

»DER KAMPF UM'S WEIB« – ODER: KUPKA, DARWIN UND DIE EVOLUTION DER KUNST (-GESCHICHTE)

Ulrich Pfisterer

In München – wie anderwärts auch, von Paris bis Wien – tobte um 1900 der ›ewige Kampf um's Weib‹.¹ Der Malerfürst an der Isar etwa, Franz von Stuck, führte seinem Publikum das existentielle Ringen, den Wettstreit um die Gunst des rätselhaften Wesens ›Frau‹ als anthropologische Konstante vor Augen, die bereits das Tun und Wollen der Urmenschen beherrscht hatte (Abb. 1): Auf einem knapp 1,20 m breiten Gemälde (datiert 1905) gehen zwei grobschlächtige, braungebrannte, zumindest am Kopf stark behaarte Troglodyten in höchster Erregung aufeinander los – angespornt durch den Anblick einer distanziert am Rand stehenden und selbstbewusst die Arme in die Hüften stemmenden, nackten, rothaarigen Beobachterin, die mit ihrem ›modernen Körper‹ eigentlich so gar nicht in diese prähistorische Szenerie passen will. Durch ihre ganze Haltung gibt sie jedenfalls klar zu erkennen, dass sie hier nicht im geringsten als willensloser Siegespreis des Ringkampfes denn vielmehr als absolute Beherrscherin des männlichen Begehrens zu verstehen ist.² Überraschend dürfte diese *femme fatale* in ihrer Dominanz (an sich ja ein geläufiges Sujet) insbesondere auch deshalb gewesen sein, da seit einigen Jahren ein genau gegenteiliges Thema der Frühzeit Konjunktur hatte: nämlich Erzählungen und Darstellungen männlich-animalischer Attacken – sei es von Urmenschen, sei es von Menschenaffen (die Vorgeschichten von King-Kong und

1 Gute Zusammenfassungen und Zugang zur umfangreichen Forschungsliteratur liefern Friedel/Eschenburg, Kampf; Van Os, Femmes fatales. Vgl. allgemein zum Spektrum von ›Körper- und Frauenbildern‹ um 1900 auch Dijkstra, Idols; Clair, L'âme, zu Evolutionsvorstellungen bes. S. 302–359; Stead, Monstre.

2 Eremitage, St. Petersburg; im Münchner Glaspalast 1929 dann unter dem Titel »Urmenschen« ausgestellt; Voss, Franz von Stuck, Kat. 286/65–288/67; zuletzt Brandhuber/Buhrs, Franz von Stuck, S. 50–61 (Kat. 30); zur Deutung die Aufsätze S. 100–129 von Margot Th. Brandhuber: Franz von Stuck. Klassizismus und Urgewalt, und S. 130–147 von Hubertus Kohle: Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur-)Wissenschaften ihrer Zeit. Die Einschätzung von Voss, Variieren, S. 254f., Franz von Stucks Gemälde sei eines der wenigen, bei denen die Evolutionstheorie »neue Bilder« schuf, scheint mir so nicht zutreffend.

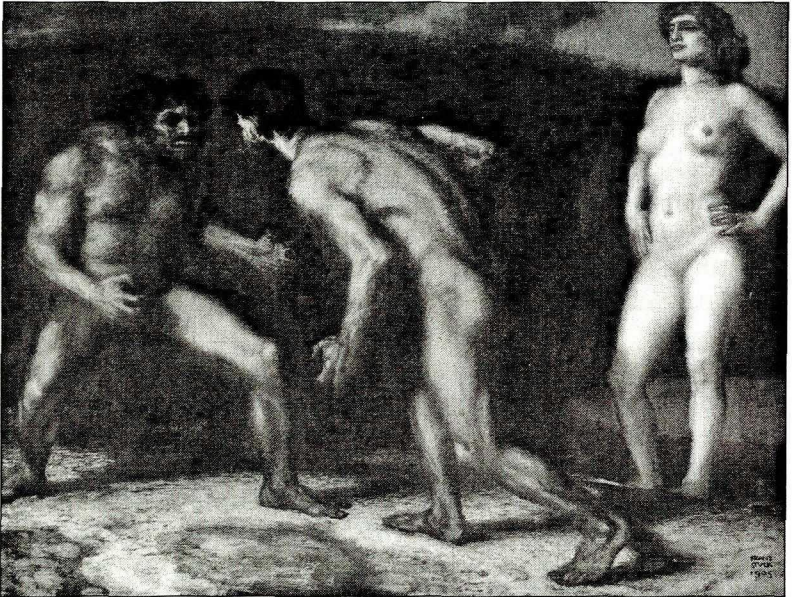


Abb. 1: Franz von Stuck, »Der Kampf um das Weib«, 1905. St. Petersburg, Eremitage (Eisler, Colin: *Paintings in the Hermitage*, New York 1990).

