

Urmenschen entspringen Bildern

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert prosperierte die Produktion von Bildern und Visionen des Urmenschen wie nie zuvor. Humanfossile Knochen und prähistorische Artefakte wurden in großer Zahl entdeckt und letztlich auch als solche anerkannt; man stand „mit einem Schlag vor neuem Hintergrund.“¹ Doch reichten die Funde nicht aus, um lebendige Vorstellungen vom Urmenschen zu erzeugen. Den Originalen traten daher medial vielfältige Rekonstruktionen menschlicher Anfänge zur Seite, die immer auch die Zeit mitreflektieren, die sie hervorbrachte. Wenn etwa der deutsche Chemiker, Ingenieur und Konsul Willy Peterson-Kinberg in seinem Buch *Wie entstanden Weltall und Menschheit?* (1906) zu berichten weiß, dass die Frau „schon damals den Hausstand“ hütete und die Kinder pflegte, „während der Mann auf die Jagd ging“², dann appliziert er, so könnte man zunächst annehmen, ein typisches Rollenbild seiner Zeit auf den Urmenschen. Und auch die zugehörige Abbildung scheint in diese Richtung zu weisen (**Abb. 1**):³ die Urzeitfrau als treusorgende Mutter, die gerade eines ihrer sechs Kinder stillt, während der Mann im Begriff ist, mit einem einfachen naturgemachten Widerhaken Früchte zu sammeln. Untertitelt ist die Szene mit der Bezeichnung „Pithecanthropusfamilie“ sowie mit dem Zusatz „Adam und Evafamilie“. Eine genauere Betrachtung der Illustration verrät jedoch, dass sich hier mehr abspielt, als auf den ersten Blick zu vermuten wäre. Für die korrekte Interpretation des Bildes ist es entscheidend, diesen weniger offensichtlichen Facetten der Darstellung nachzugehen, nicht zuletzt auch, weil sie wichtige Themen der vorliegenden Studie tangieren.

Zunächst muss festgehalten werden, dass die Szene ganz der Vorstellung des britischen Politikers und Wissenschaftsautors Samuel Laing entspricht, der 1897 „the original Adam and Eve [as] something between a monkey and an Andaman islander“

- 1 Bölsche 1904, S. 30. Wilhelm Bölsche hat in zahlreichen populärwissenschaftlichen Publikationen die Geschichte der Erde, des Lebens auf ihr und besonders des Menschen, genauer des Urmenschen, einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt.
- 2 Peterson-Kinberg 1906, S. 251.
- 3 In allgemeinverständlicher Form, so heißt es im Vorwort, soll jedem durch dieses Buch die Entstehung von „Weltall und Menschheit“ vermittelt werden. Ein ambitioniertes Ziel, das Peterson-Kinberg durch zahlreiche Abbildungen und das Stilmittel des fiktiven pädagogischen Dialogs zwischen einem allwissenden Vater und seinen investigativen Kindern zu erreichen gedachte. Sein Buch erreichte dann auch eine breite Öffentlichkeit. Nach nur einem Jahr ging es bereits in die dritte Auflage, denn die ersten 20.000 Exemplare verkauften sich rasch, wie der schwedische Übersetzer C. A. Claus in seinem Vorwort notiert. (vgl. Peterson-Kinberg 1908). Peterson-Kinbergs Publikation ist damit auch ein aussagekräftiges Beispiel für die Vertriebswege prähistorischen bzw. vermeintlich prähistorischen Wissens. Vor allem die im Zuge derartiger Publikationen entstandenen und verbreiteten Bilder haben die öffentliche Wahrnehmung der Urzeit stark beeinflusst, wie die vorliegende Studie nachweisen wird.

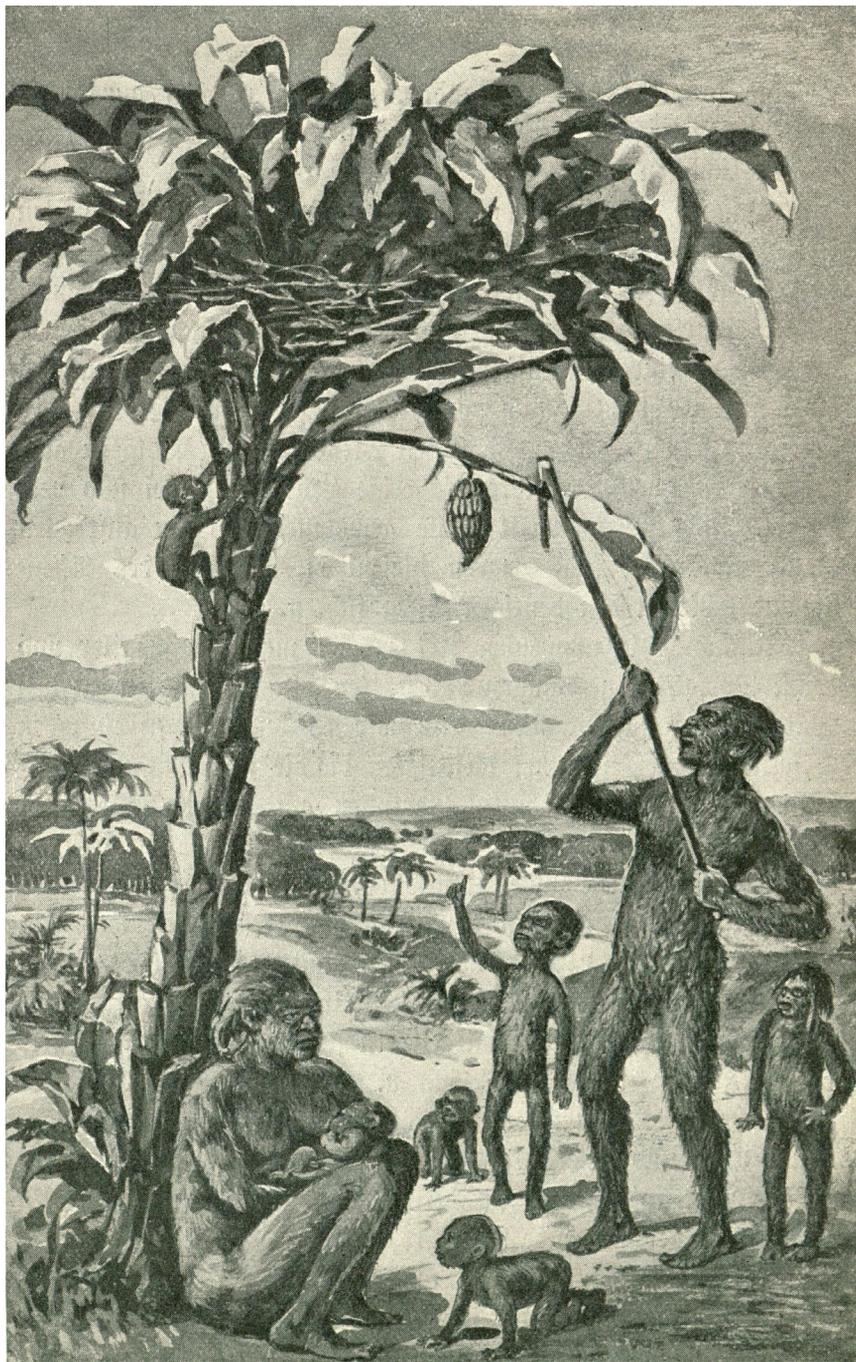


Abb. 1 „Pithecanthropusfamilie“ oder „Adam und Evafamilie“, in: Peterson-Kinberg 1906, S. 250, Abb. 54.

definierte.⁴ Die hier gezeigte Urfamilie, so Peterson-Kinberg, lebte ebenfalls auf einer Insel im Indischen Ozean – allerdings auf Java, wo Eugène Dubois' Grabungshelfer 1891 sensationell Schädeldach, Backenzahn und Oberschenkelknochen des Pithecanthropus fanden. Durch die Verortung auf Java wird auch die These Ernst Haeckels gestärkt, der die Wiege der Menschheit (anders als Charles Darwin) im südlichen Asien vermutete⁵ – jener Haeckel, an den der deutsche Maler Gabriel von Max in einem Brief aus dem Jahr 1900 die Bitte richtete: „und bringen Sie aus dem Paradiese uns Adam und Eva nach Europa in recht vielen Exemplaren.“⁶

