

## 4 Nachspielen

Die vorigen Kapitel haben zwei Aspekte deutlich gemacht: Der Urmensch entstand in Bildern und diese Bilder zirkulierten über lange Zeiträume ungeachtet nationaler Grenzen. Ein Film aus dem Jahr 1908 vermag hierfür sinnbildhaft einzustehen: der verschollene britische Stummfilm *The Prehistoric Man* (1908), mit dem sich sein Regisseur Walter R. Booth selbst übertroffen habe, wie es in einer Besprechung im Magazin *Moving Picture World* vom 14. November 1908 heißt: „In an idle moment he [der im Film gezeigte ‚Artist‘, JT] outlines upon a large sheet the figure of a conventional prehistoric ogre of forbidding aspect and threatening demeanor, armed with a prehistoric stone hammer. To the artist’s own dismay the creature becomes possessed of life and movement and walks out of the wooden frame.“<sup>526</sup> Mit dieser Verlebendigung der Kreation beginnt allerdings keine Liebesbeziehung zwischen Werk und Künstler in der Tradition des Pygmalion-Mythos. Der Schöpfer wird vielmehr von seinem zerstörerischen prähistorischen Unhold, der ihn als Urheber seiner Existenz erkannt hat, auf Schritt und Tritt durch die „twentieth century streets, houses and lanes“ einer modernen Stadt verfolgt. Erst ein Geistesblitz befreit ihn schließlich von seiner eigenen Vision: Der Künstler eilt zurück in sein Studio, zeichnet eine gefräßige urzeitliche Kreatur, die umgehend zum Leben erwacht und den Urmenschen kurzerhand verspeist. Als auch diese sich gegen ihn richtet, bleibt als Ausweg nur der Ikonoklasmus: „Only his stone mallet remains, and this the artist uses as a weapon, which cuts the inoffensive canvas upon which the creatures were drawn, thus increasing the illusion.“ Es ist also letzten Endes der Künstler, der, indem er die Steinaxt ergreift, sich mit urzeitlichem Gerät dem gefährlichen Bildträger entledigt.

Die Macht der Bilder, ihre Fähigkeit zur Verselbstständigung wie auch ihr Potential, zu unkontrollierbar handelnden Akteuren zu geraten, inszeniert *The Prehistoric Man* überaus prägnant – ebenso wie im Übrigen die Überwindungsstrategie Virchows und seiner Vorgänger, die sich auf die Relikte besannen, um sich der Trugbilder urzeitlichen Lebens zu erwehren. Ein Markenzeichen der Stummfilme Booths, der nicht nur als Filmemacher, sondern auch als Magier wirkte,<sup>527</sup> war die Anwendung optischer Täuschungen, Illusionen und Spezialeffekte. Dass es gerade der Mensch der Urzeit war, den Booth zum Leben erweckte, ist dabei gar nicht ungewöhnlich: Der Urmensch ist im Stummfilm dieser Zeit eine häufig inszenierte Figur. Im Jahr 1915

526 *The Prehistoric Man*, in: *Moving Picture World* 1908, S. 384. In einem früheren Film Booths – dem heute noch zugänglichen *The Artists Hand* (1906) – ist es ebenfalls die Hand des Künstlers, die Figuren bzw. Menschen das Leben schenkt oder nimmt.

527 Dazu unter Bezugnahme auf weitere Beispiele: Barnouw 1981, besonders S. 66 ff.

spricht man in der Zeitschrift *Motion Picture News* etwa von einer „flood of cave man pictures“. <sup>528</sup> Allein zwischen 1908 und 1918 wurden bislang 46 entsprechende Filme nachgewiesen, wobei Recherchen zur vorliegenden Studie zwölf weitere ergaben. <sup>529</sup> Und doch handelt es sich um keine gewöhnliche Filmfigur. Denn dieser Wiedergänger kommt nie ohne eine gewichtige Last auf die Leinwand, personifiziert er doch die ewigen Fragen nach den Ursprüngen der Menschheit und der Zivilisation sowie nach unterbewussten Instinkten und Trieben.

Im folgenden Kapitel soll die Praxis des Nachspielens von Urmenschen in den Blick genommen werden. Dabei werden drei Aspekte behandelt: Zunächst wird im Rekurs auf Quellen der Filmkritik die zeitgenössische Wahrnehmung der frühen Urmenschfilme adressiert. Dabei wird zu zeigen sein, dass der Stoff der Prähistorie des Menschen Kritiker zu Reflexionen über die Ursprünge des Mediums Film motivierte. Das zweite Unterkapitel wendet sich dann zwei Filmbeispielen zu. <sup>530</sup> Dabei wird das Hauptaugenmerk auf der Darstellung urzeitlicher Körper in Bewegung liegen sowie auf den Themen der urzeitlichen Liebe, der Inszenierung von Geschlechterkonflikten und visuellen Strategien zur Nivellierung des zeitlichen Abgrunds zwischen dem prähistorischen und dem modernen Menschen. Das Kapitel schließt mit Sigmund Freud ab, in dessen Theoriegebäude der Urmensch zu einem festen Teil der Psyche eines jeden Menschen erklärt wird. Dieser breche sich in verschiedenen Lebenssituationen automatisch Bahn – Momente, die das Reenactment urzeitlichen Verhaltens abseits der Kinoleinwand ins echte Leben überführen.

## 4.1 Film am Ursprung. Urgeschichte und frühe Filmtheorie

Vachel Lindsay, <sup>531</sup> amerikanischer Schriftsteller und Künstler, verfasste mit seinem 1922 neu aufgelegten und kommentierten, stark frequentierten Buch *The Art of Moving Picture* im Jahr 1914 (1915) <sup>532</sup> eines der ersten umfassenden filmtheoretischen Werke in Amerika. <sup>533</sup> Das „Art“ im Titel kündigt bereits eines der Hauptanliegen des passionierten Museumsbesuchers und Kunstfreundes an: Film als Kunstform zu

528 Vgl.: *Biograph Re-Issues Six More Griffith Pictures*, in: *Motion Picture News*, 26.06.1915, S. 63.

529 Eine Auflistung von 581 Filmen mit Urzeitmenschen zwischen den Jahren 1905 und 2004 findet sich bei: Klossner 2006. Vgl. zudem die Liste mit frühen Urmenschfilmen (1905–1918) im Anhang, vgl. S. 227.

530 In die Besprechung der Filme werden auch inhaltliche Zusammenfassungen, Annoncen, Plakate und Magazin- bzw. Zeitungsartikel eingehen, da viele von ihnen nicht mehr zugänglich sind.

531 Zu Vachel Lindsay: vgl. Wolfe 1973.

532 Dies merkt er selbst im Vorwort seines posthum veröffentlichten Werks *The Greatest Movies Now Running* (1925 vollendet) an: Lindsay 1925, S. 8.

533 Vgl. Wolfe 1973; Decherney 2005, S. 22; Gunning 2016, S. 19, u. Friedman 2018, S. 44–64.

besprechen.<sup>534</sup> In Kapiteln wie *Painting*, *Sculpture* oder *Architecture in Motion* hebt er in einer poetischen Wissenschaftsprosa das künstlerische und kunsthistorische Fundament seiner Schrift wie auch des Mediums Film hervor. *The Art of Moving Picture* war, wie Lindsay selbst anführt, das erste theoretische Buch zu Film, das an einer Universität – genauer als Textbuch in den „photoplay classes“ der Columbia University School of Journalism<sup>535</sup> – Verwendung fand. Bevor Victor Oscar Freeburg, der dort als Professor lehrte, sein eigenes filmtheoretisches Werk *The Art of Photoplay Writing* im Jahr 1918 herausbrachte, arbeitete er in seinen Seminaren mit Lindsays Buch.<sup>536</sup> Urgeschichte – das soll im Folgenden herausgestellt werden – nimmt auf verschiedenen Ebenen, ob metaphorisch, oder konkret, einen festen Raum in diesem Werk ein.

Wenn Lindsay sein Land als „nation, America, going for dreams into caves“ charakterisiert,<sup>537</sup> dann spricht er natürlich weder von einer konkreten urzeitlichen noch von einer philosophischen platonischen Höhle. Er projiziert diese Metapher auf den Kinosaal, den er als magische Kultstätte begreift:<sup>538</sup> „Because ten million people daily enter into the cave, something akin to Egyptian wizardry, certain national rituals, will be born.“<sup>539</sup> Jeder Filmemacher („Author-producer“) habe dementsprechend die Aufgabe, auf der Leinwand „the spirit-hungers that are peculiarly American“ zu befriedigen.<sup>540</sup> Die Aufladung des Kinos mit magischen und rituellen Metaphern ist dabei nicht ungewöhnlich. In den Höhlen des frühen Kinos fand für das Publikum ein erster Kontakt mit dem Medium Film und vor allem mit den „magischen Fähigkeiten“ seines technischen Apparats statt. Rachel O. Moore hat sich diesem Phänomen in ihrem Buch *Savage Theory* gewidmet und im Zuge dessen auch nachgewiesen,<sup>541</sup> wie Vorstellungen vom „Primitiven“ im frühen Kino dafür verwendet wurden, die Effekte des Films und

534 Wolfe 1973, S. 11, u. Lindsay 1917, S. 368, der selbst zu seinem Buch ausführte: „This book tries to find that fourth dimension of architecture, painting, and sculpture, which is human soul in action, that arrow with wings which is the flash of fire from the film, or the heart of the man“ Lindsay 1917, S. 368.

535 Lindsay 1925, S. 8.

536 Lindsay 1925, S. 8.

537 Lindsay (1915) 1922, S. 259.

538 Malte Strathmeier überträgt in seinem Buch *Gefangen in der Kinohöhle. Bewusstseinsfilm und skeptisches Szenario* das philosophische Konzept des „skeptischen Szenarios“ auf Christopher Nolans Film *Inception* (2010) und eruiert damit die Möglichkeiten des Kinos, zu täuschen und Immersion, Illusion und Emotionen hervorzurufen. Vgl. Strathmeier 2015.

539 Lindsay (1915) 1922, S. 259.

540 Lindsay (1915) 1922, S. 259.

541 In den ersten Sätzen ihres Kapitels *First Contact* betont Rachel O. Moore: „Early film theory often betrays a fascination with the audience’s fascination with the cinema.“ Und weiter: „A model for this fascination on the part of early theorists can be seen in cinematic representations of first contact between the savage and the civilized, wherein primitive’s reactions to the strangeness of civilized custom [...], and technology activate the spectator’s nostalgia for the recent past in which technology was thought to be new and wondrous.“ Vgl. Moore 2000, S. 48–61, hier 48 f.

des Kinos als Ganzes zu verstehen: „Technology makes the primitive primitive and, at the same time, the primitive makes the technology magical.“<sup>542</sup> Und sie vergleicht unter dem Gesichtspunkt der Primitivität die Begeisterung früher Zuschauer\*innen für den kinematographischen Apparat mit den (angeblichen) Reaktionen naturnah lebender Menschen auf herkömmliche oder gar veraltete technische Errungenschaften aus der Zeit vor dem Kino.<sup>543</sup>

Der Begriff „primitive“ ist auch in Lindsays Buch ein dehnbare und vielleicht am ehesten mit „nah am Ursprung“ zu übersetzen.<sup>544</sup> Lindsay verwendet ihn manchmal in Bezug auf die Urgeschichte des Menschen, manchmal in Bezug auf zeitliche Anfänge im Allgemeinen oder auch auf die klassische Antike. Ganz konkret hingegen wird er, wenn er die Zuschauerinnen und Zuschauer selbst in seinem Buch als Urzeitmenschen bezeichnet: etwa als eine massenhafte Ansammlung von „cave-men crawling out of their shelters“,<sup>545</sup> die gierig nach kinematographischem Genuss in die Vorstellungen streben. Oder an anderer Stelle: „The invention of the photoplay is as great a step as was the beginning of picture-writing in the stone age. And the cave-men and women of our slums seem to be the people most affected by this novelty, which is but the expression of the old in that spiral of life which is going higher while seeming to repeat the ancient phase.“<sup>546</sup> Lindsay wertet in diesem Zusammenhang nicht nur das schaulustige, bildungsferne Publikum ab, das im Kino oberflächliche Unterhaltung konsumiert,<sup>547</sup> in dem er es mit Urmenschen vergleicht.<sup>548</sup> Er erhöht ebenso sehr die Rolle des Films und seiner Macher\*innen, die eine mediale Innovation zu Stande gebracht hätten, die es seit Urzeiten nicht mehr gegeben habe.<sup>549</sup> Das Erstellen von

542 Moore 2000, S. 50.

543 Als ein Vergleichsbeispiel fügt Moore den Film *Nannok of the North* (1921) an, in dem der Inuit Nanook erstaunt einem Grammophon zuhört. Der Zustand wird mit dem des Filmrezipierenden in Eins gesetzt – oder wie es Balázás formuliert: „we recognize ourselves in their clumsy primitiveness“, vgl. Moore 2000, S. 51.

544 Das reflektiert schon Ernst Grosse in *Die Anfänge der Kunst*: „Es ist viel, aber nicht zu viel gesagt, wenn man den Begriff der primitiven Völker einen der schwankensten und unklarsten in der ganzen Kunstgeschichte nennt.“ Vgl. Grosse 1894, S. 31.

545 Lindsay (1915) 1922, S. 171.

546 Lindsay (1915) 1922, S. 171.

547 Vgl. Gunning 2016, S. 24.

548 Damit wird besonders die Lust auf inhaltlich anspruchslose Unterhaltung kritisiert, die etwa auch der Drehbuchautor William Morgan Hannon im Sinn hatte, als er den Filmgeschmack und die Sehnsüchte der Zuschauer\*innen als „primitive“ abqualifizierte, vgl. Hannon 1915, S. 43–45.

549 Die damit verbundenen gestalterischen Herausforderungen thematisiert auch Virginia Woolf: „People say that the savage no longer exist in us, that we are at the fag-end of civilization, that everything has been said already, and that it is too late to be ambitious. But these Philosophers have presumably forgotten the movies. They have never seen the savages of the twentieth century watching the pictures. They have never sat themselves in front of the screen and thought how, for all the clothes on their backs and carpet under their feet, no great distance separates them



Filmen wird auf diese Weise mit den Anfängen der Kunst parallelisiert. Die Praxis wird dadurch zugleich als pro- wie auch als regressiv charakterisiert.

Bei Lindsays Vergleichen von prähistorischen und modernen Menschen stehen rezeptionsästhetische Fragen im Zentrum. Freiburg, den Moore außen vor lässt, verweist zudem besonders auf dramaturgische Komponenten. Auch er vergleicht die Kunst des Filmemachens und -vorführens mit den künstlerischen Tätigkeiten von Urzeitmenschen,<sup>550</sup> d. h. *bildhungrigen Troglodyten*:<sup>551</sup> „People become interested, pay attention, get excited and calm down, remember and forget in exactly the same way today as when the first savage told a story or scratched the rude picture of a beast on the wall of a cave“<sup>552</sup> (**Abb. 99**). Er platziert diese These an den Anfang seines Kapitels zur Dramaturgie, deren Wirkungsweise damit als anthropologisch konstant bezeichnet wird. Entwerfe man die Dramaturgie eines Films, so müssten dabei tief im Menschen verwurzelte Mechanismen zum Erwecken von Interesse, Aufmerksamkeit, Begeisterung oder auch Hass ausgelöst werden.<sup>553</sup> Es handele sich dabei um das „fundamental element of dramatic appeal“,<sup>554</sup> welches heute wie damals funktioniere und ohne das kein guter Film auskomme.<sup>555</sup>

Auch die urzeitliche Lebenswelt war von Beginn an fester Bestandteil des Kinos. Die Figur des Urmenschen gehörte zum etablierten Repertoire des Films, was nicht nur die zahlreichen Urzeitfilme der Zeit belegen, sondern auch eine Passage in Freiburgs Band. Dort hebt der Autor die Bedeutung der Besetzung für den Erfolg eines Filmes hervor: „He [the scenario writer, JT] must supply his scenraio with visually pleasant or picturesque people [...], whether the human subject be a hood carrier or a mediaeval

from those bright-eyed, naked men who knocked two bars of iron together and heard in the clangor a foretaste of the music of Mozart.“ Für Woolf ist Kino anfangs vor allem Chaos. Es fehle ihm noch viel, um sein visuelles Potential geistreich auszuspielen, denn: „while all the other arts were born naked, this, the youngest, has been fully clothed. It can say everything before it has anything to say. It is, as if a savage tribe, instead of finding two bars of iron to play with, had found, scattering the seashore, fiddles, flutes, saxophones, trumpets, grand pianos by Erard and Bechstein, and had begun with incredible energy, but without knowing a note of music, to hammer and thump upon them all at the same time.“ Woolf 1926, S. 308–310.

