder *Soll und Haben* und *Temperenzler* analysiert. Zudem soll ein spezifischer Typus, die Affen als Studierende, herausgegriffen und mit zeitgenössischen Werken verglichen werden. Rollenverhältnis, Habitus sowie Intellekt und Triebhaftigkeit stehen als ausgewählte Teilaspekte im Fokus. Eine umfassende und abschließende Behandlung der Perspektive der Vermenschlichung kann und soll in diesem Kapitel keinesfalls stattfinden. Es soll vielmehr Ausgangspunkt für die weitere Fragestellung sein und durch diese ergänzt werden.

### 3.1. Der evolutionstheoretische Aspekt der Affenbilder in der Forschungsliteratur

Dass der darwinistische Bezug nicht einfach zu fassen ist, zeigt die Gegenposition, die Martin Pieterse einnimmt. Er vertritt die Auffassung, dass Max' Affen mit wissenschaftlichem Darwinismus im engeren Sinne nichts zu tun haben. Es stehen

die Verspottung menschlicher Schwächen und Max‘ sehr persönliche Kritik an der menschlichen Kultur im Vordergrund.<sup>75</sup> Sein Darwinismus sei eher mit Bildern wie *Geistergruß* (Abb. 31) in Verbindung zu bringen, da sich diese auf die zukünftige menschliche Entwicklung bezögen.<sup>76</sup> Auch Franziska Uhlig argumentiert, dass die Affendarstellungen als visuelles Äquivalent zur Fabel zu sehen seien. Diese Projektion menschlichen Verhaltens auf den Untersuchungsgegenstand gehe aber nicht mit einer Negativwertung der Affen einher. Sie führe im Gegenteil zu einer Verschränkung, zu einer Verwischung der Grenzen zwischen Affe und Mensch. Als Beispiele werden hier speziell die *Affen als Kunstrichter* (Abb. 21), der *Affe vor Skelett* (Abb. 4) und *Anthropologischer Unterricht* (Abb. 5) angeführt.<sup>77</sup> Ebenso wird von Harald Siebenmorgen der Standpunkt vertreten, dass die Tiere als Stellvertreter in die Rolle des Menschen schlüpfen.<sup>78</sup> Allerdings vollziehe sich ein Wandel in ihrer Darstellung. Anfangs seien Max‘ Bilder dem hergebrachten Tiergenre verhaftet. Später manifestiere sich eine zunehmend positivere Affendarstellung, die aus seiner misanthropischeren und kulturkritischeren Haltung resultiere. In diesem Sinne sei der Affe nun Verkörperung von Lauterkeit und eines besseren Menschseins. Das Urmenschenbild (Abb. 8) gehe über eine rein wissenschaftliche Illustration hinaus. Es zeige sich darin die Vorstellung einer „negativen Anthropologie“<sup>79</sup>, einer „existentiellen Apotheose des Menschen im Urzustand des Affen“<sup>80</sup>. Kai Artinger nimmt einen Vergleich zwischen Paul Meyerheims *Affenakademie* und Gabriel von Max‘ *Affen als Kunstrichter* vor.<sup>81</sup> Bei ihm zeigt sich ein Widerspruch zu den eben angeführten Thesen. Gerade in Max‘ *Kunstrichtern* stünden die darwinistischen und anthropologischen, nicht die gesellschaftsparodistischen Interessen, im Vordergrund. Seine Liebe zu den Tieren und der frappierende Naturalismus der Darstellung legten dies nahe. Dennoch seien Anthropomorphismen nicht vermieden und der zoologische Realismus zugunsten von Komposition und Darstellungsabsicht nur bis zu einem bestimmten Grad beibehalten. Ziel sei es, Klarheit über das menschliche

---

<sup>75</sup> Vgl. Pieterse 1988, S. 11.

<sup>76</sup> Vgl. Pieterse 1998, S. 12-14.

<sup>77</sup> Vgl. Uhlig, Franziska: Gegenzauber. Gabriel von Max‘ Interesse für Affen, in: Althaus/ Friedel 2010, S. 316-329.

<sup>78</sup> Vgl. Siebenmorgen, Harald: Gabriel von Max und die Moderne, in: Beuckers, Klaus Gereon/ Jaeggi, Annemarie/ Hartmann, Wolfgang (Hg.): Festschrift für Johannes Langer zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997, Münster 1997 [= Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 1], S. 215-240, hier S. 215-240, insbesondere S. 223-240.

<sup>79</sup> Siebenmorgen 1977, S. 228.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Artinger 1995.

Wesen, auch im Unterschied zu den nächststehenden Verwandten, zu gewinnen. Der Mensch verliere seine Position als Beobachter und werde selbst zum Beobachteten durch die Tiere. Im Artikel von Filip Aleš und Roman Musil aus dem Jahr 2010 wird eine Einteilung und Kategorisierung von Max‘ Affenbildern in verschiedene Gruppen vorgenommen.<sup>82</sup> Hier werden die Bilder zum einen in frühe und späte gruppiert. Zum anderen wird eine thematische Unterteilung der späteren Werke in groteske, empathische, auf die Evolution anspielende und kommunikative Bilder vorgeschlagen.<sup>83</sup> Die früheren Affenbilder, in denen kostümierte Tiere menschliche Rollen spielen, seien – anknüpfend an die vorangegangene Tradition – mit metaphorischer und/oder ironischer Botschaft zu sehen. Neben der Ironie sei die Betonung der Nähe des Affen zum Menschen wichtig. Für beide Gruppen seien das Erfassen der psychologischen Charakteristik der Tiere, der Sinn für das naturalistische Detail, die Beschränkung des Genrehaften und Anekdotischen sowie die Verstärkung des Porträthaften bezeichnend.<sup>84</sup> Das Versetzen in eine menschliche Rolle und die Darstellung der Ähnlichkeit zum Menschen, v.a. im Hinblick auf die Gefühlswelt, sei kennzeichnend für den darwinistischen Einfluss. Dazu wird hier ein neuer Gedanke zum Affe-Mensch-Verhältnis für die Bilder formuliert. Es soll sich weder um Affen noch um Menschen im eigentlichen Sinn handeln, sondern vielmehr um eine neue Art – einen Homunkulus.<sup>85</sup>

Es wird deutlich, dass diese Positionen, so divergierend sie im Einzelnen auch sein mögen, sich auf viele gleiche Aspekte beziehen, die für die Bildinterpretation von Bedeutung sind. Dazu gehören offensichtliche Übereinstimmungen mit dem traditionellen Affengenre, die einen Teil der maxschen Umsetzungen in erster Linie wegen ihrer Verbindung mit einer ironischen Aussage und der Bekleidung der Tiere kennzeichnen. Aber auch die eindeutig nachvollziehbaren Darstellungsunterschiede – sprich stärkerer Naturalismus, auffallendere Porträthaftigkeit und zunehmende Psychologisierung – sind zu beachten. Außerdem werden Max‘ Kulturpessimismus und seine künstlerische Eigeninterpretation der Evolutionstheorie ins Feld geführt. Hierzu soll kurz Max‘ Verständnis von Tier und Mensch erläutert werden.

---

<sup>82</sup> Aleš/ Musil 2010.

<sup>83</sup> Vgl. Aleš/ Musil 2010, S. 297.

<sup>84</sup> Vgl. Aleš/ Musil 2010, S. 294.

<sup>85</sup> Vgl. Aleš/ Musil 2010, S. 306.

### 3.2. „Culturaffe“ und Homunkulus

Tatsächlich kennzeichnend für den Menschen Gabriel von Max war sein Hang zur Zurückgezogenheit, da seine Grundeinstellung sehr gesellschaftskritisch war.<sup>86</sup> Dies kam in seinen späten Jahren durchaus noch stärker zum Tragen. In seinen Niederschriften tauchen dann gehäuft antikatholische, misogyne und antisemitische Äußerungen auf.<sup>87</sup> Wenn er seinem Ärger freien Lauf lässt, finden sich Aussagen wie: „Eitelkeit weg, heraus mit der Wahrheit, wir sind noch Affen, Culturaffen!“<sup>88</sup>. Spricht er aber von seinen Vorstellungen zur Abstammung des Menschen, lehnt er eine solche Kulturaffenvorstellung als zu vereinfachend ab.<sup>89</sup> Durch die Verwendung des Begriffs „Culturaffe“, die in seinen Notizen häufiger vorkommt, entzieht er dem Menschen seine absolute Überlegenheit über die verwandte Spezies. Er setzt den Begriff wie eine Auflehnung gegen den menschlichen Hochmut ein und unterstreicht so die Nähe zum Affen. Da er sich aber der Differenzen zu den Tieren durchaus bewusst ist, legt der Ausdruck nahe, dass nicht das Menschsein an sich Ziel der Kritik ist, sondern eher die Auswüchse seines Verhaltens durch kulturelle Überformung. Oder anders gesagt, das falsche, zu künstliche Einsetzen der menschlichen Fähigkeiten, das dem Menschen in seiner eigentlichen Natur nicht entspricht: „alle Cultur [ist] ein unglückseliges Naturprodukt der entarteten Gehirne...“<sup>90</sup>. Bei aller Kulturkritik am Menschen ist seine Sicht der Affen nicht einseitig verklärend, auch wenn er überwiegend positive, bisweilen sakralisierende Eigenschaften mit ihnen verbindet.<sup>91</sup> In erster Linie gehören dazu beispielsweise die Unfähigkeit zur Lüge und die unmittelbare Naturverbundenheit der Primaten. Demgegenüber nimmt er auch Negatives an den Tieren wahr:

---

<sup>86</sup> Zu seiner Bewunderung des Einsiedlertums vgl. das in Aleš/ Musil 2011a, S. 83-85 abgedruckte Manuskript. Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Gabriel von Max, Signatur I,C-142.

<sup>87</sup> Vgl. Althaus/ Friedel 2010, S. 37.

<sup>88</sup> Zit. nach Pieterse 1988, S. 11. Aufzeichnung in Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Gabriel von Max, datiert vom 20.06.1900. Vgl. auch ein anderes, ebenfalls in diese Richtung gehendes Zitat bei Siebenmorgen 1997, S. 225.

<sup>89</sup> Zit. nach Uhlig 2010, S. 322.

<sup>90</sup> Zit. nach: Stummeyer, Bettina: Affenliebe und Geistersuche. Der Maler Gabriel von Max und die Spiritisten am Starnberger See, München 2010 [= Hörbild und Feature Land und Leute, Bayerisches Feuilleton], S. 28. Die Zitate in letztgenannter Publikation sind leider nicht genauer datiert oder zugeordnet, da es sich um die reine Wiedergabe der Radiosendung handelt. Dies gilt auch für: Stummeyer, Bettina: Affenliebe. Der Maler Gabriel von Max und die Ammerlander Künstlerkolonie, München 2007 [= Hörbild und Feature Land und Leute, Reihe Land und Leute].

<sup>91</sup> Dazu genauer im 7. Kapitel.

„Man kann auf diesem Wege, fast mehr als auf vergleichend anatomischen, zu der Überzeugung gelangen, daß der Mensch ein entwickelter *Macacus* ist, denn sämtliche schlechten Eigenschaften des Menschen treten beim Affen klar zu Tage, ausgenommen eine, welche erst im *Culturaffen* sich entwickelte: die Verstellung.“<sup>92</sup>

Es wird also eine Ähnlichkeit zwischen Affen und Menschen angenommen, die sowohl gute wie schlechte Eigenschaften umfasst. Diese Wesensähnlichkeit ist, wie im oberen Abschnitt zu Darwin und Haeckel dargestellt, ein wichtiger Punkt in den Verwandtschaftsvorstellungen. Vorher führte eine nur beobachtete Ähnlichkeit zwischen Affe und Mensch dazu, dass das Tier als negative Projektionsfläche rezipiert wurde. Durch die naturwissenschaftlich fundierte Deszendenztheorie bekommt die Wesenskongruenz eine absolut neue Qualität. Wenn man nun den schreibenden Affen in *Soll und Haben* (Abb. 2) unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, bieten sich neue Interpretationsansätze, die die kostümierten Affen nicht mehr ganz so unversöhnlich außerhalb des Kontextes stellen. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Max sein ganzes erworbenes Wissen und seine Ansichten über die Tiere zugunsten einer rein traditionsverbundenen Darstellung vollkommen zurückgedrängt hat. Man muss vielmehr davon ausgehen, dass seine Vorstellungen zur Evolution immer als Hintergrundwissen vorhanden waren und somit auch zumindest implizit Einfluss nahmen. Max gestand jedem seiner Affen eine eigene Persönlichkeit und individuelle Eigenheiten zu: „Vergangenen Herbst lernte ich die Charaktereigenschaften einer jungen Mantelpavianin [kennen], leider verliebte sie sich in mich und ich mußte sie dem zoologischen Garten in Berlin schenken. Dieses praktische Psychologie treiben ist sehr lehrreich.“<sup>93</sup> Es ist nicht überzeugend, dass ein Maler, der sich so intensiv mit der Affenpsyche beschäftigt hat, ein Bild malt, das nichts anderes ist als die allegorisch-symbolische Wiedergabe althergebrachten Gedankenguts. Deshalb darf der schreibende Affe nicht absolut gleichgesetzt werden mit etwa einem malenden Affen von Chardin oder Decamps. Er ist eben nicht nur

---

<sup>92</sup> Zit. nach Pieterse 1988, S. 10. Aufzeichnung in Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Gabriel von Max, ohne Datum, wahrscheinlich nach 1890.

<sup>93</sup> Aus dem Brief an Ernst Haeckel vom 02.09.1903. Abgedruckt in: Bach, Thomas: Über den wechselseitigen Einfluss von Wissenschaft und Kunst. Gabriel von Max und Ernst Haeckel in Briefen, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010, S. 282-294, hier S. 293.

Projektionsfläche, um die Dummheit der Gesellschaft zu tadeln. Und er ist keine tierverkörperte Parodie menschlicher Unfähigkeit mehr oder ein hässliches Zerrbild, das den Menschen über das Tier erhebt oder ihn selbst abwertet. Besonders interessant und wichtig ist in diesem Zusammenhang der von Aleš und Musil vorgeschlagene Homunkulusbegriff. Ein Gedanke, der nicht ganz fern liegt, wenn man Max' Manuskript *Meine Affen*<sup>94</sup> liest. Hier finden sich die Zeilen:

*„6 Jahre in München hatte ich schon mein Affenhaus um einen Homunkulus zu züchten. Aber alles mißlang und erlag dem Klima. Gelernt habe ich viel, seciert, abgezogen, präpariert und gezeichnet aber die Hoffnung aufgegeben. 35 Jahre späther gerathe ich durch sehr complicitre Schicksalsentwicklungen in Besitz eines schwarzen Cebus [Max' Lieblingsaffe Paly, dem diese Zeilen gewidmet sind]. Das ist nun der wahre Homunkulus, der alle Altweltaffen überragt. Noch einmal tritt die untergehende Sonne aus den Wolken und beleuchtet ein längst aufgegebenes Ideal – endlich, ohne mein Zuthun. Diese Zeilen Pauli [Paly]: Dir! Ich lebe.“<sup>95</sup>*

Unter einem Homunkulus, einem Menschlein, versteht man einen künstlich geschaffenen Menschen. Es scheint also, als wollte Gabriel von Max die Lehren Darwins zur Selektion selbst auf seine Tiere anwenden und einen höher entwickelten, dem Menschen noch ähnlicheren Affen züchten. Dies zeigt, dass er Darwins Theorien ernst nimmt, dass er die grundlegenden Prinzipien zur Artveränderung für richtig hält. Hier in diesem Fall wären dies Variation, Selektion und Weiterentwicklung. Wobei aber mitschwingt, dass er die von Darwin angenommenen Zeitspannen außer Acht lässt bzw. unterschätzt. Wieso aber sieht er in seinem Lieblingsaffen Paly einen Homunkulus? Max schätzt an seinem Affen dessen Klugheit und seine Zuneigung gegenüber ihm und seiner Frau:

*„Obgleich der Kopf meines schwarzen Cebus größer ist, ist er doch nur von Scheitel bis Steis 30 Cent hoch. Diese enorme Entwicklung des Gehirns (er blättert gern Bücher durch, zeichnet mit Blaustift alles voll,*

---

<sup>94</sup> Wie Anm. 17.

<sup>95</sup> Zit. nach Althaus/ Friedel 2010, S. 335.

*spielt Klavier mit Noten umblättern, läuft frei ohne Fessel auf den Gartenbäumen, is[s]t mit Löffel bei Tisch etc. etc.) [...] Der immerwährende Umgang mit mir seid zwei Jahren scheint besonders sein Gehirn entwickelt zu haben, er ist kein Affe mehr [...]*<sup>96</sup>

Max' Verständnis eines besseren, höher entwickelten Affen ist also das eines verstehenderen und einsichtsvolleren, dessen rohe Triebhaftigkeit durch Intelligenz zurückgedrängt ist. Wozu Affen sich seiner Meinung nach in einem evolutionären Prozess letztendlich entwickeln sollen, ob nur positiv oder auch zum Negativen, formuliert er aber nicht. Geistige Fähigkeiten bilden ebenso bei Darwin eine entscheidende Brücke. Die Verschiebung des Verhältnisses von Instinkt zu Intelligenz ist dabei ein Divergenzkriterium zwischen Mensch und Tier. Wobei, wie bei Emotionen eine graduelle, nicht eine fundamentale Abweichung gesehen werden muss.<sup>97</sup> Instinktreduktion und Vernunft sind bei Charles Darwin die Voraussetzungen für Moralfähigkeit.<sup>98</sup>

### 3.3. Kostümierte Affen

Der Affe, dem wir uns in *Soll und Haben* (Abb. 2) gegenübersehen, ist in seinem Aussehen, abgesehen von der Kleidung und seinem Habitus, sehr naturalistisch wiedergegeben. Die Schilderung der Situation entspricht aber mit Sicherheit keiner naturgetreuen Studie eines echten Primaten. In der offensichtlichen Schwierigkeit des Schreibens, das eher einem Verschmieren gleichkommt, wird das Affe-Sein und damit die Differenz zum Menschen veranschaulicht. Diese Unbeholfenheit kann als Verweis auf den von Darwin beschriebenen quantitativen Unterschied zwischen Mensch und Tier gesehen werden. Durch das Transponieren in eine menschliche Rolle und Umgebung gerät das Bild in ein Spannungsfeld von Realitätsnähe und künstlerischer Invention. In diesem Sinne handelt es sich hier tatsächlich um die Darstellung einer Zwischenform von Mensch und Affe. Dies bedeutet aber nicht, dass das Bild einen Vorschlag zur künftigen Affenentwicklung zeigt. Unter dem Aspekt der darwinistischen Ähnlichkeit wird für die Vermenschlichung, in

---

<sup>96</sup> Aus einem Briefentwurf an einen Unbekannten, Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Gabriel von Max, Signatur I,C-4a, datiert um 1903/04. Zit. nach: Althaus 2010b, S. 309. Vgl. auch Stummeyer 2010, S. 27.

<sup>97</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, Kapitel 3 und 4.

<sup>98</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, Kapitel 5.

Verbindung mit der bildimmanenten Ironie, eine andere Bildinterpretation möglich. Diese zielt dann vorrangig auf Kulturkritik und Selbstreflexion des eigenen Tuns ab, nicht auf die Abwertung von Mensch oder Tier. Wenn der Affe als unser nächster Verwandter in dieser Kultursituation lächerlich wirkt, so ist diese Ironie durchaus zielführend. Wird der Betrachter hier seiner Ähnlichkeit mit dem Tier gewahr, so wird das Widersprüchliche auch eher mit dem eigenen Verhalten verbunden. Das, was am Tun des Affen als aufgesetzt und gekünstelt ins Auge fällt stört ihn in seiner Natürlichkeit. Ist er dem Menschen ähnlich, so stört ein solches Verhalten in übertriebener Form die Natürlichkeit des Menschen. Im vorliegenden Fall würden so etwa die menschliche Pedanterie und, wenn es sich tatsächlich um Buchführung handelt, eine zu starke Fokussierung auf Geldangelegenheiten in Frage gestellt. Bilder wie *Koketterie*, die als Kritik an Mode und Eitelkeit aufgefasst werden dürfen, legen eine solche Deutung nahe.<sup>99</sup> Durch diese Darstellungen kann man vielleicht besser verstehen, was sich der Künstler unter einem „Culturaffen“ vorstellte. Wobei hier äußerst vorsichtig mit dem Begriff umgegangen werden muss. Sicherlich treten hier keine „veräfften“ Menschen auf. Ob eine solche Sichtweise von den zeitgenössischen Betrachtern eingenommen wurde, ist aber extrem fragwürdig. Wenn man von kompositionellen Änderungen, hin zu einer deutlichen Porträthaftigkeit und der damit verbundenen stärkeren Konzentration auf ein Einzelmotiv und Nahsichtigkeit absieht, unterscheiden sich die Bilder nicht von der vorherigen Bildtradition. Deshalb ist es auch für den heutigen Betrachter schwierig, in diesen Affenpräsentationen einen darwinistischen Bezug auszumachen. Dies gelingt nur bei Berücksichtigung der gedanklichen und weltanschaulichen Hintergründe des Künstlers. Wie stark der evolutionäre Charakter in dieser Art der maxschen Affenbilder gesehen werden muss, bleibt daher noch für zukünftige Diskussionen offen.

Dass mit einem Weglassen von Bekleidung kein Wandel zu einer positiveren Affenauffassung stattfinden muss, zeigt das Gemälde *Temperenzler* (Abb. 3), das um 1900 datiert ist. Hier sieht man einen schräg an einer Wand lehrenden Rhesusaffen, der offensichtlich angetrunken ist. Mit seiner Linken stützt er sich an der Kante, auf der er sitzt ab, um halbwegs aufrecht zu bleiben. In der Rechten hält er eine beinahe leere Flasche umklammert. Sein trüber Blick, mit den fast geschlossenen Lidern und

---

<sup>99</sup> Das Bild befindet sich in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien und ist um 1881 datiert. Siehe Aleš/ Musil 2011a, S. 194, Abb. 255.

dem leicht geöffneten Mund, aus dem die Zungenspitze hervorlugt, verstärkt den Eindruck der Betrunkenheit. Über seinem Schoß liegt ein dunkler Mantel, aus dessen Tasche wohl ein Einstecktuch und ein Pfeifenholm (?) ragen. Der Titel ist rot in die linke obere Bildecke eingefügt. Aleš und Musil ordnen diese Darstellung in die späte Phase unter der Rubrik „groteske“ ein.<sup>100</sup> Der Bezug zum Menschen ist auch hier, durch Mantel und Alkohol, vorhanden. Dennoch unterscheidet sich die Wiedergabe des ironischen bzw. des humorvollen Elements von der in *Soll und Haben*. Allein dadurch, dass er den Mantel nicht trägt, bleibt er mehr tierischer Agitator. Die Handlung wird stärker mit dem Tier selbst verknüpft, v.a. da Affen in der Realität offenbar tatsächlich einen Hang zu Rauschmitteln haben, und seien es nur vergorene Früchte. Der Fokus wird so von der Kritik am Menschen wegverlagert, hin zu einer stärkeren Betrachtung des Tieres an sich. Hier zeigt Gabriel von Max eine der schlechten Eigenschaften des Menschen, die sich schon beim Affen finden lassen. Die Engführung zum diesem ist so nicht nur durch die dem Menschen zugehörige Umgebung sondern auch durch die Parallele in der Wesensart visualisiert. Die humorvolle Betrachtung ergibt sich aus dem Widerspruch, dass der Affe eben nicht dem Ideal der Temperantia, sondern stattdessen den Lockungen des Alkohols gefolgt ist.

Stellt man die beiden gerade betrachteten Bilder einander gegenüber, kann keinesfalls von einer Veränderung der Affendarstellung im Sinne Harald Siebenmorgens gesprochen werden.<sup>101</sup> Es findet sich kein absoluter Wandel von einer negativen hin zu einer ausschließlich verklärenden Affeninszenierung, die in einer zunehmend misanthropischeren Gesinnung begründet läge. Ein weiterer Punkt spricht gegen eine solche These. Das erste Affenbild *Schmerzvergessen I* entstand 1871, eine weitere Version *Schmerzvergessen II* 1875, also vor und etwa zeitgleich mit *Soll und Haben*. Hätte sich ein Bruch von einer anfangs traditionsverhafteten zu einer deutlich positiveren Interpretation vollzogen, dürften diese doch empathischen Bilder zu einem so frühen Zeitpunkt nicht entstanden sein.

---

<sup>100</sup> Vgl. Aleš/ Musil 2010, S. 297f.

<sup>101</sup> Vgl. Siebenmorgen 1997, S. 223- 228.

### 3.4. Der Affe als Forscher

Eine besondere Kategorie in Max' Affenarbeiten ist die der studierenden oder forschenden Affen. Dazu sollen hier der *Affe vor Skelett* (Abb. 4) und der *Anthropologische Unterricht* (Abb. 5) vorgestellt werden. Weitere Bilder, die zu dieser Gruppe zugerechnet werden können, sind beispielsweise die *Affen als Geologen*<sup>102</sup>, die *Affen als Botaniker*<sup>103</sup> oder ein *Lesender Affe*<sup>104</sup>. In diesen Darstellungen wird die Relation zur Evolution ersichtlicher in den Vordergrund gestellt als in den bisher betrachteten. In *Affe vor Skelett* sieht man einen Makaken in der Umgebung eines Studierzimmers. Er steht wohl auf dem Stuhl des Schreibtisches. Dabei blickt er eingehend auf den Schädel eines ihm zugewandten Affenskelettes, das vor ihm auf der Tischplatte steht und dadurch etwas erhöht ist. Direkt vor ihm liegen beschriebene Notizblätter, auf die er sich mit seiner linken Hand abstützt. Die Schreibfeder liegt auf den Blättern vor seiner rechten Hand, die er locker vor seinem Körper hält. Im Hintergrund befinden sich ein Tisch und ein Regal, auf dem Bücher, weitere Notizblätter und ein Tintenfass stehen. Auch hier in einen menschlichen Kontext eingebettet, wird die Situation deutlich vorteilhafter als bei *Soll und Haben* oder *Temperenzler* geschildert. Die direkte Konfrontation zwischen Tier und Skelett ist es, die das Evolutionstheorem evoziert. Gerade die vergleichende Schädel- und Skelettforschung lieferte wichtige Hinweise und Argumentationsgrundlagen für die Anthropogenie. Die Bezeichnung des Affen als Gelehrter oder Forscher in diesem Zusammenhang kann irreführen. Anders als in *Soll und Haben* ist der Affe „freier“ in den Bildaufbau gestellt. Dies soll heißen, sein menschlicher Habitus ist hier v.a. angedeutet. Er ist eben nicht gerade dabei, seine Gedanken niederzuschreiben. Die Feder liegt aber dicht vor ihm, was den Eindruck erweckt, er hätte sie gerade abgelegt und die Notizen würden von seiner Hand stammen. Zusammen mit dem eindringlichen Blick des Makaken wird so ein tiefgreifendes und wissenschaftliches Reflektieren des Beobachtungsgegenstandes suggeriert, was einen nicht unerheblichen Grad an Intellekt voraussetzt. Wenngleich also das Menschenverhalten hier nur in Andeutungen besteht, so wird dieses durch den Bildaufbau dem Betrachter doch eindringlich nahegelegt. Neben diesem Präsentieren von Kulturfähigkeit – hier aufgrund des Gegenstandes der Forschung

---

<sup>102</sup> Siebenmorgen 1997, S. 239, Abb. 11.