Es zeigt sich schon durch diese Bezüge, dass das Bild mehr ist als nur eine illustrative Textbeigabe. Es stellt vielmehr eine Projektionsfläche dar, auf der sich bestimmte religiöse und wissenschaftliche Ursprungsvorstellungen abtragen konnten. Folgt man dieser Spur, ergeben sich weitere Erkenntnisse: Dargestellt wird die Keimzelle des sozialen Lebens, die Familie.⁷ Im Zuge dessen wird Gebrauch vom Rollenbild der Frau als Hausfrau und Mutter gemacht. Der Mann hingegen entspricht dem Klischee des Versorgers, allerdings nicht als heroischer, starker Jäger mit reicher Beute. Vorgeführt wird der erfolglose, aber clevere Mann, der aus Mangel an Jagdglück mit Hilfe eines Werkzeugs alternative Nahrungsmittel herbeischafft. Auch auf dieser Ebene mussten im Entstehungsprozess des Bildes also eine ganze Reihe von Entscheidungen getroffen werden: Wie ist das soziale Gefüge innerhalb einer Gruppe Urmenschen denkbar? Wie organisierte sich der Alltag? Welche Arbeitsteilung erscheint sinnvoll?

Eine vergleichbare Gestaltungsaufgabe lag auch dem Objekt *Figurengruppe im Glaskasten, Tiere und Urmenschen* (um 1870) zugrunde, das im Deutschen Historischen Museum zu Berlin verwahrt wird (**Abb. 2**). Die Lösung weicht jedoch entschieden von derjenigen Peterson-Kinbergs ab. Die Urheberschaft des Schaukästchens ist ebenso unklar wie seine Datierung oder sein Verwendungszweck. Die exotischen Tiere lassen jedoch an einen außereuropäischen Ort der Szene denken,⁸ in der sich eine primatische Urfamilie um einen verdorrten, von einer Schlange bewohnten Baum der

4 Laing 1897, S. 341. Die Andamanen zählten ab 1869 zu Britisch-Indien.

5 Haeckel 1877, S. 615.

6 Gabriel von Max. Brief an Ernst Haeckel, 31.08.1900, zit. nach Bach 2010, S. 292.

7 Zur Projektion des bürgerlichen Geschlechter- und Familienmodells auf die Urgeschichte in der aktuellen Ur- und Frühgeschichtsforschung: Röder 2013; vgl. dazu ferner den von Röder herausgegeben Katalog zur Ausstellung *Ich Mann. Du Frau: Feste Rollen seit Urzeiten?* im Freiburger Archäologischen Museum Colombischlössle, Röder 2014; wie auch zuletzt: Röder 2020.

8 Im Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum zu Berlin *Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart* (2016) wird zu Recht darauf verwiesen, dass an „die Stelle einer zielgerichteten Entwicklung und eines Schöpfers“ durch Darwin der Zufall und der „Filter der Selektion“ getreten sei. Die dem großen Wissenschaftler in den Mund gelegten Phrasen „struggle of existence“ und „survival of the fittest“ befeuerten einen „aggressiven Rassismus, der im ‚Kampf der Rassen‘ ein wesentliches Prinzip der Menschheitsentwicklung sah.“ Gottschalk 2016, S. 159.



Abb. 2 Tiergruppe mit Urmenschen im Glaskasten, um 1870, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. Nr. KG 2005/19.

Erkenntnis gruppiert hat. In deutlich ausgeprägterem Maße als bei Peterson-Kinberg findet hier eine Vermischung naturwissenschaftlicher und biblischer Vorstellungen von den ersten Menschen statt. Das Hybrid wirkt wie ein zynischer Kommentar auf den im 19. Jahrhundert entbrannten Streit zwischen Christentum und Wissenschaft hinsichtlich des Ursprungs der Menschheit, den zu schlichten – wie zu zeigen sein wird – nicht wenige Autor*innen zu eigenwilligen Konstruktionen veranlasste.

Über allem stand die Frage, welche Rollen man den ersten Menschen in bildlichen Repräsentationen der Urzeit zuweisen sollte. Es ist eines der Anliegen der vorliegenden Arbeit, aufzuzeigen, dass in diesem Zusammenhang immer wieder aktuelle gesellschaftliche Konventionen auf den Urmenschen projiziert wurden. Diese Gegenwärtigkeit der Urzeit spiegelt jedes einzelne der im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu diesem Thema entworfene Bild wider.

An die Frage nach den Projektionen schließt sich die der Intentionen und Motivationen der Autor*innen und Künstler*innen an. Aus welchem Antrieb heraus entwarf man Bilder der Urzeit und was bezweckte man mit ihnen? Dass sich auch

hier vorschnelle Schlüsse verbieten, belegt abermals das Beispiel Peterson-Kinbergs. So könnte man aufgrund des eingangs erwähnten Zitats leicht annehmen, der Autor wolle die Rolle der Frau als Hausfrau und Mutter zementieren – mit der Begründung, dass sie diese ja schon immer ausgefüllt habe. Doch liegt der Fall – für die Zeit um 1900 – ausnahmsweise anders, wie der anschließende Teil des Zitats offenbart: „So hütete die Frau schon damals den Hausstand und pflegte die Kinder, während der Mann auf die Jagd ging. Damals war dies unbedingt erforderlich, heute haben unsere Frauen sich mit Recht von jenem Zwange emanzipiert; sie können ähnlichen Beschäftigungen wie die Männer nachgehen und haben unbedingt auch das Recht dazu, dies zu tun.“⁹ Würden – wie zu sehen sein wird – im 19. und frühen 20. Jahrhundert gern Tätigkeitsfelder der europäischen und vor allem außereuropäischen Frau auf die Urzeitfrau projiziert, markiert Peterson-Kinberg die Rückständigkeit derartig konventioneller Rollenbilder. Das bürgerliche Geschlechtermodell wird durch die soziale Struktur seiner Urzeitfamilie nicht legitimiert, sondern erscheint „vorsintflutlich“.¹⁰

Die genaue Betrachtung der „Pithecanthropusfamilie“ Peterson-Kinbergs ist nur ein Beispiel für die Komplexität und Vielschichtigkeit, die die zahlreichen Visualisierungen der menschlichen Ursprünge im 19. und frühen 20. Jahrhundert auszeichnet. Die Auseinandersetzung mit dem Urmenschen hat eine Bilderwelt produziert, die seine Konturen nur scheinbar immer schärfer heraustreten ließ. In Wahrheit jedoch kann von einem Prozess der Annäherung durch immer neue Bilder keine Rede sein. Selbst die redlichsten Versuche, wahrhaftige Visualisierungen der Begebenheiten vor Tausenden von Jahren zu schaffen, erweisen sich als tief von zeitgenössischen Prämissen korrumpiert.¹¹

9 Peterson-Kinberg 1906, S. 251.

10 Peterson-Kinberg unterstreicht im Text diese Einstellung noch, wenn er der Bibel widersprechend hervorhebt: „Adam und Eva waren also nicht zuerst ganz einsam da, sondern es gab viele Adams und Evas gleichzeitig auf der Erde. Auch war Adam nicht zuerst entstanden und Eva aus ihm hervorgegangen, (wie uns die Schöpfungsgeschichte von Kindheit an gelehrt hat;) sie waren vielmehr gleichzeitig miteinander entstanden [...] und waren ganz gleichwertige Geschöpfe von gleichem Ursprunge.“ Peterson-Kinberg 1906, S. 252. Der Autor ergreift also eindeutig Partei für wissenschaftliche Theorien zu den menschlichen Anfängen. Auch seine Darstellung der Urmenschen kreuzt sich nicht mit der Ikonographie von Adam und Eva. Allenfalls könnte noch an die verbotene Frucht – hier nun in Form der Banane – gedacht werden, doch verweist diese lediglich auf den exotischen Schauplatz der Szene. Bis 1914 kamen zwei von drei Bananen in Europa von den Kanarischen Inseln, der Rest aus Jamaika. Vgl. Wilke 2004, S. 68.