550 Dazu auch Azéma 2011, S. 35 ff., u. Thielmann 2018, S. 45 f. In Bezug auf Jean Louis Baudry bespricht Carlo Thielmann darin Werner Herzogs *Die Höhle der vergessenen Träume* (2010) unter dem Aspekt des Urkinos als anthropologische Konstante. Zu Herzogs Film ferner: Bredekamp 2014.

551 Vgl. Pfisterer 2016.

552 Freiburg 1918, S. 204.

553 „Hate is aroused in the same way now as in the days before primitive men had discovered fire or had perfected the crudest weapon.“ Freiburg 1918, S. 270.

554 Freiburg 1918, S. 23.

555 Auf den psychologischen Aspekt dabei verweist Peter Decherney: „Freeburg’s theory tapped into popular discussions of crowd psychology that included works by Gustave Le Bon, Sigmund Freud, and John Dewey, among others.“ Decherney 2005, S. 58.



**Abb. 99** Frontispiz, Urzeitkünstler bei der Arbeit, ein Moment der Gesellschaft und Spannung in der Höhle wie im Kino, in: Bölsche 1921.

prince, an Eskimo or a Hottentot, a young millionaire or a Greek galley slave, a newsboy or a cave man, a suffragette or a Harem girl [...] it must be either pleasant or picturesque to the eye.“<sup>556</sup> Der Urmensch wird hier mit großer Selbstverständlichkeit in die Riege der gängigen Filmfiguren aufgenommen und dort als Konterpart zum „newsboy“ aufgeführt, der – am Puls der Zeit operierend – für Freiburg den größten Unterschied zum Urmenschen markierte. Eine These zur Popularität des Urmenschen im frühen Film findet sich dagegen bei Lindsay, der den Grund in der Sehnsucht seiner Nation nach Anfängen und Ursprüngen erkennt: „There is in this nation of moving-picture-goers a hunger for tales of fundamental life [...]. The cave-man longs with an incurable homesickness for his ancient day.“<sup>557</sup> Das gerade das Kino in der Lage wäre, dieses Heimweh zu kurieren, lag nach Lindsay nicht nur daran, dass dort regelmäßig die Frühphase der Menschheit inszeniert wurde. Es war auch der angesprochene Höhlencharakter des Ortes selbst, der zu diesem Effekt beitrug und das Immersionsmoment steigerte: Menschen in Höhlen beobachten filmisch inszenierte Höhlenmenschen.

## 4.2 A Flood of Cave Man Pictures<sup>558</sup> – Urmenschfilme von David Wark Griffith und George O’Nicholls

Unter<sup>559</sup> den Filmen mit urzeitlichem Inhalt, die Lindsay hervorhebt, ist *The Cave Man* von Ralph Ince aus dem Jahr 1912 gelistet; ebenso wie zwei Werke eines der einflussreichsten Filmemacher des frühen 20. Jahrhunderts, dem Regisseur David Wark Griffith: *Man’s Genesis*<sup>560</sup> (1912) und *Brute Force* (1913/14; auch als *The Primitive Man* bekannt). Letzteres nimmt seinen Anfang in einem noblen Clubhaus (**Abb. 100**), in dem eine Herrenrunde eine „discussion of man’s evolution and possible reincarnation“

556 Freiburg 1918, S. 35.

557 Lindsay (1915) 1922, S. 261.

558 *Motion Picture News*, 26.06.1915, S. 63.

559 Leider muss im Rahmen dieser Open-Access-Publikation Bildmaterial aus umständlich erstellten Stills einer Version von Griffith’s Film *Brute Force* auf 8 mm aus dem Bestand des Moving Image Research Center der Library of Congress (Washington, D.C.) verwendet werden. Es hätte Bilder wesentlich besserer Qualität gegeben, deren Nutzung aber für diese Form der Veröffentlichung von den Rechteinhabern untersagt worden ist. Besseres Material findet sich etwa im Bestand von gettyimages, vgl. <https://bit.ly/3jT16AH>.

560 *Man’s Genesis* stieß auf große Begeisterung, wurde 1915 neu herausgegeben und von Kritikern euphorisch gar als Ursprung der Ursprungsfilm betitelt. Er sei „the first picture of prehistoric times ever made“, vgl. *Motion Picture News*, 26.06.1915, S. 63; oder an anderer Stelle „Man’s Genesis created considerable comment when first released and started the vogue of pre-historic subjects. Nothing of the kind had been attempted before.“ Vgl. *The Moving Picture World*, 26.06.1915, S. 2110.



**Abb. 100** David Wark Griffith, *Brute Force*,  
Eröffnungsszene im Clubhaus, 1914, USA,  
© Library of Congress, Moving Image Research  
Center, FAC 4146, Cynthia Rosasco Collection.

führt.<sup>561</sup> Es kommt zu einem Missverständnis zwischen dem Protagonisten, gespielt von Robert Harron, und seiner Frau, gespielt von Mae Marsh.<sup>562</sup> Er fehlinterpretiert ihre Unterhaltung mit einem anderen Mann als Flirt. Verärgert, jedoch vor dem Hintergrund der herrschenden gesellschaftlichen Konventionen machtlos, nimmt der Hauptdarsteller einen Drink und schläft sodann ein. Er träumt sich in die wilde Weite der Urzeit und schlüpft dort in die Rolle von „Weakhands“. Der anschließende Urzeitplot wird in zwei Teilen erzählt, die sich aus Szenen der Urzeitfilme *Man's Genesis* (1912) und einer früheren Version von *Brute Force* (1914) zusammensetzen.<sup>563</sup> Im ersten Teil wird zur Anschauung gebracht, wie sich das Urzeitpaar, das von den beiden Hauptcharakteren „Lillywhite“ und „Weakhands“ gebildet wird, annähert. Weakhands macht seinem Namen alle Ehre, weiß sich jedoch durch Intelligenz zu behaupten und kann Lillywhite letztlich erobern. Der zweite Teil schließt nahtlos an und beginnt mit einem Zwischentitel, der darüber informiert, dass Weakhands nun Anführer der „Stone Club Men“ sei und mit diesen in höher gelegenen Höhlen eines Gebirges lebe. Nach einem zerstörerischen Krieg sucht „Monkeywalk“ als Heerführer der Gegenpartei *Low Cave Men* nach Frauen, denn bis auf eine sind alle

561 Sämtliche Zwischentitel des Films und der anderen Versionen von *Brute Force* sind in *The Griffith Project* 7, Nr. 488, S. 224–231 aufgeführt, vgl. dort S. 227–231.

562 Marsh und Harron wurden auch für den Film *Her Shattered Idol* von John B. O'Brien (Mutual) aus dem Jahr 1915 besetzt. Dort träumt sich Marsh in die Vorzeit zurück und wird von einem Urmann angegriffen, von einem weiteren befreit und beobachtet dann den brutalen Kampf zwischen den beiden urzeitlichen Rivalen. Der Urmensch wird hier zum Sinnbild für zügellose Kraft und urtümliche Stärke. Vgl. *Picture Play Weekly*, 10.07.1915, S. 17.

563 Vgl. zu beiden Filmen die Artikel in *The Griffith Project*: Simmon 2002, S. 91–93, u. Jesionowski 2004, S. 110–116. Es existieren drei verschiedene Versionen des Films *Brute Force*, der auch als *In Prehistoric Days* oder *The Primitive Man* betitelt worden ist. Im Folgenden wird jene Version besprochen, die das *Griffith Project* unter „B / The Primitive Man“ verzeichnet, vgl. *The Griffith Project* 7, Nr. 488, S. 227–231. Denn sie war es, die 1915 erneut vom Verleiher *Biograph* herausgegeben wurde, vgl. Jesionowski 2004, S. 110.



**Abb. 101** David Wark Griffith, *Brute Force*, Lillywhite, Wekhands und der Sittenwächter, 1914, USA, © Library of Congress, Moving Image Research Center, FAC 4146, Cynthia Rosasco Collection.

umgekommen.<sup>564</sup> Es folgt eine Szene, in der diese unterlegenen Urzeitmänner aus Höhlen einer Felswand hervorkommen, was der Film besonders eindrücklich inszeniert, wirkt es doch so, als würden diese direkt der Erde entspringen. Im Anschluss ereignet sich eine Situation, in der Weakhands und Lillywhite ihre Liebe ausleben wollen.<sup>565</sup> Sie lehnen ihre Wangen aneinander und berühren sich, doch ein Sittenwächter schreitet ein (**Abb. 101**) – wie später bei gleicher Gelegenheit auch eine Schlange und wieder ein anderes Mal wilde Tiere bzw. Urzeitmonster – und verbannt das Paar. Die Vertreibung der Liebenden nach sündhaftem Gebaren in die offene, karge Landschaft kann als Anspielung auf den Sündenfall betrachtet werden, wodurch die vermeintlich richtende und ordnende Kraft des christlichen Glaubens bildhaft in die Erzählung eingehen würde. Vor diesem Hintergrund mutet das Liebesspiel der dominierenden Frau der *Low Cave Men* besonders wild und unkonventionell an (**Abb. 102 a–d**). Die Intensität des Auswählens und Liebkosens wird in dieser Szene besonders durch das aufgeregte und ungestüme Gebaren der anderen Urmänner in der Höhle inszeniert. Die große, starke Frau, die in ihrer Körperfülle Erinnerungen an die *Venus von Willendorf* wachrufen könnte,<sup>566</sup> entscheidet sich nach einem längeren Auswahlverfahren ausgerechnet für den schwächtesten Vertreter ihres Clans.

564 Dass zeitgleich höhere und niedere Urmenschen existiert haben, ist eine Prämisse, die sich mit der Wahrnehmung der zeitgenössischen amerikanischen Gesellschaft gedeckt haben wird. In *Brute Force* sieht Michael Klossner bereits jenen Rassismus angelegt, der 1915 in *Birth of a Nation* seinen aggressivsten Ausdruck erhalten wird, vgl. Klossner 2006, S. 21. Die Inszenierung von *Brute Force* weist insbesondere Parallelen zu jener der *People of Color* in *Birth of a Nation* auf, vgl. Klossner 2006, S. 92. Zudem stehe der Name „Lillywhite“ nicht nur für „virginity“, sondern auch für „racial purity“, Klossner 2006, S. 92 f. Zur allgemeinen Tendenz des Regisseurs, in seinen Filmen soziale Hierarchien zu inszenieren: Jesionowski 1987, S. 22.

565 Der Film vermeidet explizite Darstellungen körperlicher Liebe. Er entspricht damit den Sehgewohnheiten des Publikums und projiziert zeitgenössische Verhaltensnormen in die Urzeit, vgl. dazu: Jesionowski 2004, S. 114.

566 Man könnte hier auch an Piettes Idee vom weiblichen Phänotyp zweier urzeitlicher „Menschenrassen“ denken, vgl. Piette 1907 u. Piette 1895.



**Abb. 102 a-d** David Wark Griffith, *Brute Force*, Liebe bei den Low Cave Men, 1914, USA, © Library of Congress, Moving Image Research Center, FAC 4146, Cynthia Rosasco Collection.

Im weiteren Verlauf des Films spielen sich drei entscheidende Kämpfe ab,<sup>567</sup> motiviert durch den Bedarf der niederen Höhlenmenschen an Frauen. Der erste Angriff bleibt erfolglos. Mit dem Steinhammer werden die Aggressoren von den *Stone Club Men* in die Flucht geschlagen, allerdings ergattert einer der Gegner eben diese Waffe und baut sie nach. Neu ausgerüstet starten sie einen zweiten, verheerenden Angriff. Mit Replikaten ihrer eigenen Waffen werden die höheren Urmenschen, d. h. ihre Alten, Kinder und auch Frauen, brutal überfallen, als ihre Männer auf einer Versorgungstour sind (**Abb. 103 a-c**).<sup>568</sup> Ihre Beute bringen die niederen Urmenschen sodann in ihre Höhle. Ihre Präsentation stößt bei ihrer imposanten Anführerin auf wenig Begeisterung, denn angesichts der geraubten Frauen existiert kein Ungleichgewicht der Geschlechter mehr und die Männer überwinden ihre Herrschaft, indem sie ihre Chefin umbringen (**Abb. 104 a-d**).

Große Verzweiflung macht sich währenddessen breit, als die Männer des oberen Urvolkes bei ihrer Rückkehr die Kinder und Alten tot vorfinden und feststellen müssen, dass ihre Frauen geraubt wurden. Kurz vor der absoluten Verzweiflung in der Höhle kommt es zu der Fortführung eines wichtigen, einst von den Kindern in einer früheren Szene begonnenen Spiels. *Weakhands* gelingt es, Pfeil und Bogen zu entwickeln.<sup>569</sup> Aus dem Spiel heraus entsteht Fortschritt, einer der wenigen Momente

567 Diese sind von einer stark lateralen Erzählweise geprägt, denn während der Kämpfe findet eine offensichtliche Bewegung von rechts nach links statt: Jesionowski 2004, S. 114. Ergänzen ließe sich noch eine Auf- und Abwärtsbewegung, denn die Hierarchie der sozialen Klassen spiegelt sich in der Topographie: Die höheren Urmenschen wohnen in hoch gelegenen Höhlen, die niederen am Fuße des Gebirges.

568 Der Raub der Frauen steht in der ikonographischen Tradition des Raubes der Sabinerinnen, selbst Teil eines Gründungsmythos (Roms). Ein Zeitungsartikel der *Canton Daily News* vom 1. April 1914 mit dem Titel *Why Some Women Love Brutes* (Abb. 106) zeigt den frauenraubenden Gorilla von Frémiet neben Davids *Raub der Sabinerinnen*, um die weibliche Neigung zu männlicher Dominanz urzeitlich zu begründen. Unter Davids Gemälde findet sich etwa der Zusatz „A Historical Case of a Whole Tribe of Women Who Were Taken by Force and Were Happy with Their Captors“ und zu Frémiets Skulptur wird David Edgar Rice zitiert, der zur vermeintlichen Neigung der Frau zu männlicher Dominanz in dem Artikel *Psychology Explains Why Brutes Fascinate Women* eine methodisch unhaltbare antifeministische Fallstudie veröffentlicht hatte: „The recent movement for the so-called ‘emancipation of women’ makes it pertinent to inquire whether women, as a sex and on the whole, really want to live on terms of perfect equality with men“, so Rice. Vgl. *Canton Daily News*, 01.04.1914. Daran anschließend stellt er die Frage, ob nicht unterbewusst bei Frauen doch ein Begehren nach urzeitlichen, devotem Verhalten verwurzelt sei. Der Artikel liest sich wie ein wissenschaftlich und urzeitlich legitimes Plädoyer für die gewaltsame Behandlung von vor allem weniger intelligenten Frauen. Blickt man im Anschluss an die Lektüre erneut auf Frémiets Gorilla, so verkehrt sich die Wahrnehmung: Der erotisierende Blick, der den Ehemann zum Gorilla werden lässt, ist, so will es der Zeitungsartikel mit seinen Bildern verdeutlichen, nicht nur männlicher, sondern vor allem weiblicher Natur.