<sup>103</sup> Althaus/ Friedel 2010, S. 326, Abb. 332.

<sup>104</sup> Aleš/ Musil 2011a, S. 77, Abb. 101.

nicht im abwertenden Sinne – wird auch der Aspekt der Selbsterkenntnis gezeigt. Dadurch, dass der Affe ein Skelett seiner eigenen Spezies untersucht, scheint er sich seiner eigenen Stellung in der Natur und seiner eigenen Geschichtlichkeit bewusst zu sein. Darwin behandelt in der *Abstammung des Menschen* u.a. spezifisch Neugierde, Abstraktion und Selbstbewusstsein bei seinen Darlegungen zu den Geisteskräften der Tiere.<sup>105</sup> Im Bild werden diese Punkte aufgegriffen, aber in einer darüber hinausgehenden Weise interpretiert. Das Vorhandensein dieser mentalen Fähigkeiten, so wie sie Darwin beschreibt, wird als Bildthema wiedergegeben, durch verschiedene Bildsignale aber verstärkt, um die Intention deutlicher zu machen. So ist das Resultat eine Affendarstellung, die über reine Realitätstreue hinausreicht und hier wohl Max‘ Homunkulusbegriff am nächsten kommt. Dies gilt auch für das Bild *Anthropologischer Unterricht* (Abb. 5), in dem sich zwei Makaken mit einer Puppe beschäftigen. Der ältere Affe rechts hält eine Mädchenpuppe im Schoß und führt seinen rechten Arm hinten an seinen Rücken, so dass sich sein Körper stark nach vorne beugt. Er ist um den Bauch herum angeleint. Rechts, ihm gegenüber sitzt ein junger Affe in Hockstellung, eine Hand am Bein der Puppe. Die beiden Tiere blicken sich gegenseitig in die Augen, wobei der Kleine zu dem Größeren aufschaut. Die Umgebung wird von Aleš und Musil als Kinderzimmer beschrieben.<sup>106</sup> Der dunkle Hintergrund ist aber nur geringfügig durch blauen und weißen Stoff definiert und kann somit eigentlich nicht genauer bestimmt werden. Die Affen sitzen auf einer rosa Decke und einem Kissen, das an einer Ecke aufgerissen ist und aus dem Federn kommen. Diese Szene ist anekdotischer dargestellt als die in Abb. 4. Der Blickwinkel auf die Selbsterkenntnis der Tiere ist hier etwas verlagert. Es kommen weitere Aspekte hinzu. Diesmal findet eine artübergreifende Beschäftigung in der vergleichenden Anatomie statt, d.h. eine direkte Gegenüberstellung mit dem Menschen, vertreten durch die Spielzeugpuppe. Die Tiere werden in der Fähigkeit gezeigt, Wissen nicht nur zu reflektieren, sondern darüber hinaus untereinander weiterzugeben. Verschiedene Andeutungen schlagen eine Art Lehrer-Schüler-Situation bzw. eine Eltern-Kind-Unterweisung vor. Die Geste des älteren Affen kann so vielleicht eher als ein erläuterndes Zeigen verstanden werden als ein äffisches Kratzen. Der intensive Blickkontakt und der leicht geöffnete Mund des Älteren, der durch die Nähe der Tiere zueinander noch inniger wirkt, legt ein aufmerksames

---

<sup>105</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, Kapitel 3.

<sup>106</sup> Vgl. Aleš/ Musil 2010, S. 301.

Beschreiben und Zuhören nahe. Kommunikation spielt eine wichtige Rolle im evolutionären Kontext. Die Überlegenheit des Menschen bestimmt sich nach Darwin durch die Verbindung seiner intellektuellen Fähigkeiten mit seiner Sprache und seinen sozialen Tugenden.<sup>107</sup> Demzufolge zeigt sich in diesem Bild – genauso wie in *Affe vor Skelett* – eine Aufwertung der Tiere und eine Annäherung an den Menschen durch Hervorhebung ihrer vorhandenen Intelligenz. Der Aspekt des Sprechens, der hier hinzukommt, steigert diesen Effekt noch mehr. Der leicht geöffnete Mund lässt auf eine Lautäußerung oder ein Ansetzen dazu schließen, die hier nicht der Menschensprache gleichkommen müssen. Es wird ihnen nicht die Fähigkeit der Wortsprache zugeordnet. Da ihre Kommunikation eine visuelle, eine Gebärdensprache ist, müssen Körper und Gesicht das leisten, was beim Menschen die artikulierte Sprache erbringt.<sup>108</sup> Dies ist eben aus diesem Grund sehr eindringlich ins Bild gesetzt und deshalb zusammen mit der „forschenden“ Beschäftigung das Hauptthema des Bildes. Die ruhige Darstellung des Verständigungsmotives lässt zudem einen Aufwärtsvergleich zu, da es von einem triebhaften Brüllen, das wohl häufiger mit Affen assoziiert wird, weit entfernt ist. Die Schwelle zum Menschen wird so geringer, bleibt aber unüberschritten. Verschiedene Bildelemente verweisen auf eine noch nicht überwundene Triebhaftigkeit der Protagonisten. Dazu gehören die Spuren des Tobens und der Unordnung, wie das kaputte Kissen und die etwas verdrehte Gliederpuppe, deren Strümpfe und Schuhe verrutscht sind, sowie das Anleinen des Elterntieres.<sup>109</sup> Die Makaken bleiben so in ihrer Zwischenstufe stecken. Das Element des Spiels, das hier außerdem hinzukommt, ist dahingehend interessant, dass Kinder bzw. nur gering entwickelte Menschen dem höchstentwickelten Affen als extrem nahe stehend angesehen wurden.<sup>110</sup>

Am ehesten vergleichen lassen sich diese beiden Bilder Gabriel von Max‘ mit der Bronzestatue von Hugo Reinhold (Abb. 6) und der *Darwinistischen Disputation* von Ernst Moritz Geyger (Abb. 7). Auch hier werden die Tiere nicht mehr in der Tradition der Fabel gezeigt und die bei ihnen vorhandene Intelligenz kann klarer

---

<sup>107</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, Kapitel 5.

<sup>108</sup> Dass Affen ein Konzept von Sprache haben zeigen amerikanische Forschungen, in denen Affen, etwa der Gorilla Koko oder der Schimpanse Washoe, erfolgreich in der amerikanischen Gebärdensprache unterrichtet wurden. Vgl. dazu etwa: King, Barbara J.: Me...Me...Washoe. An appreciation, in: Sign Language Studies, 8/ 3 (2008), S. 315-323 und Patterson, Francine G.: The Gestures of a Gorilla: Language Acquisition in Another Pongid, in: Brain and Language, 5 (1978), S. 72-97. Zum Gorilla Koko vgl. auch die Homepage: <http://www.koko.org/index.php> [03.03.2012].

<sup>109</sup> Das Anleinen des Affen darf hier keinesfalls in der symbolischen Tradition der überwundenen Sünde gesehen werden.

<sup>110</sup> Vgl. Aleš/Musil 2010, S. 301-303. Vgl. hier auch das haeckelsche Zitat, Anm. 63.

gesehen werden. Allerdings darf die satirische Absicht dieser Umsetzungen nicht übersehen werden.<sup>111</sup> Die Inszenierungen der darwinistischen Idee unterscheiden sich dennoch deutlich von den eben erörterten Bildfindungen. Bei Rheinhold wird ein Schimpanse bei der Betrachtung eines Schädels gezeigt.<sup>112</sup> Er sitzt auf einem Stapel Bücher, darunter eines mit der Aufschrift „Darwin“ auf dem Buchrücken. Ein anderes ist vorne aufgeschlagen und zeigt die Inschrift: „ERITIS SICUT DEUS“ aus dem Buch Genesis (1. Mose 3,5). Den Menschenschädel hält der Affe in der Rechten vor seinem Gesicht. Die linke Hand ist nachdenklich ans Kinn geführt. Mit seinem rechten Fuß hält er einen Tasterzirkel zur Schädelvermessung, der auf der vorne aufgeschlagenen Bibel aufsetzt. Die Thematik der Selbsterkenntnis bekommt durch den Kontrast zur biblischen Lehre hier eine andere Ausrichtung als bei Max. Der Verweis auf den Sündenfall verleiht der Erkenntnis einen negativen Beigeschmack. Die Selbstbewusstwerdung wird zur Schwelle, die das Tier im Unterschied zum Menschen noch nicht übertreten hat. Das Nachdenken des Tieres ist nicht das Ergebnis eines Forscherdranges wie bei den maxschen Affen, sondern erwächst eher aus der Konfliktsituation der alten und neuen Weltanschauung. So wird hier neben der genealogischen Verwandtschaft der durch die Forschung hervorgerufene Bruch im Weltbild problematisiert. Der Schimpanse wird zu einer hamletschen Reflexionsfigur.

Das Bild von Geyger wurde 1888 bei der Internationalen Kunstausstellung in München präsentiert.<sup>113</sup> Man sieht sechs Affen, um Darwins Buch *Die Abstammung des Menschen* versammelt. Sie deuten auf verschiedene Stellen im Buch, einer hält eine Feder in der Hand. Es scheint ein lebhafter Austausch über die Entwicklungszusammenhänge stattzufinden. Links sitzt ein Orangweibchen, das ein Menschenbaby liebevoll im Arm hält und eine Milchflasche in der Hand hat, um es zu nähren. Ein helles Licht fällt dabei v.a. auf das Buch und das Menschenkind. Das Motiv des Affenweibchens mit dem Baby ähnelt dem des Affen mit der Puppe bei Max. Es visualisiert aber im Gegensatz zur maxschen Darstellung eine falsche

---

<sup>111</sup> Bindman, David: Mankind after Darwin and Nineteenth-century art, in: Donald, Diana/ Munro, Jane (Hg.): Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery New Haven 2009, New Haven u.a. 2009, S. 143-165, hier S. 150.

<sup>112</sup> Bei Maaz auch in Beziehung zu Gustav Eberleins 1897 entstandenen Halbfigur *Goethe in Betrachtung von Schillers Schädel* und so in die Reihe persiflierender Tierplastik gesetzt. Vgl. Maaz, Bernhard: Skulptur in Deutschland. Zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, 2 Bde., Berlin/ München 2010, hier Bd. 1, S. 428.

<sup>113</sup> Vgl. hierzu auch Morton, Marsha: From Monera to Man: Ernst Haeckel, Darwinismus, and Nineteenth-Century German Art, in: Larson, Barbara/ Brauer, Fae (Hg.): The Art of Evolution. Darwin, Darwinism and visual culture, Hanover (N.H.)/ London 2009, S. 59-91, hier S. 69f.

Deutung des Abstammungstheorems. Der Mensch stammt eben nicht vom modernen Affen ab, der sich seit der Urzeit nicht verändert hat. Mensch und Affe haben gemeinsame Vorfahren und zweigen in ihrer späteren Entwicklungslinie voneinander ab. Den Tieren wird Kulturfähigkeit, Intelligenz und emotionale Wärme zugesprochen. Sie selber scheinen federführend bei der Entwicklung der Theorie mitgewirkt zu haben. Wie bei Gabriel von Max repräsentieren die Affen eine Art Zwischenform. Der Hauptaspekt hier liegt aber, durch die Lichtführung hervorgehoben, auf der Bedeutung der Abstammungslehre und den damit – hier falsch verstandenen – Konsequenzen für die Tier-Mensch-Relation. Bei Rheinhold ebenso wie bei Geyger wird eine Schrift Darwins direkt in die Szene miteinbezogen, so dass der Bezug unmissverständlich greifbar ist. Das Spezielle an Max ist dagegen eine subtilere Auseinandersetzung, die sich auf sehr vielschichtigen Ebenen abspielt. Die konkrete Bildbedeutung ist dadurch nicht leicht greifbar. Durch das Fehlen eines unmittelbaren Verweises verschiebt sich der Fokus mehr auf die komplexere inhaltliche Aussage der Evolution, die in den Tieren selbst zu finden ist. Es wird nicht die Kluft zwischen den Weltanschauungen thematisiert. Vielmehr nimmt die Darstellung die von der Evolutionstheorie für die Tiere geforderten Eigenschaften auf und stellt sie als deren Wesensbestandteil vor. Dabei findet eine Überzeichnung dieser Merkmale statt, um diese deutlicher in den Vordergrund zu stellen, wodurch der Eindruck entsteht, dass die Affen in Max' Bildern klüger sind als „normale“ Affen.

### 3.5. Eine neue Formensprache für das Tierbild

In Bezug auf die Tier-Mensch-Beziehung konnte gezeigt werden, dass bei Gabriel von Max auf der evolutionstheoretischen Grundlage eine intensive künstlerische Auseinandersetzung stattfindet. Es entsteht eine neue Art der Anthropomorphisierung. Diese entwickelt sich weg von der Tradition moralischer, symbolischer oder rein satirischer Darstellungen. Eine Aufwertung des Tierbildes schlägt sich in mehreren Veränderungen nieder. Die naturalistischere Wiedergabe lässt nun eine biologisch genaue Bestimmung zu.<sup>114</sup> Das Tier wird als Einzelmotiv

---

<sup>114</sup> Die selbstverständlicher werdende Wirklichkeitstreue in der Affendarstellung lässt sich auch dadurch begründen, dass – ganz speziell auch Menschenaffen – von den Künstlern nun häufiger direkt studiert werden konnten, weil sie in Zoos und Wanderausstellungen in der Öffentlichkeit immer präsenter wurden. Vgl. dazu: Hochadel, Oliver: Darwin im Affenkäfig. Der Tiergarten als Medium

herausgegriffen und porträthaft bildwürdig. Dabei stehen die neuen Bilder nicht in der Folge von Porträts geliebter Haustiere, der Einzeldarstellung um des exotischen Charakters willen oder der wissenschaftlichen Illustration.<sup>115</sup> Das Tier an sich und sein Seelenleben rücken stärker in den Fokus. Solche Tendenzen finden sich in dieser Zeit zunehmend auch bei anderen Künstlern und nicht nur für Affen.<sup>116</sup> Das neue Verhältnis zwischen Mensch und Tier, das Heranrücken desselben an den vormals so erhabenen Menschen ist ein zentraler Punkt, der den Bruch im Weltbild kennzeichnet, für den Darwin stand und immer noch steht. Die Neubewertung des Tieres findet so in den Bildern ihren Niederschlag. Bei Gabriel von Max lassen sich unterschiedliche Mittel zur Herstellung von Nähe zwischen den Affen und den Menschen feststellen. Diesen liegen verschiedene Abstufungen in seinen Bildaussagen zum Thema Evolution zugrunde. Das Einsetzen von Kleidung schafft in einigen der Bilder einen unübersehbaren Bezug zum Menschen. Die in dieser Weise hervorgerufene Vermenschlichung wird v.a. in kulturkritischen Darstellungen eingesetzt, so dass die Kleidung wohl ganz bewusst dazu dienen soll, eine selbstkritische Identifikation in diesem Zusammenhang zu verstärken. Das Ernstnehmen Darwins schließt die enthaltene ironische Sichtweise dabei nicht aus. In anderen Bildern bringt eine durch Andeutungen vermittelte Übersteigerung der tiereigenen Fähigkeiten die Menschenverwandtschaft zum Ausdruck. Basis für das Verständnis beider Darstellungstypen ist die evolutionär neu definierte Ähnlichkeit, die keiner absoluten Gleichstellung entspricht. Übereinstimmend mit Darwin findet in den Kunstwerken Gabriel von Max' keine Nivellierung der vorhandenen

---

der Evolutionstheorie, in: Brantz, Dorothee/ Christof, Mauch (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne, Paderborn 2010, S. 245-267. Eine generelle Anschauungsänderung gegenüber Tieren, hin zu einer stärkeren Sensibilisierung äußert sich im Auftreten der Tierschutzbewegung im 19. Jahrhundert. Vgl. dazu: Zerbel, Miriam: Tiere schützen, weil Tiere nützen. Zur Entstehung der Tierschutzbewegung, in: Bilstein, Johannes/ Winzen, Matthias (Hg.): Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2002, Köln 2002, S. 43-55 und Bruckner, Renate: Tierrechte und Friedensbewegung. »Radikale Ethik« und gesellschaftlicher Fortschritt in der deutschen Geschichte, in: Brantz, Dorothee/ Christof, Mauch (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne, Paderborn 2010, S. 268-285.

<sup>115</sup> Zu Tierporträts als beliebte Gattung im Barock und im 19. Jahrhundert vgl. List 1993, S. 141, S. 144f. und S. 220f.. George Stubbs etwa war ein Hauptmeister der englischen Sporting Art und malte in dieser Kategorie viele Porträts von Hunden und Pferden. Vgl. hierzu auch: Rott, Herbert W./ Allen, Brian (Hg.): George Stubbs (1724-1806). Die Schönheit der Tiere. Von der Wissenschaft zur Kunst, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München 2012, München 2012.

<sup>116</sup> Es lässt sich z.B. die Tendenz finden, den Betrachterstandpunkt zu wechseln, so dass etwa Szenen zustande kommen, die das Tier im Zoo vom Käfig aus zeigen, wie etwa in Menzels „Kinderalbum“. Vgl. dazu: Spickernagel, Ellen: Der Fortgang der Tiere. Darstellungen in Menagerien und in der Kunst des 17.-19. Jahrhunderts, Köln/ Weimar/ Wien 2010, S. 168-183. Vgl. auch: List 1993, S. 192-195.

Unterschiede statt. Ambivalenzen in der Affenpräsentation können am besten durch eine gewollte Verschiebung der Bildaussage erklärt werden, die jeweils unterschiedliche Punkte hervorheben will. Ein Wandel von Max' Wahrnehmung der Tiere kann aufgrund verschiedener schriftlicher Notizen nicht postuliert werden. Die subtile Auseinandersetzung bezieht verschiedene für die Evolutionstheorie wichtige Aspekte mit ein. Sie stellt nicht ausschließlich Verwandtschaft und Wesenskongruenz dar. Sprache, das Verhältnis von Intelligenz zu Instinkten oder Neugierde werden ebenso thematisiert. Eine kategorisierende Einteilung von Max' Affenbildern wie sie Aleš und Musil vorschlagen ist deshalb nicht sinnvoll. Sie übersieht, dass gerade kommunikative und empathische Elemente *innerhalb* der Evolutionstheorie von besonderer Wichtigkeit sind und somit nicht abgegrenzt werden dürfen. Um ein richtiges Verständnis der Bilder zu gewährleisten, muss das Zusammenspiel dieser Bestandteile betrachtet werden. Auch wenn für den Betrachter der evolutionstheoretische Einfluss nicht in allen Bildern direkt ersichtlich ist, so ist dies kein Beweis für das Fehlen eines solchen. Der Begriff Homunkulus kann durchaus auf die Affenprotagonisten bei Max angewendet werden. Die Darstellungen pendeln so in ihrer Sichtweise zwischen menschlicher Reflexionsfigur und Anerkennung der Eigenwertigkeit der Tiere. Von einer generalisierenden Anwendung auf alle Bilder sollte hingegen abgesehen werden. Für die Frage, in welchen Fällen die Bezeichnung angemessen ist, sind Einzelbetrachtungen nötig. Die neue Tier-Mensch-Beziehung meint nicht nur ein Heranrücken des Tieres an den Menschen. Sie beinhaltet auch, dass die menschliche Genealogie in der Welt der Tiere verortet wird. Dies hat demnach Konsequenzen für die Erscheinungsform der Menschenaffen.

#### 4. Die Rekonstruktion der menschlichen Vorfahren

In Gabriel von Max' Urmenschenbild manifestiert sich die evolutionistische Idee, dass der Mensch aus einer anderen Art durch Weiterentwicklung hervorgegangen ist. Diese Vorform muss, aufgrund der Verwandtschaft mit den modernen Affen anders, d.h. affenähnlicher ausgesehen haben. Sie kann nicht dem Erscheinungsbild des gegenwärtigen Menschen entsprechen. Max setzt diese Theorie in seinem Bild sehr fortschrittlich und beziehungsreich um.

#### 4.1. Das Urmenschenbild

In seinem Werk *Pithecanthropus alalus* (Abb. 8) stellt Gabriel von Max eine Urmenschenfamilie dar. Die Mutter links im Bild sitzt frontal mit überkreuzten Beinen am Boden. Sie hält ihr Neugeborenes im Arm und stillt es an ihrer linken Brust. Ihr Blick ist direkt dem Betrachter zugewandt. Aus ihrem Auge quillt eine Träne. Zu ihrer Linken steht ihr Mann aufrecht, mit den Armen und seiner rechten Schulter an den dicken Ast eines Baumes gelehnt, vor dem sich die Szene abspielt. Sein gesenkter Blick fällt auf das Kind im Arm der Frau. Der Körperbau der Eltern ist sehr stämmig und weist viele pithekoide Merkmale auf. Die Gesichtsformen sind bestimmt von einem flachen, nach hinten gezogenen Schädel und einer damit einhergehenden flachen Stirn, hervorspringenden Überaugenwülsten und deutlich hervortretenden Backenknochen, einer platten Nase und einer ausladenden Untergesichtspartie mit wulstigen Lippen. Weitere anatomische Besonderheiten sind ein buckliger Rücken mit vorgezogener Kopf- und Schulterpartie, relativ lange Arme, ein vorgekipptes Becken, das den Bauchraum im Stehen nach vorne unten absacken lässt, relativ kurze Beine und die Greiffüße mit opponierbarer Zehe. Die nackten Körper sind noch relativ stark behaart. Gabriel von Max schenkte Haeckel dieses Bild im Jahr 1894 zu dessen 60. Geburtstag. Es hängt bis heute an seinem ursprünglichen Platz im Arbeitszimmer des Jenaer Professors und ist somit Bestandteil der Dauerausstellung im Ernst-Haeckel-Haus. In seinem Gratulationsbrief vom 13.02.1894 schreibt der Maler dazu Folgendes:

*„Ihre gütige Aufforderung etwas von mir gemaltes einzusenden, veranlaßte mich meine alten Entwürfe und Rekonstruktionen vom Menschenaffen des oberen Pliocän hervor zu suchen und in etwas  $\frac{3}{4}$  natürl. Größe zu malen [...] Das einzige ethische, das sich anbringen ließ, ist die Thräne im Auge der Mutter, denn ich glaube faßt, daß Zuchtwahl und Kampf ums Dasein nicht genügten die Menschenpsyche zu erzeugen, es scheint mir vielmehr die Mutterliebe und Muttersorge eine wichtige Rolle dabei zu spielen.“<sup>117</sup>*

---

<sup>117</sup> Der Brief ist abgedruckt bei Bach 2010, S. 282-283, hier S. 283. Die bei Bach abgedruckten Briefe befinden sich im Max-Archiv der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Abt. Weltkulturen und Umwelt.

Haeckel war überaus erfreut über das Geschenk und sah in der Darstellung den „beste[n], auf gründliche[n] zoologisch-anatomische Studien basierte[n] Versuch, den bisher ein geistvoller Künstler zur Rekonstruktion und künstlerischen Darstellung der ausgestorbenen Pithecoiden-Ahnen des Menschen unternommen hat!“<sup>118</sup> Seine Wertschätzung für das Gemälde äußert sich außerdem in der Tatsache, dass er es in die letzten drei Auflagen seiner *Natürlichen Schöpfungsgeschichte* mit einbezog.<sup>119</sup> Das Bild wurde in der Öffentlichkeit stark rezipiert, obgleich nicht immer positiv. Es gingen mehrere Anfragen bei Haeckel ein, das Bild fotografieren und reproduzieren zu dürfen, und es erschien in verschiedenen Zeitschriften.<sup>120</sup> In dieser Visualisierung greift Max direkt auf die Theorien Ernst Haeckels zurück, der diese hominide Vorform als Bindeglied zwischen Menschenaffen und Menschen annahm. Der Titel bzw. die Begriffsbezeichnung leitet sich aus dem Griechischen ab. Der Gattungsname *Pithecanthropus* bedeutet „Affenmensch“ und der Zusatz *alalus* meint „stumm“ bzw. „noch nicht zur Sprache fähig“. In seiner *Natürlichen Schöpfungsgeschichte* von 1868 setzt Haeckel diese Art in seiner Abfolge der Menschenentwicklung auf die einundzwanzigste und damit vorletzte Stufe.<sup>121</sup> Er nennt und bespricht an dieser Stelle zwei „Hebel zur Menschwerdung“<sup>122</sup>, die auch später Darwin aufnimmt: Zum einen ist das die Bipedie, zum anderen die Sprachfähigkeit. Diese sprachlosen Urmenschen seien die unmittelbare Zwischenform zwischen Anthropoiden und dem echten Menschen. Sie seien aus den damaligen Menschenaffen entstanden und hätten sich im Unterschied zu diesen vollständig an den aufrechten Gang angepasst. D.h. die vorderen Extremitäten hätten sich stärker zur Greifhand – weg vom Einsatz zur Fortbewegung – die hinteren zum Gehfuß differenziert. Mit der Gewöhnung an den aufrechten Körpergang finde zudem die Vervollkommnung der menschlichen Skelettumbildungen statt, was v.a. Wirbelsäule, Becken und Schulter betreffe.<sup>123</sup> In ihrer Körperbildung sieht Haeckel die Alali näher beim echten Menschen als bei den Menschenaffen. Zeitlich ordnet er sie etwa gegen Ende der Tertiärzeit und zum Beginn der Quartärzeit ein (also vor

---

<sup>118</sup> Aus dem Brief Haeckels an Max vom 08.11.1894, abgedruckt in: Bach 2010, S. 289.

<sup>119</sup> Richards 2008, S. 255.

<sup>120</sup> Vgl. Bach 2010, S. 286-289.

<sup>121</sup> Vgl. Haeckel 1868, S. 507-511. Er reiht den *Pithecanthropus alalus* auch in seine systematische Übersicht der Affengattungen ein, vgl. ebd., S. 492f.. Seine Idee des *Pithecanthropus* taucht erstmals schon in der *Generellen Morphologie* auf: Haeckel 1866, Bd. 2, S. CLX, wird hier aber noch nicht näher ausgeführt.