11 Für die moderne Bildproduktion hat Horst Bredekamp dieses Phänomen zutreffend als „Disjunktionsprinzip der naturwissenschaftlichen Darstellung“ bezeichnet: „je natürlicher ein Gegenstand in der Wiedergabe erscheint, desto stärker wurde sein Bild konstruiert.“ Bredekamp/Fischel/Schneider/Werner 2003, S. 15.

Forschungsstand

Der folgende Literaturbericht konzentriert sich auf die Bildgeschichte des Urmenschen. Er versammelt Bände, die sich mit Rekonstruktionen von Urmenschen in unterschiedlichen Bildmedien befassen, und reflektiert diese kritisch. Der Fokus auf diese Visualisierungen bedeutet Eingrenzung und Weitung zugleich, da Bilder immer auch als Akteure¹² in unterschiedlichen Diskursen agierten; und die vorliegende Studie wird ihnen etwa in die Paläoanthropologie, die Technikgeschichte, die Ethnographie, die Physiologie, die Psychoanalyse, die Architekturgeschichte, oder die Gleichberechtigungsdebatte folgen. *Im Schatten der Höhle* ist eine kunsthistorische Studie, die sich als ein bildkritischer Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte der Urgeschichtsforschung versteht. Ihr Anliegen ist es nicht, die Geschichte der Erforschung der Hominiden im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu reflektieren oder den Primitivismusbegriff der Zeit eingehender zu betrachten. Diese Felder bilden vielmehr die Grundlagen, aus der die vorliegende Bildgeschichte erwächst.

Die Auseinandersetzung mit Urmenschrekonstruktionen hat gerade in den letzten Jahren stark zugenommen. Für die Aktualität des Themas sprechen zuallererst drei große Pariser Ausstellungen, die sich der Repräsentation der menschlichen Entwicklung in Bildern gewidmet haben: zum einen die Schau „Néandertal, L'Expo“, die 2018 im Musée de l'Homme zu sehen war. Ihr Schwerpunkt lag auf der umfassenden Darstellung der Fundgeschichte des Neandertalers unter Einbeziehung neuester Forschungsansätze – hier wurden etwa auch aktuelle Rekonstruktionsversuche präsentiert, die auf Grundlage von Computersimulationen und durch Auswertungen des Neandertalergenoms vorgenommen werden konnten. Die Bezugspunkte der Moderne zur Vorgeschichte waren hingegen das Thema der Ausstellung „Préhistoire. Une énigme moderne“, die 2019 im Centre Pompidou stattfand: Das zentrale Anliegen der Schau war es, die Vorgeschichte als moderne Konstruktion („idée moderne“) vorzustellen.¹³ Ursprungspanthasien („origines‘ fantasmées“) Jean Arps, Pablo Picassos, Louise Bourgeois‘ oder Miquel Barcelés wurden angeführt, um die verschiedenen Motivationen aufzudecken, die diese Künstler*innen zur Reflexion über die Urzeit bewegten. Diese konnten sich in Visionen einer Welt ohne bzw. vor den Menschen materialisieren, wie bei Max Ernst, oder ihren Ausdruck in neuen Architekturformen finden, wie sie Frederick Kiesler entwarf.¹⁴ Die Auswahl der Künstler*innen klammerte

12 Bilder formen nicht nur das Denken, sondern sie bringen das „Empfinden und Handeln“ hervor, vgl. Bredekamp 2010, S. 15. Zur Frage nach den „Bildwirkungen“ (S. 49); zur Definition des Bildakts vgl. Bredekamp 2010, S. 51 ff.

13 Debray/Labrusse/Stavriniaki 2019, S. 15.

14 Zu künstlerischen Vorstellungen einer Welt vor den Menschen vgl. Debray/Labrusse/Stavriniaki 2019, S. 30; zur Rezeption prähistorischer Kunst und neolithischer Steininformationen in der Skulptur der Moderne, S. 182 f. u. 207; zu den Architekturen: S. 178 ff.

jedoch weitgehend Positionen aus, die nicht zum westeuropäischen und amerikanischen Kanon gehören. Auf die dritte Urzeitausstellung, die 2020 im Musée d'Orsay eröffnet wurde, trifft dieser Umstand ebenso zu. Mit „Les origines du monde. L'invention de la nature au siècle de Darwin“ widmete sich das Museum einem Thema, das prinzipiell nur global zu fassen gewesen wäre, reduzierte es jedoch einmal mehr auf den europäischen Raum. Die umfangreich angelegte Schau schritt in zehn Sektionen die Ursprünge der Welt in Bildern ab. Dabei wurde der Einfluss der Lehre Darwins auf die europäische Kunstproduktion besonders herausgestellt – eine Aufgabe, die sich 2009 auch die Ausstellung „Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen“ in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt gestellt hatte.¹⁵ Im Pariser Katalog werden in der dritten, von Thierry Hoquet betreuten Sektion zeitliche Dimensionen der Welt thematisiert, zu denen auch das Alter des Menschen gehört. In diesem Zusammenhang konzentriert sich die Autorin Nathalie Richard insbesondere auf die Erfindung des Urmenschen im Bild,¹⁶ versäumt es jedoch ebenso wie der Frankfurter Katalog, die angeführten Urmenschdarstellungen einer fundierten Bildkritik zu unterziehen.

Aufmerksamkeit für das Thema Tiefenzeit schufen darüber hinaus vor allem zwei Publikationen: zunächst der Band *Scenes from Deep Time. Early Pictorial Representations of the Prehistoric World* von Martin J. S. Rudwick (1992).¹⁷ Dieser behandelt frühe Darstellungen geologischer Bildungsepochen, also jene Bilder, die sich anschickten, die Entstehung der Welt in ihren unterschiedlichen zeitlichen Abschnitten über Millionen Jahre hinweg zur Anschauung zu bringen.¹⁸ Die von Rudwick angeführten Beispiele richteten förmlich die Bühne ein, auf der dann der Urmensch auftreten konnte. In nur wenigen Fällen allerdings – wie etwa bei Franz Ungers von Josef Kuwasseg illustrierten Publikation *Die Urwelt in ihren verschiedenen Bildungsperioden* (1851) – treten am Ende der Bilderreihen tatsächlich Menschen auf den Plan. Zudem muss in diesem Zusammenhang W. J. T. Mitchells *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon* (1998) erwähnt werden. Hier weist der Titel nicht nur auf das (vermeintliche) Aussterben dieser Gattung hin, sondern auch auf die Fülle an Literatur, die zu Dinosaurierrekonstruktionen bis dato entstanden ist. Mitchell bespricht die Sukzession von Dinosaurierdarstellungen als eine Evolution der Bilder („evolution

15 Kort/Hollein 2009.

16 Bossi 2020, S. 154–158. Dies ist eine Beobachtung, die zuvor von zahlreichen Autor*innen gemacht wurde, wie der folgende Literaturbericht zeigen wird.

17 Diesem Thema widmete sich zuvor auch Stephen Jay Gould, allerdings knapper, vgl. Gould 2001, S. 6–21. Vgl. zudem Rudwick 2005 und Rudwick 2008.