569 Die Wirkweise bzw. das Bewegungsmuster dieser Fernkampf-Waffe sieht Jesionowski in der lateralen Erzähl- und Darstellungsweise der Kämpfe angelegt, Jesionowski 2004, S. 116.



**Abb. 103 a-c** David Wark Griffith, *Brute Force*, Morden und Rauben der Low Cave Men, 1914, USA, © Library of Congress, Moving Image Research Center, FAC 4146, Cynthia Rosasco Collection.



**Abb. 104 a-d** David Wark Griffith, *Brute Force*, Präsentieren der neuen Frauen und Ermorden der Anführerin der Low Cave Men, 1914, USA, © Library of Congress, Moving Image Research Center, FAC 4146, Cynthia Rosasco Collection.





**Abb. 105** David Wark Griffith, *Brute Force*, Lachender Urmensch, Weakhands entdeckt Pfeil und Bogen, 1914, USA, © Library of Congress, Moving Image Research Center, FAC 4146, Cynthia Rosasco Collection.

im Film, in denen ein lachender Urmensch gezeigt wird (**Abb. 105**). So erleuchtet, wie er sich in diesem Moment der Erkenntnis zeigt, so staunend begegnen auch die Betrachtenden dem noch jungen Kino dieser Zeit.<sup>570</sup> Im dritten und letzten Kampf werden dann die niederen Urmenschen mit Hilfe der neuen Errungenschaft angegriffen und die Frauen gerettet. Die finale Szene des Films spielt wieder in der Jetztzeit des Clubhauses, wobei die Schauspieler\*innen zur Förderung der Immersion die gleichen bleiben. Nach seinem Erwachen wird nun auch dem Hauptdarsteller bewusst, dass es sich um ein Missverständnis gehandelt hat und dass jene Frau ihm nach wie vor zugetan ist. Angeregt durch die Unterhaltung über die Evolution des Menschen war es letztlich das „urzeitliche“ Gefühl der Eifersucht und die Furcht vor dem Kontrollverlust über die Frau, welche ihn im Traum zum Urmenschen haben mutieren lassen.

Es gehört sicher zu den bemerkenswertesten Facetten von *The Primitive Man*, dass der frauenlose Stamm der niederen Urmenschen von einer imposanten „grass-skirted Venus“<sup>571</sup>, einem „monster female“<sup>572</sup>, dominiert wird, die über die Sexualität eines jeden Mannes verfügt. Wie Jesionowski zu Recht anführt, handelt es sich dabei um eine der explizitesten Darstellungen der Furcht vor dem Matriarchat auf der Kinoleinwand dieser Jahre, wenngleich dem Film – wie einschränkend angeführt werden muss – strenggenommen ein entscheidendes Kriterium, nämlich die Anwesenheit von Töchtern als Thronfolgerinnen, fehlt. Es ist dennoch aufschlussreich, den Aktualitätsbezug der Angst vor dem Matriarchat herzustellen. Denn die Inszenierung der Frauen in *Primitive Man* lässt sich als eine explizite Kritik an der Frauenrechtsbewegung der Zeit verstehen. Die besagte Szene, in der sich die Anführerin des Clans den schwächsten Mann aussucht, verhöhnt beispielsweise exakt jenes Statement der

570 Für den Film *Man's Genesis* hat Rachel O. Moore diesen Moment des ersten Kontakts für die Erfindung des Steinhammers durch Weakhands beschrieben. Sie nennt diese ersten Momente der Griffith-Urmenschfilme als „a creation myth of cinema itself“, Moore 2000, S. 54.

571 Jesionowski 2004, S. 115, Zur Kritik an der Bezeichnung „Venus“ für urzeitliche Frauen und Statuetten vgl. Cook 2015.

572 Jesionowski 2004, S. 115.

Frauenrechtlerin Charlotte Perkins Gilman in ihrem Buch *A man-made World*,<sup>573</sup> in dem die angeblich körperliche Unterlegenheit der Frau auf eine Präferenz durch die Jahrtausende lange Auswahl des Mannes zurückgeführt wird.<sup>574</sup> Eine solche Umkehrung der Verhältnisse muss den damaligen Betrachtenden grotesk vorgekommen sein. Zentrale Forderungen der Frauenrechtlerinnen nach mehr Distanz von der häuslichen Sphäre und mehr Freiheiten im Alltag werden in dem Film, wie auch im Vorgänger *Man's Genesis* (1912), miterzählt und als haltlos bzw. gefährlich dargestellt. Die Frauen der höheren Cave Men werden in *The Primitive Man* als schwach und hilfsbedürftig bzw. als Mütter inszeniert, die sich in der Höhle aufzuhalten haben. Es ist dies das Rollenklischee, welches seinerzeit in den USA der Urzeitfrau auch in der Presse zugeschrieben wurde.<sup>575</sup> Die 1912 gerade einmal 16-jährige Schauspielerinnen Mae Marsh scheint im Film außerhalb der eigenen Höhle bzw. Haushaltes förmlich Freiwillig für Urmänner zu sein – so deutet es auch der Zwischentitel an: „Lillywhite after her mothers death is forced to go out from the cave to where danger lurks on every side.“ Nur in den Armen von Weakhands fühlt sie sich wohl und verbringt gleich die erste Nacht in seiner Höhle, in der Geschlechtsverkehr stattfand, wie der folgende Zwischentitel impliziert: Der nächste Morgen habe mit dem „first bridal breakfast“ begonnen. Ein solches Verhalten war im Amerika dieser Zeit sozial geächtet. Dieses Tabu zu zeigen, war nur in der fantastischen Sphäre des Traumes möglich, in dem der Hauptdarsteller im Sinne Freuds eine Wunscherfüllung dessen auslebt, was im Alltag unterdrückt werden musste.<sup>576</sup> Traumszenen waren ein beliebtes Stilmittel, um den zeitlichen Sprung in die Urgeschichte zu vollziehen. Sie finden sich, um nur drei Beispiele zu nennen, auch in Charlie Chaplins *His Prehistoric Past* von 1914, in dem dieser ein Urzeitheum bei Laune halten muss, sowie in George O. Nicholls Filmen *As it was in the Beginning* von 1912 und *The Eternal Feminine* von 1915, in denen sich die beiden Hauptdarstellerinnen in die Urzeit zurückträumen.

Vor dem Hintergrund Freud'scher Traumdeutung ist auch das brutale Verbrechen des Kidnappens und der Vergewaltigung einer Frau – das sich bereits in frühen

573 Mehr dazu in Unterpunkt 4.2 der vorliegenden Studie.

574 Weiblichkeit und Unterwürfigkeit seien demnach bevorzugte Eigenschaften, vgl. Gilman 1911, S. 160.

575 Es wurde dort ebenfalls das Bild genährt, Frauen seien seit Urzeiten in einer passiven Rolle gewesen. Kunst und Erfindungen gingen auf den Mann zurück, vgl. *Chicago Examiner*, 03.09.1911, S. 11. Frauen hingegen hätten sich für nicht viel mehr als Schmuck begeistern können, um sich für die Männer auszustaffieren, vgl. *Chicago Examiner*, 29.01.1911. Ein anderes Mal wird die Urfrau panisch schreiend, in leichte Fellkleidung gewandet dabei gezeigt, wie sie von einem starken Mann, der mit Pfeil im Arm eine Felswand hochklettert, gehalten wird, vgl. *San Antonio Light*, 25.02.1912.

576 Zum Thema Erscheinungen im Traum notiert Fielding, diese seien „herited race impressions that have been passed down through countless generations, and that cause us to live over again in our dreams the ineffaceable experiences of prehistoric ancestors.“ Fielding 1922, S. 279.

Urmenscharstellungen (**Abb. 106**) und auch in der Prehistoric Fiction Novel findet<sup>577</sup> – relevant, das in Griffith's *The Primitive Man* besonders aggressiv gezeigt wird; so etwa in jener beklemmenden Szene, in der Lillywhite in der Höhle der niederen *Cave Men* ankommt und 45 Sekunden lang umstellt, bäugt und auch angefasst wird, bis sie aufschreit und ohnmächtig zu Boden sinkt (**Abb. 107 a–d**). Der Film eröffnet dadurch einen Vorstellungsraum, in dem ein sonst nicht mögliches instinktives und triebgesteuertes Begehren repräsentiert wird. Es offenbart sich hier der erotisierende Blick der männlichen Betrachter bzw. Filmemacher, die ihre Phantasien stellvertretend von einer Rote Höhlenmenschen ausleben lassen. Urzeitliches Verlangen war – mit Lindsay und Freiburg gesprochen – im Kinosaal besonders präsent. Filme wie *The Primitive Man* stützten nicht nur konventionelle Geschlechterrollen, sie erwiesen sich bisweilen als misogyn und erweiterten damit vor allem verhängnisvoll den Denkraum des Mannes.

Gegen diese Dynamik vorzugehen und die Zwangssituation der Frau aufzubrechen war eines der zentralen Anliegen der Frauenrechtlerinnen dieser Jahre. Urzeitfilme zählten dabei zu ihren größten Widersachern, wie ein weiteres Beispiel belegen kann: Träumte sich in Griffiths Filmen ein Mann in die Urzeit, so ist es – wie bereits angedeutet – im verschollenen *As it was in the Beginning* (auch als *Her Master* bekannt) von George O. Nicholls eine Frau. Eben diese ist es, die man auch auf dem Bild einer Annonce zum Film in *The Moving Picture World* vom 27. Januar 1912 zu Gesicht bekommt (**Abb. 108**). Mit ihr begegnet den Betrachtenden unvermittelt das, was Vachel Lindsay als „the new costume freedom“ des Kinos bezeichnet,<sup>578</sup> der gerade Urzeitfilme enorm Vorschub geleistet hatten.<sup>579</sup> Zu sehen ist die Hauptdarstellerin Mignon Anderson, wie sie am Ufer eines Gewässers gedankenverloren einer Tätigkeit nachgeht. Sie nimmt keine Notiz von den Betrachtenden, die unbemerkt ihren vermeintlich urzeitlichen Frauenkörper – die bis über die Schultern entblößten Arme, das freie Knie und die langen, offen getragenen Haare – studieren können. In ein Fellkostüm gekleidet wird hier eine Körperlichkeit vorgeführt, die sonst von der Zensur getilgt worden wäre.<sup>580</sup> Dem (männlichen) Blick werden dadurch neue Perspektiven eröffnet. Die „limitation of clothing“,<sup>581</sup> die viele Urzeitfilme programmatisch einsetzten, um Anklang beim Publikum zu finden, wurde auch in *As it was in the Beginning* mit großer Selbstverständlichkeit praktiziert.

Zudem verhandelte der Film sinnbildhaft die angeblich seit Urzeiten bestehende Bestimmung der Frau: Die erste Szene zeigt ein wankelmütiges „society girl“, das mit

577 Vgl. Ruddick 2009.

578 Lindsay (1915) 1922, S. 82 f.

579 Lindsay führt ferner das „Greek dress“ und das „breast covering of shells“ als Beispiele für die neue Freizügigkeit der Garderobe an, vgl. Lindsay (1915) 1922, S. 82 f.

580 Zur Zensur äußerte sich Griffith kritisch, vgl. May 1980, S. 63 f.

581 Lindsay (1915) 1922, S. 261.

WOMAN'S SECTION  
EIGHTIETH YEAR.

CANTON DAILY NEWS

WOMAN'S SECTION  
PRICE FIVE CENTS.

CANTON, OHIO, SUNDAY MORNING, JANUARY 1914.

WHY SOME WOMEN LOVE BRUTES

The Amazing Letter of Mrs. Florence Folsom Laying Bare the Sordid Secrets of Her Heart Explained by the Teachings of Psychology ---By Prof. E. D. Rice, of Columbia University.

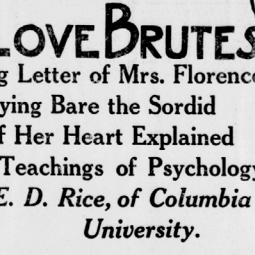


Mrs. Charles Dwight Folsom  
Mrs. Folsom's Remarkable Confessions to Her Husband

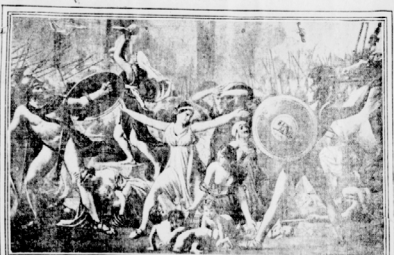
Dear Dwight—I am stronger now and able to write you the full truth, and before God I mean to do it. The situation in front of your family, of Charles and myself is terrible, tragic and frightful, as can be well imagined.

I am writing this letter because I love our son, because I love you and because I love our little William. I have treated you with cruelty. He has also treated me with the strictest kindness. Both are possible to him.

You will hear him described as worthless, a liar, a rake. He is weak in many ways, which allowed in his allowing his mother to write and abuse me. The Monday, February 11, I endured in his presence without defence or protection from him, in spite of the fact that he is the eldest and fiercest of all treatment I have ever suffered. But I must have deserved it all.



The Abduction of the Sabine Women. From a Painting by J. L. David in the Louvre. A Historical Case of a Whole Tribe of Women Who Were Taken by Force and Were Happy with Their Captives.



The Abduction of the Sabine Women. From a Painting by J. L. David in the Louvre. A Historical Case of a Whole Tribe of Women Who Were Taken by Force and Were Happy with Their Captives.



Geriella Stealing a Woman. Sculpture by Fremet. A Grotesque Presentation of the Physical Power and Brute Strength Which Appeals to Many Women as Explained by Prof. Rice.

Psychology Explains Why Brutes Fascinate Women

By PROF. DAVID EDGAR RICE, Ph.D., Columbia University.  
THE latest movement for the "equality" of the sexes... think ancient necessary. The doctrine of the equality of the sexes is merely one of the phases of primitive, equally unbalanced, in their theory and most vicious in its practical application to the sexes.

fascination which the adults also make in their... of confusion by her former husband... of the fact that most... of the fact that most...

Love from Brutality? Most of the love of existing... of the relation of the sexes, such a statement records that the normal function of the male sex is to come to the female sex as a conqueror...

Women Who Like Pain. It is said that among the slaves... of the fact that the individual... of the fact that the individual...

The Dominant Impulse. Note the attitude manifested with the relation of sex in their various nature as the most important, and consequently the most difficult to be understood in connection with the sex relation, that their love, not to be discussed, but to be recognized...

Devotion to Scoundrels. The notion of the white slave trade in the United States is a grotesque caricature of the devotion to scoundrels... of the devotion to scoundrels...

Abb. 106 Why Some Women Love Brutes, in: Canton Daily News, 04.01.1914.



**Abb. 107 a–d** David Wark Griffith, *Brute Force*, Lüsterne Umstellen und Berühren von Lillywhite in der Höhle der Low Cave Men, 1914, USA, © Library of Congress, Moving Image Research Center, FAC 4146, Cynthia Rosasco Collection.

RELEASED TUESDAY, JAN. 30  
 Last "Greatest January" Feature

## AS IT WAS IN THE BEGINNING

An indifferent society girl of the present is introduced at a function to a man who impresses her as being "masterful." Later, alone and musing, she is carried back to a prehistoric age, and finds there a

savage, the counterpart of the stranger at the ball, who fascinates and dominates her just as the stranger did. This story will make you THINK!