<sup>122</sup> Haeckel 1868, S. 507.

<sup>123</sup> Vgl. Haeckel 1868, S. 508.

rund 2,6 Millionen Jahren). Besonders wichtig ist der bei dieser Vorform noch nicht vorhandene Sprachgebrauch. Er ist für Haeckel der letzte und wichtigste bezeichnende Unterschied zum echten Menschen. Eine gesteigerte Abstraktion in der Anschauungsfähigkeit befähige den Menschen zur bewussten Begriffsbildung. Mit dem Ausbilden einer artikulierten Sprache gehe die Weiterentwicklung des Gehirns und die Veredelung der mit der Gehirntätigkeit zusammenhängenden Seele einher.<sup>124</sup> An einer zweiten Stelle beschreibt Haeckel noch genauer, wie er sich die äußere Erscheinung des Pithecanthropus vorstellt:

*„Die Schädelform desselben wird sehr langköpfig und schiefzahnig gewesen sein, das Haar wollig, die Hautfarbe dunkel, bräunlich oder schwärzlich. Die Behaarung des ganzen Körpers wird dichter, als bei allen jetzt lebenden Menschenarten gewesen sein, die Arme im Verhältnis länger und stärker, die Beine dagegen kürzer und dünner, mit ganz unterentwickelten Waden; der Gang nur halb aufrecht, mit stark eingebogenen Knien.“*<sup>125</sup>

Diese Beschreibung einer vermittelnden Zwischenform ergibt sich für ihn aus der Ähnlichkeit von „den niedersten wollhaarigen Menschen und den höchsten Menschenaffen“<sup>126</sup>.

Es wird deutlich, dass Gabriel von Max viele Elemente aus dieser haeckelschen Beschreibung für sich aufnimmt. Er bezieht sich etwa auf die Zeitangabe Haeckels. Das Pliozän bezeichnete in der geologischen Zeitskala die letzte Phase des Tertiärs. D.h. er intendiert die bildliche Wiedergabe einer wissenschaftlich exakt verorteten, wenn auch nur hypothetischen, Urmenschenform. Er stellt keinen generellen Ahnentypus dar. Max konnte dazu keine Schädel- oder andere Körperknochen besitzen. Die Rekonstruktion beruht also auf dem Studium von Fossilfunden, die vom Künstler in dieser Zeit verortet wurden. Welche seiner Sammlungsstücke dies genau waren, kann leider nicht nachvollzogen werden. Eugène Dubois‘ 1891 in Java entdeckte und 1894 veröffentlichte Funde zum Pithecanthropus erectus sah Haeckel als Beweis für die Existenz seines postulierten sprachlosen Affenmenschen an. Max

---

<sup>124</sup> Vgl. Haeckel 1868, S. 507.

<sup>125</sup> Haeckel 1868, S. 514.

<sup>126</sup> Haeckel 1868, S. 514.

bezieht diese Fossilfunde aber wohl nicht mit in seine Entwürfe ein.<sup>127</sup> Wäre dies der Fall gewesen, hätte Max seine Frühmenschen, aufgrund der Form des neu gefundenen Oberschenkelknochens, wirklich aufgerichtet stehend zeigen müssen.<sup>128</sup> Haeckel beschreibt seinen Urmenschen in Hinblick auf den aufrechten Gang aber selbst widersprüchlich, einmal als vollständig angepasst, wenige Seiten später als nur halb aufrecht. Dies könnte dadurch erklärt werden, dass er im Alalus vielleicht den Höhepunkt in der Entwicklung der Affenmenschen sieht. Max bezieht sich in seinem Bild in diesem Fall auf die zweite Stelle. Durch die noch unsichere und der Stütze bedürftige Haltung des Männchens wird eine Übergangsform zur Bipedie ins Bild gesetzt. Von einer völligen Anpassung des Körpers an den menschlichen Gang kann nach heutigen wissenschaftlichen Maßstäben nicht die Rede sein.<sup>129</sup> Die Füße sind eben keine Gehfüße, die lange Wanderungen erlauben, ebenso wie das Becken dafür noch zu sehr gekippt ist. Bis auf die Aspekte, dass die Beine hier nicht wesentlich dünner und ohne Waden dargestellt sind und die Form der Zähne hier nicht sichtbar ist, stimmt Max' Umsetzung mit der haeckelschen Beschreibung überein. Für die von Ernst Haeckel postulierte Menschenähnlichkeit sind zwei Punkte wichtig, in denen sich Max künstlerische und wissenschaftliche Eigenleistung manifestiert. Dies betrifft zum einen die Behaarung. Diese scheint im Vergleich zu Haeckels Annahme reduzierter, bleibt aber doch noch erkennbar. Eine Annäherung an den Menschen tritt v.a. durch die deutlich sichtbare Differenzierung zwischen Körper- und Kopfhaar zutage. Zum anderen sind die menschlicheren Gesichtszüge bedeutend. Gerade auf die Rekonstruktion des Gesichtes der Urmenschen legte Max ein spezielles Augenmerk. Im Nachlass des Künstlers befindet sich ein Skizzenblatt (Abb. 9), das schon einige Jahre zuvor, um das Jahr 1875, entstanden ist. Es handelt sich also nicht um eine unmittelbare Vorstudie zum vorliegenden Bild. Daraus wird aber ersichtlich, dass ästhetische Erwägungen für ihn im Zusammenhang mit der Beschäftigung der Vor- und Frühgeschichte des Menschen eine große Rolle spielten. Die Notizen auf dem Blatt lauten: „Thema: Das Menschtum hatte eine Periode der größten

---

<sup>127</sup> Vgl. Rosendahl, Wilfried: Zufall, Vorhersage und Glück. Die Stammesgeschichte des Menschen und die stetige Suche nach dem Missing Link, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010b, S. 277-281, hier S. 279f.

<sup>128</sup> Vgl. dazu auch Eugène Dubois eigene Rekonstruktion des *Pithecanthropus erectus* aus dem Jahr 1900, in: Rosendahl 2010b, S. 280, Abb. 268.

<sup>129</sup> Vgl. dazu den Abschnitt: Anatomy. 2. The Anatomy of Bipedalism, in der interaktiven Dokumentation des Institut of Human Origins, verfügbar unter: <http://www.becominghuman.org/node/interactive-documentary> [12.03.2012].

Schönheit.“ Darunter steht: „Kan man über den Orangschädel ein schönes Gesicht construieren? über p. erectus?“. Der Titel, unter den Max sein Blatt stellt, ist verwirrend. Es stellt sich die Frage, was er unter Schönheit genau versteht. Denn offensichtlich sieht er eine solche in den Urahnen des Menschen. Deren äußere Erscheinung ist aber definitiv nicht mit den europäischen Vorstellungen apollinischen Ebenmaßes in Einklang zu bringen. Dass diese Studien von Affen- und Menschenköpfen hier deshalb als ironisch pointiert angesehen werden müssen, wie von Aleš und Musil formuliert, ist dennoch fragwürdig.<sup>130</sup> Die Aussage, die die Themenstellung des Blattes macht, ist mit Sicherheit ganz ernst gemeint, bedenkt man seine kritische Haltung gegenüber dem „Jetztmenschen“. Es könnte sein, dass er hier eher eine innere Schönheit meint, gemäß der Sichtweise, dass Schönheit in größerer Naturverbundenheit und geringerer Kulturüberformung liegt. Dazu steht aber im Widerspruch, dass er sich hier offenkundig mit der Rekonstruktion einer wohlgestalteten Physiognomie befasst. In der Ästhetiktheorie des 18. Jahrhunderts war die Verbindung zwischen physischer Schönheit und Tugend sowie Hässlichkeit und Laster Kernpunkt der Debatte.<sup>131</sup> Gerade von Johann Caspar Lavater wurde eine solche Verknüpfung vertreten. Max kannte die Schriften dieses Philosophen, er studierte sie in seiner Jugendzeit.<sup>132</sup> Nach Lavater könne man von der Physiognomie auf das innere Seelenleben, die Spiritualität und den moralischen Charakter einer Person schließen. Übereinstimmend mit Winckelmann sieht er im Apoll von Belvedere das menschliche Idealbild.<sup>133</sup> Das Aufkommen der komparativen Schädelmessung, die in Diagrammen durch eine vergleichende Aneinanderreihung vom Affen hin zum idealen Apollo visualisiert wurde, verstärkte eine hierarchisch wertende Deutung.<sup>134</sup> Vor diesem historischen Hintergrund müsste sich die Darstellung eines „edlen Wilden“ stärker am Leitbild des vervollkommenen europäischen Menschen orientieren als es bei Max der Fall ist.<sup>135</sup> Max trennt sich hier inhaltlich also von der Idee einer unausweichlichen Übereinstimmung moralischer mit apollinischer Anmut. Innere Schönheit gesteht er auch seinen Affen zu, ohne den Zwang, sie deshalb piktoriell zum griechischen Gott stilisieren zu

---

<sup>130</sup> Vgl. Aleš/ Musil 2010, S. 307.

<sup>131</sup> Vgl. Bindman, David: *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, Ithaca (New York) 2002, S. 46-51.

<sup>132</sup> Das Skizzenbuch aus dem Jahr 1858/59 beinhaltet Exzerpte zu Lavater und Physiognomische Tier-Mensch-Studien. Vgl. Althaus/ Friedel 2010, S. 334f., Abb. 340 und Abb. 341.

<sup>133</sup> Vgl. Bindman 2002, S. 92-123, hier S. 99.

<sup>134</sup> Vgl. Bindman 2002, S. 190-221.

<sup>135</sup> Zur Idee des „edlen Wilden“ vgl. auch: Bindman 2002, S. 30f..

müssen. Seine Visualisierung des Urmenschenaussehens weist deutliche Ambivalenzen auf. Einerseits zeigt sich im *Pithecanthropus alalus* das Bemühen, die Urfamilie, trotz der anatomisch vorgegebenen Schranken, für den Betrachter relativ „ansprechend“ zu gestalten. Dies wird v.a. im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Urmenschendarstellungen, wie der Kupkas<sup>136</sup>, klar. Andererseits erwähnt er in einem Brief an Ernst Haeckel, auf dessen Frage, inwieweit sein Bild in verschiedenen Zeitschriften publiziert werden dürfe: „[S]olche Spiegel gönne ich der Menge“<sup>137</sup>. Auch wendet er sich nicht vollständig vom Idealbild des Europäers ab, was sein Bild *Apotheose des Entwicklungsgedankens* (Abb. 28) zeigt. Seine spezielle Form der Umsetzung kann durch die Gegenüberstellung mit anderen Urmenschenbildern deutlicher gemacht werden.

#### 4.2. Du Cleuziou, Faivre und Kupka

Der Affenmaler ist nicht der erste Künstler, der sich mit der Urgeschichte des Menschen auseinandersetzt. Sieben Jahre vor Gabriel von Max befasste sich Henri du Cleuziou in der Schrift *La Création de l'homme et les premiers âges de humanité* mit der Verbildlichung von Haeckels Affenmenschen.<sup>138</sup> Die Vorstellung vom „edlen Wilden“ kann mit diesem Urmenschen (Abb. 11) leichter verbunden werden als beim Münchner Künstler. In der Darstellung der Behaarung und der dunklen Haut stimmt Cleuziou mit Max überein. Bei ihm findet sich eine relativ zum Menschenaffen reduzierte, wenn auch noch dichte Behaarung bei gleichzeitiger Differenzierung des Kopfhaares. Ansonsten weicht die Rekonstruktion aber von Max' Bildfindung ab. Der männliche Pithekoide ist als Einzelfigur groß, in schreitender Pose und mit rückwärtsgewandtem Haupt ins Bild gesetzt. Aus der Gestaltung des Körpers wird ersichtlich, dass dem Künstler hier keine anthropologischen Kenntnisse und Studien zugrunde lagen. Im Gegensatz zu Max' Darstellung ist der Urmenschenkörper hier ein aus heutiger Sicht physiognomisch nicht überzeugendes Konglomerat aus menschlichen und äffischen Merkmalen. Der Alalus geht vollständig aufrecht, hat

---

<sup>136</sup> Vgl. Anm. 141.

<sup>137</sup> Aus dem Brief Max' an Haeckel vom 09.03.1894, abgedruckt in: Bach 2010, S. 286. In diesem Schreiben bittet der Maler Ernst Haeckel auch, ihm ein mit Autogramm versehenes Exemplar der *Anthropogenie* zukommen zu lassen. Ob dies aber heißt, dass Max das Werk bis dahin nicht gelesen hat, ist unklar.

<sup>138</sup> Vgl. hierzu auch: Moser, Stephanie: *Ancestral Images. The iconography of human origins*, Ithaca (NY) 1998, S. 138f. und Kemp, Martin: *The human animal in western art and science*, Chicago u.a. 2007, S. 205-207.

aber die von der Affenikonographie inspirierten langgliedrigen Füße mit opponierbarer Zehe. Die schmale Figur hat stark überlängte Gliedmaßen, was der Beschreibung Haeckels entspricht. Er übernimmt im Gegensatz zu Max auch die Charakteristik der wadenlosen Beine. Trotzdem erscheint der Urmenschenmann nicht schwach. Am Oberkörper und an seinen Armen zeichnen sich unter seinem Fell deutlich starke Muskelpakete ab. Das Gesicht, das im Profil zu sehen ist, weicht von den Annahmen Haeckels allerdings ab. Zwar springt die untere Gesichtspartie schnauzenähnlich hervor und hat die charakteristisch vollen Lippen und die kleine platte Nase. Die Stirn ist jedoch schon ganz gerade und die Kopfform rund, wie beim modernen Menschen. Überaugenwülste sind nicht zu sehen. Im Unterschied zu Max kennzeichnen zwei weitere Aspekte die 'Frühmenschen'. Zentral ist einerseits das Ins-Bild-Setzen kultureller Fertigkeiten. Um die Schultern gebunden trägt der Alalus einen eleganten Pelz, der bis über die Oberschenkel herabreicht. In seiner rechten Hand hält er eine steinzeitliche Axt mit sehr langem Stiel, die er mit dem Keil auf den Boden aufsetzen lässt. Andererseits bezeichnend ist die differenziertere Landschaftsschilderung. Seine Linke stützt sich auf einem felsigen Böschungsvorsprung ab. Hinter ihm öffnet sich der Blick auf die Kulisse einer Ebene und eines weiten Himmels. Etwas weiter im Hintergrund sind Büsche und Bäume zu sehen und in der Ferne ein Berg. Diese Kontextualisierung des Menschenahnen in seine eigene, zeitgenössische natürliche Landschaft ist bei Gabriel von Max nur Nebenthema und allein durch den Baum angedeutet. Auch die Kulturleistungen spielen keine Rolle. Für Max' Bildkomposition bestimmend sind die drei Individuen, die den Bildraum fast vollständig ausfüllen. Die dunkle Farbgebung ist in Schwarz-, Blau- und Brauntönen gehalten. Zusammen mit den wenigen Lichthöhungen, die sich in erster Linie auf die Figuren beschränken, unterstützt dies die Fokussierung auf die Alalus-Familie. Die Stimmung wird dadurch ernst und ruhig, fast andächtig melancholisch. Im Vergleich dieser beiden Bilder, die dasselbe Thema zum Ausgangspunkt haben, zeigt sich die Schwierigkeit der Rekonstruktion des frühmenschlichen Körpers.

In anderen zeitgenössischen Darstellungen wird das Zeigen eines Übergangsstadiums in der menschlich körperlichen Entwicklung nicht intendiert. Beispiel dafür ist das 1884 von Léon Maxime Faivre geschaffene Bild *L'envahisseur/ Der Eindringling*

(Abb. 12).<sup>139</sup> In dieser dramatischen Szene kämpfen zwei Männer am Abgrund vor einer Höhle miteinander. Ihre Körper sind sehr muskulös und nur mit Fellen bekleidet, unterscheiden sich aber ansonsten nicht vom Körper eines modernen Menschen.<sup>140</sup> Im Hintergrund schauen eine Frau und ein Kind am Boden kauern und sehr erschrocken dem Schauspiel zu. In der Brutalität des Kampfes beißt der Eindringling in den Oberkörper des Familienvaters. Es sind blutende Bissspuren auf seiner Brust zu sehen. Dieser hat seine Steinaxt schon hoch über seinen Kopf erhoben und setzt zum tödlichen Schlag auf seinen Kontrahenten an. Die Idee, dass der Mensch sich aus einer körperlich affenähnlichen Spezies entwickelt hat, wird in dieser Darstellung nicht aufgegriffen. Es wird nur der Aspekt erfasst, dass der Mensch in seiner neu verstandenen, in der Geschichte deutlich weiter zurückreichenden Verzeitlichung, in seiner damaligen Lebensweise anders zu sehen ist als der gegenwärtige Mensch. Die Evolution wird somit hier nicht auf den Körper bezogen, sehr wohl aber auf Geist und Kultur. Die Gewaltdarstellung ist für dieses Bild ganz zentral. Sie verweist auf die rohe Triebhaftigkeit und Brutalität, ist Ausdruck tierischer Unzivilisiertheit und ist hier das primäre Trennungsmerkmal zum Gegenwartsmenschen. Der felsige Höhleneingang als Schauplatz verstärkt den Eindruck der Primitivität. Die ersten Kulturmerkmale sind aber, wie auch bei Henri du Cleuziou, schon vorhanden. Dazu gehören hier die Feuerstelle, die Anfänge von Bekleidung und Werkzeugherstellung sowie der Beginn der Anfertigung von Kunstgegenständen, wofür die aus Zähnen gefertigte Halskette des schwarzhaarigen Angreifers Indiz ist.

Eine, was den Körper betrifft, absolut gegensätzliche Darstellung dazu schafft Kupka mit seinem Neandertaler.<sup>141</sup> Von Vermenschlichung wird in diesem Fall völlig

---

<sup>139</sup> Vgl. hierzu auch: Pfisterer, Ulrich: „Der Kampf um’s Weib“ – oder: Kupka, Darwin und die Evolution der Kunst (-Geschichte), in: Krass, Urte (Hg.): Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte, München 2009, S. 121-160, hier S. 128-131.

<sup>140</sup> Solche Urmenschendarstellungen, bei denen der Körper dem eines heutigen Menschen entspricht, finden sich auch bei Emile Bayard. Dieser zeigt die Steinzeitmenschen allerdings positiver, d.h. nicht in Kampfszenen, sondern kulturell und intellektuell befähigter. Vgl. Kemp 2007, S. 202-205 und Moser 1998, S. 126-131. Zur Wahrnehmung der Urzeitkünstler und deren Bedeutung für die Kunstgeschichte vgl.: Pfisterer, Ulrich: Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft, in: Mosebach, Martin: Die Gärten von Capri, Berlin 2007 [= Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 10], S. 13-80.

<sup>141</sup> František Kupka, An Ancestor: The Man of Twenty Thousand Years Ago, in: The Illustrated London News, 27. Februar 1909, abgebildet in: Kort/ Hollein 2009, S. 214, Abb. 185. Siehe hierzu auch: Pfisterer 2009, S. 127f., Moser 1998, S. xxi-xxiii und Weltersbach, Konstanze: Homo neanderthalensis und Urmensch: Rekonstruktionen und Lebensbilder, in: Kaasch, Michael/ Kaasch, Joachim/ Rupke, Nicolaas A. (Hg.): Physische Anthropologie – Biologie des Menschen, Berlin 2007 [= Verhandlungen zur Geschichte und Theorie der Biologie, Bd. 13], S. 55-69 und Kort, Pamela: Die Darstellung des prähistorischen Menschen in Frankreich. Fernand Cormon, Léon Maxime Faivre,

abgesehen, obwohl hier eigentlich ein Vertreter der Gattung homo rekonstruiert wird. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist František Kupka einer der Künstler, die sich sehr intensiv mit Urgeschichte und Urmenschen auseinandersetzten. Seine Visualisierung greift auf ein 1908 in Frankreich in der Nähe von Chapelle-aux-Saints gefundenes, fast vollständiges Skelett zurück. Der Paläoanthropologe Marcellin Boule erstellte dazu ein Gutachten und wertete den Fund aus. Er konstatierte, dass der Neandertaler außerhalb der menschlichen Abstammungslinie zu sehen sei und formte das archetypische Bild des geistig minderbemittelten, krumm gehenden und äffischen Neandertalers. Auf diese Daten und Vorgaben griff Kupka für seine Darstellung zurück. Boule gab dem Künstler v.a. Anweisungen zum Aufbau des Bildes, nicht zur physiologischen Erscheinung.<sup>142</sup> Kupkas Bild ist nicht das erste, das einen Neandertaler zu rekonstruieren versucht. Schon 1873 erschien eine Illustration in der Zeitschrift *Harper's Weekly*.<sup>143</sup> Aber es ist der erste Versuch, der genau dieses spezielle Individuum unter dem Anspruch exakter Wissenschaftlichkeit rekonstruieren sollte.<sup>144</sup> Kupkas Neandertaler ist von einer primitiven Wildheit gekennzeichnet. Körper und Haltung gleichen einem Gorilla, er ist stark behaart und extrem muskulös. Sein Gang ist nur halb aufrecht mit vorgebeugtem Kopf. Das Gesicht zeigt eine wilde Fratze mit gefletschten Zähnen. In der rechten Hand trägt er eine Keule bei sich, in der linken Hand hält er einen Stein fest. Am Boden liegen ein Schädel und Knochenfragmente verstreut. Vor seiner Höhle stehend blickt er nach rechts auf die offene Landschaft. Diese Darstellung zeigt eine maximale Unähnlichkeit zum heutigen Menschen. Bis auf den Knüppel, ein Werkzeug, das er sich wohl selbst hergestellt hat, gibt es keine Anzeichen kultureller oder geistiger Fähigkeiten.

#### 4.3. Schwerpunktsetzung bei Gabriel von Max

Im Vergleich zu diesen Urmenschendarstellungen wird die besondere Stellung der maxschen Verbildlichung klar. Sie äußert sich in der Charakterisierung des

---

Xénophon Hellouin und František Kupka, in: Kort, Pamela/ Hollein, Max (Hg.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2009, Köln 2009, S. 212-219, hier S. 214f..

<sup>142</sup> Vgl. Weltersbach 2007, S. 56-59.

<sup>143</sup> Vgl. Moser 1998, S. 136-138.

<sup>144</sup> Vgl. dazu Boules Kommentar in der *Illustrated London News*. Abgedruckt in: Weltersbach 2007, S. 58.

Bildgegenstandes und der Komposition. Wie aus den vorangegangenen Ausführungen ersichtlich wurde, ist die Körpergestaltung ein wesentlicher Punkt. Mehrere Skizzenblätter zeigen, dass Max Körperhaltungen und die äußerliche Erscheinung für Urmenschen in verschiedenen Variationen durchgespielt hat.<sup>145</sup> Die Körperform für den *Pithecanthropus* ist also sehr bewusst in diesem Übergangszustand hin zum Menschen gewählt. Gabriel von Max nimmt die Vorgaben Ernst Haeckels auf, ohne diese aber absolut kongruent umzusetzen. Es bleibt Raum für seine künstlerische Eigeninterpretation des Themas. Seine Visualisierung der äußeren Erscheinung kann auf zwei Weisen betrachtet werden. Max' Ideal des Kunstbegriffes geht stark mit einer Entsexualisierung einher.<sup>146</sup>

*„Der Pfaff findet jede Madonna schön, die ein hübsches Gesicht hat – u. eine Photographie von Christus würde alle frommen Werker enttäuschen und abfällig machen. Da man immer geistige Schönheit durch körperliche ausdrücken will, so bleibt dem Geschlechtsgefühl ein großer Spielraum.“<sup>147</sup>*

Indem Max also nicht wie Faivre die Körper moderner Menschen wiedergibt und auch keinen Kampf um die Urmenschenfrau, nimmt er das sexuelle Moment aus seiner Darstellung heraus. Die Betrachtung der Menschenaffen soll demnach auf einer subtileren, geistigeren Ebene stattfinden. Seine Emotionalisierung der Szene findet sich so bei keiner anderen zeitgenössischen Urzeitdarstellung. Er wählt nicht – wie Faivre – einen Moment des Kampfes auf Leben und Tod am Abgrund. Und er zeigt den Urzeitmenschen nicht in animalischer Brutalität. Max klammert den für die Evolutionstheorie sehr wichtigen Aspekt der sexuellen Zuchtwahl hier zwar aus. Er legt aber ein besonderes Augenmerk auf eine andere Hypothese Darwins. Nämlich die, dass der moderne Mensch von einer schwachen Spezies abstamme. In der *Abstammung des Menschen* äußert sich Charles Darwin zum möglichen Aussehen der Vorfahren folgendermaßen:

---

<sup>145</sup> Vgl. die Abbildungen bei: Bach 2010, S. 286-291.

<sup>146</sup> Siehe dazu auch Kapitel 6.

<sup>147</sup> Gabriel von Max zum Sexualtrieb in der Kunst. Abgedruckt in: Aleš/ Musil 2011a, S. 255f., hier S. 256, Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Gabriel von Max, Signatur I,B-40.

*„In Bezug auf die körperliche Grösse oder Kraft wissen wir nicht, ob der Mensch von irgend einer vergleichsweise kleinen Art, wie der Schimpanse, abstammt oder von einer so mächtigen wie der Gorilla, und wir können daher auch nicht sagen, ob der Mensch grösser und stärker oder kleiner und schwächer im Vergleich zu seinen Urerzeugern geworden ist. Wir müssen indess im Auge behalten, dass ein Thier, welches bedeutende Grösse, Kraft und Wildheit besitzt und welches, wie der Gorilla, sich gegen alle Feinde vertheidigen kann, wahrscheinlich nicht social geworden sein wird, und dies würde in äusserst wirksamer Weise die Entwicklung jener höheren geistigen Eigenschaften beim Menschen, wie Sympathie und Liebe zu seinen Mitgeschöpfen, gehemmt haben. Es dürfte daher von einem unendlichen Vortheil für den Menschen gewesen sein, von irgend einer verhältnissmässig schwachen Form abstammend zu sein.“<sup>148</sup>*

Gerade diese von Darwin formulierte körperliche Schwäche der Ahnen, sprich etwa das Fehlen von Klauen und Reißzähnen, ist bildbestimmend. Sie scheinen in dieser gefühlsbetonten Situation mit ihrem Neugeborenen sehr verletzlich. Die Frau und Mutter erfährt dabei eine ganz besondere Wertung. Sie ist es, nicht der Mann, die die Träne im Auge hat. Sie ist es auch, die den Bezug zum Betrachter herstellt und sich nicht, wie z.B. bei Faivre, mit dem Kind in einer Höhle versteckt.<sup>149</sup> Eine um 1900 datierte Skizze, die aber wohl als Vorläufer für das Gemälde gesehen werden muss, zeigt einen abgeänderten Bildaufbau (Abb. 10). Hier ist auch der Vater stärker in die Gefühlsbindung zum Kind mit einbezogen, indem er seinen Blick noch eindeutiger auf das Kleinkind richtet. Er führt außerdem seine Hand zu ihm, um es zu berühren. Im umgesetzten Ölbild wird dieses Motiv jedoch nicht übernommen. Die von Max als so zentral angesehene Mutterliebe tritt dadurch stärker als Einzelmotiv in den Vordergrund und unterstreicht somit die Bedeutung der Frau für die Menschwerdung. Sogar Ernst Haeckel nimmt die Sonderstellung wahr, die der Frau im Vergleich zum „mehr pithecoide[n]“<sup>150</sup> Vater zukommt. Während der Mann durch seine aufgerichtete Position die evolutionäre Entwicklung zum Menschen

---

<sup>148</sup> Darwin 1875, Bd. 1, S. 82.