18 Diese und weitere Darstellungsmodi für die geologische Tiefenzeit im 19. Jahrhundert – vor allem in Landschaftsbildern, aber auch in der populärwissenschaftlichen Literatur der Zeit um 1900 – behandelte zuletzt das SSP-Teilprojekt *Urzeit und Umwelt. Inszenierungen des Prähistorischen in der Moderne*, vgl. Stoffel/Wessely 2020. Zu Zeitkonzepten im 17. und 18. Jahrhundert und dem Verhältnis der Archäologie und Prähistorik zu Theorien: Cartier 2010.

of images“).¹⁹ Er will diesen Prozess aber nicht als eine simple Fortschrittsgeschichte verstanden wissen, sondern als buchstäbliche Evolution nach Darwin, die Degeneration, Stillstand und Aussterben einschließt.²⁰ Bilder von Dinosauriern würden nicht nur durch immer neue Funde in Frage gestellt, sie entstünden auch in wechselhaften Milieus des Wissens und seien ebenso Teil der Populärkultur wie der Wissenschaft. Zudem trafen die Bilder auf sich verändernde Akzeptanz und Wahrheitsansprüche. Auch darin macht Mitchell Quellen ihrer fortwährenden Erneuerung aus. Dieser komplexe Prozess des Ineinandergreifens, Erweiterns, Auslöschens und Überschreibens der Bilder, den Mitchell für die Dinosaurierikonographie herausarbeiten konnte, lässt sich auf die Darstellungstradition des Urmenschen übertragen und wird daher in der vorliegenden Studie stets mitzudenken sein.

Die ersten Forscher*innen jedoch, die Urmenschdarstellungen in den 1990er Jahren Aufmerksamkeit schenkten, waren Stephanie Moser, Clive Gamble und Claudine Cohen. Den beiden Archäologen Moser und Gamble war es dabei besonders wichtig, das eigene Fach für die Relevanz seiner Bilder zu sensibilisieren.²¹ Dieses Anliegen teilen sie mit Will Roebroeks, der in seinem Aufsatz *Das Bild des Urmenschen im Wandel der Zeit: Zur Geschichte der heutigen Auffassungen und Auseinandersetzungen in der Urgeschichtsforschung* (1993) das vielfältige Material auffächerte, das die Urgeschichte für ihre Visualisierungen heranzog, um Kontinuitäten aufzuzeigen, die bis in die aktuelle Urgeschichtsforschung reichen.²² Stephanie Moser und Clive Gamble hingegen widmen sich in ihrem Artikel *Revolutionary Images: The Iconic Vocabulary for Representing Human Antiquity* (1996) sowie in ihrem Band *Ancestral Images. The Iconography of Human Origins* (1998) Darstellungen menschlicher Anfänge von 400 v. Chr. bis 1960. Dieses weite Spektrum soll die These stützen, dass der Urmensch als Konzept bereits lange vor der eigentlichen Entdeckung der ersten fossilen Relikte im 19. Jahrhundert existierte.²³ Es ist ferner die Annahme Mosers und Gambles, dass die Darstellungen des Urmenschen nach den ersten Ausgrabungen wesentlich von den Bildfindungen der Jahrhunderte zuvor beeinflusst wurden. Diese These wird jedoch nicht in ausreichendem Maße durch ikonographische Analysen erhärtet. Es wird zwar behauptet, dass gewisse kunsthistorische Darstellungstraditionen, wie etwa diejenige Adams und Evas, „recycelt“ würden und dadurch zu Blaupausen für Darstellungen von Urmenschen geraten,²⁴ die Autoren belassen es an dieser Stelle jedoch bei Andeutung

19 Mitchell 1998, S. 103–109.

20 Mitchell 1998, S. 105 f.

21 Moser/Gamble 1996, S. 185 f.

22 Vgl. Roebroeks 1993, S. 17 f.

23 Moser 1998, S. 2. Ferner: Moser/Gamble 1996, S. 205 ff.

24 Moser 1998, S. 3 u. S. 39–65.

ohne konkrete Bildbezüge.²⁵ In ihrem Buch befasst sich Moser zudem ausschließlich mit der Untergattung der Lebensbilder²⁶ des Urmenschen und übergeht damit etwa das ebenso fruchtbare Thema der graphischen Visualisierung von Fundmaterial im 19. Jahrhundert. Claudine Cohen schließlich konzentriert sich in ihrem Band *L'homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire* aus dem Jahr 1999 nahezu vollständig auf die französische Seite des Diskurses, bespricht dabei jedoch auch Originalfunde. *L'homme des origines* ist in drei Kapitel unterteilt: Das erste thematisiert Mythen, die in Reflexionen über den bzw. Visualisierungen des Urmenschen eingingen. Hierzu zählen insbesondere Sintfluttheorien, die die Erzählung der mosaischen Flut aufgreifen, erweitern und bisweilen gar ersetzen wollen. Dort findet sich auch das Unterkapitel „Sexe et érotisme dans la préhistoire“, in dem Cohen sich mit unterschiedlichen Interpretationsansätzen und Betrachtungsweisen männlicher Forscher auf die unter dem Begriff „Venus“ geführten kleinformatigen prähistorischen Figurinen beschäftigt.²⁷ Im zweiten Kapitel kommt die Autorin im Rahmen eines Überblicks auf die Erfindung und Artikulation der Kategorie „Rasse“ in Urmenschbildern zu sprechen – ein Thema, das David Bindman für das 18. Jahrhundert mit seinem Band *Ape to Apollo* (2002) ebenfalls adressiert. Im letzten Kapitel geht Cohen dann auf die Fiktionalität der Urmenschdarstellungen ein und behandelt dort unter anderem das Beispiel des prähistorischen Romans. Dieser Aspekt wurde zudem von Marc Guillaumie in *Le roman préhistorique: Essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe* (2006) und von Nicholas Ruddick in *Fire in the Stone: Prehistoric Fiction from Charles Darwin to Jean M. Auel* (2009) aufgegriffen.²⁸ Insgesamt liefert Cohen mit der genannten sowie mit weiteren Studien umfassende Untersuchungen zur Konstruktion und Rezeption von Urmenschdarstellungen. Zudem ist noch eine weitere ihrer Publikationen im Kontext der vorliegenden Arbeit relevant: *The Fate of the Mammoth* (franz. 1994, engl. 2002).²⁹ Auch dort werden Bilder der Vorzeit untersucht, konzentriert auf ein bestimmtes Motiv. Methodisch vergleichbar arbeitete auch Konstanze Weltersbach in ihrer nicht publizierten Diplomarbeit *Homo neanderthalensis und Urmensch: Rekonstruktionen*

25 In ihrem Vorwort bemerkt Moser selbst eine Schwachstelle ihres Buches, da die über einen weiten Zeitraum behandelten Bilder zumeist nicht in ihrem Entstehungskontext eingebettet werden, vgl. Moser 1998, S. 6.

26 „Lebensbild“ ist ein Begriff aus der ur- und frühgeschichtlichen Forschung, um Teil- und Ganzkörperrekonstruktionen des Urmenschen zu bezeichnen, die durch Ergänzungen des unvollständigen Fundmaterials entstanden sind.

27 Cohen erwähnt dort etwa die Deutungsansätze Eduard Piettes, vgl. Cohen 1999, S. 91 f. Ebenso Abbé Breuils verstörte Reaktion auf die Figurinen, der von einer „obsession sexomaniaque“ gesprochen hatte, vgl. Cohen 1999, S. 95. Vgl. ferner: Cohen 2003.