**Abb. 108** Annonce für den Film *As it was in the Beginning*, in: *The Moving Picture World*, 27.01.1912, S. 262.



**Abb. 109** Szene der urzeitlichen Regentin in einer Besprechung des Films *As it was in the Beginning*, in: *The Moving Picture World*, 27.01.1912, S. 309.

ihren Reizen kokettiert und bereits zahlreiche Verehrer um sich versammeln konnte.<sup>582</sup> Ein Mann jedoch zeigt zwar Interesse, umgarnt sie aber nicht. Die unerwartete Abweisung irritiert die junge Frau. Vollkommen vertieft in ihre Gedanken nickt sie ein und ein Traum führt sie weit zurück in eine Zeit, „when by her supposed magic arts, she reigned over a tribe of cave men (**Abb. 109**).“<sup>583</sup> In dieser urzeitlichen Szenerie taucht jener Mann, der sie im realen Leben abwies, als Urzeitmann wieder auf und verspottet ihre „magischen Kräfte“.<sup>584</sup> Es gelingt ihm, die bis dahin loyalen Urzeitmänner gegen sie und ihre raue Regentschaft („rude court“) aufzubringen. Daraufhin stürmen diese ihre Höhle und greifen sie an, doch ist sie dort noch im Besitz ihrer Magie und kann den Angriff abwehren. Jener Fremde verweilt allerdings in der Höhle, nimmt sie gefangen und bringt sie fort zu ihrem einstigen, nun gegen sie aufgebrachten männlichen Volk. Alle Männer treffen gemeinsam die Entscheidung, sie umzubringen, doch der Fremde beansprucht sie plötzlich für sich alleine. Ein Kampf entbrennt: „When they tried to bar his progress, he fought his way through them and to safety in the

582 Eine kurze Besprechung von *As it was in the Beginning* findet sich in: *The Moving Picture News*, 27.01.1912, S. 25.

583 *The Moving Picture News*, 20.01.1912, S. 3; und in *The Moving Picture World*, 27.01.1912, S. 25.

584 Es bleibt unklar, was die Macht der Frau legitimiert. Nicholas Ruddick führt, neben weiteren Beispielen aus der urzeitlichen Belletristik, in denen Urzeitfrauen regieren, etwa den Roman *Imitations of Eve* an, in dem die Hauptfigur durch die Kraft des Mondes herrscht. Vgl. Ruddick 2009, S. 140–144.



wilderness outside, with her in his arms.“<sup>585</sup> Dort macht er sie zu seiner Sklavin, die ihm in jeglicher Hinsicht dient. Just in diesem Moment erwacht die Frau und erblickt jenen attraktiven, fremden Mann, der sie um den nächsten Tanz bittet. Verwundert fragt sie sich „I wonder if he is ‚the‘ man?“ – nimmt dann aber das Angebot an.

In der Werbeannonce von Thanouser wird die männliche Hauptrolle als „masterful“ charakterisiert, „who fascinates and dominates her“ – in der Gegenwart wie in der Urzeit.<sup>586</sup> In den vier Sätzen der Annonce wird die Wirkung der Frau auf die Männer dagegen mit keinem Wort erwähnt. Die Zeilen kündigen einen Film an, in dem es um männliche Dominanz und eine devote Frau zu und seit Urzeiten geht. Ebenso tat es auch der Artikel, der den Film bereits im Oktober 1911 vorankündigte und von der „controlling power“ eines „lord and master“ schwärmte.<sup>587</sup> Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die junge Urfrau auf dem Still nicht nur Objekt der Begierde ist, sondern „Beute“ – ein Fetisch, mit dem der Mann machen kann, was ihm beliebt. Die auch bei Darwin präsente These,<sup>588</sup> der Urzeitmann ergattere Frauen, indem er sie gewaltsam raube und sich gefügig mache, nennt Nicholas Ruddick „Courtship with a Club“ und fächert zahlreiche entsprechende Beispiele aus der Kunst, vor allem aber aus der Belletristik auf.<sup>589</sup> Allerdings beschränkt er sich dabei auf Motive, die urzeitliche Anfänge schildern, und lässt verwandte Ikonographien der Kunstgeschichte wie etwa den Raub der Sabinerinnen außen vor. Als einen Ursprung für das Motiv des Frauenraubs führt er stattdessen das Buch *Primitive Marriage: An Inquiry into the Origin of the Form of Capture in Marriage Ceremonies* von John F. McLennan (1865) an.<sup>590</sup> Darin werden außergewöhnlich raue Anfänge der Menschheit beschrieben, in denen sämtliche urzeitliche Menschengruppen im permanenten Krieg miteinander lagen und Frauen als „bouches inutiles“ und allein für die Reproduktion nützlich erachtet wurden. Um Inzucht zu vermeiden, wurden Frauen anderer Gruppen geraubt. Es war laut Ruddick eben jenes Motiv, das – von Darwin legitimiert<sup>591</sup> – auf

585 *The Moving Picture News* 20.01.1912, S. 3.

586 *The Moving Picture News* 20.01.1912, S. 3; und *The Moving Picture World*, 27.01.1912, S. 25.

587 *The Moving Picture World*, 07.10.1911.

588 „Der Mann ist an Körper und Geist kraftvoller als die Frau, und im wilden Zustande hält er diesselbe in einem viel unterwürfigeren Stande der Knechtschaft, als es das Männchen irgend eines anderen Thieres tut; es ist daher nicht überraschend, daß er das Vermögen der Wahl erlangt hat“, so Charles Darwin, vgl. Darwin 1871, S. 326 f. Zu Darwin und der Evolution der Frau siehe Love 1983 und Richards 1983 sowie Pfisterer 2009.

589 Ruddick 2009, S. 131.

590 Ruddick 2009, S. 131, vgl. McLennan 1865.

591 In seinem Unterpunkt *On the evidence that all civilized nations were once barbarous* des fünften Kapitels des ersten Teils seiner Schrift *The Descent of Man* vermerkt Darwin etwa den Frauenraub als rohes Relikt mit Bezug auf McLennans Schrift: „almost all civilized nations still remain some traces of such rude habits as the forcible capture of wives.“ Vgl. Darwin 1871, S. 175.

die meisten Autor\*innen und Künstler\*innen eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübte und infolgedessen vielfach umgesetzt wurde.

In *As it was in the Beginning* bildet dieser Moment den entscheidenden Bruch. Die Urzeitfrau wird geraubt und zur Dienerin des Mannes degradiert. Die potentiellen Inspirationsquellen für das Motiv sind, wie von Ruddick angedeutet, zahlreich. Dennoch scheinen vor allem die *Prehistoric Fiction Novels* aus der Feder des Tarzan-Erfinders Edgar Rice Burroughs dahingehend bedeutsam zu sein. Burroughs schrieb diverse prähistorische Kurzgeschichten, die sukzessive in *All-Story (Weekly)* publiziert wurden – *The Cave Girl* (1913), *The Eternal Lover* (1913), *The Cave Man* (1914), *At the Earth Core* (1914) etc. – und seinerzeit auf die Darstellung der Urzeitmenschen in Filmen großen Einfluss hatten (**Abb. 110 u. Abb. 111**). Eine Verbindung, die bislang noch nicht aufgebaut wurde, ist darüber hinaus diejenige des Films zur gleichnamigen Geschichte der neuseeländischen „Queen of Bohemia“:<sup>592</sup> Dulcie Deamer.<sup>593</sup> Sie war Autorin belletristischer Texte wie auch diverser Theaterstücke. Bekannt wurde sie jedoch als schillernde Gestalt auf den aufwendigen „Artist’s Balls“, die sie in Sydney veranstaltete. Ab 1923 wurden ihre Auftritte als „cavewoman“ im knappen Leopardenfellkleid legendär (**Abb. 112**). Im Alter von 17 Jahren verfasste sie drei Geschichten, die allesamt in *The Lone Hand* (1908) veröffentlicht und 1909 in Melbourne ergänzt durch zwei weitere Erzählungen unter dem Titel *In the Beginning. Six Studies of the Stone Age and Other Stories*<sup>594</sup> herausgegeben wurden. Noch bevor man ein einziges Wort dieser von Rassismen gespickten Geschichte vernimmt, sind die voyeuristischen Illustrationen Norman Lindsays wahrnehmbar (**Abb. 113**): Der Blick fällt zuerst auf das entblößte Gesäß des lüsternen Urzeitmannes, dessen Perspektive man bereits im nächsten Moment einnimmt und mit ihm auf den nackten Körper einer Urzeitfrau schaut. In Bezug auf den Text sind die Illustrationen jedoch passend, wird doch auch dort die Frau als „Objekt der Begierde“ inszeniert: Die 17-jährige Deamer erzählt die Geschichte der gewaltsamen und erotisch aufgeladenen Entstehung eines urgeschichtlichen Paares. In dieser lauert ein haariger, dunkelhäutiger Urmann einer hellhäutigen Frau auf, er entführt sie und er macht sie sich gewaltsam gefügig.<sup>595</sup> Die Geschichte endet mit dem Moment der Ruhe nach dem Kampf vor der Höhle, in dem sich das Paar körperlich nähert. Deamers Erzählung und Nicholls Film tragen nicht nur

592 Kirkpatrick 1998, S. vii. Sie trug zudem den Titel „Empress of the Holy Bohemian Empire“.

593 Ruddick weist zwar auf die Erzählung Deamers im australischen Magazin *The Lone Hand* vom 1. Januar 1908 (dort: S. 233–239) hin, baut aber keine Verbindung zum Film auf, vgl. Ruddick 2009, S. 226, Fußnote 4.

594 Im Jahr 1929 wurden sie noch einmal mit einer weiteren Geschichte in einem Premiumband unter dem Titel *As it was in the Beginning* herausgegeben, vgl. Kirkpatrick 1998, 182.

595 Dass sie sich trotz allem loyal verhält, zeigt die vorletzte Szene, in der sie ihn in der Höhle verteidigt, indem sie die Löwin tötet, die ihn angreift – wobei hier in doppelter Weise auf weibliche Stärke und Kraft verwiesen wird.



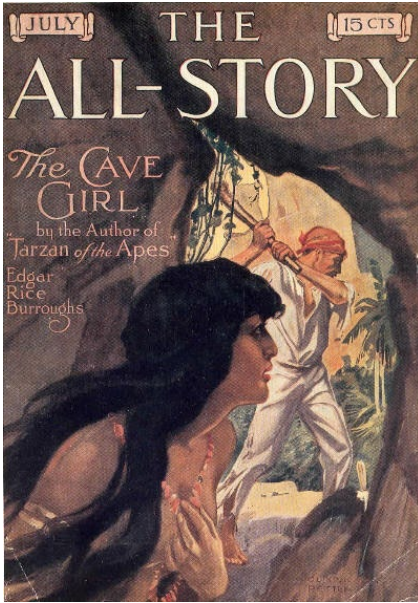


Abb. 110 Cover, in: *The All-Story*, 09.07.1913.



Abb. 111 Cover, in: *The All-Story Weekly*, 04.04.1914.



Abb. 112 Dulcie Deamer im Leoparden-kostüm, 1923, Sydney © Mitchell Library, State Library of NSW, P1/Goldie, Dulcie, Foto: The Swiss Photographic Studios.

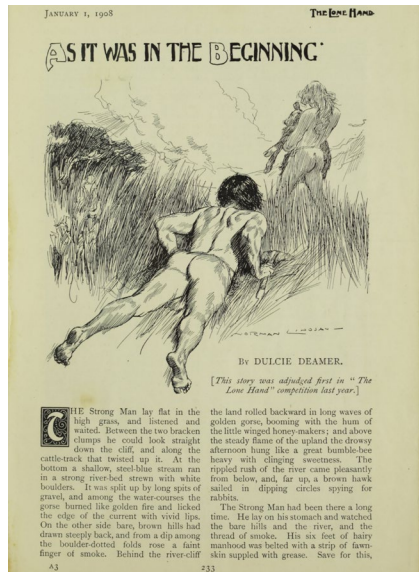


Abb. 113 Norman Lindsay, erotische Urzeitphantasie, in: *The Lone Hand*, 01.01.1908, S. 233.

den gleichen Titel, sie erzählen beide auch eine Geschichte dominanter urzeitlicher Männlichkeit: Raub, Entmachtung und Unterwerfung einer Frau, die sich schließlich in ihr Schicksal fügt, sind darin jeweils die entscheidenden Stationen. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass ihr Buch für Nicholls' *As it was in the Beginning* eine Inspiration darstellte.<sup>596</sup>

Die Freizügigkeit des gedruckten Bildes jedoch konnte der Film nicht vollends reproduzieren. Dennoch ist das urzeitliche Kostüm der Wahl weit davon entfernt, vor der Witterung oder prähistorischen Gefahren zu schützen.<sup>597</sup> Der vorauszusetzende Utilitarismus der urzeitlichen Kleidung bleibt im Gegenteil außen vor, zugunsten eines gewagt körperbetonten Outfits. Die Möglichkeit zur „abbreviation of drapery“ war laut Lindsay fest an den Inhalt und die Wahrhaftigkeit („verisimilitude“) eines Films gebunden.<sup>598</sup> „Now there is a tendency for even wilder things,“<sup>599</sup> womit er keineswegs die Action in den zeitgleichen Western, sondern gerade die Urmenschverfilmungen mit ihren halbnackten Darstellerinnen und Darstellern ansprach.<sup>600</sup> In der Tat wurden sämtliche Urzeitfrauen in Urmenschfilmen körperlich zur Schau gestellt: Besonders knapp etwa fällt die Garderobe bei, *The Revelation* (1913, Kay-Bee) (**Abb. 114**) oder *Primitive Instinct* (1914, Kalem) (**Abb. 115**), *The New Adam and Eve* (1915, Gaumont / Mutual) (**Abb. 116**), *The Return of Eve* (1916, Essanay) (**Abb. 117**) aus. Durch das Verkürzen des Kostüms kommt in Urzeitfilmen eine neuartige Körperlichkeit zum Ausdruck und diese wurde auch als eine solche wahrgenommen: Im Stummfilm *The Cave Man* (1912, Vitagraph) hebt die Kritik auf eben diesen Punkt ab: „The human figures in this living picture would delight a Michel Angelo“, heißt es in diesem Zusammenhang dort etwa<sup>601</sup> – ein Vergleich, den im Übrigen auch Lindsay in seinem Kapitel „Sculpture in Motion“ bemüht, um die neue Körperlichkeit des Urmenschen im Film herauszustellen: „Is it not possible to have a Michelangelo of photoplay sculpture? [...] His figures might come to us in the skins of the desert island solitary, or as cave men and women [...] and yet have a force and grandeur akin to that of the old Italian.“<sup>602</sup>

Die Zuschauer\*innen sahen mehr Haut, Muskeln und Haare als je zuvor auf der großen Leinwand. Sie sahen nicht nur schwache und starke, sondern auch unter- und

596 Spätere Werke erschienen hauptsächlich in New York. Es ist daher anzunehmen, dass ihr Buch *In the Beginning* mit der Zeit auf dem amerikanischen Markt präsenter wurde.

597 Ebenso wenig schien das die Aufgabe jener Kleidung gewesen zu sein, die in den urzeitlichen Nachbildungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu sehen war, vgl. Kap. 2.