<sup>149</sup> Die präsente Darstellung des Urmenschenmannes und eine mit ihrem Kind in der Höhle kauende Frau zeigt auch das Bild *L'Homme Fossile* von Pierre Boitard. Vgl. Kemp 2007, S. 205, Abb. 147.

<sup>150</sup> Aus dem Dankeschreiben an Max vom 22.02.1894, abgedruckt in: Bach 2010, S. 284.

demonstriert, tut die Frau dies durch ihre Empfindsamkeit. Ihre Charakterisierung geht über die rein „biologische“ Mutterrolle hinaus. Der „Fortschritt“ wird somit nicht nur dem männlichen Part zugeschrieben, was für beinahe alle anderen zeitgenössischen Umsetzungen kennzeichnend ist.<sup>151</sup> Das Weglassen von Hinweisen auf kulturelle Errungenschaften, wie etwa Feuer oder Waffen, bedeutet nicht, dass Max seine Alali als plump oder geistig noch benachteiligt darstellen möchte. Im Gegenteil: Es steuert zu der Fokussierung auf die geistig-seelische Entwicklung bei. Für diese Aussage verzichtet er auch darauf, einige naturwissenschaftliche Erkenntnisse seiner Zeit mit einfließen zu lassen. Max besaß in seiner wissenschaftlichen Sammlung z.B. viele Eolithen (womit übersetzt so viel wie „Steinwerkzeuge der Morgenröte der Menschheit“ gemeint ist). Diese ersten Steinwerkzeuge wurden von damaligen Wissenschaftlern dem Pithecanthropus zugeordnet.<sup>152</sup> Diesen Gesichtspunkt lässt er bewusst außen vor.

Die zweite Betrachtungsweise, die die Körpergestaltung der Alali betrifft, bezieht sich auf den Aspekt der naturhistorischen Genauigkeit. Dieser kann auch seine polemische Anspielung im Brief Haeckels erklären. Wenn er seinen Zeitgenossen mit der Darstellung einen Spiegel vorhalten will, so ist es der ihrer genealogischen Abstammung. Er will ihnen durch seine wissenschaftlich begründete Rekonstruktion die Richtigkeit der Deszendenztheorie vor Augen führen. Max' Urmenschen sind von allen besprochenen diejenigen, die die Vorstellungen zur Evolutionstheorie am besten und überzeugendsten aufgreifen. Er wählt keinen generellen Ahnentypus für seine Darstellung, sondern speziell die Spezies, die Haeckel zufolge direkt an der Schwelle zum modernen Menschen steht. Dies tut zwar auch Henri du Cleuziou. Max findet aber zu einer anatomisch korrekteren Figurenbildung. Seine Rekonstruktion war in verschiedener Hinsicht sehr fortschrittlich. Er nimmt den wissenschaftlichen Charakter einer solchen Darstellung sehr ernst und bezieht sowohl seine Beobachtungen an den Affen wie seine Knochenstudien mit ein. Dennoch schafft er keine naturwissenschaftliche Illustration.<sup>153</sup> Seine Auffassung des Bildgegenstandes ist sehr positiv und wohlwollend. Dies hat den Vorteil, dass er sich frei machen kann von hergebrachten Stereotypen. Sein nicht unerhebliches naturhistorisches Wissen kann dadurch uneingeschränkter zum Tragen kommen. In

---

<sup>151</sup> Vgl. hierzu Pfisterer 2007, S.50-56.

<sup>152</sup> Vgl. Rosendahl, Gaëlle: Die Urgeschichtliche Abteilung, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010a, S. 272-276, hier S. 273.

<sup>153</sup> Vgl. übereinstimmend Siebenmorgen 1997, S. 227.

einer Gegenüberstellung mit einer Nachbildung aus unserer Zeit wird der moderne Charakter offenkundig. An dieser Stelle erwähnt werden muss, dass auch heute noch die Rekonstruktion verschiedener Details schwierig ist, da zu vielen Funden unterschiedliche, teilweise widersprüchliche Theorien vorhanden sind. Gerade Aspekte wie Hautfarbe, Behaarung oder Gesichtsausdruck beruhen auf Interpretation und der Abwägung von Fakten und Wahrscheinlichkeiten. Der amerikanische Künstler John Gurche ist spezialisiert auf Urzeitdarstellungen von Frühmenschen und Dinosauriern, für die er im Jahr 2000 mit dem John Landsendorf Award for Paleo-Art ausgezeichnet wurde.<sup>154</sup> Dabei legt er neben den ästhetischen Qualitäten großen Wert auf die wissenschaftliche Fundierung seiner Bilder und Plastiken. Langjährige Skelett- und Anatomiestudien bilden seine Grundlage. Seine Werke sind im American Museum of Natural History in New York, im Field Museum of Natural History in Chicago und der Smithsonian Institution in Washington D.C. ausgestellt und erscheinen in verschiedenen naturhistorischen Fachzeitschriften und Fernsehdokumentationen.<sup>155</sup> Max kommt Gurches Rekonstruktion des Frühmenschen mit der seinigen des *Pithecanthropus alalus*, der von der damaligen Forschung zeitlich ähnlich eingeordnet wurde, erstaunlich nahe.<sup>156</sup> Dies ist eine außergewöhnliche Leistung, wenn man sein zeitgenössisches künstlerisches Umfeld bedenkt. Die Übereinstimmungen sind v.a. in der Gesichtsbildung nachvollziehbar. In Gurches' Version ist der Frühmensch aber, im Unterschied zu Max, schon unverkennbar an den aufrechten Gang angepasst. Außer Max kommt den heutigen Darstellungen am ehesten noch Eugène Dubouis mit seiner Rekonstruktion des *Pithecanthropus erectus* nahe.<sup>157</sup>

Gabriel von Max' Besonderheit in der Beschäftigung mit der Evolutionstheorie manifestiert sich also in verschiedenen Punkten. Zum einen wird klar, dass er die Theorien richtig versteht und dadurch zu einer korrekteren Vorstellung vom Äußeren der menschlichen Ahnen gelangt als Faivre, Kupka und du Cleuziou. Zum anderen geht er einen Schritt über das, was man als reine Wissenswiedergabe bezeichnen

---

<sup>154</sup> Koepfer, Diana L.: Representation and Aesthetics in Paleo-Art: An Interview with John Gurche, in: *American Anthropologist*, 105/ 1 (2003), S. 146-148, hier S. 146 und Moser 1998, S. 164-167.

<sup>155</sup> Vgl. Koepfer 2003, S. 146 und den Abschnitt: Anatomy, 5. Bringing the past to life, in der interaktiven Dokumentation des Institut of Human Origins, verfügbar unter: <http://www.becominghuman.org/node/interactive-documentary> [12.03.2012].

<sup>156</sup> Vgl. etwa John Gurches Nachbildung des Early Homo/ Homo habilis (Image#600) basierend auf dem Knochenfund KNM-Er 1470 des Homo rudolfensis oder seine Darstellung des Early Homo (Image #155e), veröffentlicht auf der Homepage des Künstlers unter: [http://www.gurche.com/main\\_frameset.htm](http://www.gurche.com/main_frameset.htm) [11.03.2012].

<sup>157</sup> Vgl. Rosendahl 2010b, S. 280, Abb. 268.

kann, hinaus. Er nimmt eine eigene Umgewichtung der in der Theorie vorhandenen Aspekte vor. Den Existenzkampf und den „Kampf um’s Weib“ außer Acht lassend, erklärt er die inneren Gefühls- und Seelenregungen zur eigentlichen Triebkraft für die Menschwerdung. Mehr noch: Er wertet die Szene dadurch auf, dass er die Komposition an religiöse Vorbilder angleicht. Dies soll im letzten Kapitel noch eingehender besprochen werden. Zunächst soll betrachtet werden, inwieweit der Schwerpunkt, den er auf das Gefühlsleben setzt, auch für seine Affenbilder von Bedeutung ist.

## 5. Die Gemütsbewegungen der Tiere

Dreizehn Jahre nach dem Erscheinen seines ersten Hauptwerkes widmete Charles Darwin dem Thema Emotionen bei Tieren und Menschen ein eigenes Buch. Einige der dazu beigefügten Illustrationen sollen nun mit Max‘ Affendarstellungen verglichen werden. Ein direkter Beweis für die These, dass Max sich direkt auf diese Vorlage Darwins bezogen hat, etwa in Form einer Notiz, einer Skizze o.ä. liegt leider nicht vor. Aufgrund des andauernden und intensiven naturwissenschaftlichen Studiums des Künstlers kann man aber mit Sicherheit davon ausgehen, dass er dieses späte Werk Darwins kannte. Bei einer direkten Gegenüberstellung erscheint es mehr als plausibel, dass bei Max eine bewusste Motiv- und Schwerpunktübernahme stattfindet. Darwin gruppiert seine Emotionsanalyse im Abschnitt, der die Affen abhandelt, in vier Bereiche. Diese sind: Vergnügen, Freude und Zuneigung als erste Gruppe, demgegenüber schmerzhaftes Erregungen und Empfindungen, außerdem Zorn sowie Erstaunen und Schreck.<sup>158</sup> Im Folgenden sollen die Gefühle Freude, Leid (bzw. Schmerz) und Mutterliebe herausgegriffen werden.<sup>159</sup>

### 5.1. Freude

Das Bild *Affe am Klavier* zeigt einen Makaken auf der äußeren Kante eines Klavieres sitzend (Abb. 13).<sup>160</sup> Sein Körper ist nach links hin zum Klavier gewandt, er blickt aber frontal aus dem Bild. Mit seiner rechten Hand hält er sich an dem goldenen

---

<sup>158</sup> Vgl. Darwin 2000, S. 145-160.

<sup>159</sup> Es ließen sich aber z.B. auch für die Kategorie Zorn Bildbeispiele anführen, die einen Abgleich ermöglichen, etwa: *Kritiker* (vgl. Aleš/ Musil 2011a, S. 205, Abb. 271) oder *Schlecht gelaunt (Nemesis)*. (vgl. ebd., S. 268, Abb. 341).

<sup>160</sup> Vgl. hierzu auch: Aleš/ Musil 2010, S. 298.

Kerzenhalter fest, der am Klavier angebracht ist. In seiner linken Hand hält er einen Kerzenstummel. Seine Füße greifen um die Holzkante des Instruments. Er sitzt auf der Partitur zu Franz Lehárs *Die lustige Witwe*. Dadurch kann die Datierung des Bildes nach 1905 festgelegt werden. Es ist offensichtlich, dass der Affe angebunden war und sich befreien konnte. Der Strick, der um seinen Bauch gebunden ist, ist abgerissen. Im Zimmer finden sich Spuren, die wohl auf sein „Affentoben“ zurückzuführen sind. Auf einem Tisch im Bildmittelgrund sind eine Weinflasche und das dazugehörige Glas umgeworfen. Auf dem Klavier, ganz am oberen linken Bildrand, liegt ein Papierstapel. Der Affe, der etwas aus der Mitte in die rechte Bildhälfte gesetzt ist, ist kompositionell deutlich hervorgehoben. Das Instrument ist so in den Bildraum gestellt, dass die Schmalseite und damit der Rand, auf dem der Primat sitzt, die vorderste Bildebene bilden. Im Hintergrund sind noch ein schmaler Streifen von einer grünen Wand und eine dunkle Holztür zu sehen, vor der sich der Affe im Vordergrund hell abzeichnet. Zu diesem Gemälde ist die Fotografie eines toten Rhesusaffen erhalten, die als Vorlage gedient hat (Abb. 14). Im Vergleich wird ersichtlich, wie bewusst Gabriel von Max die Mimik verändert und auf die vorliegende Situation hin bezieht. Für die Illustrationen zum *Cynopithecus niger* (Abb. 15) bat Darwin den Tiermaler Joseph Wolf um Unterstützung.<sup>161</sup> Von diesem „lachenden Affen“ hatte der englische Evolutionstheoretiker durch Abraham Bartlett, dem Direktor des Zoologischen Gartens des Regent’s Park, erfahren, der wiederum vom Tierwärter Mr. Sutton darauf aufmerksam gemacht worden war. Der Schopfmakake war damals erst kürzlich im Londoner Zoo eingetroffen. Mit dem leise schnatternden Laut, den er von sich gab, in Verbindung mit seiner Mimik unterscheidet er sich nach Darwin von den anderen Affenarten. Für verschiedene Arten führt der Naturwissenschaftler unterschiedliche Ausprägungen des Lachens an. Beim Schimpansen und Orang-Utan beschreibt er die Form der Lippen, die zu einem beginnenden Lächeln zurückgezogen werden. Zudem würden beim Schimpansen, der auch kichernde und lachende Laute ausstoße, die Augen während des Lachens heller und die Augenlider runzlig, etwas, das seiner Meinung nach besonders charakteristisch für Menschen ist. Beim Berberaffen erwähnt er das Exponieren der Zähne, das sich auch beim Menschen finde.<sup>162</sup> In Abbildung 15 zeigt er die deutliche

---

<sup>161</sup> Zu dieser Illustration Darwins vgl.: Voss, Julia: Monkeys, apes and evolutionary theory. From human descent to King Kong, in: Donald/ Munro 2009, S. 215-234, hier S. 228f., sowie: Voss 2007, S.310-313.

<sup>162</sup> Vgl. Darwin 2000, S.146-149 und S. 222.

Steigerung im Ausdruck der Freude gegenüber seiner „behaglichen Stimmung“, die sich beim Schopffaffen finde. Mit dem Zurücklegen des langen Haarkamms werden auch die Ohren nach hinten gezogen. Gleichzeitig wird sein Gebiss sichtbar, indem er seine Mundwinkel nach hinten und oben bewegt. Darwin sagt ganz explizit, dass „dieser Ausdruck von einem Fremden niemals als einer des Vergnügens erkannt“<sup>163</sup> werden würde. Tatsächlich ist es gerade diese Gebärde des Zähnefleischens, die speziell Affen wie Gorillas in den Darstellungen zu Bestien gemacht hatte.<sup>164</sup> Joseph Wolf selbst glaubte nicht daran, dass der Affe, den er für die *Gemütsbewegungen* malte, wirklich lachte.<sup>165</sup> Er war derselbe Maler, der schon für Paul Belloni Du Chaillou *Explorations and Adventures in Equatorial Africa* (1861) den Gorilla in dieser Weise – und damit absolut konträr zur darwinschen Illustration – wiedergab.<sup>166</sup> Darwins detaillierte Untersuchung und der konkrete Bezug zum Menschen hingegen stellt das Tier in einer bis dahin unerhört positiven Absicht an die Seite des Menschen. Neuere wissenschaftliche Forschungen zeigen, dass Darwin namentlich in Bezug auf die Spezies des schwarzen Sulawesi Makaken in seiner Deutung richtig lag.<sup>167</sup> Für andere Makakenarten wie die Rhesusaffen, die in der westlichen Laborforschung am häufigsten auftauchen, ist dieser Gesichtsausdruck jedoch anders zu deuten. Das Zähnezeigen oder die „fear grimace“ kann je nach Situationskontext unterschiedliche Bedeutungen haben. Es ist etwa Ausdruck der Unterwerfung oder einer Mischung aus Angst, Spannung und Wut. Deshalb wurde Darwins *Cynopithecus niger* etwa von Suzanne Chevalier-Skolnikoff auch eher in diese Richtung interpretiert, mit dem Vorbehalt, dass diese spezielle Art noch nicht genauer untersucht sei.<sup>168</sup> Bei Gabriel von Max' *Affe am Klavier* ist die Mimik definitiv in Darwins positivem „lachenden“ Sinne übernommen, im Vergleich sogar noch etwas deutlicher umgesetzt. Beim Schopfmakaken sind die Augen ganz geöffnet und die Augenbrauen zusätzlich etwas nach oben gezogen. Bei Max

---

<sup>163</sup> Darwin 2000, S. 149.

<sup>164</sup> Vgl. Voss 2009, S. 222-232.

<sup>165</sup> Vgl. Donald, Diana: ‚A mind and conscience akin to our own‘. Darwin's theory of expression and the depiction of animals in nineteenth-century Britain, in: Donald/ Munro 2009, S. 195-213, hier S. 205.

<sup>166</sup> Vgl. Voss 2009, S. 229 und S. 216, Abb. 231.

<sup>167</sup> Vgl. De Waal, Frans B. M.: Darwin's Legacy and the Study of Primate Visual Communication, in: Ekman, Paul u.a. (Hg.): *Emotions inside out. 130 years after Darwin's The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York 2003, S. 7-31, hier S. 10f.

<sup>168</sup> Chevalier-Skolnikoff, Suzanne: Facial Expression of Emotion in Nonhuman Primates, in: Ekman, Paul (Hg.): *Darwin and facial expression. A century of research in review*, New York 1973, S. 11-89, hier S. 28. Vgl. auch die Anmerkung Paul Ekmans in: Darwin 2000, S. 149. Aktuelle Beiträge zur Ausdrucksforschung finden sich in: Ekman, Paul u.a. (Hg.): *Emotions inside out. 130 years after Darwin's The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York 2003.

hingegen ist das Mienenspiel ein wenig verändert. Der Makake hat den Kopf in den Nacken gelegt. Die Augen blicken gerade nach vorne zum Betrachter, die Augenlider wirken aber durch die Kopfhaltung halb geschlossen. Auch die Stellung der Augenbrauen vermittelt einen entspannteren Charakter. Sie sind zwar auch nach oben gezogen, bilden aber keine gerade Linie wie beim *Cynopithecus*, sondern fallen zur Seite hin ab. Das Entblößen der Zähne und die zurückgezogenen Ohren entsprechen der Illustration bei Darwin. Die Mundwinkel sind nach hinten und oben gezogen, so dass der Mund geöffnet und das Gebiss freigelegt ist. Durch diese leichten Modifikationen, die in erster Linie ein sanfteres Mienenspiel um die Augenpartie betreffen, wird der Gesichtsausdruck stärker humanisiert und mehr einem menschlichen Grinsen angenähert. Somit versucht Max wohl das zu vermeiden, was Darwin schon problematisierte, nämlich dass der Ausdruck des Tieres missverstanden wird. Der Affe kann hier definitiv nicht als bedrohlich oder aggressiv gesehen werden. Der Primat ist mit einer freudigen, schelmischen Physiognomie abgebildet. Spätestens in Zusammenhang mit dem szenischen Kontext, bei dem der Affe sicherlich keinen Grund zum Verdruss oder zur Beängstigung hat, wird die Humoreske in der Bildintention klar. Die Partitur der *Lustigen Witwe*, deren Titel gut lesbar ins Bild gesetzt ist, ist hier mit Sicherheit nicht zufällig gewählt. Eine Annäherung an den Menschen findet bei Gabriel von Max somit auch dadurch statt, dass er das von Charles Darwin initiierte Neuverständnis der mimischen Gesichtsausdrücke übernimmt und verdeutlicht im Bild umsetzt. Gleichzeitig wendet er sich so gemeinsam mit Darwin gegen eine brutalisierende, zähnebleckende Inszenierung. Mit dieser Form des Heranhebens des Primaten an den Menschen ist schon ein enormer Schritt getan, da auch das Lachen bis dahin als speziell menschlich angesehen wurde.<sup>169</sup> Noch inniger wird die Verwandtschaftsdarstellung, wenn der Affe in seiner Leidensfähigkeit dargeboten wird.

## 5.2. Schmerz und Leid

*„Die Erscheinung der Niedergeschlagenheit bei jungen Orangs und Schimpansen, wenn sie krank sind, ist so deutlich und beinahe so ergreifend wie bei unsern Kindern. Der Zustand des Geistes und des*

---

<sup>169</sup> Vgl. Voss 2007, S. 312f..

*Körpers zeigt sich in den verdrossenen Bewegungen, dem niedergeschlagenen Ausdrücke, den matten Augen und der veränderten Gesichtsfarbe.*<sup>170</sup>

In Max' dritter Version des Bildes *Schmerzvergessen* sieht man ein schwarzes Kapuzineräffchen (Abb. 16), seinen Lieblingsaffen Paly. Es hat ein weißes Hemdchen an und liegt auf seinem Bett. Nach rechts gewandt liegt es zusammengekauert auf einer rot und weiß gestreiften Decke und schmiegt sich an ein helles rot gepunktetes Kissen. Oberkörper und Kopf sind darauf abgelegt. Vor dem Kissen sieht man den Grund für die Schmerzen des Tieres: Es hat sich offenbar verletzt. Sein rechter Arm und sein rechtes Bein liegen verbunden vor dem Kopfkissen. Auch der Schwanz liegt vorne um das Kissen herumgeführt. Das Gesicht ist dem Betrachter zugewandt. Der Ausdruck des Schmerzes ist deutlich sichtbar. Das Äffchen ist zentral ins Bild gesetzt, so dass sich das Gesicht in der oberen Bildhälfte, etwas rechts von der Bildmitte gerückt, befindet. Die verletzten Glieder sind direkt darunter in der unteren rechten Bildhälfte platziert. Der Bildhintergrund ist nur durch ein neutrales, nach oben schattiger werdendes Braun gestaltet. So wird der dunkle Kopf des Kapuziners von der hellen Fläche des Kissens, seines Hemdchens und der helleren Hintergrundfarbe umfasst und durch diesen Kontrast besser hervorgehoben. Ebenso zeichnen sich die Wundverbände deutlich vom schwarzen Fell des Tieres ab und sind durch Lichthöhungen noch hervorgehoben. Bei Charles Darwin findet sich keine Abbildung, die einen leidenden Affen wiedergeben würde. In seinen Beschreibungen zum Kummer bei den Affen fügt er eine Anekdote bei, die belegen soll, dass die Tiere in diesem Gemütszustand wie Menschen weinen.<sup>171</sup> Darauf folgend findet sich das zu diesem Abschnitt eingangs angeführte Zitat. Wie zuvor schon durch das Lachen wird hier eine sehr enge Verbindung zum Menschen hergestellt. Diese Art von Nähe, das Leiden, in dem die Tiere jetzt ebenfalls dem Menschen gleich kommen, ist für Max vielleicht von noch größerer Bedeutung. Das Leiden, das Sterben und der Tod sind in vielen seiner Werke mystisch religiös überhöht. Bei seinem kranken Kapuzineräffchen nimmt er aber von einer solchen Stilisierung Abstand. Der Vergleich mit einigen Fotografien weinender Kinder, die Darwin seiner Veröffentlichung beigelegt hat, weist

---

<sup>170</sup> Darwin 2000, S. 150.

<sup>171</sup> Vgl. Darwin 2000, S. 150.

merkliche Entsprechungen auf. Im sechsten und siebten Kapitel der *Gemütsbewegungen* beschreibt Darwin ausführlich und mit der exakten Angabe von Muskelbewegungen, wie und warum Gefühle des Schmerzes und des Kummers beim Menschen ausgedrückt werden. Den Ausdruck körperlichen Schmerzes ordnet er dem des Kummers und des Niedergedrücktseins zu: „Lange anhaltender körperlicher Schmerz führt, wenn er nicht geradezu durch äußerste Seelenangst veranlaßt wird, allgemein zu demselben Seelenzustande.“<sup>172</sup> Dabei berücksichtigt er auch verschiedene graduelle Abstufungen in der physiognomischen Reaktion. Allen voran wird das Weinen besprochen, das eine Vielzahl körperlicher und mimischer Auswirkungen nach sich zieht. Neben der Atmung und Lautäußerungen wie dem Schluchzen sind v.a. die Stellung der Augenbrauen, die Bewegung der Augenmuskeln und der Mundpartie wichtig. Darwin bespricht ferner die Faltenbildung auf der Stirn und führt in diesem Kontext auch die Statue des *Laokoon* und Fra Angelicos *Abnahme vom Kreuz* an.<sup>173</sup> Von der ersten Bildtafel, die zu diesen beiden Kapiteln gehört, greift Abb. 17 exemplarisch zwei Kinderfotos heraus. Die Fotos werden von Darwin nicht im Einzelnen analysiert. Sie dienen als Anschauungsbeispiele, bei denen er auf einzelne Aspekte verweist. In diesem Fall liegt der Schwerpunkt auf der Augen- und Stirnpartie. Das andere Kinderbild (Abb. 18) ist in der zweiten Tafel angeführt, um speziell das Herabziehen der Mundwinkel darzulegen.<sup>174</sup> Alle abgebildeten Kinder bei Darwin sind gerade dabei zu weinen, zeigen dabei aber eine jeweils etwas andere Mimik. Das Baby hat die Augen z.B. ganz geschlossen und den Mund leicht zum Schreien geöffnet. Auf den anderen beiden Bildern, die denselben Jungen zeigen, der gerade von einem Spielkameraden eine Ohrfeige bekommen hatte, sind die Augen etwas geöffnet und der Mund ist einmal ganz, einmal fast ganz geschlossen. Falten auf der Stirn oder um die Augen sind bei den Kindern kaum zu sehen, etwas, das auch Darwin anspricht.<sup>175</sup> Das angestrengte Zusammenziehen der Augen und Augenbrauen, kann bei allen dennoch gut nachvollzogen werden. Wie können diese Fotografien im Verhältnis zu Max‘ *Schmerzvergessen* gesehen werden? Es ist offensichtlich, dass bei Gabriel von Max keine eins zu eins Übernahme des Ausdrucks stattgefunden hat. Er zeigt sein Kapuzineräffchen nicht weinend. Die Gesichtsphysiognomie ist bei Max an die

---

<sup>172</sup> Darwin 2000, S. 195.

<sup>173</sup> Vgl. Darwin 2000, S. 203.

<sup>174</sup> Vgl. Darwin 2000, S. 201 und S. 212.