28 Dem Thema der menschlichen Anfänge und Urgeschichte in der Gegenwartsliteratur widmet sich: Rozoy 2008.

29 Im Jahr 1994 erstmals auf Französisch unter dem Titel *Le destin du mammoth* herausgegeben.

und Lebensbilder.³⁰ Und auch Maria Pele Gindhart unternahm den Versuch einer Reduzierung des Materialkreises, indem sie sich in ihrer Dissertation aus dem Jahre 2002 gezielt mit einer Schaltstelle der frühen Urgeschichtsforschung, dem Muséum national d'histoire naturelle in Paris, auseinandersetzte. In *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris* behandelt Gindhart in vier Kapiteln zunächst die Sammlung des Museums und geht dann anhand der drei französischen Künstler Emmanuel Frémiet, Fernand Cormon und Paul Richers dem umfangreichen (und lange rezipierten) Bildprogramm in und um die Sammlung herum nach.³¹ Besonders interessant sind hierbei die Passagen zu Frémiets Reliefs an der Außenfassade (auf der Höhe der vergleichenden Anatomie), die Gindhart als weithin sichtbares Überlegenheitsgebaren der Kolonialmacht Frankreichs deutet.³²

Als Zwischenfazit zum Forschungsstand kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass mehrheitlich französische Forscher*innen zu Urmenscharstellungen gearbeitet haben, was auch an der Dichte und Präsenz des Fundmaterials im frankophonen Raum liegen dürfte. Einen guten Überblick über die französische Forschung vermittelt der Sammelband *L'homme préhistorique. Images et imaginaire* von Albert und Jaqueline Ducros aus dem Jahr 2000.³³ Aus dieser Publikation sei besonders auf Claude Blanckaerts Aufsatz *Avant Adam. Les représentations analogiques de l'homme fossile dans la première moitié du XIX^e siècle* hingewiesen, der sich ausführlich mit einem der frühesten Bildbeispiele, Johann Theodor Susemihls *Homme fossil* für Pierre Boitard, beschäftigt. Eine mindestens ebenso reichhaltige Quelle für Urmenscharstellungen stellt zudem der Ausstellungskatalog *Vénus et Caïn. Figures de la préhistoire 1830–1930* (2003) des Musée d'Aquitaine in Bordeaux dar. Dieser führt eine Vielzahl von Gemälden und Skulpturen auf, wobei neben Gindharts Beispielen vor allem den Arbeiten Paul Jamins und den Büsten Louis Mascrés sowie Aimé Rutots Aufmerksamkeit zuteilwird.³⁴ Besonderen Weitblick bewies der Band mit der Aufnahme von Achille Lemoines Set an Fotografien, die zumeist Frauen beim Nachstellen urzeitlicher Szenen zeigen, bevorzugt in und vor französischen Höhlen. Im Katalog werden diese Bilder als in ihrer Wirkung besonders immersiv vorgestellt. Zu kurz kommt dabei jedoch die Tatsache, dass die Aufnahmen

30 Vgl. ferner den gleichnamigen Vortrag aus dem Jahr 2007, in dem Weltersbach drei Rekonstruktionsversuche in der *Illustrated London News* bespricht: Weltersbach 2007.

31 Einen Auszug der Dissertation stellt der Artikel *Allegorizig Aryanism: Fernand Cormon's The Human Races* dar, vgl. Gindhart 2008.

32 Dazu: Gindhart 2002, S. 76–160, bes. S. 83 f.

33 Von Albert Ducros stammt auch der weit verbreitete Band *Préhistoire de la France* (1983), der einen Überblick über sämtliche Fundorte und Höhlen in Frankreich, Belgien, Luxemburg und der Schweiz sowie eine Auswahl der wichtigsten Artefakte gibt, vgl. Ducros 1983.

34 In der Ausstellung wurden auch Filmclips etwa von Charlie Chaplins *His Prehistoric Past* (1914) gezeigt. Darauf weist Gindhart in ihrer Rezension hin, vgl. Gindhart 2004.

Resultate eines zeitgenössischen männlichen Blicks sind und erotische Phantasien von der Urzeit bedienen. Der Band bespricht nahezu ausschließlich französische Bildbeispiele und Akteur*innen und verkennt damit zudem die internationale Dimension des Diskurses. Lediglich in einem Kapitel, das sich verschiedenen Interferenzen zwischen Anthropologie und Urgeschichte widmet, werden internationale Perspektiven – etwa durch die Besprechung der Präsentation von Urgeschichte auf der Weltausstellung 1889 in Paris – eingenommen. In diesem Zusammenhang hätte sich im Übrigen ein Blick auf die Beiträge Nils Müller-Scheeßels gelohnt. Dieser hat nämlich das Thema mit seiner Magisterarbeit *Fair Prehistory – European Archaeology and World Expositions of the Nineteenth Century* (1998), mit seinem Aufsatz *Im Schatten des Eiffelturms: Die Präsentation von Pfahlbaufunden auf Weltausstellungen* (1999) sowie mit dem Artikel *Fair Prehistory: Archaeological Exhibits at French Expositions Universelles* (2001) umfassend bearbeitet. In seinen Studien steht der Kontrast der handwerklichen prähistorischen Artefakte inmitten modernster technischer Errungenschaften im Zentrum. In diesem Kontext habe sich für die Präsentation von Urgeschichte ein gewisser „Innovationszwang“ ergeben, besonders durch den Seitenblick auf Vermittlungsformen anderer Nationen.³⁵

Darüber hinaus gibt Richard Milner in seinem Aufsatz *Portraits of Prehistory. Imaging Our Ancestors* (2007) einen kurzen Überblick über diverse Lebensbilder und führt das Beispiel des Darwin Museum in Moskau als das erste Museum für Evolution an.³⁶ Dort hat der Gründer und Zoologe Alexander F. Kohts zusammen mit seiner Frau Nadezhda N. Ladygina Kohts und dem Künstler Basil Watagin einen ganzen Raum ausgestattet, um die paläontologische und prähistorische Entwicklung des Lebens und besonders des Menschen zu veranschaulichen. Dabei kamen interessanterweise keine Originale, sondern ausschließlich Rekonstruktionen in Form von Skulpturen, Nachbildungen, Abgüssen und vor allem Gemälden zum Zug.³⁷

Auf Seiten der Kunstgeschichte hat sich vor allem mit Blick auf die Fachgeschichte Ulrich Pfisterer mit Darstellungen menschlicher Anfänge und besonders mit der Frage nach den Anfängen der Kunst befasst. In seinem Aufsatz *Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft* (2007) betont dieser zunächst die enorme Anziehungskraft der Höhlenmalereien in Altamira,³⁸ die mit allen Vorstellungen zu Ursprüngen und Anfängen der Kunst brachen und damit die Disziplin Kunstgeschichte

35 Müller-Scheeßel 2001, S. 400 u. Müller-Scheeßel 1999, S. 29 f.

36 Milner 2007, S. 242 f.

37 Dazu: Vöhringer 2014. Abb. 2 zeigt Standbilder des Urmenschen.

38 Dass sich diese Orte ihre Anziehungskraft erhalten haben, wird auch am Beispiel der deutlich älteren Chauvet-Höhle ersichtlich, die Werner Herzog zu seinem Film *Die Höhle der vergessenen Träume* (2010) animierte, oder in einem anderen Fall ist es Whitney Davis, der zu berichten weiß *What the Chauvet Master Saw*, vgl. Davis 2017, S. 69 ff.

zur Stellungnahme herausforderten.³⁹ Pfisterer geht im ersten Teil auf die zahlreichen und mitunter sehr verschiedenen Vorstellungen diverser Urgeschichtsforschenden und Kunsthistoriker*innen von den Anfängen des künstlerischen Schaffens ein und beschreibt in einem zweiten Schritt die verhängnisvolle Ausgrenzung der Höhlenmalereien aus dem Verantwortungsbereich der Kunstgeschichte.⁴⁰ Diese habe sich damit den erst im Zuge des *Iconic Turn* eingeschlagenen Weg in die Weltkunstgeschichte früh verbaut.⁴¹ Im Folgenden werden mit Hinblick auf die Intentionen der Bilder zahlreiche Rekonstruktionen von Urzeitkünstlern vorgestellt. Diese werden u. a. als Versuche gedeutet, die Dargestellten an das etablierte Verständnis von Kunstfertigkeit anzuschließen, etwa wenn sie in Louis Figuiers *L'homme primitif* als Vorläufer Raffaels und Michelangelos betitelt werden.⁴² Mit dem Fokus auf das Sujet des Urkünstlers beschreibt der Aufsatz eine wesentliche Facette wie auch einen wichtigen Wendepunkt für die Wahrnehmung menschlicher Anfänge. Der Frage nach den Künstler*innen und dem weiblichen Anteil an den Anfängen der Kunst geht Pfisterer dann gezielt in seinem Aufsatz „*Der Kampf um's Weib*“ – oder: *Kupka, Darwin und die Evolution der Kunst(-Geschichte)* (2009) nach.⁴³ Ebenfalls eine fachgeschichtliche Perspektive nehmen die Dissertationen Priyanka Basu *Kunstwissenschaft and the „Primitive“: Excursions in the History of Art History, 1879–1914* (2011) und Susanne Leeb's *Die Kunst der Anderen: „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne* (2013) ein.⁴⁴ Ferner sei in diesem Zusammenhang noch auf Ingeborg Reichles Aufsatz *Vom Ursprung der Bilder und den Anfängen der Kunst. Zur Logik des interkulturellen Bildvergleichs um 1900* (2012) verwiesen.⁴⁵