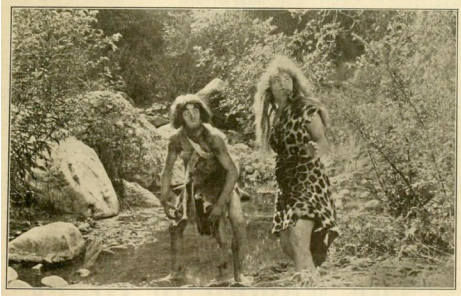
598 Lindsay (1915) 1922, S. 261 und S. 83.

599 Lindsay (1915) 1922, S. 261.

600 Lindsay (1915) 1922, S. 261.

601 Vgl. *The Moving Picture World*, 04.05.1912, S. 425. Dort heißt es ferner: „They were stalwart, beautiful men and women.“

602 Lindsay (1915) 1922, S. 95.



**Abb. 114** Urzeitliches Begehren im Film *The Revelation*, in: *The Moving Picture World*, 04.10.1913, S. 67.

**THE PRIMITIVE INSTINCT**  
 Featuring Mabel Hall in a strikingly original Two-Act Drama.  
 Kenna's dream, the primitive man's attack upon a lion; the father's rescue of his babe from the raging flames, just a few of the incidents which make this one of the most remarkable productions of the year.  
 Released Monday, August 24th. Scenes that instantly rivet attention on 1, 2 and 4-Sheets.

**The Counterfeiter's Plot**  
 The Secret Service detectives' midnight attack upon the counterfeiter's den and the deadly battle in the dark, bring this to a sensational climax.  
 Released Tuesday, August 25th. Striking 1 and 3-Sheets.

**When Men Wear Skirts**  
 Both Roland as the poor-but-honest barber who loves the beautiful musician (Margaret Whelan) makes every foot of this burlesque a treat.  
 Released Friday, August 28th.

**The Cave of Death**  
 Princess Mabel Darkfeather in a Two-Act Western Drama.  
 With upraised knife, the Indian crouches above the cave, waiting for his fair to emerge. Urra saves her sweetheart—but at a cost which will bring a gasp from spectators.  
 Released Wednesday, August 26th. Superb 1, 2 and 4-Sheets.

**The Car of Death**  
 Helen Holmes in a Railroad Drama.  
 With the speed of a deer, Kene rushes down the track to derail the dynamite car which menaces the picnic train. The explosion which follows is tremendously exciting.  
 Released Saturday, August 29th. Attention-attracting and 3-Sheets.

**KALEM**  
 KALEM COMPANY, 235-9 West 23d St., New York

**Abb. 115** Annonce für *The Primitive Instinct*, in: *The Moving Picture World*, 15.08.1914, S. 930.

MUTUAL PROGRAM

**WITHOUT EXTRA CHARGE**  
 A BEAUTIFUL 3 REEL PHOTOPLAY OF DISSEMBLED SOULS  
**"THE NEW ADAM AND EVE"**  
 FEATURING MISS GRACE VALENTINE

RELEASED NOV. 17<sup>TH</sup>  
 DIRECTION RICHARD GARRICK

**RIALTO STAR FEATURE**  
 GAUMONT COMPANY  
 DISTRIBUTED BY THE MUTUAL FILM CORP.  
 THROUGHOUT THE U.S. AND CANADA

MADE IN AMERICA

FLUSHING NEW YORK JACKSONVILLE FLORIDA

**Abb. 116** Annonce für *The New Adam and Eve*, in: *Motion Picture News*, 06.11.1915, S. 106.



**Abb. 117** Französisches Pressefoto, Szene aus *The Return of Eve* (franz. *Adam et Eve modernes*), 1916, © Bibliothèque nationale de France, Rol, 48500.

höherentwickelte Körper (**Abb. 118**). Der Urzeitfilm veranschaulichte die Kraft und Veränderbarkeit des Leibes,<sup>603</sup> wie auch dessen Ideal- und Extremzustände. Er forderte die Betrachtenden zum Vergleich des Filmkörpers mit der ihnen eigenen körperlichen Disposition heraus. Durch die Wahl des Kostüms, vor allem der Bastkleider und Röcke, werden zudem überdeutliche Bezüge zu rezenten Indigenen, etwa den Menschen Samoas oder Hawaiis hergestellt. Besonders klar etwa ist dies beispielsweise bei Chaplins *His Prehistoric Past*, dessen Adaption als *The Hula-Hula Dance* angekündigt wurde (**Abb. 119**).<sup>604</sup> Die Urzeitfrau wird hier der gleichen voyeuristischen Schaulust ausgesetzt wie indigene Frauen zu dieser Zeit.<sup>605</sup>

Für die filmische Inszenierung von Urzeitfrauen waren vor allem drei Quellen ausschlaggebend: Halbwissen von der Urgeschichte, pornographische Anleihen und nicht zuletzt die Bibel. Das Ergebnis dieser Mischung war zumeist eine Frauenfigur, die zugleich reizvoll, wild und unschuldig war. Sprechend hinsichtlich dieser eigenwilligen Mixtur sind etwa auch die Illustrationen, die Henry Clay Foster einem Artikel beigab, der die These enthält, dass die ersten Menschen („Adam und Eve“ bzw. „Our First Parents“) nicht hell-, sondern dunkelhäutig waren (**Abb. 120**).<sup>606</sup> Die beigefügten Bilder zeigen neben einem Gemälde von Emil Gozman, auf dem urzeitliches Arbeiten dargestellt ist, die pongoidere Variante der beiden Rekonstruktionszeichnungen des Pilt-down-Menschen nach Arthur Smith, eine Illustration des „Brute-Like Skull of the ‘Chapelle Aux Saints Man‘“, den bereits erwähnten Kopf der Pithecanthropus-Frau Gabriel von Max (hier nun titulierte als „A Scientist’s Drawing of the Probable Appearance of Pilt-down Man’s Wife“), die Skulptur einer Nymphe und eines Satyrs beim intensiven Liebesspiel von Lawn Gardin Fraser sowie interessanterweise eine „Modern Desert Island Eve as Shown in Motion Pictures“. Bei Letzterer handelt es sich um die Schauspielerin Edna Mayo, die die Hauptrolle in *The Return of Eve* (1916, Essanay) verkörperte (**Abb. 117**). Auch sie ist das Ergebnis einer Kombination der oben erwähnten Trias: eine erotisierte Urzeit-Eva. Die Bilder des Artikels zeigen damit auf einer Zeitungsseite konzentriert exakt jene Mischung, aus der sich die populäre Vorstellung vom Urmenschen in den 1910er Jahren in den USA hauptsächlich zusammensetzte:

603 Die Veränderbarkeit des Körpers beim Kunstschaffen mitzudenken wurde auch Teil des Mediums Zeichenlehrbuch, vgl. Pfisterer 2009, S. 133 f.

604 Hier zeigt sich, wie sich zeitgenössische und urzeitliche Erzählungen vor dem Hintergrund rassistischer Sichtweisen ineinander verschränken. Der Film hätte durch seinen starken Bezug zu den Salomonen auch problemlos als „South Seas Movie“ fungieren können, so Klossner 2006, S. 77. Ähnliches gilt für die Annonce zum Film *Cliff Dwellers* (1910) „This immensely interesting Indian picture portrays the aboriginal American under prehistoric conditions. The costumes used in this production were made from pictures owned by the American Museum of Nation History“, vgl. *The Moving Picture World*, 21.05.1910, S. 830 f.

605 Vergleichbar sind hier die den erotisierenden Blicken der Betrachtenden dargebotenen Frauen in Friedenthal 1910.

606 Vgl. *Syracuse Herald*, 03.03.1917.





**Abb. 118** Urzeitliches Kräftemessen im weiblichen Traumbild aus dem Film *Her Shattered Idol*, in: *Picture Play Weekly*, 10.07.1915, S. 17.

June 15, 1918 3521

To all Exhibitors:-  
**GIVE THE PUBLIC WHAT IT WANTS!**

We herewith reproduce a representative set of posters for one of our series of CHAPLIN'S "The Hula Hula Dance" adapted from "His Pre-historic Past"

W. H. PRODUCTIONS CO.  
 Mack Sennett Comedies  
**Charlie Chaplin**  
 THE HULA HULA DANCE  
 ADAPTED FROM HIS PRE-HISTORIC PAST

W. H. PRODUCTIONS CO.  
 Mack Sennett Comedies  
**CHARLIE CHAPLIN**  
 THE HULA HULA DANCE  
 ADAPTED FROM HIS PRE-HISTORIC PAST

**W. H. PRODUCTIONS CO.**  
 71 WEST 23rd St. Phone Gramercy 3027 NEW YORK CITY

The NEWS - advertisers believe YOU worth while; justify them.

**Abb. 119** Posterwerbung für den Film *The Hula Hula Dance* mit den Charakteren von *His Prehistoric Past*, in: *Motion Picture News*, 15.06.1918, S. 3521.

# Startling New Theories About Adam and Eve

**Our First Parents Were Dark Skinned, Says Dr. Henry Clay Foster, Who Points Out the Scientific Reasons for This Belief--Curious New Deductions from Earliest Relics and Traditions.**



A Modern Scientist's View of Eve as a Primitive



Lena Madsen's Sketch of a "Man and Woman" Representing Primitive "Adams and Eves"



**Dr. Henry Clay Foster**  
Author of "Modern Genesis"

**Q**uestions of the most startling nature have been raised by the discovery of the bones of a primitive man in the cave at Pithecanthropus, Java. It is now believed that this man lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible. The bones of this man were found in a cave in Java, and were the bones of a man who lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible. The bones of this man were found in a cave in Java, and were the bones of a man who lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible.

**A** skeleton of a primitive man was found in the cave at Pithecanthropus, Java. It is now believed that this man lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible. The bones of this man were found in a cave in Java, and were the bones of a man who lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible.

**D**uring the past few years, the bones of a primitive man have been found in the cave at Pithecanthropus, Java. It is now believed that this man lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible. The bones of this man were found in a cave in Java, and were the bones of a man who lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible.

From Basil Gammell's Publishing of Publicists' Men and Women in Primitive Epochs.

**A** drawing by Archibald Dallas from the bones of the Pithecanthropus, Java, shows a man with a dark skin and a headband. It is now believed that this man lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible. The bones of this man were found in a cave in Java, and were the bones of a man who lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible.

**A** drawing by Archibald Dallas from the bones of the Pithecanthropus, Java, shows a man with a dark skin and a headband. It is now believed that this man lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible. The bones of this man were found in a cave in Java, and were the bones of a man who lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible.

**A** drawing by Archibald Dallas from the bones of the Pithecanthropus, Java, shows a man with a dark skin and a headband. It is now believed that this man lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible. The bones of this man were found in a cave in Java, and were the bones of a man who lived in the same period of time as the first man mentioned in the Bible.

Abb. 120 Startling New Theories About Adam and Eve, in: The Syracuse Herald, 03.03.1917, S. 12.

Originalfunde, Nachbildungen, Kunstgeschichte, antike Mythologie und Film. Der Artikel zeigt ferner, wie weit entfernt Edna Mayos Verkörperung einer Urzeitfrau von der aktuellen Forschung war, bzw. dass die wissenschaftlich korrekte Darstellung der Anfänge der ersten Menschen im frühen Film keine Rolle spielte.<sup>607</sup>

### 4.3 Die Urzeitfrau als Zeitgenossin. Urgeschichtliche Visionen im frühen Feminismus

Nicht nur durch das Kostüm wirkt die Urfrau in *As it was in the Beginning* schutzlos, sondern auch in Momenten, in denen sie sich wie Griffiths Lillywhite alleine im Freien aufhält. Ihre magischen Kräfte sind an die Sphäre der Höhle gebunden, in der Außenwelt hingegen ist ihr jeder Mann überlegen. Der Weg der Frau, der im Film aufgezeigt und dadurch in den Augen der Öffentlichkeit urzeitlich legitimiert wird, ist der von einer Göttin zur Sklavin.<sup>608</sup> „This story will make you THINK!“<sup>609</sup> prophzeit die erwähnte Werbeanzeige von Thanouser der Leserschaft. Nur worüber? „The purpose of this film is to show how the primeval forces still operate in man and woman, though restraint in civilization gives them different outward forms, and it proves itself in the nature of its presentation and exceptionally psychological study.“<sup>610</sup> Laut Besprechung des Films im *New York Dramatic Mirror* vom 7. Februar 1912 habe der Mann jener Urzeitgöttin schlicht gezeigt, „that she was but a woman. He protected her from the others and took her away for himself, where she became his willing slave“. Weibliche Überlegenheit und Stärke, so die Aussage des Films, kann sich so deutlich ausprägen wie nur möglich. Die Frau bleibt dem Mann dennoch unter allen Umständen unterlegen und unterstellt. Das nach 1900 in Bedrängnis geratene männliche Weltbild wurde vom Urzeitfilm dieser Jahre demnach systematisch gestärkt und verteidigt, indem er es als eine anthropologische Konstante verkaufte. Große Namen des frühen Feminismus wie Charlotte Perkins Gilman, Olive Schreiner oder Elizabeth Cady Stanton erkannten diesen Umstand und waren bemüht, die populären Ansichten zu den Geschlechterrollen in der Urzeit zu revidieren. Sie machten die Urzeitfrau zur Zeitgenossin, die in ihrem Namen agierte und die feministische Position bekräftigte.

Der Feministin und Reform-Darwinistin Charlotte Perkins Gilman beispielsweise galt die Urgeschichte nicht als Legitimation für die zeitgenössische Ungleichbehandlung

607 Dies zeigen auch immer wieder aberwitzige Begegnungen von Urmenschen mit Dinosauriern, etwa bei Willis O'Briens Filmen oder Griffiths *The Primitive Man*.

608 Der Moment, in dem das Matriarchat in ein Patriarchat umschlägt, wird ganz im Sinne Bachofens als Fortschritt bzw. Evolution des Menschen gewertet, vgl. Bachofen 1861.

609 Vgl. *The New York Dramatic Mirror*, 07.02.1912.

610 Vgl. *The New York Dramatic Mirror*, 07.02.1912.

der Frau, sondern als das genaue Gegenteil.<sup>611</sup> Für ihr Bild von der Urzeit und ihre Auffassung von evolutionärem Fortschritt ist die Prämisse elementar,<sup>612</sup> dass der Anfang der Menschheit nicht ideal verlief. In ihrem erfolgreichen Buch *Women and Economics* (1898), das bis 1920 neun Auflagen erfuhr,<sup>613</sup> macht Perkins kontinuierlich Gebrauch von urzeitlichen Vorstellungen. Für sie liegt der Anfang aller Ungleichbehandlung in der frühen Urzeit, deren Bewohner\*innen noch mehr Tier als Mensch gewesen seien. Sie beschreibt zunächst einen aus ihrer Sicht idealen Zustand, in dem wie in der Tierwelt Kämpfe zwischen männlichen Individuen stattfinden und die Frau – in der Rolle der Beobachterin – am Ende den Stärkeren der beiden wählt; im Übrigen eine Vorstellung, die der Philosophie-Professor Karl Groos für abwegig erachtete.<sup>614</sup> Weiter stellt Gilman sich die Koexistenz der Geschlechter als annähernd gleichberechtigt vor<sup>615</sup> – bis zu einem entscheidenden Wendepunkt: „There seems to have come a time when it occurred to the dawning intelligence of this amiable savage that it was cheaper and easier to fight a little female, and have it done with, than to fight a big male every time.“ Auf diese Weise hätte „the custom of enslaving the female“ seinen Anfang genommen.<sup>616</sup> Durch Versklavung, Raub und Vergewaltigung, so argumentiert Gilman, sei der Frau die Möglichkeit genommen worden, im weiteren Leben Erfahrungen und Eindrücke zu sammeln und an diesen zu wachsen. Sie sei vielmehr an die Unterkunft und häusliche Pflichten gebunden worden,<sup>617</sup> insbesondere die einer Mutter.<sup>618</sup>

Gilman führt darauf auch gängige Klischees zurück, Frauen seien schwach und tollpatschig, wie es beispielsweise ein Artikel vom 3. Mai 1914 im *Chicago Examiner*

611 Obgleich sie sich selbst entschieden gegen die Bezeichnung „feminist“ wehrte und dafür plädierte, von „humanism“ zu sprechen (Allen 2009, S. 5), kann sie dennoch als eine der frühesten feministischen Theoretikerinnen bezeichnet werden. Eine Bibliographie ihrer theoretischen Schriften findet sich etwa bei Allen 2009, S. 2 f. Ihre Texte lehnen sich zudem stark an die Theorien des Reform-Darwinisten Lester Ward an, vgl: Egan 1989, S. 106. Dazu auch: Love 1983.