<sup>175</sup> Vgl. Darwin 2000, S. 199.

vorliegende Situation angepasst und auf ein stilleres Leiden hin verdichtet. Nichts desto trotz lässt sich in der Mimik des Affen Verschiedenes nachvollziehen, das mit den Beobachtungen Darwins in Übereinstimmung gebracht werden kann. Zum einen trägt die Anspannung im Gesicht den Eindruck des Schmerzes. Die Augenbrauen sind zu der Mitte hin nach oben gezogen, so dass sich kleine Fältchen am Ansatz der Nase bilden. Auch um die Augen herum finden sich Falten, die nur durch das angestrengte Zusammenziehen der Augenmuskeln erklärt werden können. Dadurch, dass die Augen geschlossen sind und der Mund weniger krampfhaft verzogen ist als bei den Kindern wirkt das Leiden des Tieres verinnerlichter. Der geschlossene Mund des Äffchens ist angespannt und die Mundwinkel tendieren nach unten. Nasolabialfalten wie beim Menschen finden sich aufgrund der anatomischen Unterschiede beim Kapuziner nicht. An dieser Stelle um die kleine Schnauze herum ist die an sich dunkle Gesichtsfarbe aber etwas aufgehellt, was den Anschein nach unten gezogener Mundwinkel etwas verstärkt. Ebenso ist das Gesichtchen um die Augen herum und an den Lidern heller. Ob dies aber der von Darwin genannten veränderten Gesichtsfarbe, also einer Blässe, die auf den Schmerz zurückzuführen ist, entsprechen soll, ist nicht klar. Auch die matten Augen, die Darwin für Schimpansen und Orang-Utans anführt, können hier nicht nachvollzogen werden. Der niedergeschlagene Ausdruck und die Verdrossenheit spiegeln sich aber sichtlich im Gesicht und in der kauernenden Körperhaltung wider. Die Übereinstimmungen, die sich bei Charles Darwin und Gabriel von Max finden, sind offensichtlich und einleuchtend. Die Frage, inwiefern gerade bei diesem Bild Darwin wirklich als Einflussfaktor gesehen werden muss, bleibt an dieser Stelle aber weiterhin legitim. Schließlich war auch der Münchner Maler bestens mit dem Gebaren seiner Haustiere vertraut. Und eine solche Krankenszene gehörte, wie oben an anderer Stelle schon angesprochen, nicht zu den Ausnahmefällen im Hause Max, konnte also von ihm direkt beobachtet werden. Trotzdem darf das Gemälde nicht als rein fotografische Wiedergabe aufgefasst werden. Ein Vergleich mit dem Bild *The sick monkey* (Abb. 19) von Edwin Landseer, das 1870 ausgestellt wurde, kann präzisieren, wo eine Beeinflussung Max' durch Darwins Illustrationen angenommen werden kann.<sup>176</sup> Gabriel von Max ist nicht der einzige Künstler, der auf die evolutionstheoretischen Überlegungen hin mit einer empathischeren Darstellung der Affen reagiert. Dieses

---

<sup>176</sup> Zu Edwin Landseers Tierdarstellungen im Kontext der evolutionstheoretischen Veröffentlichungen Darwins vgl. Donald 2009, S. 204-211.

Bild entstand noch vor der Veröffentlichung der *Abstammung des Menschen* und den *Gemütsbewegungen*, kann also nicht direkt darauf bezogen werden. In Gegenüberstellung zu Landseers früheren Affenbildern, in denen er z.B. auf Fabeln von Jean de la Fontaine zurückgreift, zeigt sich dessen radikaler Bruch in der Anschauung der Affen.<sup>177</sup> Die Szene spielt sich in einem Affenkäfig ab. Eine Affenmutter hält ihr krankes Junges liebevoll im Arm. Der kleine Affe schmiegt sich erschöpft und schwach an ihre Brust. Sein Gesicht ist im Profil zu sehen. Er hat die Augen geschlossen und den Mund leicht geöffnet, so dass seine obere Zahnreihe sichtbar ist. Das Muttertier hat ihren rechten Arm um den Körper des Kleinen geschlungen. Den Kopf hat sie dicht bei dem ihres Kindes. Mit der Zunge schleckt sie dessen Stirne ab. Ihr Gesicht ist im Dreiviertelprofil zu sehen. Den Blick hat sie gesenkt, die Lider fast ganz geschlossen. Auf der direkt dahinterliegenden Stange sitzt ein Kapuzineraffe, der gerade in ein Stück Obst beißt und zwischen seinen Füßen eingeklemmt einen Apfel hält. Von der sich unten abspielenden Szene nimmt er keine Notiz. Sein Blick ist auf etwas fixiert, das links außerhalb des Bildfeldes liegt. Es können mehrere Punkte angeführt werden, die für den aktuellen Untersuchungsgegenstand von Bedeutung sind. Dies ist zum einen die Umgebung, in der sich das Geschehen abspielt. Der Affenkäfig bei Landseer verortet die Tiere ganz spezifisch in das Umfeld eines Zoos oder Zoologischen Gartens. Auch in den ersten beiden Versionen von Gabriel von Max' *Schmerzvergessen* findet diese Verortung noch statt. Durch den Verzicht auf die Käfigsituation wird in der dritten Version bei Max die Gefühlswelt der Affen näher an die der Menschen gerückt. Durch das Kissen und die Decke ist das menschliche Umfeld sogar direkt mit einbezogen. Paul Ekman schreibt in seinem Kommentar zu den Kinderfotografien, dass durch das Einbeziehen eines Sessels ein für die Leser sehr ansprechendes Bild geschaffen werde, da es einen Alltagsmoment suggeriere, den auch sie erleben könnten.<sup>178</sup> Ähnliches kann auch für die maxsche Darstellung behauptet werden. Der undefiniert belassene Hintergrund befördert, dass der Fokus ganz auf das Tier und sein inneres Empfinden gerichtet werden kann. Zu dieser stärkeren Fokussierung trägt des Weiteren das Weglassen jeglichen anekdotischen Moments bei. Der fruchteessende Kapuzineraffe bei Landseer bringt einen humorvollen Gegenpol mit in das Bild, der

---

<sup>177</sup> Vgl. etwa Landseers Bild *The cat's paw* in: Donald, Diana/ Munro, Jane (Hg.): *Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts*, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery New Haven 2009, New Haven u.a. 2009, S. 221, Abb. 236.

<sup>178</sup> Vgl. Darwin 2000, S. 163.

die innig empathische Szene kontrastiert und im gleichen Atemzug wieder auf die äffischere Seite der Tiere verweist. Auch hierauf verzichtet der Münchner Maler in *Schmerzvergessen III*. Obwohl er in vielen seiner anderen Werke selbst eine anekdotischere Erzählform wählte. Das Herausgreifen des leidenden Affen als Einzelmotiv gehört mit zu der besonderen Darstellungsweise bei Max. Empathie wird bei Landseer durch die Darbietung der hilflosen Geste des Jungtieres zusammen mit dem zärtlichen Behüten der Mutter erregt. Diese Verschränkung zweier Motive, der Mutterliebe und des Leids des kleinen Affen, findet bei Max nicht statt. Dem Schmerz des Tieres widmet er ein eigenes Bild, genauso wie der Mutterliebe der Affen (Abb. 20). Die Emotionalisierung und stark auf Empathie angelegten Szenen betreffen somit jeweils einen konkreten Gefühlsaspekt. Ferner muss ein weiterer Kompositionsaspekt des maxschen Gemäldes thematisiert werden. Das Kapuzineräffchen bei Gabriel von Max ist extrem nahsichtig ins Bild gesetzt. Das Gemälde konzentriert sich vollständig auf das Tier. Das Gesicht ist frontal gezeigt, so dass gerade auch das Mienenspiel, nicht nur die Körperhaltung, den Eindruck des Schmerzes sichtbar macht. Die Komposition ist somit ganz deutlich daraufhin angelegt, die inneren Empfindungen des Tieres so offenkundig wie möglich in den Vordergrund zu setzen. Dieses Bemühen kann auch Max' generelle Tendenz erklären, die Affen in all seinen Bildern porträthafter wiederzugeben. Seine Affenbilder sind fast ausnahmslos so konzipiert, dass die Gesichter der Tiere sowie deren Reaktionen gut sichtbar sind. Ein weiterer Gesichtspunkt muss zuletzt erwähnt werden, der sich nicht aus dem Abgleich mit Landseer ergibt, sondern im Vergleich mit den beiden vorhergehenden Versionen zum Thema *Schmerzvergessen*. Seine ersten beiden Ausführungen dieses Gegenstandes zeigen tote Affen.<sup>179</sup> Die Abänderung des Motivs in einen nur verletzten Affen ist sicherlich der Absicht geschuldet, den Ausdruck des leidenden Tieres wiederzugeben. Berücksichtigt man all diese Punkte, so kann diese besondere Art der Darstellung am besten dadurch erklärt werden, dass Gabriel von Max sich direkt an Darwins Bildern oder zumindest seinen schriftlichen Erläuterungen orientiert hat. Dass der Tier-Mensch-Vergleich nun anhand von Kinderfotografien stattfindet, schafft eine noch stärkere Verschränkung bzw. Verwischung der Grenzen zwischen Affe und Mensch in diesem speziellen emotionalen Bereich.

---

<sup>179</sup> Sie tauchen in Boettichers Werkverzeichnis mit dem Zusatz „Ein toter Affe“ bzw. „Ein Orangutang, den das Heimweh getötet“ auf. Vgl. Boetticher 1895, Bd.1, S. 953f. Vgl. außerdem: Klemt 1886/ 1887, Teil 1, S. 11.

Es kann aber nicht davon ausgegangen werden, dass ein so gestalteter Bezug auf Darwin bei Max auch von der Öffentlichkeit in dieser Form wahrgenommen wurde. Edwin Landseers Bild wurde tatsächlich ausgestellt und von der Presse wohlwollend wahrgenommen.<sup>180</sup> Im Gegensatz dazu kann dies für Max' leidenden Affen allerdings nicht behauptet werden. Die persönliche Widmung an seine Frau Ernestine, die in die rechte untere Bildecke eingefügt ist, zeigt, dass das Bild für private Zwecke entstanden ist.

### 5.3. Mutterliebe

Noch kurz angesprochen werden soll der Bereich der Mutterliebe, da er schon bei Max' Urmenschendarstellung eine so zentrale Rolle einnimmt. Die starke affektive Bindung zwischen Affenmutter und Kind spricht Darwin schon in der *Abstammung des Menschen* an.<sup>181</sup> In den *Gemütsbewegungen* ordnet er, wie oben schon erwähnt, den Begriff der Zuneigung zu der Kategorie Freude und Vergnügen. Mutterliebe bei Affen bespricht er hier allerdings nicht näher. Er weist darauf hin, dass es beim momentanen Stand der Erfahrung nicht besser möglich sei, die Ausdrücke exakt voneinander zu unterscheiden.<sup>182</sup> Auch beim Menschen findet er keinen besonders einmaligen physiologischen Ausdruck für Liebe und zärtliche Empfindungen. Als Merkmale gibt er aber ein leichtes Lächeln, das Erglänzen der Augen und den Wunsch, die geliebte Person zu berühren, sowie das Weinen von Tränen an.<sup>183</sup> Diese Elemente sind übereinstimmend bei Max festzustellen. Im Bild *Mutter mit Kind (Affen)* (Abb. 20) findet sich die innige Nähe der Berührung in der gegenseitigen Umarmung von Mutter und Kind wieder. Das Muttertier blickt mit halb geschlossenen Lidern auf ihr Junges, ähnlich wie bei Landseer. Der Mund ist leicht geöffnet und die Mundwinkel sind zu einem angedeuteten Lächeln nach oben gezogen. Die Träne behält Max aber der Urmenschenmutter vor. Auch beim Kind findet man ein leichtes Lächeln und einen sehr freudigen Blick. Die Bildgestaltung ist analog zu *Schmerzvergessen* als Einzelmotiv angelegt, sehr nahsichtig und ohne definierten Hintergrund.

---

<sup>180</sup> Zur positiven Zeitungskritik für Edwin Landseers Bild vgl. Donald 2009, S. 211.

<sup>181</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, S. 91. Er erläutert hier die Beobachtung, dass der Verlust des Jungen zum Tod eines Muttertieres geführt hat.

<sup>182</sup> Vgl. Darwin 2000, S. 146.

<sup>183</sup> Vgl. Darwin 2000, S. 236-241.

Zu diesem Kapitel kann abschließend festgehalten werden, dass ähnlich wie beim *Pithecanthropus alalus* auch bei den Affenbildern sehr großer Wert auf Gefühlsbetonung und Emotionalisierung gelegt wird. Hierbei folgt Gabriel von Max dem englischen Naturforscher in entscheidenden Punkten, die eine starke Aufwertung des Tieres beinhalten. Es wird klargemacht, dass Menschen nicht die einzigen Wesen sind, die Geist, Gefühl und Persönlichkeit haben. Dies fordert neuen Respekt für die Affen ein. Ein gradueller Unterschied bleibt dabei dennoch erhalten. Es konnte gezeigt werden, dass die Bilder, die eine empathische Reaktion im Betrachter intendieren, von einer evolutionistischen Betrachtung genauso wenig ausgeschlossen werden dürfen wie die, die Kommunikation zum Bildinhalt machen.

## 6. Affen und Ästhetikempfinden

Nicht nur Emotionen spielen bei Darwin in Verbindung mit den Tieren eine Rolle. Ein ebenso entscheidender Punkt ist die Schönheits-, Kunst- und Ästhetikwahrnehmung. Nimmt man diesen Punkt zu den vorangegangenen Betrachtungen hinzu, so kann auch für Gabriel von Max' oft rezipiertes Gemälde *Kränzchen* (Abb. 21) eine neue Deutungsperspektive angeboten werden. Dies soll unter der Prämisse geschehen, dass die Wiedergabe nicht vornehmlich dazu dient, die Kunstkritik oder das Kunstpublikum zu verspotten.<sup>184</sup>

### 6.1. Kränzchen

Das wohl bekannteste und am meisten besprochene Affenbild Gabriel von Max' ist sein Werk *Kränzchen* (Abb. 21). Es wurde 1889 in der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast gezeigt und anschließend gleich für die Neue Pinakothek erworben. Zu sehen sind dreizehn Affen, die auf einer Holzkiste vor einem Gemälde sitzen. Die Bildfläche ist den Tieren zugewandt. Für den Betrachter sind allerdings nur der opulente goldene Rahmen und ein Teil der Rückseite zu sehen, auf der ein weißer Zettel klebt. Über die Rückseite des Bildes ist ein grünes Stofftuch geschlagen, so dass das Stück Papier teilweise verdeckt ist. Der Bildtitel „Tristan und (zu ergänzen: Isolde)“ und der Preis des Gemäldes – dotiert auf 100'000 Mark – bleiben aber

---

<sup>184</sup> Kai Artinger führt überzeugend an, dass durch eine Karikatur oder eine weniger naturalistische Darstellung dieser Zweck weitaus besser hätte erfüllt werden können. Vgl. Artinger 1995, S. 170.

erkennbar. Auch die Beschriftung „No 13“, wohl die Inventarnummer und die Technik, es handelt sich um ein „Ölgemälde“, können nachvollzogen werden. Es kann angenommen werden, dass sich diese Szene in einem Atelier abspielt. Das Bild lehnt vermutlich an einer Staffelei. Die Transportkiste mit der Aufschrift „Vorsicht“ ist mit einem Klebezettel nach München adressiert. Der Raum ist ansonsten nicht weiter differenziert. Die Tiere zeichnen sich hell vor dem schwarzen, neutralen Hintergrund ab. Die Affen gehören verschiedenen Gattungen an. Ganz prominent in der Bildmitte sitzt ein großer Pavian, der zum Betrachter blickt und die Zunge etwas herausgestreckt hat. Außerdem finden sich Weißschulterkapuzier, Gelbbrust-Kapuziner, Rhesusaffe, Schweinsaffe und rechts, mit erhobenen Armen, eine Grüne Meerkatze. In der Literatur wurde v.a. von Kai Artinger schon angesprochen, dass eine Interpretation, die in dem Bild nur eine Satire auf die Kunstkritik sieht, zu kurz greift. Der Titel *Affen als Kunstrichter*, der dies impliziert und der auch heute noch für das Bild geläufig ist, stammt allerdings nicht vom Maler selbst. Vielmehr hat Gabriel Max die Bezeichnung *Kränzchen* unter seine Signatur in die linke untere Bildecke gesetzt. Dies ist entscheidend für die Interpretation. Max schafft hier keine Neuauflage des persiflierenden Themas dummer, geistloser Kunstbetrachter. Der darwinistische Bezug für dieses Bild wird aber, wie an anderer Stelle schon angeführt, nur von Kai Artinger klar vertreten.<sup>185</sup> Neben der sehr naturalistischen Wiedergabe der verschiedenen Affenarten, die er für seine Argumentation ins Feld führt, ist eine zweite Beobachtung entscheidend, nämlich, dass Max extremen Wert auf die Darstellung der unterschiedlichen Charaktere legt.<sup>186</sup> Das Hauptinteresse gilt dem Habitus der Tiere, nicht dem Gemälde.<sup>187</sup> Tatsächlich zeigt jeder Affe einen individuellen Ausdruck. Nicht alle Primaten schauen auf das Bild. Dazu gehört neben dem großen Pavian in der Mitte die Schweinsaffenmutter, die auf etwas rechts außerhalb des Bildfeldes blickt. Ihr Junges wendet sich dem Betrachter zu. Das Gesicht eines kleinen Kapuziners, der sich direkt vor dem Gemälde befindet, ist frontal zu sehen. Er hat seine Augen geschlossen und den Mund leicht geöffnet. Die neun anderen Affen blicken sehr intensiv und neugierig auf das Bild. Einer davon ist nur in Rückenansicht zu sehen. In einer sehr gewagten, gedrehten Haltung, mit den Füßen an der Abstellfläche des Bildes und den Händen an der Kiste, verschafft er sich einen Blick. Die unterschiedlichen Reaktionen der Protagonisten sind nicht ganz

---

<sup>185</sup> Vgl. Kapitel 3.1. oben.

<sup>186</sup> Vgl. Artinger 1995, S. 168.

<sup>187</sup> Vgl. übereinstimmend Artinger 1995, S. 170.

einfach zu deuten. Manche erscheinen skeptisch, andere freudig, nachdenklich oder, wie bei der Meerkatze, erstaunt. Gerade weil auf die einzelnen Individuen hier besondere Sorgfalt verwendet wird, kann von einem Einfluss Darwins gesprochen werden. Es kann, ebenso wie bei *Affe am Klavier* oder *Schmerzvergessen*, ein Abgleich mit den Ausführungen in den *Gemütsbewegungen* Darwins vorgenommen werden. Dies soll hier aber nicht im Einzelnen durchexerziert werden. Vielmehr soll der Blick auf einen zusätzlichen Gesichtspunkt gelenkt werden, der für das Bildverständnis ganz essenziell ist. Nämlich den der Kunstbetrachtung. Wenn in den Affen im vorliegenden Fall keine verzerrten menschlichen Betrachter, sondern die eigentlichen Tiere gesehen werden, ist der darwinistische Kontext nicht abzustreiten. Denn Charles Darwin gesteht den Tieren sehr ausdrücklich die Befähigung zu, ein eigenes ästhetisches Urteil zu fällen. In seinem Werk zur *Abstammung des Menschen* räumt er der Untersuchung des Schönheitsempfindens viel Platz ein.<sup>188</sup> Der größte Teil ist dabei den Vögeln gewidmet, die für ihn „unter allen Thieren die ästhetischsten zu sein“<sup>189</sup> scheinen. Er reiht den Schönheitssinn neben den anderen „höheren“ Fähigkeiten des Menschen – Verstand und Moral – in die evolutionäre Genealogie ein:

*„Schönheitssinn. – Dieser Sinn ist für einen dem Menschen eigenthümlich erklärt worden. Ich beziehe mich hier nur auf das Vergnügen, welches gewisse Farben, Formen und Laute veranlassen und welches ganz gut ein Sinn für das Schöne genannt werden kann [...] Wenn wir aber sehen, wie männliche Vögel mit Vorbedacht ihr Gefieder und dessen prächtige Farben vor den Weibchen entfalten [...] so lässt sich unmöglich zweifeln, dass die Weibchen die Schönheit ihrer männlichen Genossen bewundern. [...] Wären weibliche Vögel nicht im Stande, die schönen Farben, den Schmuck, die Stimmen ihrer männlichen Genossen zu würdigen, so würde alle die Mühe und Sorgfalt, welche*

---

<sup>188</sup> Insgesamt zur Rezeption Darwins Schönheitsbegriffes vgl.: Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main 2007. Vgl. außerdem: Munro, Jane: 'More like a work of art than of nature'. Darwin, beauty and sexual selection, in: Donald/ Munro 2009, S. 253-291 und Smith, Jonathan: Evolutionary aesthetics and Victorian visual culture, in: Donald/ Munro 2009, S. 237-251.

<sup>189</sup> Darwin 1875, Bd. 2, S. 36.

*diese darauf verwenden, ihre Reize vor den Weibchen zu entfalten, weggeworfen sein, und dies lässt sich unmöglich annehmen.*“<sup>190</sup>

Zwei Komponenten sind besonders wichtig. Einerseits sind die Schönheit und ihre Wahrnehmung bei Darwin eng mit der Theorie der sexuellen Selektion verknüpft. Andererseits fallen die aktive Rolle bei der Partnerwahl und die Erkenntnisfähigkeit der Schönheit dem Weibchen zu. Sogar, wenn es zwischen den Männchen zum Kampf um das Weibchen kommt, betont Darwin noch die Wichtigkeit der weiblichen Wahl.<sup>191</sup> Im Unterschied dazu sei in der Tierwelt, gemäß Darwin, die Möglichkeit der männlichen Wahl viel seltener von Bedeutung.<sup>192</sup> Was bedeutet das für Gabriel von Max' Bild? Zuallererst nimmt der Maler die Überzeugung auf, dass Tiere an sich Sinn für Kunst haben. Durch die Individualisierung zeigt er aber, dass die einzelnen Individuen in diesem Vermögen einander nicht alle gleichen. Sie präsentieren unterschiedliche Grade von Interesse und Begeisterung bzw. Ablehnung. Dabei findet keine Bevorzugung einer bestimmten Affenart statt. Menschenaffen sind vielleicht bewusst deshalb nicht dargestellt, um die Fähigkeit auch bei den menschenunähnlicheren Lebewesen zu demonstrieren. Wird ihr Habitus nicht als Persiflage menschlichen Gebarens gesehen, so kommen in den Affen auch wirklich ihre „natürlichen“ bzw. die ihnen zugeschriebenen Tierreaktionen zum Ausdruck. Wie von Artinger richtig festgestellt, handelt es sich bei der Darstellung natürlich um eine Komposition des Künstlers, die nicht mit einer real beobachtbaren Situation in Verbindung gebracht werden darf. Die verschiedenen Affenarten würden sich auf so engem Raum zusammengedrängt sicherlich nicht so friedlich verhalten.<sup>193</sup> Die zoologische Realität wird von Max aber mit Sicherheit deshalb aufgegeben, um den spezifischen Konnex zwischen Kunst, Tier und der darin enthaltenen Menschennähe hervorzuheben. Insofern kann durchaus von einer Anthropomorphisierung gesprochen werden. Diese soll das Tier aber nicht in den Hintergrund treten lassen, sondern vielmehr dessen innere Empfindungen verdeutlicht visualisieren. Das Kunstinteresse, das das Tier gemäß der neuen Anschauung mit dem Menschen gemein hat, einigt auch die Affenarten untereinander. Wie in den anderen Affenbildern findet hier aber eine Beschränkung

---

<sup>190</sup> Darwin 1875, Bd.1, S. 118f.

<sup>191</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, S. 280.

<sup>192</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, S. 281.

<sup>193</sup> Vgl. Artinger 1995, S. 168f..

statt. Eine absolute Gleichsetzung mit dem Menschen, die auch Darwin dezidiert für den Schönheitssinn ablehnt, wird nicht umgesetzt.<sup>194</sup> Gesten wie das Arme in die Höhe Reißen der Meerkatze, die hangelnde Haltung des kleinen Schweinsaffen links oder das Zungeherausstrecken des Pavians erwartet man nicht von menschlichen Kunstbetrachtern. Einen zweiten aufschlussreichen Hinweis, der bisher in der Literatur kaum diskutiert wird, kann der Bildtitel geben. Mit einem *Kränzchen* ist in der Regel das Zusammentreffen einer kleineren Gruppe von Frauen gemeint, was in den Begriffen Damenkränzchen oder Kaffeekränzchen noch deutlicher zum Ausdruck kommt. Unter diesem Titel erschienen damals auch etliche Veröffentlichungen aus dem Bereich der Mädchen- oder „Backfischliteratur“.<sup>195</sup> In Max' Bild wird also keine wissenschaftlich hochrangige Diskussion unter Kunstexperten geführt, wie es die Titulierung „Kunstrichter“ persiflierend vermuten ließe. Die Affenschar ist vielmehr als lockere Zusammenkunft von Interessierten, nicht von Kunstkapazitäten zu sehen, was wiederum den evolutionär postulierten quantitativen Wesensunterschied widerspiegelt. Max' Bildtitel zufolge müsste es sich demnach außerdem um Affenweibchen handeln. Eine Bestätigung dafür findet sich in Boettichers Werkverzeichnis. Dort beschreibt er das Bild wie folgt: „Ein neues Bild ‚Tristan und Isolde‘, von dem man nur den gold. Rahmen sieht, wird von einer Gesellschaft von dreizehn weibl. Affen kritischer Betrachtung unterzogen.“<sup>196</sup> Friedrich Pecht, der Herausgeber und Begründer der Zeitschrift *Die Kunst für Alle*, spricht hingegen von „Affen und Äffinnen“.<sup>197</sup> Ohne die entsprechenden biologischen Kenntnisse ist es schwierig, das Geschlecht für jedes einzelne der Tiere im Bild nachzuvollziehen. Boettichers Anmerkung macht es aber wahrscheinlich, dass zumindest ein Großteil der Schar weiblich ist. Zudem kann ein Bildvergleich herangezogen werden, der zeigt, dass Max den bei Darwin so wichtigen Punkt der weiblichen Prädestination für die Schönheitswahrnehmung übernimmt.

<sup>194</sup> Vgl. Darwin 1875, Bd. 1, S. 277.

<sup>195</sup> Ein Beispiel dafür ist etwa: Helm, Clementine: *Das Kränzchen. Eine Erzählung für junge Mädchen*, Bielefeld u.a. 1875.

<sup>196</sup> Boetticher 1895, Bd. 1, S. 956.

<sup>197</sup> Die Beschreibung Pechts ist abgedruckt in: Meister, Jochen/ Brantl, Sabine (Hg.): *Ein Blick für das Volk. Die Kunst für alle*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München 2006, München 2006, hier S. 2.