Ging es den zuvor angesprochenen Autor*innen besonders um die Kunstschaffenden der Urzeit und den Blick der Kunstwissenschaft auf diese, so wenden sich Herbert Kühn und Horst Bredekamp den urzeitlichen Artefakten selbst zu. Der Prähistoriker, Kunsthistoriker und Philosoph Herbert Kühn publizierte Zeit seines Lebens rege zu Themen wie der europäischen Urzeitkunst, der Vorzeit des Menschen und des Kunstschaffens rezenter indigener Gesellschaften.⁴⁶ Unter seinen zahlreichen Bänden

39 Pfisterer 2007, S. 19 f. Zu diesem Thema ferner: Davis 1987 u. Davis 1996.

40 Pfisterer 2007, S. 32.

41 Pfisterer 2007, S. 60 ff. Vgl. zudem: Pfisterer 2016 u. Davis 1996.

42 Pfisterer 2007, S. 33.

43 Dazu schon: Pfisterer 2007, S. 50–59.

44 Vgl. bes. Leeb 2013, S. 229–239. Zudem zu den Anfängen der Kunst, den Akteuren der Kunstwissenschaft und deren Primitivismusbegriff: Basu 2011 u. Basu 2012.

45 Reichle schreibt auch in ihrem Aufsatz *Charles Darwins Gedanken zur Abstammung des Menschen und die Nützlichkeit von Weltbildern zur Erhaltung der Art* (2011) zu Lebensbildern von Urmenschen von Gabriel von Max und Léon Maxime Faivre. Dort bespricht sie u. a. die Ordnungssysteme von Visualisierungen menschlicher Ursprünge in Diagrammen und stellt diese den Lebensbildern gegenüber, vgl. Reichle 2011, S. 326–328.

46 Zu seiner Person vgl. KULT-UR-Institut für interdisziplinäre Kulturforschung 1995.

befinden sich Titel wie *Die Malerei der Eiszeit* aus dem Jahr 1922 und das ins Englische, Spanische, Niederländische und Schwedische übersetzte Buch *Die Felsbilder Europas* von 1952.⁴⁷ Hinzu kommt der Band *Das Erwachen der Menschheit* aus dem Jahr 1954, der innerhalb von vier Jahren fünf Auflagen erlebte und ins Französische, Italienische, Holländische, Spanische und Japanische übersetzt wurde. Kühn ist es mit seiner Arbeit gelungen, europäische Urzeitkunst einer internationalen Leserschaft bekannt zu machen, die nach dem Zweiten Weltkrieg tiefgreifende Fragen nach der *Conditio humana* an das Material richtete.⁴⁸ Bredekamp hingegen betrachtet in seinem Aufsatz *Der Muschelmensch. Vom endlosen Anfang der Bilder* (2013) einen Faustkeil mit dem fossilen Abdruck einer Muschel im Zentrum als bildaktives Element der Evolution. Dieser Gedanke, wie auch jener, dass die Form der Faustkeile deren Funktion bedinge und nicht andersherum, wird noch in zwei weiteren Aufsätzen des Autors diskutiert: in *Höhlenausgänge* (2014) und *Prekäre Vorbilder: Fossilien* (2015).

In den letzten Jahren, so konnten nicht zuletzt die erwähnten Ausstellungen in Paris verdeutlichen, entwickelten sich die Bilder von menschlichen Anfängen zu einem populären Forschungsfeld. Diesen Eindruck bestätigt auch die 2018 im Haus der Kulturen der Welt veranstaltete Schau „Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930“. Dort wurde ausgehend von den Schriften Carl Einsteins eine Neupositionierung der Kunst und Humanwissenschaften diskutiert.⁴⁹ Maria Stavrinaki hat in der Folge den Schwerpunkt ihrer Forschungen auf die Wechselwirkungen der Kunst der Moderne und der Vorzeit gelegt. So erschien neben Beiträgen zur Aktualität von Höhlenkunst in zwei weiteren Ausstellungskatalogen⁵⁰ im Jahr 2021 ihr Aufsatz zu Paul Klees „Höhle“ und seiner „Urgeschichte des Sichtbaren“.⁵¹

Die Frage nach dem britischen Anteil an der Urgeschichtserforschung stellten zuletzt gleich zwei Autoren: Andrew Horrall eröffnete einen Blick auf Lebensbilder des Urmenschen in der Popkultur Großbritanniens mit seinem Buch *Inventing the Cave Man. From Darwin to the Flintstones* von 2017. Er fokussiert besonders die humoristischen und kuriosen Facetten von Urmenscharstellungen, beispielsweise einen in vermeintlich urzeitlicher Garderobe auf einem Cricketspielfeld in Sydney ausgetragenen Wettkampf des „Pre-Historic Sport“.⁵² Horrall, der immerhin kurz auf

47 Vgl. Kühn 1922 u. Kühn 1956.

48 In der Einführung seines Bandes *Gegenwart und Vorzeit* (1968) beschreibt Kühn die Gemütslage nach dem Krieg. Er kommt dabei selbst auf die Frage nach dem „eigentlichen Sein des Menschen“ zu sprechen, Kühn 1968 [1948 I. Aufl.], S. 9 ff.

49 Exemplarisch sei im Katalog auf den Beitrag von Maria Stavrinaki verwiesen, die auch die Ausstellung „Préhistoire. Une énigme moderne“ im Centre Pompidou mitkonzipierte: Stavrinaki 2018.

50 Stavrinaki 2016 und Stavrinaki 2022.

51 Stavrinaki 2021, S. 149–175.

52 Horrall 2017, S. 119 f. Die Studie leidet jedoch grundsätzlich an ihrer weitgehenden Ignoranz des Forschungsstandes.

den frühen amerikanischen Stummfilm zu sprechen kommt,⁵³ richtet seinen Blick jedoch zu selten auf Beispiele außerhalb Großbritanniens. Das entspricht auch der Ausrichtung des wissenschaftshistorischen Sammelbandes *Historicizing Humans. Deep Time, Evolution, and Race in Nineteenth-Century British Sciences*, den Efram Sera-Shriar 2018 herausgab. Darüber hinaus setzte sich Rémi Labrusse im Rahmen diverser Veröffentlichungen mit dem Verhältnis von Moderne und Urzeit auseinander.⁵⁴ Parallel zur bereits erwähnten und von ihm mitkuratierten Ausstellung im Centre Pompidou entstand etwa der Band *Préhistoire: l'envers du temps* (2019) sowie ein Jahr später der Aufsatz *Prehistoric Present. How and Why Has Prehistory Been Conjugated in the Present Tense?*, veröffentlicht im von Elke Seibert, Agathe Cabau und Markus A. Castor edierten Sammelband *Discovering / Uncovering the Modernity of Prehistory* (2020). Labrusse geht der Frage nach, wie sich zeitliche Kategorien fassen lassen und wie Bilder mit diesen spielen. In seinem Band von 2019 bespricht er europäische Urzeitkunst und ihre Rezeption in der Moderne, vernachlässigt dabei aber den Aspekt, dass Letztere auch zu einer Neubewertung der Kunst der Vorzeit führte. Die Moderne hat den Blick auf Urzeitkunst nachhaltig verändert, was Philippe Junod in seinen Beiträgen dazu veranlasst hat, die umgekehrte Perspektive einzunehmen und etwa nach dem Einfluss Picassos auf die Höhlenmalereien zu fragen.⁵⁵ Im Jahr 2021 erschien schließlich der Sammelband *La préhistoire au présent*, den Labrusse zusammen mit Sophie A. de Beaune herausgegeben hat.⁵⁶

Einen weiteren zentralen Aspekt hat Jean-Louis Georget mit *L'avant et l'ailleurs: Comparatisme, ethnologie et préhistoire* 2019 untersucht. In diesem Band widmen sich 16 Autor*innen dem Problem des ethnographischen Vergleichs, nicht nur für die Zeit um 1900, sondern immer auch mit dem Blick auf die aktuelle Forschung. Georget zeigte damit auch die Langlebigkeit des Wunsches auf, durch die Suche nach Parallelen mit dem Jetzt Urzeit begreifbar und sichtbar zu machen.