Tarzan), sei es von im Alptraum zu Affen mutierten Ehegatten – auf wehrlos ausgelieferte Frauen.³

Einen entscheidenden Hintergrund für alle diese Bilder liefern jedenfalls die populären darwinistischen Theorien zur Evolution, zum damit verbundenen Kampf ums Dasein und zur sexuellen Zuchtwahl. Stuck griff so nicht nur mit dem »Kampf um's Weib«, sondern auch mit der Visualisierung von prähistorischen »Anthropoiden« ein Modethema der Jahre um 1900 auf – wo-

3 Der Ehemann als Affe in einer Karikatur von Th. Th. Heine mit dem Titel »Der Traum der jungen Gattin« erschien im Münchner *Simplicissimus*, 2/25 (18. Sept. 1897), S. 197. Vgl. auch Alfred Kubins lavierte Tuschzeichnungen »Die Geilheit«, um 1900, und »Eine für alle«, um 1900/01. Die wohl berühmtesten Bilder vorzeitlichen Frauenraubs stammen von Paul Jamin: »Le Rapt; âge de la pierre« (1888), »Le Brenn et sa part du butin« (1893) und »L'Enlèvement« (1900); vgl. Moser, *Images*. Mit dem aufsehenerregenden Thema »Gorilla raubt Frau« als monumentale Statue bewarb sich Emmanuel Frémiet für den Salon 1887 (eine erste Version entstand bereits 1859, allerdings war das Thema zunächst der »menschenfressende Affe«; Baudelaire identifiziert im Übrigen einen Orang-Utan); dazu Zgórnik, *Gorillas*; Gott, *Fremiet*. Insgesamt zu diesem Themenfeld auch Larson, *Selection*.

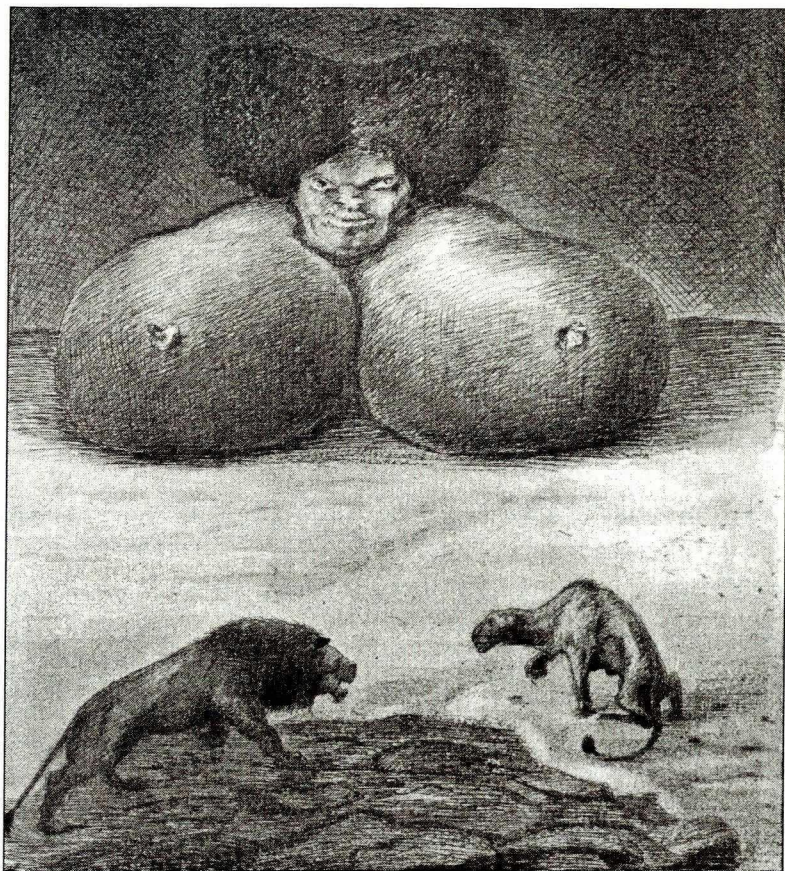


Abb. 2: Alfred Kubin, »Grotteske«, um 1900/01. Wien, Staatl. Graphische Sammlung Albertina (Peters, Kubin)

bei seine Phantasie-Vorfahren als besonders offensichtliche Chiffren für die Menschen der Gegenwart agieren.⁴ Das zeigt sich nicht nur an der klassizistischen Idealisierung der Frau oder daran, dass der Maler die Haltungen der beiden Ringer anhand von Aktfotografien seiner selbst einstudiert hatte.⁵ Für Stuck ließ sich der als offenbar archetypisch verstandene »Kampf um das