## 6.2. Kunstbetrachterinnen

Stellt man das Bild *Dein gedenken* (Abb. 22) dem nur noch in der Reproduktion erhaltenen Gemälde *Schönes Bild* (Abb. 23) gegenüber, sind die Parallelen augenscheinlich. Es beweist außerdem, welch hohen Status Gabriel von Max seinen kunstbetrachtenden Affen, trotz aller Unterschiede zum Menschen, zugesteht. Die Komposition der beiden Darstellungen ist sehr ähnlich angelegt. Beide zeigen ein in der Anschauung eines Bildes versunkenes Wesen. In *Dein gedenken* ist dies ein Makake, auf der anderen Seite ist es ein junges Mädchen. Von dem Äffchen darf man wohl mit Sicherheit annehmen, dass es sich um ein Weibchen handelt. Dies legen zum einen der sanftmütige Blick, zum anderen aber v.a. die als Attribut beigefügten Blumen nahe. Beide Mädchen sind im Brustbild, sehr nahsichtig und sehr dicht vor einer Leinwand stehend dargestellt. Dabei steht der Affe aufgrund seiner geringeren Körpergröße wohl auf einem Stuhl. Das von ihnen betrachtete Gemälde findet sich übereinstimmend, jeweils an eine Staffelei gelehnt, rechts im Bild. Wie schon beim Bild *Kränzchen* ist auch hier das, was auf den Anschauungsobjekten dargestellt ist, für den Betrachter nicht sichtbar. Man sieht nur jeweils die Kante der ungerahmten Leinwand. Beide sind innig und konzentriert, fast andächtig in ihr Bild versunken. Die Körperhaltungen sind leicht variiert. Das Makakenweibchen hat ihren Körper frontaler zum Betrachter gedreht, so dass der Kopf sich etwas stärker zum Bild nach rechts hinwendet. Es hat den Blick außerdem etwas gesenkt. Die Unterarme sind auf einer vor ihm befindliche Tischplatte abgelegt. Die linke Hand liegt über der Rechten, in der es eine gelbe Blume am Stiel festhält. Auf der Tischplatte sind ein paar Blütenblätter verstreut. Direkt hinter dem Affen liegen noch mehrere gelbe und rote Blumen, wohl auf einem an der Wand angebrachten Ablagebrett (?). Der dunkle Hintergrund ist ansonsten nicht weiter definiert. In der rechten oberen Bildecke ist der Titel eingefügt: *Dein gedenken*. Dies gibt einen Hinweis darauf, was auf der nicht sichtbaren Bildfläche dargestellt ist. Der personale Bezug im Titel macht es zusammen mit der liebevollen Betrachtung durch den Affen wahrscheinlich, dass das Porträt einer Person gezeigt ist. Eine weitere Möglichkeit ist, dass es sich um ein religiöses Thema handelt und das „*Dein*“ sich beispielsweise auf Christus oder Maria bezieht. Dezierte Anhaltspunkte, die eine solche Interpretation eindeutig bestätigen würden, werden im Gemälde jedoch nicht ersichtlich. Das Menschenmädchen ist mit ihrem Körper dem Bild mehr zugewandt,

so dass sich keine so starke Drehung des Kopfes findet. Auch sie hat das Haupt sehr leicht geneigt und blickt gerade auf die Leinwand. Die Hände hat sie gefaltet an ihre rechte Schulter gehoben. Die Fingerspitzen sind dabei leicht verschränkt. Ihre hochgesteckten Haare fallen ihr links und rechts etwas über die Schultern. Der Hintergrund ist auch hier dunkel und nicht weiter differenziert. Ob ein Bildtitel eingefügt ist, ist leider nicht nachzuvollziehen.

In dieser Gegenüberstellung wird deutlich, dass Max die weibliche Ästhetikempfindsamkeit ganz klar in den Vordergrund stellt. Das betrachtende Subjekt ist von zentraler Bedeutung, nicht das menschliche Kunstprodukt. Dies darf auf das Bild *Kränzchen* übertragen werden. Des Weiteren wird durch diese Bilddarstellungen belegt, dass Max' Gemälde betrachtende Affen keinesfalls als bloßes Satireinstrument gesehen werden dürfen. Ein so fundamentaler Sinneswandel ist hier, ebenso wie bei den kostümierten Affen, nicht überzeugend. Dies muss einen ironischen Unterton bzw. eine humorvolle Betrachtungsweise des Sujets nicht ausschließen. Der stark überhöhte Preis des Gemäldes in *Kränzchen* bringt definitiv ein solch spöttisches Moment mit in die Bildaussage. Schwieriger in diesen Bildern festzumachen ist bei Gabriel von Max die Beziehung zur sexuellen Selektion. Zwar stellt das Bild in *Kränzchen* eine mittelalterliche Liebesgeschichte dar. Das Interesse der Affen scheint dadurch aber nicht mehr geweckt zu sein als in *Dein gedenken*. Es könnte sein, dass das Bildthema auf einen wagnerianischen und damit, wie der Adresszettel, v.a. auf einen Münchner Kontext verweist.<sup>198</sup> Sicher ist, dass Max eine entsexualisierte Kunstanschauung als die höchste Form der Wahrnehmung ansah.

### 6.3. Kunst um ihrer selbst willen

*„Überdenkt man unser Wohlgefallen an Kunstwerken, Bildern, plastischen Werken, Theaterstücken und Gedichten, so kann man sie in zwei Klassen eintheilen: in die große, wo der Geschlechtstrieb die Hauptrolle spielt und die kleine, wo nur die Poesie der Landschaftsstimmung und psychische Probleme eine Rolle spielen, so wie der Hauch der Poesie des vergangenen, also alte Zustände u. Vorgänge ferner Zeiten. Das ist was die wortlose Musik hoch über alle Künste stellet, daß beide Klassen wegfallen. [...] Wir Menschen sind halt*

---

<sup>198</sup> Vgl. Meister 2006, S. 4.

*Thiere, wenn wir Verständnis für ein Kunstwerk haben als der Maßstab der Triebe, die anderswo besser ihr Ziel erreichen.* „<sup>199</sup>

In dieser Aussage stellt Max das *l'art pour l'art* ganz zweifelsfrei an die Spitze jeglicher Kunstwahrnehmung. Er löst sich vollständig von dem Gedanken, dass Ästhetikwahrnehmung zwangsweise an Geschlechtlichkeit gebunden sein muss, wie es die Theorie der sexuellen Zuchtwahl postulieren würde. Darwin hingegen gesteht dem Sinn für die Schönheit nur eine partielle Selbstgesetzlichkeit zu.<sup>200</sup> Wiederum feststellen lässt sich hier die Ambivalenz in Max' Aussagen über Mensch und Tier. Die triebhafte Betrachtungsweise ordnet er der Tierwelt zu, was mit Darwin in Übereinstimmung zu bringen wäre. Gleichzeitig beklagt er, dass das Triebhafte in der gegenwärtigen menschlichen Kultur zu stark zum Tragen komme. Bedeutet dies, dass die Affen in *Kränzchen*, wenn sie das Bild „Tristan und Isolde“ anschauen, in einer niedrigeren Stufe der Kunstbetrachtung dargestellt sind als das junge Mädchen, das ein vielleicht neutraleres Bild bewundert? Auch für *Dein gedenken* könnten durch den personellen Bezug „niederere“ Motive unterstellt werden als das bei dem Mädchen der Fall ist. Eine so simple Unterscheidung zwischen Mensch und Affe lässt sich bei Max definitiv nicht feststellen. Es würde auch dem Bild des naturverbundeneren, d.h. des reiner wahrnehmenden Affen widersprechen. In diesem Zusammenhang muss das Bild *Lied ohne Worte* (Abb. 24) angeführt werden. Wenn es auf das obige Zitat bezogen wird, muss es als starker Kommentar für eine positive Affendarstellung gesehen werden. Denn es ist ein Affe, den er im Kontext seines Ideals der „wortlosen“ und damit triebfreien Musik darstellt. Und somit wären auch Affen zur höchsten Stufe der Ästhetikwahrnehmung fähig. Zu sehen ist ein Makake, der in Hockstellung an einem Klavier sitzt. Seine rechte Hand hat er auf die Klaviatur gesetzt, ohne die Tasten dabei zu drücken. Mit seiner linken Hand blättert er die Partitur um. Man sieht den Daumen an die Kante des Papiers greifen. Der Affe ist aber nicht gerade dabei, sich auf das Spielen zu konzentrieren. Sein Blick ist nach links gewendet und schweift aus dem Bildfeld hinaus. Das Klavier ist, wie schon bei Abb. 13, nur sehr angeschnitten ins Bild gesetzt. Es bildet den rechten und den unteren Bildrand. Im Hintergrund ist ein roter Sessel mit einem ungeordneten

---

<sup>199</sup> Gabriel von Max zum Sexualtrieb in der Kunst. Abgedruckt in: Aleš/ Musil 2011a, S. 255f., Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Gabriel von Max, Signatur I,B-40.

<sup>200</sup> Vgl. Menninghaus, Winfried: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin 2011, S. 39. Dies zeige sich etwa, wenn ein Weibchen ein Männchen, das anders aussieht als die übrigen, nur deshalb wählt, weil es anders aussieht.

Papierhaufen darauf erkennbar. Der Titel *Lied ohne Worte* findet sich, auch in diesem Fall, in der linken oberen Bildecke eingefügt. Filip Aleš und Roman Musil thematisieren jedoch, dass der Titel, aufgrund des etwas undeutlichen Schriftzuges, auch anders gelesen werden könnte. Nämlich *Lied ohne Werte*. Das Bild wäre Aleš und Musil zufolge damit als ironischer Kommentar auf die menschliche Kultur anzusehen.<sup>201</sup> Diese Feststellung ist sehr interessant, weil es aus der eben genannten idealisierenden Auslegung eine äußerst konträre machen würde. Diese Frage kann an dieser Stelle nicht abschließend erörtert werden. Dazu wären dringend weitere Recherchen nötig. Aufgrund seiner starken Präferenz einer idealisierten Affenwahrnehmung, die im folgenden Kapitel noch ausgeführt wird, wird hier die erstere Deutungsmöglichkeit als die wahrscheinlichere angesehen. Der abschweifende Blick des Makaken und sein Verharren in einem Moment zwischen Spielen und Nichtspielen könnte somit Ausdruck seiner verinnerlichten Musikwahrnehmung sein.

Es können einige wichtige Aspekte festgehalten werden. Im Vergleich zu traditionell satirischen Darstellungen der Affen als Kunstbetrachter ist nicht primär wichtig, auf welches Bildthema die Affen reagieren. Essenziell ist, dass sie als tierische Individuen auf Kunst reagieren – gemäß der Annahme, dass der Kunstsinn Teil der Evolution ist und somit auch bei den Tieren vorhanden sein muss. Dabei nimmt der Geschlechterunterschied auch bei den Affen eine wichtige Rolle ein. So wie es vorher die Urmenschenfrau war, die zur geistigen Entwicklung der Menschheit beitrug, sind es hier die Affenweibchen, die durch ihre spezielle Wahrnehmung hervorstechen. Interessant ist die Tatsache, dass Gabriel von Max das Sujet des malenden Affen bewusst vermeidet – wohl um sich von dem negativ besetzten Motiv zu lösen. Dennoch zeigt er, dass der Drang, Kunst zu schaffen, auch in Affen vorhanden ist. Das Bild *Atelierbesuch*<sup>202</sup> etwa, ebenso wie das Gemälde *Die Kunstkritiker/ Affen betrachten ein Gemälde*<sup>203</sup> zeigen ebenfalls Affen bei der Betrachtung von Gemälden. Zusätzlich hat bei jedem der Bilder jeweils ein Affe eine Farbtube in der Hand.<sup>204</sup> Durch die Evolutionstheorie, die die verschiedenen Arten in

---

<sup>201</sup> Vgl. Aleš/ Musil 2011b, S. 69. Die Argumentation dazu wird über das bloße Feststellen der möglichen Ironie leider nicht hinausgeführt.

<sup>202</sup> Abgebildet in: Aleš/ Musil 2011a, S. 205, Abb. 272.

<sup>203</sup> Abgebildet in: Althaus/ Friedel 2010, S. 318, Abb. 325.

<sup>204</sup> Einen Überblick über die Grundlagenforschung zu malenden Affen der 1930er-60er bietet: Morris, Desmond: *Biologie der Kunst. Ein Beitrag zur Untersuchung bildnerischer Verhaltensweisen bei Menschenaffen und zur Grundlagenforschung der Kunst*, Düsseldorf 1963. Zur neueren Forschung

der gemeinsamen Anlage zum Schönheitssinn eint, kann die eigentlich unrealistische Bildkomposition einer gedrängten Affenschar verständlicher werden. Der Hauptaspekt liegt auf dem wahrnehmenden Subjekt. Ein darwinistischer Bezug wurde in der zeitgenössischen Rezeption nicht gesehen. Das Bild wurde, wie auch in der späteren Folge, als Persiflage auf Kunstkritik und Kunstpublikum gedeutet.<sup>205</sup> Nicolaus Mann bezieht sogar die eigentliche Bildbetitelung *Kränzchen* mit ein und bezeichnet das Bild als Satire auf die menschliche Klatschsucht.<sup>206</sup> Abschließend soll nun noch Gabriel von Max' Beziehung zu Religiosität angesprochen werden. Diese Verbindung kann weitere Aufschlüsse über seine Vorstellungen zur Evolution und damit zu seinem Tier-Mensch-Verständnis geben.

## 7. „Nun sag, wie hast du's mit der Religion?“

Der Glaube an einen Schöpfergott ging Gabriel von Max nie verloren, auch wenn man dies vielleicht aufgrund seiner intensiven Beschäftigung mit Darwin und Haeckel vermuten könnte. Religiöse Themen bilden einen wichtigen Schwerpunkt seines Werkes. Nicht zufällig war er zwischen 1878 und 1883 Professor für Historienmalerei und religiöse Stoffe an der Akademie der bildenden Künste München. Nichtsdestotrotz befasste er sich auch mit anderen weltanschaulichen Strömungen. In seinen Notizen von 1882 findet man beispielsweise eine Stelle, in der er behauptet, seine Religion sei „die der indischen Fakire“<sup>207</sup>. Ein Interesse, das auf seine Auseinandersetzung mit Schopenhauer zurückgeht. Außerdem betrachtet er sich einige Zeit lang als „Materialist“<sup>208</sup>. In der Rückschau bewertet er dies aber als seine „seelischen Flegeljahre“<sup>209</sup>. Seine spiritistischen Beschäftigungen sieht er nicht als Religion, sondern als Methode naturwissenschaftlicher, auch evolutionärer Erkenntnis an.<sup>210</sup> Für Max bestand also kein Widerspruch zwischen den Evolutionstheorien und dem göttlichen Schöpfertum. Diese besondere und damals

---

vgl. etwa: Anderson, James R. u.a.: Are monkeys aesthetists? Rensch (1957) revisited, in: Journal of Experimental Psychology. Animal behavior processes, 31/ 1 (2005), S. 71-78.

<sup>205</sup> Vgl. hierzu: Meister 2006, S. 2f. sowie Mann 1890, S. 42.

<sup>206</sup> Vgl. Mann, Nicolaus: Gabriel Max. Eine kunsthistorische Skizze, Leipzig 1890, S. 42.

<sup>207</sup> Zit. nach: Althaus/ Friedel 2010, S. 38.

<sup>208</sup> Zit. nach: Pieterse 1998, S. 10.

<sup>209</sup> In seinem Brief an Clara Ottilie Ruge aus dem Jahr 1896. Zit. nach: Althaus/ Friedel 2010, S. 242. Wie Anm. 31.

<sup>210</sup> Vgl. Stummeyer 2010, S. 16.

keinesfalls selbstverständliche Verknüpfung erklärt seine stark idealisierten, z.T. sakralisierten Vorstellungen von den Affen.

### 7.1. Verschmelzung von Evolution und Religion

Als der Berliner Zoodirektor Ludwig Heck ihm in seinen späten Lebensjahren einen jungen Schimpansen anbot, reagierte er darauf wie folgt:

*„Vor zwanzig Jahren hätte ich den Kopf verloren, einen erwerben zu können. Diesmal aber bin erschrocken, es ist zu spät, diese vorletzte Skizze Gottes zum Zukunftsmenschen mein zu nennen, in diese mystischen Augen und Seele mich zu vertiefen und wortloses Leiden und Sterben mitzumachen. Wie oft war ich nah daran, einen Christus zu malen: Lasst die Kleinen zu mir kommen, Weiber und Kinder umstehen ihn, aber ein Schimpanse umklammert ihn. Darunter die Worte: Wer nicht wie dieser Schimpanse, kann nicht ins Himmelreich eingehen.“<sup>211</sup>*

Max macht hier eine ausgesprochen starke Aussage. Die Wertigkeit der Geschöpfe kommt seiner Ansicht nach immer noch von Gott. Die durch die göttliche Liebe erlangte Freiheit führe zu einem „Verständnis für die Gleichberechtigung jeder anderen Individualität“<sup>212</sup>. Den Gedanken einer separaten Schöpfung der Lebewesen gibt er aber durch die Akzeptanz der Richtigkeit der Evolutionslehre auf. Sind alle Lebewesen untereinander durch die gemeinsame Abstammung verbunden, kommt ihnen auch grundsätzlich allen ein gleicher Status zu. Diese Gedankenkopplung ermöglicht es, dass er seinen Affen einen so hohen Stellenwert zueignen kann. Ähnliches findet sich weder bei Darwin noch bei Haeckel. Auch wenn durch Darwin das Tier eine unglaubliche Aufwertung erfährt, so stellt er es doch in keiner Beziehung über den Menschen. Und gerade Haeckel setzt den Menschen an die Spitze seiner Stammbaumdarstellungen. Die besondere Gottesnähe, die der Affenmaler im Schimpansen sieht, definiert sich durch dessen näher an der Schöpfung verortetes Wesen.<sup>213</sup> Er ist die „vorletzte Skizze Gottes“. Der Mensch ist demnach die letzte Skizze Gottes und durch evolutionäre Weiterentwicklung stärker

---

<sup>211</sup> Zit. nach: Stummeyer 2007, S. 15.

<sup>212</sup> Zit. nach: Stummeyer 2010, S. 6.

<sup>213</sup> Vgl. auch das Zitat in: Stummeyer 2010, S. 28.

überformt, was implizit auch beinhaltet, dass Max anscheinend davon ausgeht, dass sich die modernen Affen nur wenig von den gemeinsamen Vorfahren wegentwickelt haben. Somit formuliert er eine völlige neue Form der Gottesebenbildlichkeit. Während eine solche zuvor dem Menschen vorbehalten war und dann durch die Evolutionstheorie obsolet wurde, weitet er sie auf die gesamte Schöpfung und die menschliche Entwicklungsfolge aus. Wenn man Gabriel von Max richtig verstehen will, muss man demnach davon ausgehen, dass das entscheidend Gottesähnliche nicht vorrangig in der äußeren Erscheinung, die ständigen Veränderungen unterliegt, gesucht werden darf. Auch kulturelle Fähigkeiten sind nicht ausschlaggebend. Zahlreiche Aspekte in seinen Notizen und Bildern verweisen darauf, dass ihm die Innerlichkeit, die „ursprünglichere“ Wahrnehmung in dieser Hinsicht weitaus wichtiger gewesen sein muss. Insofern wird es für ihn auch legitim, eine Überblendung mit einer der wichtigsten christlichen Ikonographien vorzunehmen. In seiner Komposition des *Pithecanthropus alalus* (Abb. 8) greift er wörtlich auf den Darstellungstypus der Heiligen Familie zurück. Betrachtet man Hendrick Goltzius' Bild zu diesem Thema (Abb. 25), springen einem die Parallelen im Figurenaufbau gleich ins Auge. Max lässt seinen Urmenschenmann wie Josef an einen Baum gelehnt stehen. Und wie Maria sitzt die Urmenschenmutter mit ihrem Kind hockend davor. Die „Heiligkeit“, die Max in seinen Alali sieht, spiegelt sich so im Bild wider. Es kann also hier durchaus von einer „Apotheose des Menschen im Urzustand des Affen“<sup>214</sup>, wie Harald Siebenmorgen es vorschlägt, gesprochen werden. Wie das zu diesem Kapitel eingangs angeführte Zitat belegt, scheut sich Max eine so starke Engführung auch direkt in seinen Affenbildern umzusetzen – wohl aus Angst vor einer zu negativen Außenwahrnehmung. Den Ahnen des Menschen aber gesteht er eine so enorme Nobilitierung auch nach außen hin zu. Die empörten Antworten dazu blieben nicht aus. Haeckel beschreibt die Reaktionen auf das Bild in einem seiner Briefe an Max. Neben der Auffassung, dass das Gemälde mit den Evolutionstheorien konform sei, wurden zusätzliche Stimmen laut. Viele sahen in dieser „Affenmadonna“ eine „sträfliche Blasphemie und Beschimpfung der katholischen Madonna“<sup>215</sup>. Es ist interessant, dass das Bild aber andererseits auch als „gelungene Verhöhnung der »berüchtigten Affentheorie«“<sup>216</sup> verstanden wurde. Die

---

<sup>214</sup> Siebenmorgen 1997, S. 228.

<sup>215</sup> Aus Ernst Haeckels Brief an Gabriel von Max, Jena 08.11.1894. Abgedruckt in: Bach 2010, S. 289.

<sup>216</sup> Ebd.

Kompositionsüberblendung wurde also einerseits zugunsten der Religion andererseits zugunsten der Evolution ausgelegt. Beides wurde vom Münchner Maler mit seinem Bild nicht intendiert. Er wertet vielmehr die Evolutionsvorstellung durch die Einbettung in religiöse Anschauungen auf, ohne diese ihrerseits abzuwerten.

Es ist keine Paradiesdarstellung, in die Gabriel von Max seine Alali setzt. Seiner eigenen Beschreibung nach sind sie „die bereits Paradiesvertriebenen“<sup>217</sup>. Vergleicht man Max‘ nur in der Reproduktion erhaltenes Bild *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 26) mit seinem *Pithecanthropus*, so fallen einige Punkte auf. Zuallererst: Adam und Eva sind von seiner Urmenschendarstellung deutlich beeinflusst. Aber in ihrem Körperbau ähneln sie weitaus mehr dem modernen Menschen. Die Körper der Vertriebenen sind stämmig, aber nicht behaart. Auch zeigen sich keinerlei Spuren einer vom heutigen Menschen abweichenden Skelettbildung – weder in der Schädelform noch in Armen, Beinen, Füßen oder Hüfte. Die wissenschaftlich exakte Referenz auf die Abstammung von affenähnlichen Vorfahren bleibt in dieser Hinsicht außen vor. Die *Vertreibung* wird auf etwa 1895 datiert, also in dieselbe Zeit wie der *Pithecanthropus alalus*. Wieso kommt es in den Bildern zu einer unterschiedlichen Darstellung? Max überträgt hier den Urmenschengedanken auf eine ganz spezifische biblische Geschichte. Darin steht er in der Folge von Fernand Cormon. Dessen sieben Meter langes Gemälde *Cain* (Abb. 27) wurde schon 1880 im Pariser Salon ausgestellt.<sup>218</sup> Es zeigt Kain mit seiner Familie durch die Wüste ziehend. Was für heutige Betrachter kaum ersichtlich ist wurde sehr wohl von den zeitgenössischen Rezipienten wahrgenommen – nämlich der Bruch mit dem antikischen Schönheitsideal.<sup>219</sup> Das Gemälde fand deshalb auch bei den Karikaturisten entsprechenden Niederschlag. Kains gebeugte Haltung, seine vorgezogenen Schultern und der runde Rücken, sein rechter Arm, der an die vierfüßige Fortbewegungsweise der Affen erinnert, die angedeuteten Überaugenwülste und die fliehende Stirn, die Tierfellbekleidung und die Steinzeitwerkzeuge, all das signalisiert den Bezug zur prähistorischen Urmenschenform.<sup>220</sup> Entsprechend kann auch für Max‘ Gemälde der sündig Gewordenen (Abb. 26) angenommen werden, dass ihr vom Ideal immer noch stark abweichender Körper als Verweis auf die Evolutionsvorstellungen bemerkt wurde.

---

<sup>217</sup> Aus dem Brief Max‘ an Haeckel vom 09.03.1894, abgedruckt in: Bach 2010, S. 286.

<sup>218</sup> Vgl. Pfisterer 2009, S. 131f., Kort 2009, S. 214 und Lucy, Martha: Cormon’s Cain and the Problem of the Prehistoric Body, in: Oxford Art Journal 25/2 (2002), S. 107-126.

<sup>219</sup> Vgl. Pfisterer 2009, S. 131.

<sup>220</sup> Vgl. Lucy 2002, S. 111-119.

Die Reduzierung körperlicher Veränderungen fand Gabriel von Max vielleicht deshalb für dieses Bildsujet adäquater, weil er hier insgesamt eine symbolistischere, nicht auf naturwissenschaftliche Exaktheit ausgelegte Umsetzung wählt. Dargestellt ist der Moment, in dem der Erzengel Michael die beiden biblischen Stammeltern mit einer ausladenden Geste aus dem Paradies fortjagt. Die beiden sind zu Boden gestürzt. Vor ihnen kriecht die Schlange. Neben Eva springt ein Hund einher. Hinter dem Engel zeigt sich der Blick auf das Paradies, das im Gegensatz zur Szene im Vordergrund hell erleuchtet ist. Links und rechts des Paradieseinganges ragen Felswände auf.

Wenn man Max' verklärende Sichtweise der Affen bedenkt, so scheint es sehr verwunderlich, dass sich bei Gabriel von Max eine Darstellung wie die der *Apotheose des Entwicklungsgedankens* (Abb. 28) findet.