Fragestellungen und Ziele

Sämtliche hier aufgeführten Publikationen haben fundamental zur Aufarbeitung des Urzeitdiskurses und seiner Bilder beigetragen und stellen in dieser Hinsicht wichtige Bezugspunkte für die vorliegende Studie dar. Vielen von ihnen gemeinsam sind jedoch zwei Defizite, die aufzufangen eines der Ziele dieser Arbeit darstellt: Die meisten betrachten Rekonstruktionen, Vorstellungen und Bilder des Urmenschen

53 Horrall 2017, S. 148 ff.

54 Dazu schon Kühn, den Labrusse außen vor lässt, vgl. Kühn 1950; Kühn 1956 u. Kühn 1968.

55 Junod 2001 u. Junod 2002.

56 Beaune/Labrusse 2021.

und menschlicher Anfänge nicht im vollen Umfang, da sie sich jeweils auf bestimmte Medien oder auch Motive beschränken. Diesem Problem begegne ich, indem ich das grundlegende Verständnis dessen, was ein Bild des Urmenschen ist, weite. Unterzieht man Rekonstruktionen von Urmenschen einer bildkritischen Analyse, so beginnen diese nicht erst mit den ersten Lebensbildern, sondern vielmehr mit den frühesten, graphischen, unter betont objektiven Bedingungen erschaffenen Wiedergaben der Fundobjekte. Von diesen ersten statischen Fundstücken schreitet meine Arbeit die parallel im 19. und frühen 20. Jahrhundert ablaufende Evolution der Bildmedien ab und inkludiert Fotografien in der öffentlichen illustrierten Presse und raumgreifende Dioramen ebenso wie die ersten bewegten Bilder des frühen amerikanischen Stummfilms. Intermediale und ikonographische Interferenzen, die bei einem all zu engen Zuschnitt des Themas verborgen geblieben wären, treten in meiner Arbeit zu Tage. So ist es beispielsweise sehr aufschlussreich, die amerikanische Identitätssuche nachzuzeichnen, die in einer Melange aus europäischen Urmenschrekonstruktionen, dem Umgang mit indigenen Gesellschaften und Bibelanleihen den amerikanischen Urmenschen auferstehen lässt. Hierbei zeigt der vergleichende Blick auf den Einsatz der Bildmittel etwa, dass das emotionale Spektrum des Urmenschen im Film deutlich reichhaltiger war, was wiederum Auswirkungen auf die Rezeption des Publikums hatte.

Nicht nur das Verständnis dessen, was eine Rekonstruktion des Urmenschen ist, sondern besonders auch der Begriff „Urmensch“ wird in diesem Buch programmatisch weit geöffnet, um seinem Bedeutungsspektrum im 19. und frühen 20. Jahrhundert gerecht zu werden. Nur die Bildgeschichte des *Pithecanthropus erectus* oder des Neandertalers zu fokussieren, würde dem differenzierten Blick der aktuellen Urzeitforschung entsprechen. Die heutige Unterscheidung der menschlichen Entwicklung ist jedoch eine historische Errungenschaft, die das lange 19. Jahrhundert in dieser Form nicht kannte und die zu übernehmen daher nicht ratsam erscheint.

Diese beiden begrifflichen Erweiterungen ermöglichen es, die Bildgeschichte des Urmenschen in ihren historisch gefassten praxeologischen Herangehensweisen zu erschließen. Demnach folgt meine Arbeit dem Ansatz, das Handeln (Nachforschen, Nachbilden, Nachmachen und Nachspielen) der Forschenden des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aufzuzeigen und zu ergründen. Im Sinne des *material turn* wird dabei besonders auch nach ihrem Umgang mit urzeitlichen Objekten gefragt. Unter den vielen Beispielen sei an dieser Stelle nur auf den Heidelberger Physiologen, Ethnologen und Urgeschichtsforscher Max Verworn verwiesen, dessen Nachlass in dieser Studie erstmals eingehender untersucht wird. Dieser weist ihn eindeutig als Experimentalforscher aus – finden sich doch noch von ihm gefertigte, „urzeitliche“ Artefakte im Archiv der Universität Heidelberg. Forschenden wie ihm ging es mit diesen praktischen Herangehensweisen immer auch um ein Ergründen der mentalen Kapazitäten des Urmenschen. Um ein Bild des ersten Menschen zu erlangen, agieren die Forschenden selbst urzeitlich.

Aus dieser Beobachtung erhält unweigerlich ein weiterer Erzählstrang der Arbeit eine neue und intensivere Wendung, denn das Fokussieren auf die Gegenwärtigkeit der Urzeitbilder ist ein zentrales Anliegen der vorliegenden Studie. Die Ergründung, inwiefern die Visualisierungen zuallererst Projektionen zeitgenössischer Konventionen und Vorstellungen waren, ist ebenfalls ein Leitmotiv und umspannt alle Kapitel. Diese Gegenwärtigkeit der Urzeit tritt in ganz unterschiedlichen Kontexten ans Licht, bei dem eingangs erwähnten Beispiel war es etwa Petterson-Kienberg, der die Situation der Frauen um 1900 als urzeitlich bezeichnete. Im Field Museum ist es das Diorama, das, indem es den Neandertaler in einer klassischen Familienkonstellation bestehend aus Mutter, Vater und Kind zeigt, das zeitgenössische, bürgerliche Familienmodell archaisiert. In ihrer Praxeologie steigern die Forschenden die Gegenwärtigkeit der Urzeit, wovon Berichte über das Nachbauen ganzer Urzeitbehausungen, etwa Niels Frederik Sehesteds, ebenso Auskunft geben wie die selbstgeschlagenen Faustkeile Ludwig Pfeiffers.

Ein weiteres großes Desiderat, das sich aus dem Forschungsbericht ableiten lässt, ist die Tatsache, dass bislang keine Studie existiert, die dem von Beginn an fundamental transnationalen Charakter dieses Diskurses gerecht wird. Zu oft hat man sich auf Material aus bestimmten Regionen oder Ländern konzentriert und im Zuge dessen die internationalen Kollaborationen übersehen, die bei der Erstellung von Bildern der Vorzeit zum Tragen kamen. Hierbei erweist sich ein Blick auf die Frage, wer die dominanten Produzenten der Bilder waren, was ihre Verfahren und Intentionen waren, als ausgesprochen fruchtbar. So waren es nicht etwa Bewohner*innen der Insel Java, die den dort gefundenen *Pithecanthropus erectus* nachbildeten und der Öffentlichkeit präsentierten, sondern der Niederländer Eugène Dubois im Auftrag des niederländischen Königs für die Weltausstellung 1900 in Paris. Es soll im Folgenden immer auch um das Sichtbarmachen von Macht und Ohnmacht bei der Produktion und der Präsentation von Bildern menschlicher Anfänge gehen. Ein besonderes Augenmerk liegt beispielsweise auch auf dem Herausstellen diffamierender Vergleiche rezenter Indigener mit dem Urmenschen. Besonders deren Frauen wurden mit Urzeitfrauen parallelisiert, wobei beide in gleichem Maße erotisierenden Blicken ausgesetzt wurden. Die seinerzeit weit verbreitete Schrift John Lubbocks mit dem sprechenden Titel *Prehistoric Times. As Illustrated by the Ancient Remains, and the Manners and Customs of Modern Savages* (1865) wird daher im ersten Kapitel größerer Aufmerksamkeit zuteil.