612 Egan 1989, S. 106 ff.

613 Allen 2009, S. 1.

614 „Was den ästhetischen Genuß betrifft, so könnte man es in unserem Zeitalter der Frauenbewegung von vornherein für etwas bedenklich ansehen, daß diese Fähigkeit der Theorie nach primär nur dem auswählenden weiblichen Geschlecht zukommen würde: die Genußfähigkeit des Mannes wäre ihm dann (wie etwa gewisse körperliche Charaktere) nur so nebenbei zugefallen.“ Vgl. Groos 1904, S. 5 f., vgl. ferner hierzu Pfisterer 2009, S. 146 f.

615 Es gibt Frauenrechtlerinnen, die noch früher ansetzen und den Idealzustand in der frühesten Zeit der Erdentstehung erkennen, als es keine Geschlechterunterschiede, sondern nur androgyne Zwitterwesen gab, vgl. Gamble 1894, S. 8.

616 Gilman 1898, S. 60. Die Sklaverei, die der Urmann etablierte, brachte auch für ihn Aufgaben mit sich: „he must care for what he forbade to care for itself“, vgl. Gilman 1898, S. 61.

617 „Whatever she has been allowed to do must be done in private and alone, the first-hand industries of primitive times.“ Vgl. Gilman 1898, S. 67.

618 Gilman 1898, S. 61 ff. Hierzu auch Geddes 1889.



unter dem Titel<sup>619</sup> *Why women do such foolish things. How the Most Remarkable Peculiarities of Modern Women Can Be Directly Traced to Cave Age Customs* behauptet.<sup>620</sup> Darin erklären die Wissenschaftler Simon Nelson Patten (Univ. of Pennsylvania), Frederick Starr (Univ. of Chicago) und Max Baff (Clark University) unter Einbeziehung von Charlotte Perkins Gilman – „not an ordinary scientist, but she may be termed a scientific observer of the relations of the sexes“ – die seit Urzeiten vererbten, vermeintlich typisch weiblichen Eigenheiten. Die Aufmachung und Positionierung des Artikels verbirgt dessen reißerischen Grundton nicht. Und tatsächlich stiftet er Verwirrung, indem er die genannten männlichen Wissenschaftler wörtlich zitiert, Gilmans Argumente dagegen sarkastisch zuspitzt und verfälscht, etwa wenn unterstellt wird, sie behauptete, Frauen seien seit Urzeiten „small and weak“, da sie so „much easier to manage“ wären.<sup>621</sup> Die angebliche Schlussfolgerung Gilmans sei, dass starke Frauen vor den Männern entkommen wären, die langsamen und schwachen hingegen nicht. Authentisch sind dagegen die hanebüchenen Schlussfolgerungen Pattens, Stars und Baffs im weiteren Verlauf des Beitrags.<sup>622</sup>

Auch das Bild der Urzeit, das Gilman in *Women and Economics* entwirft, ist fiktiv und intentional. Indem sie ihre Erzählung derart früh ansetzt, lässt sie aktuelle Zustände umso rückständiger anmuten. In der degradierenden Ungleichbehandlung der Frau agiert der Mann urzeitlich (**Abb. 121**).<sup>623</sup> Gilman revoltiert damit gegen die männlich dominierte Realität. Sie revoltiert aber auch gegen ein Bild von Männlichkeit, ein Bild vom Urmännlichen. Die Instrumentalisierung der Urzeit dient ihr dazu, die Zustände ihrer Zeit als unhaltbar und schädlich, insbesondere für Familie und Kinder, anzuprangern.<sup>624</sup> In ihren Büchern *Women and Economics* und *The*

619 „The degree of feebleness and clumsiness common to women, the comparative inability to stand, walk, run, jump, climb, and perform other race-functions common to both sexes, is an excessive sex distinction; [...],“ vgl. Gilman 1898, S. 46.

620 *Chicago Examiner*, 03.05.1914.

621 *Chicago Examiner*, 03.05.1914.

622 So wird etwa konstatiert, dass das Begehren neuer Modekollektionen oder das Weinen bei Hochzeiten die Urfrau zum Vorschein brächten. Oder es finden sich pauschale Statements wie dasjenige Starrs: „Woman by nature is unequal to man in the development of those qualities which make for human progress. She never distinguished herself by important discoveries in any line of science.“ Vgl. *Chicago Examiner*, 03.05.1914.

623 Und nicht nur der Mann, sondern die ganze Gesellschaft. Darauf verweist auch ein Artikel im *Boston Sunday Herald* vom 09.01.1916, in dem die Stellung der Frau in der Gesellschaft als Gradmesser der Zivilisation ins Bild gesetzt wird. Eine Frau steigt dort als Anzeiger in einem Barometer von der Steinzeit hin zur Jetztzeit empor und markiert damit den Stand der Entwicklung, die als eine Fortschrittsgeschichte propagiert wird.

624 Bezüglich der ersten Jahre und Erfahrungen des Kindes: „Social selection did develop higher types of men, though sex-selection reversed still insisted on primitive types of women. But the educative influence of these primitive women, acting most exclusively on the most susceptible years of life, has been a serious deterrent to race progress.“ Vgl. Gilman 1911, S. 158; auch hier:

THE SUNDAY HERALD, BOSTON, JANUARY 9, 1916.

# Woman's Position the True Mark of Civilization

## Vivid Arraignment of a Man-Made World from the Viewpoint of an Ardent Believer in the Place and Power of Woman.

By ALLEN SINSHEIMER

**W**OMAN is the mercury in the thermometer of life. Civilization stands at the top in direct contrast to barbarism below.

Ignorance and savagery make the cold that drives life to barbarism.

Attention and intelligence are the heat that sends it up to civilization.

Had you lived in India a hundred years ago you would have witnessed nursery at seven.

Some English travelers with neckties were asked if the beasts were their women.

The native men were accustomed to make the wives carry the burdens, while they lived in luxury.

In Turkey you might see the women pale, with little red in the lips or eyes and RICH GREEN in the complexion. The Turks have a notion that women are fitted ONLY for a sensual life, and that fresh air is as poison to them.

Green sickness, or Chlorosis, is as COMMON IN TURKEY as misery is in a drunkard's home.

You would find the savages of South America doffing shirts to a hammock when the wife gives birth to an infant. You would note that the woman keeps on with her work of sewing, mending, cooking—that the other females of the tribe wait coolly upon the man.

As you look higher in the scale of life you notice different treatment toward the women. Occasionally you find the man providing the home and food, the woman caring for the young. THAT IS THE FIRST STEP toward civilization.

Possibly you believe that civilization and mercy are close friends in our country. Unfortunately they are close, but not friends.

BRUTALITY, CRUELTY, STUPIDITY, CUPIDITY are still a part of our lives, and keep us from reaching civilization.

Women are still slaves, work-animals, burden carriers—must be just patients HIND TO THE HAPPINESS THAT LIES IN EQUALITY.

We all have our moments of imagining ourselves perfect—look at the steel, electric and air which we have conquered, and find it difficult to believe man can better in years to come—dark women are still subjected and men, continue to be brutish, as you will perceive by kindly observing HOW LITTLE some mothers, wives and daughters have TO SAY and HOW MUCH power the husband or father CONTROLS.

Women have feeling, memory, nerves—much more than men. No man would be so cruel as to risk a lot of her litter of one-day-old children. He would rather be wise enough to know that the kitchen world is safer and possibly die, but in many cases HUMAN MOTHERS MAY LOSE CONTROL over the CHILDREN if the father dies and will then turn to a madman, while in others he can only the UNBORN INFANT BEYOND THE MOTHER'S CARE.

When the heroes of the Middle Ages stole the profits of the travelers as they passed the castle or from the serfs who labored in the fields, man called it TYRANNY. When a woman marries in Florida that the husband, BY LEGAL RIGHT, assumes control of her personal property and takes the profits, we call it MARRIAGE.

Five centuries past no man could sell his wife his own—THINK OUT LOUD who to CHANGE one's RESIDENCE from a LIT to a GRAVE. A woman of Texas who owns anything, whether purchased before or after marriage, must first secure the consent of her lord and master before she may sell

it. Does the man have to do the same? Oh, no! That is different, though where the difference lies, unless IN STUPIDITY, no one seems to know.

Indians are famed for their generous habit of giving and then retaining gifts—the white man has the "Indian Give" buried under his armloads of stupid selfishness.

In many states the presents of the man (WHO MADE THE LAW) to his wife always BELONGS TO THE HUSBAND.

Horses are animals without speech. Human societies recognize that the horse cannot talk for himself, and diligently force evil owners to provide clean stalls and healthy surroundings.

Not, please, how we BUZZLE WOMEN with laws, but do not tell them when we say IN EVERY STATE in the Union that the MAN has the right to choose the husband and the WIFE MUST abide by his choice.

Discriminating women by classifying them with women, idiots, insane and criminals is proving a failure. Automatically giving a convict his vote with his release from jail, but withholding it from mothers, is becoming a boomerang. Keeping saloons above women's control and allowing them to rob the SAME WOMEN'S blood of their health is bringing a climax. Women ARE getting the vote—they have it now in many states; they are re-



NEWBORN CIVILIZATION

"Woman is the mercury in the thermometer of life. Civilization stands at the top—barbarism below."



Design from the Cover of Charlotte Perkins Gilman's 'Ferventness,' Symbolizing Man and Woman's Mutual Support of the World, the Pre-eminence Importance of the Child Among the World's Concerns, Woman's Closest Interest in the Child and Man's Co-operative Help in This Highest Cause.

regarded more valuable than money and common examinations, medicine and care by the STATE, since MUFF take the place of sanity.

We refer to the social and economic miseries needed acts. Such activities will be a sign that women are becoming more valuable in the eyes of men, and IS RUN BY MEN spends many thousands annually to maintain acts, hospitals, BUT DOES NOT SPEND the few dollars that would care for prospective mothers and PREVENT the birth of IDIOTS, CRIMINALS and INSANE.

Ponder the situation of the poverty-stricken people whose children must live next door to a saloon or disorderly home.

Think over the little ones who look for food in garbage cans, while the fathers loaf and the mothers work.

Watch the scrubwomen in the skyrappers and think of the defective children they must bring into the world!

Think of the green sickness of the Turkish harems and visit our foul leprosy, unsanitary factories and vile shops—YOU WILL FIND IT THERE, with the additional DISKASE OF CONSUMPTION.

Recall the South American savage who allowed his wife to work while he lay in the hammock, and search for improvement in our life WHERE CAN YOU FIND IT?

You will find people who think women should be treated like steel or iron—HAMMERED into submission, POUNDED into servility. You will also see one given BEHOLD, while she devotes to teaching the Nightingale Home for Training Nurses.

the poor do not drink wine if they have an apple. You will find them believing that ANY ONE can afford the price of medicine and hospital treatment if it. You will see them denounce all who are out of work as lazy. And it is THOSE, you will find, who are BRUTAL and HONORABLE enough to have women in TORTURE and save

Even between savagery and civilization—OFTEN NEARER TO SAVAGERY.

The most important matter in life is the MOTHER! The next is the CHILD. In order to have perfect infants we must have perfect mothers. Woods come from seeds, and deficient children come from NEGLECTED and ABUSED mothers.

As a suggestion for one way to uplift women, to aid them on their journey from subjugation, and incidentally to HELP MAN, kindly observe these few ideas:

Prospective mothers need ATTENTION, EDUCATION, TREATMENT. THEIR HOME LIFE must be free from worry.

Hospitals, maternal hospitals, free medical

Abb. 121 Woman's Position the True Mark of Civilization, in: Boston Sunday Herald, 09.01.1916.

*Man-Made World* (1911) skizziert Gilman eine Urgeschichte, die ihrer feministischen Agenda zuarbeitet. Der gesamte Entwicklungsstand der Frau sei männergemacht: „An ultra-male selection has chosen women for their femininity, and next for qualities of submissiveness and patient service bred by long ages of servility.“<sup>625</sup> Dieser Phänotyp Frau sei bei Männern immer noch der beliebteste, womit Gilman den Mann als primitiv-prähistorisch charakterisiert: „The male preserves more primitive qualities, the hairiness, the more pugnacious jaws; the female is nearer to the higher human types.“<sup>626</sup> Urzeit ist bei ihr eine männliche Sphäre, urtümliches Verhalten in der Jagd und im Krieg seien „primitive male instincts“.<sup>627</sup> Typisch männliche Charakteristika nach Gilman sind: „desire, combat, self-expression.“<sup>628</sup> Nichts anderes verkörpern männliche Figuren in den Urzeitfilmen des frühen 20. Jahrhunderts.

Es gehört zur Argumentationsstrategie Gilmans, dass sie die Urzeit nicht als extremes Kontrastbild zur Gegenwart entwirft. Sie hätte etwa von einem Matriarchat und damit von einer urzeitlich legitimierte, dominanten Position der Frau berichten können, doch wäre sie damit Gefahr gelaufen, als hoffnungslose Fiktionärin abgekanzelt zu werden. Dass solche Positionen dennoch eingenommen wurden, zeigt das Beispiel der Frauenrechtlerin Elizabeth Cady Stanton.<sup>629</sup> Ihre Rede *The Matriarchate, or Mother-Age*, gehalten 1889 vor dem National Council of Women of the United States in Washington D.C., begann sie mit den folgenden Worten: „Without going into any of the fine calculations of historians as to the centuries of human growth, I would simply state that some agree on about eighty-five thousand years. They assign sixty thousand years to savagery, twenty thousand to barbarism, and five thousand to civilization [...]. These facts [...] show for how long a period, in proportion, women reigned supreme.“<sup>630</sup> Die Zeit der Anfänge der Menschheit vor 60.000 Jahren wird damit als eine Phase des Matriarchats entworfen, um daraus ein Argument für das Wahlrecht der Frauen abzuleiten. Die Frauenrechtlerin Olive Schreiner dagegen

„[...] and the ensuing transmission of this relative feebleness to their children, boys and girls alike, retards human development.“ Vgl. Gilman 1898, S. 46.

625 Gilman 1911, S. 160.

626 Gilman 1911, S. 160.

627 Gilman 1911, S. 182. Ferner heißt es dort: „The use of force is natural to the male; while as a human being he must needs legislate somewhat in the interests of the community, as a male being he sees no necessity for other enforcement than by penalty. To violently oppose, to fight, to trample to the earth, to triumph in loud bellowings of savage joy – these are the primitive male instincts“. Im Gegenzug dazu sei das friedliche Streben nach Harmonie und Bildung weiblich konnotiert.