## 7.2. Apotheose des Entwicklungsgedankens

In die Bildmitte ist in ‚klassischer Venusmanier‘ das Ideal eines europäischen, weißen, nackten Frauenkörpers gesetzt. Sie steht ponderiert mit Stand- und Spielbein. Die Arme hat sie, in ihr Haar greifend, über den Kopf erhoben. Das Gesicht ist seitlich zu ihrer linken Armbeuge hingewandt. Das lange Haar reicht ihr bis zu den Oberschenkeln, eine dicke lockige Strähne fällt zwischen ihren Brüsten nach vorne. Die Umgebung ist durch einen felsigen Hang rechts und einen dicken Baum links gekennzeichnet. Der Laubbaum reicht hinter der Frau mit seinen Ästen in die rechte Bildhälfte hinüber. In diese Szenerie hineingesetzt ist die Frau umgeben von sieben Affen, die alle verschiedenen Gattungen angehören. In der rechten unteren Bildecke steht aufrecht ein Gorilla, einen Stein in seiner linken Hand haltend. Darüber hält sich ein Schimpanse an Ästen und Lianen fest. Mittig über der Frau finden sich rechts ein Budeng-Schlankaffe, links eine Diana-Meerkatze. Links oben steht ein Oa-Gibbon auf einem dicken Ast des Baumes. In der linken unteren Bildecke sitzt ein Orang-Utan. Zu Füßen der Venus befindet sich ein Mandrill-Pavian im Vierfüßlerstand, einen Stein mit seiner rechten Hand umklammernd. Es findet keine Interaktion der verschiedenen Figuren statt. Unter die einzelnen Individuen ist jeweils eine Zahl gesetzt. Die Zahlenfolge reicht von eins bis acht und beginnt bei der Frau. Dieser Nummerierung ist je eine kurze Beschreibung der

einzelnen Figuren zugeordnet.<sup>221</sup> Wenn Gabriel von Max den „natürlicheren“ Urzustand der Affen so sehr schätzt, wieso erfolgt in dieser Abbildung dann eine so dezidierte Rangordnung, bei der die menschliche Frau an oberster Stelle steht? Dazu muss der Kontext betrachtet werden, in dem das Bild entstand. Es erschien 1906 im ersten Beiheft zur Sammlung Ernst Haeckels *Wanderbilder*.<sup>222</sup> Eigentlich war es von Haeckel als hundertste Tafel und damit als (krönender) Abschluss seiner *Kunstformen* geplant. Dies wurde aber von seinem Verleger, der einen Skandal befürchtete, verhindert.<sup>223</sup> Die Idee zur Bildgestaltung stammt demnach definitiv von Ernst Haeckel, der den Maler für die Ausführung um Hilfe bat. Haeckel hat Gabriel von Max wohl eine genaue Beschreibung seiner Vorstellungen dazu geschickt. Max erwähnt in dem Brief, mit dem zusammen er ihm das Blatt zuschickt: „Ich glaube nichts geändert zu haben, als, daß ich aus dem Semnopithecus (?) einen maurus machte, um eine Dunkelheit anzubringen.“<sup>224</sup> Max selber konnte wohl aber auch darauf Einfluss nehmen, welche Affenarten dargestellt werden sollten: „Den Übergang von den vier Anthropoiden zum Pithecus Mensch, mußte ich natürlich weg lassen, da es sich nur um gegebene fertige formen handelt. Auch meinen Cebus apela, der alle Affen der alten Welt durch sein Interesse für Mechanismus im modernsten Sinn übertrumpft, hab ich nicht angebracht.“<sup>225</sup> Diese Bemerkung zeigt, dass in der Darstellung keine graduelle Stufenentwicklung hin zum Menschen wiedergeben werden soll. In dem Sinne etwa, dass sich die nicht hominiden Primaten zu Hominiden und schließlich zum Homo sapiens sapiens weiterentwickeln werden. Das Bild soll nur die in der Gegenwart tatsächlich existierenden Formen mit einschließen. Deshalb kann Max den Pithecanthropus, die ausgestorbene Zwischenform, nicht mit einbringen und ebensowenig seine „lebende Zwischenform“, den „Homunkulus“ Paly. Der Bildaufbau wird verständlicher, wenn man ihn mit einer der Tafeln aus Ernst Haeckels *Kunstformen* abgleicht. Als Beispiel sei hier die 40. Tafel gewählt, die Seesterne zeigt (Abb. 29). Zu sehen sind zwölf

---

<sup>221</sup> Vgl. Bach 2010, S. 293.

<sup>222</sup> Vgl. Haeckel, Ernst/ Max, Gabriel von: Apotheose des Entwicklungs-Gedankens, Gera-Untermhaus 1906 [= Erstes Beiheft zur Sammlung der Wanderbilder Serie I-III]. Das Beiheft und die darin enthaltenen Erläuterungen können hier in die Argumentation leider nicht mit einbezogen werden. Das Exemplar der Münchner Universitätsbibliothek und das der Bayerischen Staatsbibliothek werden vermisst. Es sind keine weiteren Ausgaben an anderen deutschen Universitätsbibliotheken vorhanden.

<sup>223</sup> Dies geht aus einem Brief von Frida von Usler-Gleichen an Ernst Haeckel vom 27.09.1903 hervor. Vgl. Richards 2008, S. 419.

<sup>224</sup> Aus dem Brief an Ernst Haeckel vom 02.09.1903. Abgedruckt in: Bach 2010, S. 293.

<sup>225</sup> Ebd.

verschiedene Formen, die symmetrisch angeordnet sind. In der Mitte (Nummer 1) ist groß ein fünfstrahliger roter Seestern gesetzt. Die beiden kleineren Organismen links und rechts (Nummer 7 und 8) nehmen diese Grundform auf, sind dabei aber etwas abgewandelt. Die für den mittleren Seestern charakteristische Tentakelbildung findet sich bei ihnen nicht. Auch die beiden größeren Seesterne unten (Nummer 11 und 12) greifen das Muster des Mittleren auf und zeigen eine kompakter wirkende Abwandlung. Die kleinen Organismen 9 und 10, die an den Seiten zwischen die genannten Formen eingefügt sind, wirken dagegen wie eine vereinfachte Grundform, bei der sich die wesentliche symmetrische Struktur allerdings ebenso nachvollziehen lässt. Etwas mehr abweichend wirkt die unten in der Mitte eingefügte Figur Nummer 2, sowie die vier oberen (Nummer 3-6). Es ist ersichtlich, dass die Komposition analog zu der in der *Apotheose des Entwicklungsgedankens* ist. Im Unterschied dazu bezieht die Seesterntafel aber ganz bewusst Übergangsformen mit ein. Nummer 2-8 geben verschiedene Larvenstadien wieder. Aber auch hier ist mit der Nummerierung keine zeitliche lineare Abfolge einer Höherentwicklung verbunden. Die Bildintention ist dennoch, und das gilt auch für die anderen Bildtafeln in Haeckels *Kunstformen*, die gleiche. Es soll gezeigt werden, dass es verschiedene „einfache“ Grundorganisationen gibt, aus denen sich eine Vielzahl von Variationen abgeleitet hat. Dadurch soll die Faktizität der Evolution augenscheinlich gemacht werden.<sup>226</sup> Haeckel fügt jeder Tafel einen kurzen beschreibenden Text bei. Nur wenige Zeilen legen jeweils knapp dar, was die Nummerierungen genau wiedergeben. Die Aussage wird somit in erster Linie durch die Visualisierung der Bildtafel, nicht durch den Text getragen. Haeckel variiert diese Komposition von Tafel zu Tafel etwas. Die Durchnummerierung geht etwa nicht immer von der Hauptform der Bildmitte aus. In seiner 51. Tafel zu den Polycyttaria bzw. Vereins-Strahlungen beginnt er damit bei der kleinen Grundform oben im Bild und schließt mittig mit dem größeren, ausdifferenzierten Organismus.<sup>227</sup> Und auch die Anordnung und Zahl der Formen ist verschiedentlich modifiziert, gehorcht aber immer symmetrischen Vorgaben. Die Einbettung in eine Naturszenerie, wie sie für die *Apotheose des Entwicklungsgedankens* festgestellt werden kann, ist nicht singulär auf diese Tafel

---

<sup>226</sup> Vgl. dazu auch: Breidbach 2006, S. 229-243 und Breidbach, Olaf: Brief instructions to Viewing Haeckel's Pictures, in: Haeckel, Ernst: Art Forms in Nature. The Prints of Ernst Haeckel. One Hundred Colour Plates with Contributions by Olaf Breidbach and Irenäus Eibl-Eibesfeldt and a Preface by Richard Hartmann, München u.a. 2008, S. 9-18, hier S. 11-14.

<sup>227</sup> Vgl. Haeckel 1904, Tafel 51. Das Buch enthält keine Seitennummerierung.

beschränkt. Eine solche findet sich beispielsweise auch für die Seeanemonen (Tafel 49.), die Frösche (Tafel 68.) oder die Kolibris (Tafel 99.).

Auch wenn mit der bildinternen Zahlenfolge nicht immer eine stringent aufsteigende Hierarchisierung einhergeht, so ist die Rangordnung und Wertigkeit doch von großer Bedeutung. Der gesamte Bildaufbau in der *Apotheose* ist ganz entschieden daraufhin ausgelegt. Nicht nur durch die zentrale Bildpositionierung sondern auch durch die Hell-Dunkel-Kontraste wird die Venusgestalt markant betont. Ihr weißer Körper hebt sich deutlich von dem Schatten der Felsen und des Baumes ab. Zudem wird sie oben und seitlich links von den Blättern des Baumes, die v.a. hier besonders zu Tage treten, gerahmt. Auf der höchsten Stufe steht, so wollte Haeckel es verstanden wissen, die Frau als perfektste Kunstform der Natur.<sup>228</sup> Die Linie geht dann zunächst weiter über die Menschenaffen Gorilla, Schimpanse und Orang-Utan. Am Ende stehen die nicht-hominiden Primaten. In dieser Ordnung tauchen die Primaten auch in Haeckels Stammbaum des Menschen auf.<sup>229</sup> Auch Darwin hielt Gorilla und Schimpanse für die nächsten lebenden Verwandten des Menschen, kommunizierte dies aber nicht in der Öffentlichkeit. Der Stammbaum, den er 1868 entwarf, räumt dem Menschen, im Gegensatz zu Haeckel, keine exponierte Position ein.<sup>230</sup> Bei Haeckel wird die gottesähnliche Verklärung der Frau und der Natur, die sie in dieser Weise hervorgebracht hat, zuteil. Man darf annehmen, dass Gabriel von Max ohne die Vorgaben Ernst Haeckels zu einer anderen Bildlösung dieses Themas gefunden hätte. Denn hier wird in erster Linie die Schönheit des weiblichen Körpers, die Frau als hervorragendstes Kunstprodukt der kunstschaftenden Evolution hochstilisiert. Sie wird von Haeckel als starkes visuelles Argument der höherentwickelten Menschheit eingesetzt. Bei Max' Bildkompositionen, die nicht zusammen mit Haeckel entstanden, fließen die Unterschiede zwischen Mensch und Tier hingegen viel subtiler ein. Dennoch kann man einige Punkte festhalten, die mit den Vorstellungen des Künstlers in Einklang stehen. Dazu gehört zum einen die Einordnung des Menschen *in* die Natur. Die Frau bleibt in der Darstellung ganz eindeutig in den Zusammenhang mit den Affen und der Landschaft eingebettet. Sie ist im wörtlichen Sinne davon umgeben. Sie wird nicht, wie in der karikierenden Motivübernahme von

---

<sup>228</sup> Vgl. Richards 2008, S. 419.

<sup>229</sup> Vgl. Haeckel 1874, S. 497.

<sup>230</sup> Der genannte Stammbaum Darwins (Cambridge University Library, Darwin Archive, DAR 84.91), findet sich bei Voss 2007, Abb. 54.

Alberto Martini<sup>231</sup>, podestiert und von den darunter stehenden Affen bewundert. Zum anderen hat die Frau an sich, in einer verinnerlichteren Weise, auch bei Gabriel von Max eine besondere Bedeutung. Frauengestalten nehmen in Gabriel von Max' Oeuvre eine zentrale Rolle ein – gerade im religiösen Sinn. Er zeigt sie als Märtyrerinnen, als andächtig Betende und noch direkter in der Christusnachfolge mit der Dornenkrone Christi oder – am Beispiel der Katharina Emmerich – mit den Stigmata des Gekreuzigten. Und wie in den vorangegangenen Betrachtungen gezeigt werden konnte, sieht er sie innerhalb der Evolution in einer maßgeblichen Rolle. Dass in der *Apotheose des Entwicklungsgedankens* nur eine Frau auftaucht – ohne Menschenmann an ihrer Seite – ist durchaus konform mit seinen Ansichten. Diese beiden Aspekte werden im Titelblatt zu Carl Neumanns Buch *Ins Menschenland* (Abb. 30) aufgehoben. Zwar ist das Thema des Buches die Entwicklungsgeschichte der Menschheit, doch findet sich hier wieder eine vollständige Separierung der Affen aus dem „menschlichen Paradiesgarten“. Das Motiv der Venus ist auch hier übernommen, aber durch eine männliche Figur ergänzt. Die Darstellung der „Apotheose des Fräulein »Mensch«“<sup>232</sup> bei Gabriel von Max muss somit nicht in komplettem Widerspruch zu seinen Affenbildern gesehen werden. Die Frau ist es, die im *Pithecanthropus alalus* durch ihre einfühlsame Kindesliebe die Basis für die weitere Evolution und Menschwerdung schafft. Nach Max ist es auch die Frau, die die zukünftige Entwicklung der Menschheit bestimmt.

### 7.3. Weiterführung der Evolutionstheorie

Im 1879 datierten Bild *Geistergruß* (Abb. 31) ist eine am Klavier sitzende junge Frau dargestellt.<sup>233</sup> Sie hat sich etwas vom Klavier weggewandt und blickt erschrocken über ihre rechte Schulter. Die Hände hat sie betend gefaltet. Grund für ihr Erschrecken ist eine Hand, die sich materialisiert hat und ihr an ihre rechte Schulter fasst. Ihr Blick fällt aber nicht auf diese auch für den Betrachter sichtbare

<sup>231</sup> Alberto Martini, „Vedi come diventeremo?“, 1904, Zeichnung aus der unvollendeten Serie „Il modo alla rinversa“, Privatsammlung, abgebildet in: Pfisterer 2009, S. 140, Abb. 13.

<sup>232</sup> Gabriel von Max, zit. nach: Bach 2010, S. 293.

<sup>233</sup> Otto Julius Bierbaum beschreibt die anrührende Wirkung auf den zeitgenössischen Betrachter in: Bierbaum, Otto Julius: Aus beiden Lagern. Betrachtungen, Charakteristiken und Stimmungen aus dem ersten Doppel-Ausstellungsjahre in München 1893, München 1893, S. 46. Vgl. auch: Walter, Christine: »...Es geht doch nichts über die kritischen geübten Augen des Malers«. Gabriel von Max und das spiritistische Bild, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010, S. 212-217.

Materialisation, sondern geht nach oben. Sie nimmt die Vision als Ganzes wahr. In dieser Darstellung, in der sich die spiritistischen Beschäftigungen Gabriel von Max' niederschlagen, zeigt sich eine Überschneidung der diesseitigen mit der jenseitigen Welt. Auch Vorstellungen zur geistigen Sphäre waren fester Bestandteil seines evolutionären Konzeptes. Hierin trennt er sich ganz klar von Ernst Haeckel, dem er sogar einmal vorhält, diesen Bereich zu vernachlässigen.<sup>234</sup> Frauen bilden für Max den Übergangspunkt zwischen dem gegenwärtigen Leben und dem Jenseits.<sup>235</sup> In diesem Punkt sind sie wiederum die Triebfeder für die künftige menschliche Entwicklung „bis zu jenen Wesen, welche dem Menschenthume folgen werden und welchen gestattet sein wird hinter die Oberfläche der Erscheinungen zu sehen“<sup>236</sup>. Wie von Martin Pieterse formuliert, ist es deshalb richtig und wichtig, auch in diesen spiritistischen Bildern den evolutionstheoretischen Einfluss zu sehen.<sup>237</sup> Von einer „negativen Anthropologie“ wie es Harald Siebenmorgen nennt, darf bei Gabriel von Max somit keinesfalls gesprochen werden.<sup>238</sup> Max wendet seinen Blick nicht einseitig bewundernd auf die „bessere“ gottes- und affenähnlichere Vergangenheit des Menschen. In der Entwicklung des Menschen sieht er nicht nur Verfall, auch wenn seine Kulturkritik am „Jetztmenschen“ sehr klar bei ihm zum Ausdruck kommt. Vielmehr sieht er den Menschen im Übergangsstadium hin zu dem Zustand „bis aller in der Materie latenter Geist zum Bewusstsein gekommen ist – gleichsam ist.“<sup>239</sup> In dieser Hinsicht stellt er den Menschen in der Entwicklungsfolge über die Affen, die dieses Stadium noch nicht erreicht haben, sondern die noch „ursprünglicher“ sind. In diesem Gesamtkonzept von Religion und Evolution erklärt Gabriel von Max auch selbst sein eigenes Schaffen: „Hiermit sehen Sie wie es in Einklang zu bringen ist, daß ich Affen, Affenmenschen, Geistesgruß, Phantome, Visionen, Christusse etc. gemalt habe.“<sup>240</sup>

<sup>234</sup> Vgl. Gabriel von Max' Notiz zit.in: Pieterse 1998, S. 13.

<sup>235</sup> Vgl. dazu auch Max Bemerkung zu seinem Bild *Der Anatom*, in: Althaus/ Friedel 2010, S. 241. Zu diesem Werk Gabriel von Max' siehe auch: Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994, S. 13-27.

<sup>236</sup> Aus dem Geburtstagsschreiben an Ernst Haeckel vom 13.02.1894, wie Anm. 117, abgedruckt in Bach 2010, hier S. 283.

<sup>237</sup> Vgl. Pieterse 1998, S. 13f..

<sup>238</sup> Vgl. Siebenmorgen 1997, S. 228.

<sup>239</sup> Zit. nach: Stummeyer 2010, S. 22.

<sup>240</sup> Aus dem Brief an Fräulein Ruge vom 19.02.1896. Abgedruckt in: Althaus/ Friedel 2010, hier S. 241.

## 8. Fazit und Forschungsdesiderat

Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, den evolutionstheoretischen Einfluss auf Gabriel von Max' Affenbilder in verschiedenen Bereichen herauszuarbeiten. Dabei konnte gezeigt werden, dass der Affenmaler seine intensive Beschäftigung mit der Thematik sehr vielschichtig und oft subtil umsetzt. Die Evolutionstheorie ist nie singuläres Bildthema. Max kontextualisiert die Thematik und macht deren Bedeutung in der Beobachtbarkeit verschiedener Lebenssituationen wie Kultur oder Religion klar. Er führt die Gedankengänge weiter und setzt dabei eigene Schwerpunkte. Dabei sind seine Werke nicht immer frei von Ambivalenzen. Er nimmt die wissenschaftlichen Einflüsse korrekt auf, schafft aber keine wissenschaftlichen Illustrationen. In Bezug auf das Tier-Mensch-Verhältnis kann festgehalten werden, dass er Darwins und Haeckels Vorstellung von der Aufwertung des Tieres, ohne die gleichzeitige Abwertung des Menschen, übernimmt. Seine idealisierten Vorstellungen von den Affen werden verschiedentlich deutlich. Dennoch finden sich immer wieder Verweise auf die Triebhaftigkeit der Tiere. Eine Darstellung wie die des brutalen Orang-Utans Frémiets ist bei Gabriel von Max nicht denkbar. Der Affe stellt in seiner Natürlichkeit für ihn keine animalische Bestie dar, deren Gewalt der Mensch unterliegen muss. Vielmehr spiegelt sich in der Ursprünglichkeit des Affen seiner Meinung nach eine reinere, gottesnähere Seele, die nicht wie der Mensch negativ von Kultur geprägt ist. In den Kontext am schwierigsten einzuordnen sind die kostümierten Affen, da sie noch stark an die hergebrachte Affenikonographie angelehnt sind. Ein evolutionärer Bezug kann nur in ihnen gesehen werden, wenn die Gedankenwelt des Künstlers mit einbezogen wird. Bei ihm kann kein Wandel von einem negativen zu einem positiven Affenbild nachgewiesen werden. Deshalb muss man davon ausgehen, dass die Affen in Kostümierung, trotz aller Ironie, nicht gleichwertig in die alte Affentradition gestellt werden dürfen.

Am eindeutigsten nachweisbar ist der evolutionäre Einfluss in Max' Urmenschenbild. Hier findet man neben einer sehr hohen wissenschaftlichen Exaktheit außerdem eine Schwerpunktsetzung auf die Verinnerlichung der Szene und die Sonderstellung der Frau. Dies gilt auch für seine empathischeren Affenbilder, bei denen man mit großer Sicherheit davon ausgehen kann, dass Max die Bildvorlagen Darwins für seine Bilder aufgenommen hat. In Hinblick auf die Ausdrucksweisen der

Tiere und den darwinschen Ästhetikbegriff kann auch das Bild *Kränzchen* evolutionär gedeutet werden. Max' idealer Kunstbegriff ist entsexualisiert, im Unterschied zur Theorie der sexuellen Zuchtwahl. Die Darstellung der *Apotheose des Entwicklungsgedankens* geht in erster Linie auf den Einfluss Haeckels zurück. In der Einbettung der Frau in die Natur und ihre Sonderrolle für die Evolution kann sie aber mit Max' Vorstellungen konform gesehen werden. Sein Konzept einer in die Religion integrierten Evolution lässt ein spirituelles Zukunftsbild für die menschliche Entwicklung entstehen, in dem der Mensch dem Affen nicht nachsteht. Von der zeitgenössischen Rezeption wurde der Einfluss der Deszendenztheorie in den Affenbildern nicht wahrgenommen.

Inwiefern und inwieweit die Theorien zur Menschwerdung auf die verschiedenen Bilder Einfluss, nehmen kann hier nicht allgemeingültig betrachtet und beantwortet werden. Mit Sicherheit ist nicht für jedes einzelne vorrangig der Evolutionsaspekt zu postulieren. Vielmehr bleibt hier für zukünftige Analysen die Möglichkeit offen, weitere Erkenntnisse zu gewinnen. Etwa durch das eingehendere Studium der Schwerpunktverschiebungen, die von Bild zu Bild stattfinden. Somit könnte dazu beigetragen werden, dass die in den Affenbildern häufig auftretenden Ambivalenzen besser verstanden werden. Dabei könnte beispielsweise seine Beschäftigung mit Schopenhauer genauer betrachtet werden, dessen Anschauungen in ein Bild wie *Entsagung* eingeflossen sein könnten.<sup>241</sup> Außerdem interessant wäre der Abgleich von Max' Affenbildern mit solchen Bildern, in denen Mädchen dargestellt sind, die einen Affen halten.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Danzker, Jo-Anne Birnie (Hg.): Gabriel von Max, Ausst.-Kat. Frye Art Museum Seattle 2011, Seattle 2011, S. 53, Abb. 40. Zum Entwicklungsgedanken bei Schopenhauer siehe: Schröder, Christoph: Evolutionstheorie und Willensmetaphysik. Der Entwicklungsgedanke in der Philosophie Schopenhauers, Tübingen 1989.

<sup>242</sup> Etwa: Aleš/ Musil 2011a, S. 183, Abb. 237 oder S. 208, Abb. 276 und Abb. 277.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

Bierbaum, Otto Julius: Aus beiden Lagern. Betrachtungen, Charakteristiken und Stimmungen aus dem ersten Doppel-Ausstellungsjahre in München 1893, München 1893.

Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, 2 Bde., Dresden 1895-1901.

Brehm, Alfred Edmund/ Pechuel-Loesche, Eduard/ Haacke, Wilhelm: Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Säugetiere, Bd. 1, Leipzig/ Wien 1900.

Darwin, Charles: Charles Darwin's Naturwissenschaftliche Reisen (Aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen von Ernst Dieffenbach), Braunschweig 1844.

Darwin, Charles: On the origins of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle of life, London 1859.

Darwin, Charles: The descent of man and selection in relation to sex, 2 Bde., London 1871.

Darwin, Charles: The expression of the emotions in man and animals, London 1872a.

Darwin, Charles: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren (Aus dem Englischen übersetzt von Julius Viktor Carus), Stuttgart 1872b.

Darwin, Charles: Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl (Aus dem Englischen übersetzt von Julius Viktor Carus, 3. gänzlich umgearbeitete Auflage), 2 Bde., Stuttgart 1875 [= Charles Darwin's Gesammelte Werke, Bd. V. und VI.].

Darwin, Charles: Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe um's Dasein. (Aus dem Englischen übersetzt von H. G. Bronn. Nach der 6. Englischen Aufl. wiederholt durchgesehen und berichtigt von Julius Viktor Carus), Stuttgart 1876.

Darwin, Charles: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren. (Kritische Edition. Einleitung, Nachwort und Kommentar von Paul Ekman. Übersetzt von Julius Viktor Carus und Ulrich Enderwitz), Frankfurt am Main 2000.

Haeckel, Ernst: Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie, 2 Bde., Berlin 1866.

Haeckel, Ernst: Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe und Lamarck im Besonderen, über die Anwendung derselben auf den Ursprung des Menschen und andere damit zusammenhängende Grundfragen der Naturwissenschaft, Berlin 1868.

Haeckel, Ernst: Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Grundzüge der menschlichen Keimes- und Stammesgeschichte, Leipzig 1874.

Haeckel, Ernst: Die Naturanschauung von Darwin, Goethe und Lamarck. Vortrag in der ersten öffentlichen Sitzung der fünfundfünfzigsten Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zu Elsenach am 18. September 1882, Jena 1882.

Haeckel, Ernst: Kunstformen der Natur, Leipzig/ Wien 1904.

Haeckel, Ernst/ Max, Gabriel von: Apotheose des Entwicklungs-Gedankens, Gera-Untermhaus 1906 [= Erstes Beiheft zur Sammlung der Wanderbilder Serie I-III].

Haeckel, Ernst: Die Natur als Künstlerin, Berlin 1913.

Helm, Clementine: Das Kränzchen. Eine Erzählung für junge Mädchen, Bielefeld u.a. 1875.

Kalisch, L.: Auch eine Schöpfung, in: Fliegende Blätter 25 (1846), S. 5.

Klempt, Agathon: Gabriel Max und seine Werke [1], in: Die graphischen Künste, 9/ 1 (1886/1887), S. 1-12.

Klempt, Agathon: Gabriel Max und seine Werke [2], in: Die graphischen Künste, 9/ 2 (1886/1887), S. 25-36.

Kohut, Adolf: Gabriel Max, in: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 54 (1883), S. 173-186.

Mann, Nicolaus: Gabriel Max. Eine kunsthistorische Skizze, Leipzig 1890.

Schönberger, Otto (Hg.): Physiologus. Griechisch/ Deutsch (übersetzt von Otto Schönberger), Stuttgart 2001.

#### Sekundärliteratur:

Aleš, Filip/ Musil, Roman: Ein wahrer Homunkulus in der Tierwelt. Gabriel von Max ' Affenbilder, in: Umění, 4 (2010), S. 294-311.

Aleš, Filip/ Musil, Roman: „From Christ – to an Orangutan”. Notes on the Thematic Range of the Work of Gabriel von Max, in: Danzker, Jo-Anne Birnie (Hg.): Gabriel von Max, Ausst.-Kat. Frye Art Museum Seattle 2011, Seattle 2011b, S. 68-79.

Althaus, Karin: »Das Übrige lese man im Darwin nach.«. Die wissenschaftliche Sammlung, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010a, S. 246-257.