4 Zu Bildern der Vorzeit um 1900 s. Rudwick, *Deep Time*; Moser, *Images*; *Vénus et Caïn*.

5 Birnie Danzker, Franz von Stuck, Kat. 66 und 67.

Weib« zudem problemlos in andere historische Kontexte verlegen, vollends in den Bereich des Mythos – so, wenn Faune oder Kentauren um die Gunst weiblicher Zuschauer kämpfen –, oder aber ins Spanien des 18. Jahrhunderts.⁶ Gleich ganz im Reiche der Tiere suchte im Übrigen Stucks Münchner Kollege Alfred Kubin ebenfalls um 1900 zwar nicht den »Kampf um's Weib«, wohl aber den »Kampf der Geschlechter« als Grundantrieb aller Lebewesen (Abb. 2): Löwe und Löwin umschleichen sich auf Kubins Zeichnung in einer Mischung aus Aggression und anziehendem Geschlechtstrieb, während über ihnen das personifizierte ewig-weibliche Prinzip, an eine monströse Sphinx erinnernd, den unendlichen, darin aber zugleich bedrohlich-unausweichlichen Kreislauf von Geschlechtlichkeit, Reproduktion und Tod in der Natur signalisiert.⁷

Auf den ersten Blick mag vor diesem Hintergrund eine kleine Gouache (Abb. 3) zunächst nur als weitere Variation dieses Themenfeldes erscheinen, bei der nun Menschenaffen, ein Orang-Utan und ein Gorilla, auf Leben und Tod um ein Orang-Weibchen kämpfen. Das wenig beachtete, 1902 datierte und signierte Bild stammt von dem in Böhmen geborenen František Kupka, der über Prag und Wien nach Paris gekommen war und den man vor allem als einen der wenig späteren Begründer der Abstraktion kennt – eine radikale Wandlung seines Stils, die Kupka um 1911 vollzog.⁸ Dagegen soll im Folgenden gezeigt werden, dass es sich bei diesem kleinen Gemälde um die wohl ironischste, jedenfalls um eine bis ins kleinste Detail durchdachte künstlerische Auseinandersetzung mit Evolutionsvorstellungen und deren Beziehung zu den Künsten handelt. Nun sind Darstellungen von Evolutionstheorien in Bildern und umgekehrt die Rolle von Bildern für das Denken über Evolution

6 Vgl. Voss, Franz von Stuck, Kat. 11/85 (die nackte Frau später übermalt); 47/63; 100/64; 315/70 (angeregt durch Max Klingers »Rivalen«); 453/71; 478/72; 597/68–598/69.

7 Peters, Kubin, S. 156–158 (Kat. 37); vgl. auch Morton, Natur. Richard Müller wird dann den »Kampf um's Weib« 1912 unter dem Titel »Rivalen« mit besonders deutlichem Bezug auf Darwins Untersuchungen an Vögeln als zwei Kampfläufer im Balzkampf verbildlichen, zwischen denen sich lasziv eine nackte Frau räkelt, vgl. Schmidt/Gaßner, Liebe, S. 300 (Kat. 182); zu den für Darwins Argumentation besonders wichtigen ornithologischen Abbildungen s. Smith, Selection; auch Jumeau-Lafond, femme-animal.

8 59,5 × 62 cm, Berlin, Sammlung Jiří Svestka; der Forschungsstand bei Theinhardt/Brulé, Kupka, hier S. 65, 68 und 215 (Kat. 57), und zuletzt Kort, Darstellung. Kupkas Abstraktion resultiert aus seinem schon vorausgehenden Interesse an der Verbindung von Kunst und Wissenschaft und einer Erkundung der Formen und Gesetze in der Natur; dazu etwa André, Wanderer.