628 Gilman 1911, S. 28

629 Vgl. Stanton 1891.

630 Frauen seien „the arbiters of their own destiny, the protectors of their children, the acknowledged builders of all there was of home life, religion, and later, from time to time, of government“ gewesen, vgl. Stanton 1891, S. 78 f.

zeichnet in ihrem Buch *Women and Labor* aus dem Jahr 1911 ein gemäßigteres Bild. Sie lebte und arbeitete in der Kapkolonie in Südafrika und berichtete von dort von ihren Gesprächen mit „native African women“. Diese Unterhaltungen verwertete sie für ein Kapitel, das sich mit „the most primitive, the savage and semi-savage states“ des Menschen befasste.<sup>631</sup> Aus diesen Quellen wird sie auch ihre Rückschlüsse auf die Arbeitsaufteilung in der Urgesellschaft gezogen haben, die sich im folgenden Kapitel finden: „Give us labor! for countless ages, for thousands, millions it may be, we have labored. When first man wandered, the naked, newly-erected savage, and hunted, and fought, we wandered with him: each step of his was ours. [...] Side by side, the savage man and the savage woman, we wandered free together and labored free together. And we were contented! Then a change came.“<sup>632</sup> Mit jedem weiteren Entwicklungsschritt, den Schreiner aufführt, wird der Zustand der Frau ein erdrückenderer, erniedrigenderer und eingeschränkterer. Diese habe sich dennoch lange mit ihrem Dasein arrangieren können. Doch in der Gegenwart sei die Schere zwischen Mann und Frau soweit aufgegangen, dass der Status quo inakzeptabel erscheine und einer Veränderung bedürfe. Die Betätigungsfelder der Frau müssten deutlich erweitert werden, um den natürlichen, urzeitlichen Zustand wiederherzustellen.

#### 4.4 Ich, der Urmensch. Sigmund Freuds Urgeschichten

Die Rekurse auf den frühen Urzeitfilm, der exklusiv männliche Blicke repräsentierte, sowie auf die zeitgleiche Frauenrechtsbewegung, die die Urzeit für ihre Zwecke instrumentalisierte, konnte deutlich machen, dass die Prähistorie des Menschen ein Terrain war, auf dem nach 1900 der Geschlechterkampf besonders stark tobte. Zudem ist ersichtlich geworden, dass gerade den Filmen ein suggestives Potential innewohnt, indem sie Gewalt gegenüber Frauen als ahistorische Größen in der männlichen Psyche installieren. Das Stilmittel des Traumes, in dem sich die meisten Urzeitszenarien abspielen und das realitätsferne Tabubrüche und Wunscherfüllungen ermöglicht, war in diesem Zusammenhang das wichtigste filmische Werkzeug. Personen der Jetztzeit träumten sich zurück in die Vorzeit, in der sie ihre ureigenen Triebe fern ab aller gesellschaftlichen Konventionen ausleben konnten.

Dass die Filmemacher dabei nicht zufällig, sondern im Gegenteil sehr bewusst auf die zeitgenössische Psychoanalyse eingingen, belegt etwa der Untertitel von Griffiths *The Primitive Man: A Psychological Comedy*. Auch das Publikum nahm diesen Bezug wahr, wie die Bewertung von Nicholls *As it was in the Beginning* als eine „exceptionally

631 Schreiner 1911, S. 5.

632 Schreiner 1911, S. 27 f.

psychological study“ impliziert.<sup>633</sup> Eine Archäologie urzeitlicher Relikte in der Psyche des Menschen zu betreiben, wurde um 1900 vor allem mit dem Namen Sigmund Freud in Verbindung gebracht.<sup>634</sup> Und in der Tat stärkte Freud im Rahmen seiner Traumdeutung und später auch in *Totem und Tabu* (1913) wie kein Zweiter die Ansicht, die Handlungen des Menschen seien in gewissen Situationen von tief verankerten urzeitlichen Trieben abhängig. Dass wiederum sein Bild der Urzeit maßgeblich unter dem Einfluss prähistorischer Relikte, Rekonstruktionen und Visionen stand, ist dagegen weniger bekannt.<sup>635</sup>

Nur neun Prozent der Bücher in Freuds 4500 Bände starker Bibliothek weisen Lesespuren wie Unter- oder Anstreichungen auf.<sup>636</sup> Der Umstand, dass zu diesen auserlesenen Werken auch Moritz Hoernes' *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* (1898) zählt, ist von der Freud-Forschung bislang nicht ausgewertet worden.<sup>637</sup> Im darin enthaltenen Kapitel „Kunst im Zeitalter des reinen Jägerthums“, das Freud besonders zu interessieren schien, findet sich der Unterpunkt „Übergang zur neolithischen Kunst“. In diesem hebt er eine Passage hervor, in der es um den weiblichen Anteil an der Ökonomie bei Jägervölkern geht (**Abb. 122**). Hoernes bezieht sich hier auf Karl von den Steinens Ausführungen zu den *Indianerstämmen des Shingu Quellgebiets* (1886), die das Resultat einer Brasilien-Expedition darstellen und im Rahmen

633 *The New York Dramatic Mirror*, 07.02.1912.

634 Freuds Begeisterung für Archäologie ist umfassend behandelt worden, ebenso die Analogie zwischen Archäologie und Psychoanalyse, war doch das Konzept der therapeutischen Methode, „aufs Engste verknüpft mit der ‚Technik der Ausgrabung‘“, vgl. Armstrong 2004, S. 142; ferner die Fußnote zur archäologischen Metapher Freuds: Armstrong 2004, S. 155. Einige ausgewählte archäologische Passagen aus Freuds gesammelten Werken finden sich in: Ebeling/Altenkamp 2004, S. 36–43; vgl. zudem hierzu auch Stockreiter 1998 und allgemeiner zur Rhetorik Freuds: Spence 1994.

635 Außerdem waren es besonders Vergleiche mit Indigenen und die Beschäftigung mit Mythen und Sagen, die Freuds Gedanken über ursprüngliche Zustände befruchteten.

636 Insgesamt besaß Freud 3600 Werktitel, die Anzahl der Bände ist entsprechend höher, vgl. Davies/Fichtner 2006, S. 95. Von diesen Büchern weisen 247 Anstreichungen, 91 Unterstreichungen und nur 57 Randnotizen auf, vgl. ebd. S. 106 f.

637 Bis auf die Nennung des Bandes unter der Nummer 1775/ LDFRD 546 bei Davies/Fichtner 2006 findet sich keine Erwähnung. Es finden sich in Freuds Hoernes-Ausgabe insgesamt 39 Markierungen mit grünem Buntstift, vgl. Davies/Fichtner 2006, Nr. 1775 (CD). Die meisten von ihnen weist das Kapitel *Kunst im Zeitalter des reinen Jägerthums* auf, wobei für Freud Fragen der Technik etwa bei der Schnurkeramik im Vordergrund standen (Freuds Hoernes S. 264/ auch: 262 und 274). Ebenso interessierten ihn Passagen zum Geisterkult verschiedener Zeiten und Gesellschaften, etwa die Larvae (S. 99), wo Freud folgende Stelle hervorhob: „Ist die Annahme von den typischen Folgen der Unterdrückung matriarchaler sesshafter Ackerbauer durch patriarchale wandernde Viehzüchter, wie sie in Mittelitalien vielfach stattgefunden haben mag, gerechtfertigt, dann wären die Larvae [Spukgeister JT] ein erboster Ueberrest aus der Geisterwelt der älteren Volksgeschichte.“



anders als schematisch nennen kann, und zu welcher auch Alteuropa schlagende Analogien darbietet.<sup>1)</sup> Die Liste der an den Töpfen dargestellten Thiere ist, wie v. d. Steinen richtig bemerkt, interessant wegen der Gestalten, die nicht vertreten sind. Wir finden hier schon denselben Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Kunst wie im modernen Stilleben, wo die Männer Wildpret und Fische, die Frauen dagegen Blumen, Früchte, Schmetterlinge, Fliegen u. dgl. malen. Unter den Topfthieren der weiblichen Keramik herrscht das kleinere und zahmere Gethier durchaus vor — Fledermaus, Ente, Taube, Zecke, Assel, Krebs, Kröte, Eidechse, Schildkröte u. s. w. — es fehlen die Jagdthiere: Jaguar, Tapir, Schwein, Schlange, Affe.

Wenn wir also in der neolithischen Zeit andere Hände am Werk finden als in der paläolithischen, so rührt das vielleicht auch daher, dass ein grosser und wichtiger Theil der industriellen Arbeit von einem Geschlechte auf das andere übergegangen ist. Man hat die Gleichförmigkeit der geometrischen Decoration in den verschiedensten Zeit- und Erdräumen darauf zurückgeführt, dass die menschliche Hand eine Maschine ist, welche unter gleichen Bedingungen der Arbeit gleiche Producte liefern muss. Wenn das geometrische Ornament im Gange der allgemeinen Kunstentwicklung eine secundäre Stufe bezeichnet, erscheint die Sache doch nicht so einfach, als wenn wir jene Decorationsweise nach älterer Anschauung für die Urkunst halten dürften. Wir dürfen aber vermuthen, dass die primäre Kunststufe, wo sie herrschte, ihre Ausbildung der männlichen Hand verdankte, und dass die weibliche Hand wieder eine besondere Maschine ist, welche anders arbeitet als jene erstere. Wahrscheinlich ist die feiner ausgebildete und abgestufte Organisation der Innervation und Muskelarbeit des weiblichen Auges und der weiblichen Hand einer der wesentlichen Factoren bei der Entstehung des geometrischen Ornamentes, und somit liesse sich der schroffe Uebergang von der realistischen zur geometrischen Decoration auf physiologische Eigenthümlichkeiten der beiden Geschlechter zurückführen. Zu diesem äusseren physiologischen Moment tritt nun ein inneres, psychologisches. Das geometrische Ornament erscheint nach Allem, was wir an ihm mit unseren Augen sehen und über seine Entstehung und ursprüngliche Bedeutung wissen, dem häuslichen, pedantisch-ordnungliebenden und dabei abergläubig-fürsorglichen Geiste der Frau angemessener als dem des Mannes. Es ist, rein ästhetisch betrachtet, eine kleinliche, geistlose, bei aller Prachtentfaltung und Buntheit doch an gewisse enge Grenzen gebundene, aber in ihrer Beschränktheit gesunde und tüchtige, durch Fleiss und äussere Zierlichkeit gefällige Kunstweise, der Abdruck des weiblichen Wesens in der Kunst. Der conservative und hieratische Charakter desselben, wengleich der letztere vielleicht secundär ist, hängt damit auf das Engste zusammen.

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. das eine Waldfrucht darstellende warzenbesetzte Thongefäss bei v. d. Steinen, Taf. XXIV, Fig. 25, mit dem völlig identischen Stück aus Ziersdorf, Niederösterreich, Bronzezeit, Mitth. Anthr. Ges. Wien XX, S. 72, Fig. 27 (rechts in der Gefässgruppe).

derer ebenfalls Bezüge zur Vorzeit des Menschen hergestellt werden.<sup>638</sup> Die Stelle, die Freud beim Wiener Prähistoriker Hoernes markierte, lautet: „Wir finden hier schon den selben Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Kunst wie im modernen Stillleben, wo die Männer Wildpret und Fische, die Frauen dagegen Blumen, Früchte, Schmetterlinge, Fliegen u. dgl. malen. Unter den Topfthieren der weiblichen Keramik herrscht das kleinere und zahmere Gethier vor – Fledermaus, Ente, Taube, Zecke, Assel, Krebs, Kröte, Eidechse, Schildkröte u. s. w. – es fehlen Jagdthiere: Jaguar, Tapir, Schwein, Schlange, Affe.“<sup>639</sup> Durch das Aufkommen des hier der weiblichen Sphäre zugeschriebenen Ackerbaus und der damit einhergehenden Verarbeitung vegetabilischer Kost habe sich für die Frau ein spezifischer Anschauungskreis ergeben, der sich in ihrer Kunstproduktion niederschlägt.<sup>640</sup> Der Mann hingegen mache durch die Jagd Erfahrungen abseits der häuslichen Umgebung, wovon seine Kunstschöpfungen Zeugnis ablegen. Dass nun die Formsprache der neolithischen Kunst deutlich geometrischer und abstrakter als die der paläolithischen wurde, schreibt Hoernes nicht – wie Max Verworn – einem „Emporwuchern des Vorstellungslebens“ zu,<sup>641</sup> sondern den Geschlechterunterschieden (**Abb. 122, unteres Drittel**): „Das geometrische Ornament erscheint [...] dem häuslichen, pedantisch-ordnungsliebenden und dabei abergläubig-fürsorglichen Geiste der Frau angemessener als dem des Mannes. Es ist, rein ästhetisch betrachtet, eine kleinliche, geistlose, bei aller Prachtentfaltung und Buntheit doch an gewisse enge Grenzen gebundene, aber in ihrer Beschränktheit gesunde und tüchtige, durch Fleiss und äußere Zierlichkeit gefällige Kunstweise, der Abdruck des weiblichen Wesens in der Kunst.“<sup>642</sup> Diese Stelle macht damit ersichtlich, was Freud an Hoernes' Publikation interessierte, denn sie bestätigte seine Idee von den menschlichen Anfängen, die von Differenzen und Spannungen zwischen den Geschlechtern geprägt gewesen seien, wie im Folgenden weiter ausgeführt werden wird.

638 „Wo könnte es lohnender sein, der Vorgeschichte der Menschen nachzugehen, als gerade in Südamerika?“, vgl. Steinen 1886, S. 327.

639 Hoernes 1898, S. 69.

640 Hoernes 1898, S. 68.

641 Verworn 1908b, S. 31.

642 Hoernes 1898, S. 69. Hoernes legitimiert hiermit ganz nebenbei die zeitgenössischen Geschlechterkonventionen im Kunsthandwerk, er bildet damit die Situation ab, dass Frauen in der Zeit nicht an Akademien studieren durften.

Im Jahr 1913 konstatiert Freud mit dem ersten Satz seines epochemachenden Buchs *Totem und Tabu* selbstbewusst:<sup>643</sup> „Den Menschen der Vorzeit kennen wir.“<sup>644</sup> Inwiefern, das ist eines der übergreifenden Themen der folgenden vier Abhandlungen zur „historischen Wirklichkeit des Wahns“.<sup>645</sup> Mit seinem Rekurs auf urzeitliche Begebenheiten sucht Freud Psychopathologien seiner Patient\*innen zu er- und begründen.<sup>646</sup> In seiner erst 1985 entdeckten Schrift *Übersicht der Übertragungsneurosen*, die 1914/15 entstand, zeichnet er eine Urgemeinschaft, die stark durch äußere Umwelteinflüsse geprägt wird. „Unsere erste Aufstellung würde also behaupten“, so sein Zwischenresümee, „daß die Menschheit unter dem Einfluß der Entbehrungen, welche ihr die hereinbrechende Eiszeit auferlegte allgemein ängstlich geworden ist. Die bisher vorwiegend freundliche, jede Befriddig [sic!] spendende Außenwelt verwandelte sich in eine Haufung von drohenden Gefahren.“<sup>647</sup> Seine Patient\*innen bereits kennend (bzw. angesichts der Niederschrift des Textes inmitten des Ersten Weltkriegs antizipierend),<sup>648</sup> entwirft er hier das Bild einer angstbedingten Abhärtung des Urmenschen, die sich letztlich auf dessen Sexualleben ausgewirkt habe, denn: „mit dem Fortschritt der harten Zeiten mußte sich den in ihrer Existenz bedrohten Urmenschen der Konflikt zwischen Selbsterhaltung und Fortpflanzungslust ergeben [...]. Somit wurde es soziale Pflicht, die Fortpflanzung zu beschränken.“<sup>649</sup> Diese Einschränkung nun habe „das Weib härter treffen“ müssen, „als den um die Folgen des Sexualverkehrs eher unbekümmerten Mann“. Aus dieser Prämisse nun entwickelt Freud seine Kulturtheorie der Sublimierung: Der Mann, „nachdem er gelernt hatte an der Libido zu sparen“, habe seine Triebenergie in der Folge verstärkt dazu genutzt, auf intelligente und künstlerische Weise kreativ zu werden, und damit Meilensteine der

643 Zur Urgeschichte in *Totem und Tabu* vgl. u. a. Zumbusch 2012. Zu Freuds Darwin-Bezügen und der Auslegung der Urhorde vgl. Smith 2016. Allgemeiner Lohmann 2006, S. 168–171. Zur Urhorde Döring/Ott 2012, S. 136. Zudem zu Freuds Urmord und der daraus erwachsenen Urgeschichte der Schulkultur vgl. Matala de Mazza 2020. Zur Rolle der Religion in Freuds Schriften: Weidner 2000, Hegener 2005.