Althaus, Karin: Die Affen: Studienobjekte und Lebensgefährten, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010b, S. 294-315.

Anderson, James R. u.a.: Are monkeys aesthetists? Rensch (1957) revisited, in: Journal of Experimental Psychology. Animal behavior processes, 31/ 1 (2005), S. 71-78.

Artinger, Kai: Der beobachtete Mensch, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 46 (1995), S. 163-174.

Bach, Thomas: Über den wechselseitigen Einfluss von Wissenschaft und Kunst. Gabriel von Max und Ernst Haeckel in Briefen, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010, S. 282-294.

Bedell, Rebecca: The history of the earth. Darwin, Geology and landscape art, in: Donald, Diana/ Munro, Jane (Hg.): Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery New Haven 2009, New Haven u.a. 2009, S. 49-79.

Bindman, David: Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century, Ithaca (New York) 2002.

Bindman, David: Mankind after Darwin and Nineteenth-century art, in: Donald, Diana/ Munro, Jane (Hg.): Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery New Haven 2009, New Haven u.a. 2009, S. 143-165.

Bredekamp, Horst: Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin 2005.

Breidbach, Olaf: Ernst Haeckel. Bildwelten der Natur, München u.a. 2006.

Breidbach, Olaf: Brief instructions to Viewing Haeckel's Pictures, in: Haeckel, Ernst: Art Forms in Nature. The Prints of Ernst Haeckel. One Hundred Colour Plates with Contributions by Olaf Breidbach and Irenäus Eibl-Eibesfeldt and a Preface by Richard Hartmann, München u.a. 2008, S. 9-18.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994.

Bruckner, Renate: Tierrechte und Friedensbewegung. »Radikale Ethik« und gesellschaftlicher Fortschritt in der deutschen Geschichte, in: Brantz, Dorothee/Christof, Mauch (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne, Paderborn 2010, S. 268-285.

Chevalier-Skolnikoff, Suzanne: Facial Expression of Emotion in Nonhuman Primates, in: Ekman, Paul (Hg.): Darwin and facial expression. A century of research in review, New York 1973, S. 11-89.

De Waal, Frans B. M.: Darwin's Legacy and the Study of Primate Visual Communication, in: Ekman, Paul u.a. (Hg.): Emotions inside out. 130 years after Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York 2003, S. 7-31.

Donald, Diana: ‚A mind and conscience akin to our own‘. Darwin's theory of expression and the depiction of animals in nineteenth-century Britain, in: Donald, Diana/ Munro, Jane (Hg.): Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery New Haven 2009, New Haven u.a. 2009, S. 195-213.

Ekman, Paul u.a. (Hg.): Emotions inside out. 130 years after Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York 2003.

Engels, Eve-Marie: Charles Darwin, München 2007.

Hochadel, Oliver: Darwin im Affenkäfig. Der Tiergarten als Medium der Evolutionstheorie, in: Brantz, Dorothee/ Christof, Mauch (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne, Paderborn 2010, S. 245-267.

Hoßfeld, Uwe: Geschichte der biologischen Anthropologie in Deutschland. Von den Anfängen bis in die Nachkriegszeit, Stuttgart 2005.

Hoßfeld, Uwe (Hg.): Absolute Ernst Haeckel, Freiburg 2010.

Janson, Horst W.: Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952.

Kemp, Martin: The human animal in western art and science, Chicago u.a. 2007.

King, Barbara J.: Me...Me...Washoe. An appreciation, in: Sign Language Studies, 8/ 3 (2008), S. 315-323.

Kockerbeck, Christoph: Ernst Haeckels »Kunstformen der Natur« und ihr Einfluss auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt am Main 1986.

Koepfer, Diana L.: Representation and Aesthetics in Paleo-Art: An Interview with John Gurche, in: American Anthropologist, 105/ 1 (2003), S. 146-148.

Kort, Pamela: Die Darstellung des prähistorischen Menschen in Frankreich. Fernand Cormon, Léon Maxime Faivre, Xénophon Hellouin und František Kupka, in: Kort, Pamela/ Hollein, Max (Hg.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2009, Köln 2009, S. 212-219.

Lange-Berndt, Petra: *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*, München 2009.

List, Claudia: *Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst*, Stuttgart/ Zürich 1993.

Lucy, Martha: *Cormon's Cain and the Problem of the Prehistoric Body*, in: *Oxford Art Journal* 25/2 (2002), S. 107-126.

Ludwig, Horst: *Piloty und seine Schule. Die okkulte Welt des Gabriel von Max*, in: *Weltkunst*, 49/ 13 (1979), S. 1676-1677.

Maaz, Bernhard: *Skulptur in Deutschland. Zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg*, 2 Bde., Berlin/ München 2010.

McDermott, William Coffman: *The ape in antiquity*, Baltimore 1938.

Meister, Jochen/ Brantl, Sabine (Hg.): *Ein Blick für das Volk. Die Kunst für alle*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München 2006, München 2006. URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/102/> [20.02.2012].

Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main 2007.

Menninghaus, Winfried: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin 2011.

Morris, Desmond: *Biologie der Kunst. Ein Beitrag zur Untersuchung bildnerischer Verhaltensweisen bei Menschenaffen und zur Grundlagenforschung der Kunst*, Düsseldorf 1963.

Morton, Marsha: *From Monera to Man: Ernst Haeckel, Darwinismus, and Nineteenth-Century German Art*, in: Larson, Barbara/ Brauer, Fae (Hg.): *The Art of Evolution. Darwin, Darwinism and visual culture*, Hanover (N.H.)/ London 2009, S. 59-91.

Moser, Stephanie: Ancestral Images. The iconography of human origins, Ithaca (NY) 1998.

Munro, Jane: 'More like a work of art than of nature'. Darwin, beauty and sexual selection, in: Donald, Diana/ Munro, Jane (Hg.): Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery New Haven 2009, New Haven u.a. 2009, S. 253-291.

Patterson, Francine G.: The Gestures of a Gorilla: Language Acquisition in Another Pongid, in: Brain an Language, 5 (1978), S. 72-97.

Pfisterer, Ulrich: Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft, in: Mosebach, Martin: Die Gärten von Capri, Berlin 2007 [= Vorträge aus dem Warburg-Haus; Bd. 10], S. 13-80.

Pfisterer, Ulrich: „Der Kampf um's Weib“ – oder: Kupka, Darwin und die Evolution der Kunst (-Geschichte), in: Krass, Urte (Hg.): Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte, München 2009, S. 121-160.

Pieterse, Martin C.: Gabriel Max (1840-1915). Ein Maler und die Naturwissenschaften, in: Muggenthaler, Johannes (Hg.): Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max 1840-1915, Ausst.-Kat. Galerie Mosel und Tschechow München 1988, München 1988, S. 9-15.

Pulte, Helmut: Darwin und die exakten Wissenschaften. Eine vergleichende wissenschaftstheoretische Untersuchung zur Physik mit einem Ausblick auf die Mathematik, in: Engels, Eve-Marie (Hg.): Charles Darwin und seine Wirkung, Frankfurt am Main 2009, S. 139-177.

Richards, Robert J.: The tragic sense of life. Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Theory, Chicago/ London 2008.

Richards, Robert J.: Die tragische Seite Ernst Haeckels. Sein wissenschaftliches und künstlerisches Ringen, in: Kort, Pamela/ Hollein, Max (Hg.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2009, Köln 2009, S. 92-125.

Rosendahl, Gaëlle: Die Urgeschichtliche Abteilung, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010a, S. 272-276.

Rosendahl, Wilfried: Zufall, Vorhersage und Glück. Die Stammesgeschichte des Menschen und die stetige Suche nach dem Missing Link, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010b, S. 277-281.

Schröder, Christoph: Evolutionstheorie und Willensmetaphysik. Der Entwicklungsgedanke in der Philosophie Schopenhauers, Tübingen 1989.

Sello, Gottfried (Hg.): Grandville. Das gesamte Werk, 2 Bde., München 1972.

Siebenmorgen, Harald: Gabriel von Max und die Moderne, in: Beuckers, Klaus Gereon/ Jaeggi, Annemarie/ Hartmann, Wolfgang (Hg.): Festschrift für Johannes Langer zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997, Münster 1997 [= Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 1], S. 215-240.

Smith, Jonathan: Evolutionary aesthetics and Victorian visual culture, in: Donald, Diana/ Munro, Jane (Hg.): Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery New Haven 2009, New Haven u.a. 2009, S. 237-251.

Spickernagel, Ellen: Der Fortgang der Tiere. Darstellungen in Menagerien und in der Kunst des 17.-19. Jahrhunderts, Köln/ Weimar/ Wien 2010.

Stummeyer, Bettina: Affenliebe. Der Maler Gabriel von Max und die Ammerlander Künstlerkolonie, München 2007 [= Hörbild und Feature Land und Leute, Reihe Land und Leute].

Stummeyer, Bettina: Affenliebe und Geistersuche. Der Maler Gabriel von Max und die Spiritisten am Starnberger See, München 2010 [= Hörbild und Feature Land und Leute, Bayerisches Feuilleton].

Tellenbach, Michael u.a.: Die „Wissenschaftliche Sammlung“ des Gabriel von Max, in: Kort, Pamela/ Hollein, Max (Hg.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2009, Köln 2009, S. 188-197.

Uhlig, Franziska: Gegenzauber. Gabriel von Max' Interesse für Affen, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010, S. 316-329.

Voss, Julia: Augenflecken und Argusaugen. Zur Bildlichkeit der Evolutionstheorie, in: Bredekamp, Horst/ Werner, Gabriele (Hg.): Oberflächen der Theorie, Berlin 2003 [= Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 1,2], S. 75-85.

Voss, Julia: Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837 bis 1874, Frankfurt am Main 2007.

Voss, Julia: Darwin zur Einführung, Hamburg 2008.

Voss, Julia: Monkeys, apes and evolutionary theory. From human descent to King Kong, in: Donald, Diana/ Munro, Jane (Hg.): Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery New Haven 2009, New Haven u.a. 2009, S. 215-234.

Walter, Christine: »...Es geht doch nichts über die kritischen geübten Augen des Malers«. Gabriel von Max und das spiritistische Bild, in: Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010, S. 212-217.

Weber, Heiko: Der Monismus als Theorie einer einheitlichen Weltanschauung am Beispiel der Positionen von Ernst Haeckel und August Forel, in: Ziche, Paul (Hg.): Monismus um 1900. Wissenschaftskultur und Weltanschauung, Berlin 2000 [=Monographien zur Geschichte der Biowissenschaften und Medizin, Bd. 4], S. 81-127.

Welslau, Erich: Der Affe als Nachahmer und Dieb, in: Neophilologus, 64/2 (1980), S. 161-170.

Weltersbach, Konstanze: Homo neanderthalensis und Urmensch: Rekonstruktionen und Lebensbilder, in: Kaasch, Michael/ Kaasch, Joachim/ Rupke, Nicolaas A. (Hg.): Physische Anthropologie – Biologie des Menschen, Berlin 2007 [= Verhandlungen zur Geschichte und Theorie der Biologie, Bd. 13], S. 55-69.

Wuketits, Franz M.: Darwin und Darwinismus, München 2005.

Zerbel, Miriam: Tiere schützen, weil Tiere nützen. Zur Entstehung der Tierschutzbewegung, in: Bilstein, Johannes/ Winzen, Matthias (Hg.): Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2002, Köln 2002, S. 43-55.

Zimmermann, Hans-Joachim: Der akademische Affe. Die Geschichte einer Allegorie aus Cesare Ripas ›Iconologia‹, Wiesbaden 1991.

### ***Ausstellungskataloge:***

Aleš, Filip/ Musil, Roman (Hg.): Gabriel von Max (1840-1915), Ausst.-Kat. Westböhmisches Galerie Pilsen 2011, Prag 2011a.

Althaus, Karin/ Friedel, Helmut (Hg.): Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010, München 2010.

Danzker, Jo-Anne Birnie (Hg.): Gabriel von Max, Ausst.-Kat. Frye Art Museum Seattle 2011, Seattle 2011.

Donald, Diana/ Munro, Jane (Hg.): Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts, Ausst.-Kat. Yale University Art Gallery New Haven 2009, New Haven u.a. 2009.

Kort, Pamela/ Hollein, Max (Hg.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2009, Köln 2009.

Küster, Bernd (Hg.): TierARTen. Das Tier in Kunst und Kulturgeschichte, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg 2006/2007, Bremen 2006.

Rott, Herbert W./ Allen, Brian (Hg.): George Stubbs (1724-1806). Die Schönheit der Tiere. Von der Wissenschaft zur Kunst, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München 2012, München 2012.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Alexandre-Gabriel Decamps, Der Affe als Maler, um 1845  
Öl auf Leinwand, 32 x 40.5 cm  
Musée du Louvre, Paris  
List 1993, S. 210
- Abb. 2: Gabriel von Max, Soll und Haben, um 1895  
Öl auf Leinwand, 43 x 36 cm  
Galerie Kodl, Prag  
Aleš/ Musil 2011a, S. 193, Abb. 253
- Abb. 3: Gabriel von Max, Temperenzler, um 1900  
Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm  
Privatsammlung  
Aleš/ Musil 2011a, S. 195, Abb. 256
- Abb. 4: Gabriel von Max, Affe vor Skelett, um 1900  
Öl auf Leinwand, 61 x 44.5 cm  
Privatbesitz, Hamburg  
Althaus/ Friedel 2010, S. 320, Abb. 327
- Abb. 5: Gabriel von Max, Anthropologischer Unterricht, um 1900  
Öl auf Leinwand, 59 x 46 cm  
Privatbesitz, Courtesy Galerie Konrad Bayer, München  
Althaus/ Friedel 2010, S. 321, Abb. 328
- Abb. 6: Hugo Rheinhold, Affe, oder: Darwin, um 1900  
Historische Photographie  
Maaz 2010, Bd. 1, S. 428, Abb. 551

- Abb. 7: Ernst Moritz Geyger, Darwinistische Disputation, 1888  
Radierung in Schwarz auf Pergament, 24 x 33.5 cm  
Städel Museum, Frankfurt am Main  
Kort/ Hollein 2009, S. 143, Abb. 96
- Abb. 8: Gabriel von Max, Pithecanthropus Alalus, 1894  
Öl auf Leinwand, 99 x 68.5 cm  
Ernst-Haeckel-Haus der Friedrich-Schiller-Universität, Jena  
Althaus/ Friedel 2010, S. 285, Abb. 272
- Abb. 9: Gabriel von Max, Studienzeichnung („Kann man über den  
Orangschädel ein schönes Gesicht construieren?“), um 1895  
Federzeichnung auf Papier, 24.5 x 19.5 cm  
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, DKA, Nachlass Gabriel  
von Max, Signatur I,B-46  
Aleš/ Musil 2011a, S. 209, Abb. 278
- Abb. 10: Gabriel von Max, Urmenschen-Studie, um 1900  
Federzeichnung auf Papier, 22 x 14 cm  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Inv. Nr. G 18402/405  
Althaus/ Friedel 2010, S. 286, Abb. 273
- Abb. 11: Henri du Cleuziou, Rekonstruktionszeichnung für den  
Pithecanthropus alalus, 1887  
Althaus/ Friedel 2010, S. 280, Abb. 267
- Abb. 12: Léon Maxime Faivre, L'envahisseur (Der Angreifer), 1884  
Öl auf Leinwand, 259 x 189 cm  
Musées de Vienne, Frankreich  
Pfisterer 2009, S. 261, Abb. 5

- Abb. 13: Gabriel von Max, Affe am Klavier, nach 1905  
Öl auf Leinwand, 62 x 46 cm  
Privatbesitz  
Althaus/ Friedel 2010, S. 323, Abb. 329
- Abb. 14: Toter Rhesusaffe, um 1870  
Albumin auf Karton, 27.4 x 23.1 cm  
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, DKA, Nachlass Gabriel von Max, Signatur I,B-45  
Althaus/ Friedel 2010, S. 302, Abb. 292
- Abb. 15: Joseph Wolf, *Cynopithecus niger* in behaglicher Stimmung (oben) und derselbe sich über Liebkosungen freuend (unten)  
Darwin 1872b, S. 136, Abb. 16 und Abb. 17
- Abb. 16: Gabriel von Max, Schmerzvergessen III, 1904  
Bez.: »Schmerzvergessen meiner lieben Ernestine G. Max 19.12.1904«  
Öl auf Leinwand, 34.5 x 26.3 cm  
Privatsammlung  
Althaus/ Friedel 2010, S. 328, Abb. 334
- Abb. 17: Fotografie 5. und 6. aus Tafel I zum sechsten Kapitel (Leiden und Weinen)  
Darwin 1872b, S. 147
- Abb. 18: Fotografie 6. aus Tafel II zum siebten Kapitel (Gedrücktsein, Sorge, Niedergeschlagenheit, Verzweiflung)  
Darwin 1872b, S. 182

- Abb. 19: William Henry Simmons nach Edwin Landseer, The sick monkey, 1875  
Mixed media engraving on chine collé  
British Museum, London, Department of Prints and Drawings, C.166  
Donald/ Munro 2009, S. 210, Abb. 228
- Abb. 20: Gabriel von Max, Mutter mit Kind (Affen), nach 1900  
Öl auf Holz, 28 x 23 cm  
Privatbesitzt, Courtesy Kunsthandel Krausz, München  
Althaus/ Friedel 2010, S. 325, Abb. 331
- Abb. 21: Gabriel von Max, Kränzchen/ Affen als Kunstrichter, 1889  
Öl auf Leinwand, 84.5 x 107.5 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München,  
Inv. Nr. 7781  
Althaus/ Friedel 2010, S. 319, Abb. 326
- Abb. 22: Gabriel von Max, Dein gedenken, nach 1900  
Öl auf Holz, 38.9 x 29.1 cm  
The Daulton-Ho Collection  
Danzker 2011, S. 77, Abb. 59
- Abb. 23: Gabriel von Max, Schönes Bild, 1880/ 1890  
Öl auf Leinwand, 59.5 x 43.5 cm  
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden  
Aleš/ Musil 2011a, S. 148, Abb. 195
- Abb. 24: Gabriel von Max, Lied ohne Worte, nach 1900  
Öl auf Holz, 31.2 x 23.3 cm  
The Daulton-Ho Collection  
Althaus/ Friedel 2010, S. 327, Abb. 333

- Abb. 25: Hendrick Goltzius, Das Marienleben: Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer als Kind, 1593  
Stich, 47.6 x 35.2 cm  
Prometheus, Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung und Lehre: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-imagio-ab7b98f8268c4a5d327542225d8609b3e4cea189> [12.03.2012]
- Abb. 26: Gabriel von Max, Vertreibung aus dem Paradies, ca. 1895  
Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München  
Aleš/ Musil 2011a, S. 209, Abb. 279
- Abb. 27: Fernand Cormon, Caïn, 1880  
Öl auf Leinwand, 400 x 700 cm  
Musée d'Orsay, Paris  
Kort/ Hollein 2009, S. 218, Abb. 180
- Abb. 28: Ernst Haeckel und Gabriel von Max, Apotheose des Entwicklungsgedankens  
Erschienen in: Haeckel/ Max 1906  
Althaus/ Friedel 2010, S. 292, Abb. 279
- Abb. 29: Ernst Haeckel, Asteridea/ Seesterne  
Haeckel 1904, Tafel 40
- Abb. 30: Titelblatt zu: Neumann, Carl W.: Ins Menschenland, Stuttgart 1908  
Hoßfeld 2005, S. 192, Abb. 17
- Abb. 31: Gabriel von Max, Geistergruß, 1879  
Zeitgenössische Reproduktion im Franz Hanfstaengl Kunstverlag, München  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, aus Inv. Nr. G 18587  
Althaus/ Friedel 2010, S. 212, Abb. 196

## Abbildungen



Abb. 1

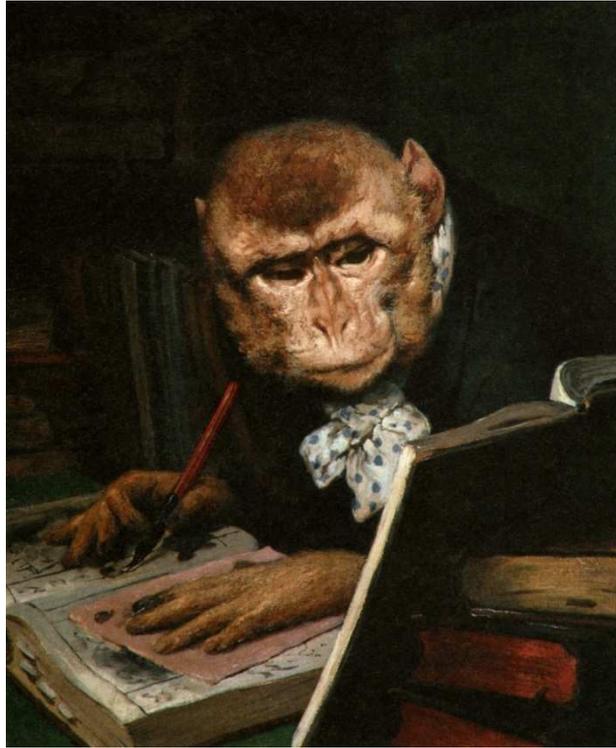


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

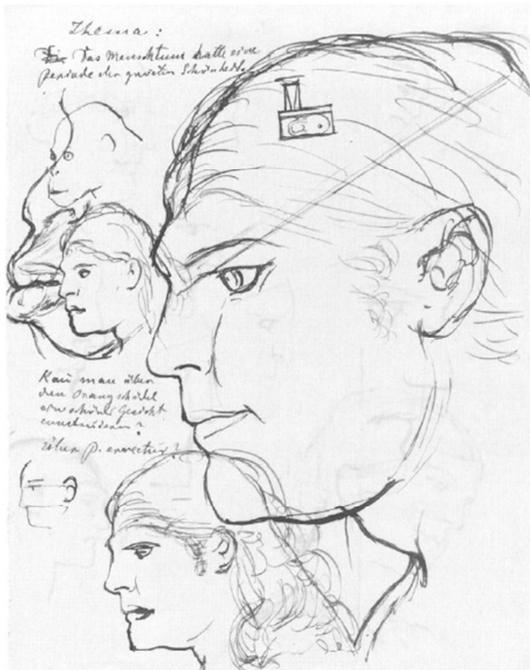


Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15

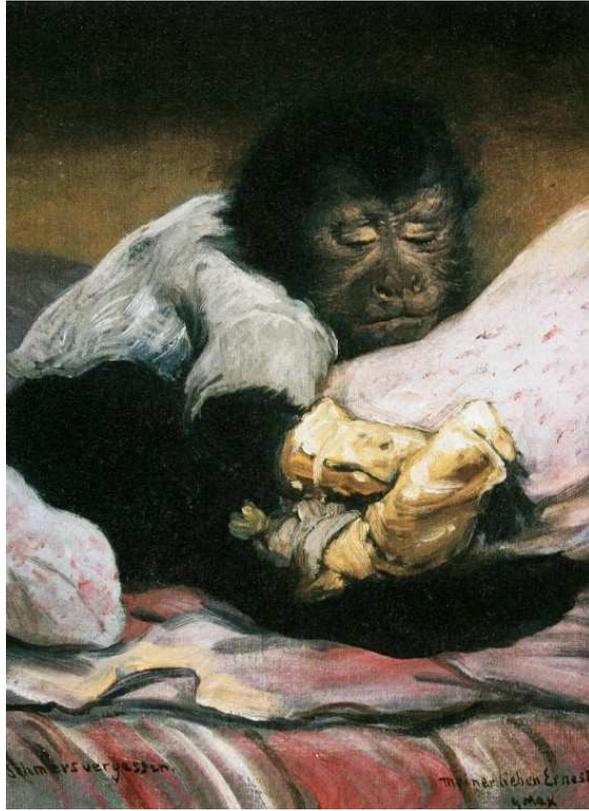


Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27

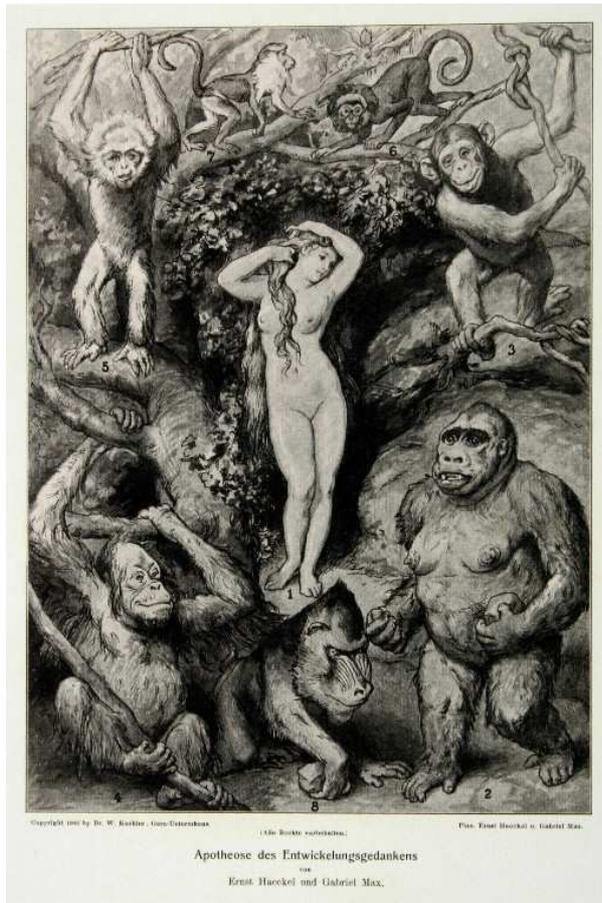


Abb. 28

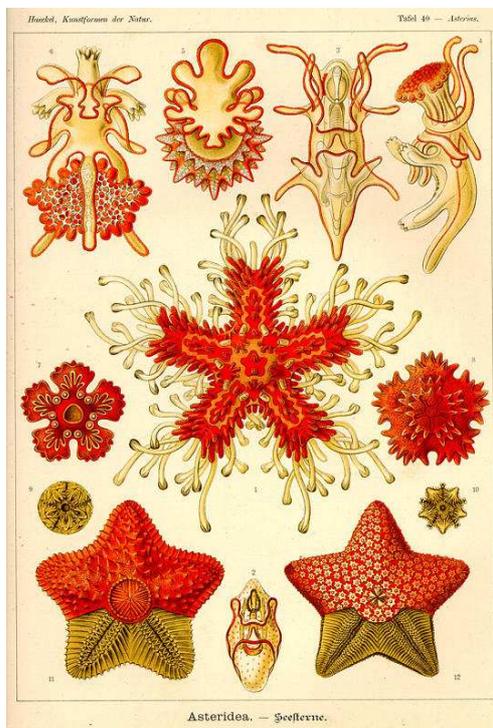


Abb. 29