Abb. 3: František Kupka, »Antropoïdes«, 1902. Berlin, Sammlung Jiří Svestka (Kort/Hollein, Darwin) (auch farbig im Anhang).

gerade in jüngster Zeit mehrfach eingehend untersucht worden.⁹ Hier wird aber darüber hinaus gefragt werden, welche spezifische Bedeutung darwinistische Evolutionstheorien für das Denken über Kunst und Künstler, welche Rolle Evolutionsvorstellungen für die künstlerische Praxis wie für die Kunsttheorie und Kunstgeschichtsschreibung der Jahrzehnte um 1900 spielten.¹⁰ Es geht darum, wie sich die Konzeption der Anfänge, Entwicklungen und ästhetischen Normen der Kunst durch Evolutionstheorien in der zweiten Hälfte

9 Verwiesen sei nur auf Bredekamp, Korallen; Smith, Darwin; Voss, Bilder.

10 Dazu neuerdings auch Kort/Hollein, Darwin; Larson/Brauer, Art; Donald/Munro, Forms.

des 19. und den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts radikal veränderten. Nochmals anders und zugespitzt formuliert: Anfang und Evolution sind nicht auch und neben vielem anderen ein Gegenstand von Kunst und Kunstwissenschaft, sondern sie sind eines der entscheidenden Themen der Jahrzehnte um 1900. Und sie sind entscheidend an der Auflösung der klassischen europäischen Ästhetik, die sich an Antike und italienischer Renaissance geschult hatte, beteiligt, indem sie einen grundlegend anderen Theorierahmen lieferten.¹¹

Zugleich verändert sich mit dem neuen Interesse an der Prähistorie und der prähistorischen ›Kunst‹ des Menschen auch ganz allgemein das Verhältnis von Kunstgeschichte und Geschichte: Zum einen lieferte nun nicht mehr die Geschichtsschreibung, sondern Biologie und Anthropologie die entscheidenden Parameter zum Verständnis von Kunst. Zum anderen kann sich die Erforschung der Frühformen menschlicher Kultur vor jeder schriftlichen Überlieferung (ein Zustand, der nicht nur die Urzeit, sondern auch noch einige der um 1900 existierenden ›primitiven‹ Völker zu kennzeichnen schien), allein auf materielle und speziell künstlerische Artefakte stützen. In diesem Horizont wurde der Kunstgeschichte eine eigenständige, teils sogar führende Rolle bei der historischen Analyse zugestanden – wie es etwa Karl Lamprecht in seiner »Modernen Geschichtswissenschaft« von 1905 formulierte: »Reduziert sich damit die Frage nach der Aufstellung der Zeitalter niedriger Kultur –, oder was dasselbe ist, das Problem der Analyse des ungeheueren völkerkundlichen Stoffes nach historischen Kategorien – zunächst auf die Phantasietätigkeit, so kann und muss sie auf diesem Gebiet [...] auf eine Untersuchung der bildenden Kunst beschränkt werden.«¹²

In den folgenden drei Kapiteln wird – immer mit Blick auf Kupkas Gemälde – die Relevanz des neuen Evolutionsdenkens auf unterschiedlichen Ebenen verfolgt: Der Auftakt zu ›Apollo to Ape‹ zeigt, wie die Erkenntnis der evolutionären Veränderung und Variation des menschlichen Körpers den ide-

11 Vgl. die Schlussfolgerung etwa bei Kühn, Kunst, S. 7, dass »die Kunst der Primitiven in Wahrheit nicht primitiv ist – der Mensch der Zeit lebt primitiv [...] – aber seine Kunst ist der reinste Ausdruck seiner Welt [...]. So müssen wir sie sehen unter völlig anderem Aspekt. Die Begriffe Winckelmanns und Goethes reichen nicht mehr zu, die Kunst der Urvölker, der Naturvölker zu deuten. Eine Zeit, der das Griechentum und Renaissance allein als die Höhe der Kunst erscheint und jede stilisierte Richtung als ein Verfall, wird kein Verständnis haben für eine Kunst der primitiven Völker«.

12 Lamprecht, Probleme, S. 118f. und 123f.; zum großen Kontext Haas, Kulturforschung; Cartier, Licht.

alen europäischen Schönheitskanon in Frage stellt; im zweiten Kapitel ›Liebes-Kampf/Liebes-Kunst‹ werden die Konsequenzen von Darwins sexueller Zuchtwahl-Doktrin untersucht, die den Ursprung des ästhetischen Empfindens und der Kunst eigentlich dem weiblichen Geschlecht zuweist (also ein In-Frage-Stellen des Gender-Kanons); Kupkas ironisch-kritischer Umgang mit dem Evolutionsdenken und seine künstlerische Selbstironie sind Thema des letzten Abschnitts zum ›Morgen der Menschheit‹.