644 Daran anschließend führt er eine kleine Auflistung der Quellen auf: „in den Entwicklungsstadien, die er durchlaufen hat, durch die unbelebten Denkmäler und Geräte, die er uns hinterlassen [...]. Außerdem aber ist er noch in gewissem Sinne unser Zeitgenosse“, Freud 1913, S. 1. Es sind demnach die Menschen Australiens, die ihm einen direkten Blick in die Vorzeit vermitteln.

645 Darin erkennt Cornelia Zumbusch die Kernfrage Freuds in *Totem und Tabu*, vgl. Zumbusch 2012, S. 146.

646 „Beim Neurotiker ist man wie in einer prahistorischen Landschaft, z. B. im Jura. Die grossen Saurier tummeln sich noch herum, und die Schachtelhalme sind palmenhoch.“ Freud zit. n. Zumbusch 2012, S. 148.

647 Freud 1985, S. 36, Manuskript S. 12.

648 Zum Zeitpunkt der Abhandlung konnte Freud bereits auf 25 Jahre psychoanalytische Praxis zurückblicken, vgl. Ilse Grubrich-Simitis' Einleitung in: Freud 1985, bes. S. 8.

649 Freud 1985, S. 40, Manuskript S. 14. Dieser Konflikt finde laut Freud zumeist in der Hysterie seinen Ausdruck.



menschlichen Entwicklung hervorgebracht.<sup>650</sup> Für sein altruistisches Handeln in der Vergangenheit gebühre dem Mann von heute noch immer „Lohn“; das Naturrecht der „Verfügung über die Frauen“ dürfe ihm auch in Zukunft nicht abhandenkommen.<sup>651</sup>

In der Urzeit hingegen habe sich aus dieser Prämisse die „Urhorde“ gebildet: „Zu Ende dieses Zeitabschnitts war das Menschengeschlecht in einzelnen Horden zerfallen, die von einem starken und brutalen Mann als Vater beherrscht wurden.“<sup>652</sup> Freud reproduziert damit Darwins Thesen zur Struktur der ersten sozialen Verbände des Urmenschen.<sup>653</sup> Er räumt die Möglichkeit ein, dass die „egoistisch[e], eifersüchtig[e] u rücksichtslos[e] Natur“ des „Urvater[s] der Menschenhorde“ auf eine Anpassung an die im Laufe der Zeit immer härteren Eiszeiten zurückzuführen sei, wodurch das streng patriarchale Bild, das er in *Totem und Tabu* von der Gesellschaft der Urzeit zeichnet, letztlich klimatheoretisch erklärt, d. h. auf Umwelteinflüsse zurückgeführt wird.<sup>654</sup>

In der Zwangsneurose, so führt der Psychologe weiter aus, würden die „Charaktere dieser Menschheitsphase“ aktualisiert.<sup>655</sup> Die radikalste Wiederkehr des Urmenschen macht er jedoch im Krieg aus.<sup>656</sup> Die Illustration eines Artikels in der *South Bend News Times* vom 4. Juni 1918 kann in diesem Zusammenhang als Sinnbild angeführt werden (**Abb. 123**): Kupkas Urmensch wurde hier als Gigant in Octave Denis Victor Guillonnetts Gemälde *La Horde* montiert und verkörpert dort den „first Prussian“. Das Bild zeigt „hordes of asiatics puring over the European plains“, womit die Vorfahren der Preußen gemeint sind.<sup>657</sup> *Science Explains the Prussian Ferocity in War* lautet der Titel des Beitrags, der den *Homo Heidelbergensis* zum exklusiven Vorfahren der Preußen und somit der „strongest, most brutal, cruelest man force in the world“ erklärt.<sup>658</sup>

Liegt hier die Konzentration auf der Gewaltausübung, die als urzeitlich charakterisiert wird, so richtet Freud den Blick auf die Folgen des Tötens. Im Jahr 1915

650 Freud 1985, S. 42 (S. 15).

651 Freud 1985, S. 42 (S. 15). Es ist eben jene Situation, die im Übrigen Charlie Chaplin in seinem Film *His Prehistoric Past* (1914) auf humoristische Weise verhandelt: Dort duellieren sich zwei körperlich stark verschiedene Männer um eine Gruppe Frauen, einen urzeitlichen Harem.

652 Freud 1985, S. 42 (S. 15).

653 Vgl. Freud 1913, S. 117 u. 131 ff.

654 Freud 1985, S. 43 f. (S. 15 f.)

655 Freud 1985, S. 44 (S. 16).

656 Zur Parallelisierung der Kriegsgräuelp mit urzeitlichem Gebaren: Horral 2017, S. 147–169.

657 Diese Filiationslinie zeichnet nicht der Autor W. H. Ballou selbst, sondern der Paläontologe und Eugeniker Henry Fairfield Osborn sowie der Zoologe William King Gregory. Osborn wird mit der Aussage zitiert: „I am disposed to believe that *Homo Heidelbergensis* and *Homo Neanderthalensis* were humans in comparison with the authors of the crimes which are now being committed ‘by order’ of the Prussian officers and high command.“ Vgl. *South Bend News Times*, 04.06.1918.

658 „And curiously enough, science has also found that Von Hindenburg, the military idol of Germany, is a remarkable throwback to the old Heidelberg savage himself.“ Vgl. *South Bend News Times*, 04.06.1918.

SOUTH BEND NEWS-TIMES

# Science Explains the Prussian Ferocity in War



Comparison of the Round-Headed Savage Prussian Type of Skull (on the right) and the modern Anglo-Saxon (left) Type (on the left) Which Professor Osborn Says Represents Now Only Ten Per Cent of Germans.

By Dr. W. H. Ballou, Member of Academy of Natural Sciences, National Institute of Social Studies, Research Department United States Department of Agriculture, etc.

The Prussian type shows in the brain the highest capacity of any of the skulls of the Prussian group, however, the head features of a more modern type than in the modern, but the brain, the skull and the teeth are all more primitive than in the modern.

The head of the Prussian is not so broad as the head of the modern, but it is more rounded, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful. The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful.

The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful. The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful.



This is the noted reconstruction of "Primitivo Man" by Krapfen, which Professor Osborn says is really a reconstruction of Homo Heidelbergensis of the First Prussian.

## Professor Osborn of the American Museum of Natural History, and Professor Gregory of the Chair of Evolution at Columbia University, Trace the Blood of the German Leaders Back Through the Wild Tartars to the Most Ancient Savages

The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful. The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful.

The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful. The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful.

The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful. The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful.

The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful. The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful.



An Invasion of Homo—the Painting of O. D. V. Gullonnet Which Represents Hordes of Anatolia Pouring Over the European Plains. These Round-Headed Neanderthals Were Ancestors of the Prussian Who Have Taken the Place of the True Long-Headed Tartars.

The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful. The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful.

The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful. The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful.

The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful. The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful. The Prussian skull is also more rounded than the modern skull, and the forehead is more prominent. The teeth are also more primitive than in the modern, and the jaw is more powerful.

Abb. 123 Science Explains the Prussian Ferocity in War, in: South Bend News Times, 04.06.1918.

verfasste er seinen Essay *Unser Verhältnis zum Tode*.<sup>659</sup> Er kommt darin zunächst auf die Gefühlsambivalenz zu sprechen, die der Tod einer geliebten Person mit sich brächte, sterbe doch mit dieser nicht nur ein „Stück des eignen geliebten Ichs“, sondern zugleich ein „Stück Fremdheit“. <sup>660</sup> Freud nimmt an, dass dies zu „Urzeiten gewiß noch uneingeschränkter“ gegolten habe. <sup>661</sup> Das gegenwärtige Verhältnis zum Tod sei weniger sensibel als jenes, das vor dem Hintergrund der Annahme einer Blutschuld durch den Tod anderer im Aberglauben Indigener zum Ausdruck komme. Diese „ethische Feinfühligkeit“ sei den „Kulturmenschen“ abhandengekommen. <sup>662</sup> Freud stellt daraufhin die Frage nach dem Ursprung des fünften Gebotes: Du sollst nicht töten. „Was keines Menschen Seele begehrt, braucht man nicht zu verbieten,“ <sup>663</sup> es schließe sich von selbst aus. Das Begehren zu töten, müsse folglich Teil des Menschen sein, was die Frage evoziere, wie sich unser Unbewusstes zum Problem des Todes verhält: „Die Antwort muss lauten: fast genau so wie der Urmensch. In dieser wie in vielen anderen Hinsichten lebt der Mensch der Vorzeit ungeändert in unserem Unbewußten fort. Also unser Unbewußtes glaubt nicht an den eigenen Tod, es gebärdet sich wie unsterblich.“ <sup>664</sup> Dieser innere Urmensch „mordet selbst für Kleinigkeiten.“ <sup>665</sup> Daraufhin gelangt Freud zu der Schlussfolgerung: „So sind wir selbst, wenn man uns nach unseren unbewußten Wunschregungen beurteilt, wie die Urmenschen eine Rotte von Mördern.“ <sup>666</sup> Zur Expression dieser inneren Anlagen kommt es nun im Krieg, dieser „streift uns die späteren Kulturauflagerungen ab und läßt den Urmenschen in uns wieder zum Vorschein kommen. Er zwingt uns wieder, Helden zu sein, die an den eigenen Tod nicht glauben können; er bezeichnet uns die Fremden als Feinde, deren Tod man herbeiführen oder herbeiwünschen soll; er rät uns, uns über den Tod geliebter Personen hinwegzusetzen.“ <sup>667</sup>

Sechs Jahre später erscheint Freuds Band *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921), <sup>668</sup> in dessen zehntem Kapitel – „Die Masse und die Urhorde“ – er zunächst erneut auf Darwins Annahme zu sprechen kommt, dass „die Urform der menschlichen Gesellschaft die von einem starken Männchen unumschränkt beherrschte Horde“

659 Freud 2003, S. 34.

660 Freud 2003, S. 53.

661 Freud 2003, S. 53.

662 Freud 2003, S. 55 und zu dieser Stelle in *Totem und Tabu* (Freud 1913), S. 356 ff.

663 Freud 2003, S. 56 u. Frazer in *Totem und Tabu* (Freud 1913), S. 408 f.

664 Freud 2003, S. 56.

665 Freud 2003, S. 57.

666 Freud 2003, S. 57 und in *Totem und Tabu* (Freud 1913) über die Kraft derartiger Wünsche, vgl. S. 374 f.

667 Freud 2003, S. 59. Freud schließt seinen Text mit einem Plädoyer für ein Bekennen zu der bisher so „sorgfältig unterdrückten“ Einstellung zum Tode ab: „Wenn du das Leben aushalten willst, richte dich auf den Tod ein.“ Freud 2003, S. 60.

668 Freud 1999b.

gewesen sei.<sup>669</sup> Spuren dieser Sozialstruktur fänden sich in der Erbgeschichte der Menschheit: etwa in der Entwicklung des Totemismus, in den Anfängen der Religion, in der Sittlichkeit und sozialen Gliederung. Natürlich ist sich Freud der Unschärfe dieser Aussage bewusst: „Es ist dies zwar nur eine Hypothese wie so viele andere, mit denen die Prähistoriker das Dunkel der Urzeit aufzuhellen versuchen – eine ‚just-so story‘“,<sup>670</sup> womit auf Rudyard Kiplings berühmte Publikation fiktionaler Geschichten für Kinder aus dem Jahre 1902 angespielt wird.<sup>671</sup> Dennoch spricht Freud acht Jahre nach *Totem und Tabu* kollektivierend von „unserer Vorstellung von der Urhorde“,<sup>672</sup> die sich in dem „vertrauten“ Bild des „überstarken Einzelnen inmitten einer Schar von gleichen Genossen“ darstelle.<sup>673</sup> Sämtliche Eigenschaften einer modernen Menschenmasse projiziert er im Folgenden auf die Urzeit: „Die Psychologie dieser Masse, wie wir sie aus den oft erwähnten Beschreibungen kennen – der Schwund der bewußten Einzelpersönlichkeit, die Orientierung von Gedanken und Gefühlen nach gleichen Richtungen, die Vorherrschaft der Affektivität und des unbewußten Seelischen, die Tendenz zur unverzüglichen Ausführung auftauchender Absichten – das alles entspricht einem Zustand von Regression zu einer primitiven Seelentätigkeit, wie man sie gerade der Urhorde zuschreiben möchte.“<sup>674</sup> Und er resümiert: „Die Masse scheint uns so als Wiederaufleben der Urhorde. So wie der Urmensch in jedem Einzelnen virtuell erhalten ist, so kann sich aus einem beliebigen Menschenhaufen die Urhorde wieder herstellen; soweit die Massenbildung die Menschen habituell beherrscht, erkennen wir den Fortbestand der Urhorde in ihr.“<sup>675</sup>

Freuds Darstellungen zielen darauf ab, das Urmenschliche als konstante Facette des Menschlichen zu etablieren. Die abgründigsten Geschehnisse der Menschheitsgeschichte werden damit als ihr primitives Erbe verständlich. Unbewusst und unhintergebar schlummert die rohe, von darwinistischen Gesetzmäßigkeiten bestimmte Prähistorie der Menschheit in jedem einzelnen Individuum, um sich in gewissen Momenten zu reaktivieren und die Kontrolle zu übernehmen. Eine Episode einer solchen Verselbstständigung des Urmenschlichen begegneten wir bereits sinnbildlich

669 Freud 2003, S. 114.

670 Freud 2003, S. 114.

671 Vgl. Armstrong 2004, S. 155, Fußnote 1.

672 Diesen Moment der Kollektivierung hebt Michael Ott besonders hervor, vgl. Döring/Ott 2012, S. 136.

673 Freud 2003, S. 114.

674 Freud 2003, S. 114.

675 Freud 2003, S. 115. Ferner: „Wir müssen schließen, die Psychologie der Masse sei die älteste Menschenpsychologie.“ Die Behauptung, Individualpsychologie hebe sich nur partiell aus der Massenpsychologie hervor und sei erst später allmählich entstanden, korrigiert er, wenn er schreibt: „Die Individualpsychologie muß vielmehr ebenso alt sein wie die Massenpsychologie, denn von Anfang an gab es zweierlei Psychologien, die der Massenindividuen und die des Vaters, Oberhauptes, Führers“, vgl. Freud 2003, S. 115.

zu Beginn des Kapitels, in Form der „prehistoric ogre“, in Walter R. Booths *The Prehistoric Man*. Auch in Freuds Theorie bekommt der Urmensch den Charakter eines Spukgespensts, das in gewissen Situationen zur Heimsuchung ansetzt und etwa die Psychodynamik von Massenaufläufen bestimmt. Die Urhorde ist in der Masse virtuell enthalten sowie der Urmensch „in jedem Einzelnen virtuell erhalten ist“.<sup>676</sup> Was historisch maximal distanziert liegt, ist psychologisch latent, bisweilen sogar präsent.

676 Freud 2003, S. 115.