Es ist gerade der einmalige Charakter der Urzeitforschung, dass jeder noch so provinzielle Fundort unmittelbar eine menscheitsgeschichtliche Bedeutung beanspruchte und auf weltweites Interesse stieß. Besonders die verzweifelte Suche nach der Urheimat im 19. und 20. Jahrhundert macht deutlich,⁵⁷ dass nationalstaatliches

57 In seinem Buch *Timewalkers. The Prehistory of Global Colonization* (1994) arbeitet Clive Gamble das Thema der urzeitlichen Migration auf. Aufgegriffen werden dabei nach wie vor drängende Fragen

Denken in Bezug auf die Wiege der Menschheit zu keinen überzeugenden Resultaten führte. Urzeitforschung wurde zwar lokal betrieben und ist immer auch lokal gefärbt worden. Doch ließen sich gerade die Bilder dieses Diskurses sehr leicht aus ihren ursprünglichen Entstehungskontexten herauslösen und in neue Bezugfelder einsetzen. Visionen des Urmenschen im 19. und frühen 20. Jahrhundert bildkritisch zu analysieren und dabei besonders auf intermediale wie transnationale Verschränkungen Rücksicht zu nehmen, ist daher das erklärte Ziel der vorliegenden Studie.

Im Schatten der Höhle rollt die Bildgeschichte des Urmenschen in vier Kapiteln auf, die mit ihren Überschriften bereits eine Entwicklung skizzieren. Die Auseinandersetzung mit dem Urmenschen lässt sich als Prozess beschreiben, der angefangen bei den frühesten humanfossilen Funden und prähistorischen Werkzeugen bis zur Psychoanalyse Freuds von dem Desiderat einer immer tiefergehenden Immersion angetrieben wurde. Den Auftakt der Studie macht das Kapitel „**Nachforschen**“, das dem suggestiven Potential vermeintlich objektiver Bilder gewidmet ist. Es thematisiert in diesem Zusammenhang die frühesten Abbildungen und wissenschaftlichen Veröffentlichungen zum Neandertalerfund von 1856, Schädelumrisszeichnungen etwa bei Charles Lyell und Thomas Henry Huxley sowie die Berliner Ausstellung „Urgeschichte Deutschlands“ (1880) der Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, die den Schwerpunkt auf prähistorische Steinartefakte legte. Dass dieser Zugang über die Originalfunde jedoch rasch als unbefriedigend empfunden wurde, werden im Anschluss die ersten sogenannten „Lebensbilder“⁵⁸ des Urmenschen ersichtlich machen, die Hermann Schaaffhausen und Eugène Dubois erstellten, um das klaffende ikonische Vakuum zu füllen, das die Erforschung des Urmenschen naturgemäß begleitete. Das zweite Kapitel „**Nachbilden**“ fächert dann das Spektrum der Lebensbilder vom Urmenschen auf und geht ihren ideen- und bildgeschichtlichen Ursprüngen nach. Darüber hinaus wird unter anderem anhand des Beispiels einer Bildschöpfung von Boitard aufgezeigt werden, welche weitreichende Migrationsbewegungen Urzeitbilder im 19. und 20. Jahrhundert vollziehen konnten. Exemplarisch dafür steht auch die Rezeption europäischer Urzeitbilder in der US-Amerikanischen Presse – eine wichtige Quelle, die in der vorliegenden Studie erstmals in die Diskussion einbezogen wird.⁵⁹ Den Abschluss des Kapitels machen die in ihrer Aufwendigkeit bis dahin unerreichten Urmenschdioramen, die Ende der 1920er Jahre im Field Museum zu Chicago eingerichtet wurden. Der Fokus wird dabei auf dem Herstellungsprozess liegen, der von der

der Urgeschichtsforschung etwa nach einem oder mehreren Ursprungsorten des Menschen. Das dritte Kapitel gibt einen Überblick über historische Vorstellungen zur geographischen Herkunft des Menschen, vgl. Gamble 1994, S. 29–41.

58 Vgl. Mainka-Mehling 2008, Bd. 2.

59 Dazu kursorisch nur: Moser 1998.

jahrelangen Rezeption urzeitlicher Funde in Europa und einer kostspieligen Exkursion bestimmt war. Das dritte Kapitel „**Nachmachen**“ greift das Phänomen der praktischen Erforschung der Urzeit in Selbstversuchen auf, das von der Forschung bislang außer Acht gelassen wurde. Die Nachahmung urzeitlicher Praktiken brachte eine enorme Fülle neuer Urzeitbilder und -objekte hervor, zu denen die meisterhaften Faustkeilfälschungen „Flint Jacks“ ebenso zählen wie experimentell erstellte Feuersteine und Kunstobjekte aus der Werkstatt Max Verworns oder die prähistorischen Behausungen Charles Garniers. Durch die praxeologische Herangehensweise entstanden nicht nur Artefakte, die neue Vorstellungen von der Urzeit figurierten. Die handelnden Personen versetzten sich körperlich zurück in Urzustände der Arbeit und des Handwerks, die sie einführend nachvollzogen, um sie wissenschaftlich zu durchdringen. Das letzte Kapitel „**Nachspielen**“ richtet den Blick dann auf den frühen Urzeitfilm,⁶⁰ der bislang ebenfalls noch nicht in die Bildgeschichte des Urmenschen integriert wurde.⁶¹ Dass die Anfänge des Kinos Bezug auf die Anfänge der Menschheit nehmen, geht schon aus der frühen Filmtheorie bzw. -kritik Vachel Lindsays und Victor Oscar Freeburgs hervor. In Bezug auf die Filme ist dagegen auffällig, dass diese in der Regel zu Schauplätzen des Geschlechterkampfes werden, der in ihrer Entstehungszeit offen ausgefochten wurde. Der im Film repräsentierte männliche Blick auf die Urzeit und ihre Geschlechterhierarchie wurde von den Frauenrechtlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts aufgegriffen und scharf kritisiert. Beide Parteien nahmen dabei Bezug auf die psychische Prägung, die Mann und Frau in der Urzeit vermeintlich erfuhren und die ihre Handlungen in der Gegenwart mitbestimmen würde. Das wiederum schlägt die Brücke zur Psychoanalyse Freuds, der sich in vielen Stationen seines Werks mit dem „geistigen Erbe“ des Urmenschen befasste. Seine Schlussfolgerung markiert eine Zäsur in der langen Suchbewegung nach immer neuen Wegen der Annäherung an den Urmenschen und rechtfertigt damit ihre Stellung am Ende der vorliegenden Untersuchung. Denn der Urmensch ist nach Freud unterbewusst immer zugegen gewesen und reaktiviert sich in gewissen Situationen von selbst. Wie ein Schatten begleitete er den Menschen von jeher auf Schritt und Tritt.

60 Zum Umfang dieser Quelle vgl. die Liste früher Urzeitfilme (1905–1918) im Anhang auf S. 227.

61 Einen profunden Überblick zum Genre des Urmenschfilms liefert Michael Klossner, vgl. Klossner 2006. Patricia Rahemipour bespricht in ihrer Dissertation vor allem deutsche und US-amerikanische Filme der 1920er Jahre, darunter Buster Keatons *The Three Ages* von 1923, vgl. Rahemipour 2008. Bernard Lightman und Bennett Zon dagegen thematisieren gezielt die Darstellung von Affen bzw. Menschenaffen im Film, vgl. Lightman / Zon 2014, S. 94–120. Sie stellen dabei auch einige Urmenschfilme vor und verweisen auf deren Oszillieren zwischen Komödie und Drama, was auf die „contrary tendencies in the later nineteenth-century representations of the missing link“ zurückgeführt wird, ohne die These weiter zu stützen, Lightman / Zon 2014, S. 102; ursprünglich: Goodall 2002, S. 183.