I. ›APOLLO TO APE‹

Kupka hat sein kleines Gemälde nicht nur signiert und datiert, sondern auch mit »ANTROPOIDES« betitelt – d. h. mit »Menschenartige«. Der Begriff umfasst in der Zoologie die gemeinsame Ordnung der Affen und Menschen; Kupka wollte aber mit Sicherheit nicht die heutigen Gorillas und Orang-Utans darstellen, sondern die evolutionären Vorstufen des *Homo sapiens*. Das wird unmittelbar evident, zieht man Kupkas wenige Jahre spätere, 1909 zuerst in der Pariser *L'Illustration*, dann eine Woche später in der *Illustrated London News* veröffentlichte Visualisierung eines Neanderthalers (von angeblich 20 000 v. Chr.) aus der Gegend von Chapelle-aux-Saints heran (Abb. 4): Es handelt sich dabei um die erste Rekonstruktion, die auf einer eingehenden Untersuchung eines Skeletts beruhte (1908 gefunden) und die zudem genau dieses Individuum wiederauferstehen lassen wollte. Der Anthropologe Marcellin Boule gab Kupka zwar vor, wie die Rekonstruktion aufgrund der ›Fakten‹ auszusehen habe – die verblüffende Nähe des Ergebnisses zu Kupkas früheren »Antropoides« zeigt freilich, wie wirkmächtig dennoch ältere Bildtraditionen und wie fiktiv solche vermeintlich getreuen Rekonstruktionen sind.¹³ Außerdem war Kupka bereits seit 1904 auch damit beschäftigt, den umfangreichen Buchschmuck für Elisée Reclus Entwicklungsgeschichte der Menschheit – »L'Homme et la Terre«, erschienen in sechs Bänden zwischen 1905 und 1908 – zu gestalten, wofür mehrere Szenen mit Urmenschen und ›primitiven Kulturstufen‹ gefordert waren.¹⁴ Kupka darf daher im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als einer der Künstler-Experten (etwa neben Paul Jamin) für

13 Zu dieser Rekonstruktion und dem Verhältnis von Boule und Kupka s. Moser, Language; Sommer, Mirror; Weltersbach, Homo neanderthalensis, hier S. 56–59.

14 Salé, Reclus.

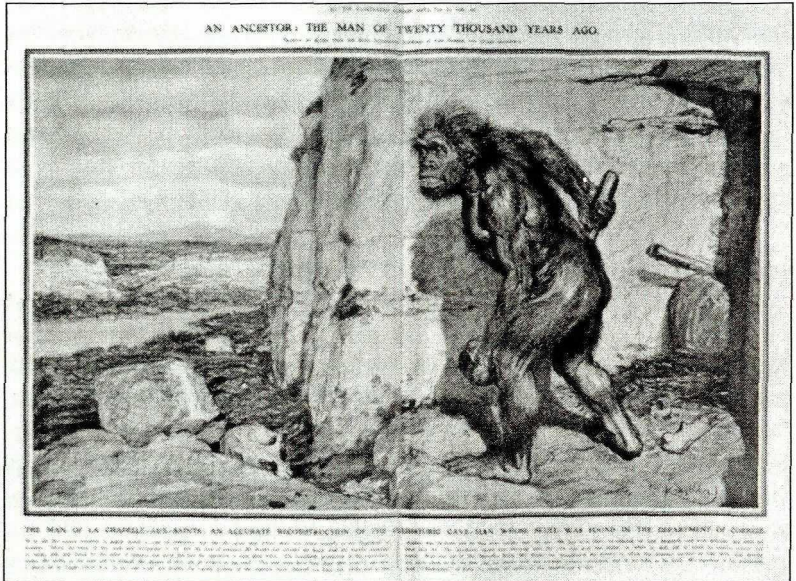


Abb. 4: František Kupka, »An Ancestor: The Man of Twenty Thousand Years Ago«, in: *The Illustrated London News*, 27. Feb. 1909. (Kort/Hollein, Darwin).

Bilder der menschlichen Vorfahren und der Urgeschichte gelten – was ihn gleichzeitig aber nicht davon abhielt, auch eine ganze Reihe von den heutigen Menschen karikierenden Affen-Darstellungen zu gestalten.¹⁵

Zurück zu den »Antropoides«: Kupkas Intentionen mit dem kleinen Gemälde konkretisieren sich für den heutigen Betrachter weiter, stellt man seinen kämpfenden Neanderthalern das Gemälde gegenüber, das als Ausgangspunkt seiner eigenen Bilderfindung gelten muss (und das er bei seinem Publikum als erkennbare interpikurale Referenz auch voraussetzen durfte): Léon Maxime Faivres »L'Envahisseur« (»Der Eindringling/Angreifer«), erstmals 1884 im Salon ausgestellt (Abb. 5).¹⁶ Vergleichbar ist nicht nur die Grundidee der beiden ringenden Kontrahenten am Abgrund und die Komposition der zentralen Gruppe. Auch der Kontrast zwischen dem blonden, langhaarigen Familienvater, der seine ebenfalls blonde Frau und sein Kind im Höhlen-

15 Vgl. die Beispiele in: *Vers des temps nouveaux*.

16 *Venus et Caïn*, S. 35f.; Kort/Hollein, Darwin, Kat. 178 (seitenverkehrt reproduziert).



Abb. 5: Léon Maxime Faivre, »L'Envahisseur«, 1884. Musées de Vienne (Venus et Cain) (auch farbig im Anhang)

eingang gegen den dunkelhaarigen, kurz geschorenen Eindringling zu verteidigen sucht, scheint unmittelbar in die langen hellen Zottelhaare der Orang-Utan-ähnlichen Urmenschen und den dunklen Gorilla-artigen Vorfahren umgesetzt. Dass auch bei Kupka der Gorilla der Aggressor ist, ergibt sich logisch daraus, dass das vom Absturz bedrohte Männchen und das Weibchen doch wohl der gleichen Spezies angehören und also viel eher als Paar vorzustellen sind (inwieweit bei diesem Kampf ironisch bereits spätere Rassenunterschiede und -zugehörigkeiten: etwa ›arisch‹ versus ›semitisch‹, mitverhandelt werden sollten, muss hier dahingestellt bleiben).¹⁷

In jedem Fall lassen diese gut vergleichbaren Elemente aber auch die Unterschiede zwischen beiden Bildern umso schlagender hervortreten: Nicht nur, dass bei Faivre die Körper der Urmenschen zwar besonders kraftvoll und nur mit Fellen bekleidet sind, im Prinzip aber vollkommen dem heutigen Menschen entsprechen, wogegen Kupka fast noch Menschenaffen darstellt. Spielt bei Faivre die dramatische Szene naheliegenderweise an einem Höhleneingang, dem Unterschlupf der Familie (die bereits über Feuer als einer *conditio sine qua non* für Kultur verfügt!),¹⁸ so versteht man zunächst nicht, warum Kupka seine Ringer auf eine Art Felsplateau verlegt, wodurch sich ein spektakulärer Ausblick nicht nur auf das Blau-Weiß des Himmels ergibt, sondern auch auf das heranbrandende Meer, dessen Sandstrand mit seiner intensiv roten Farbe neben den bläulichen Schatten der Felsen die Vermutung unterstreicht, die ganze Szene finde bei Sonnenaufgang statt – erst, wenn sich die Sonne noch einige Minuten weiter über das Meer erhoben hat, werden nicht nur Wolken und tiefer liegender Strand, sondern auch die Szene auf dem erhöhten Felsplateau in vollem Licht erglänzen. Außerdem weicht die angstvolle Familie, die es zu verteidigen gilt, einem mehr oder weniger interessiert-abwartend den Kampf beobachtenden Weibchen, das in seinen vor dem Bauch verschränkten Armen zudem erstaunlicherweise einen kleinen Strauß roter Blumen hält (man könnte fast meinen: anstelle der Bärenzahnkette um den Hals des Angreifers bei Faivre). Schließlich: Besteht bei Kupka wenig Hoffnung, dass das Orang-Männchen den Kampf noch gewinnen könnte, so läßt bei Faivre der fruchtbare Moment der Darstellung die Wende zum Guten

17 Zu Fernand Cormons Deckengemälde der »Races humaines« (1897) für das Pariser Naturkundemuseum s. Gindhart, Aryanism.

18 Etwa Klemm, Culturgeschichte, Bd. 1, S. 178f. und 245 zum »Gebrauch des Feuers, das wir auch auf der niedrigsten Stufe der Cultur finden«.

erhoffen. Zwar wird der Familienvater bedrohlich an den Abgrund gedrängt und die Zähne des Angreifers haben blutige Bissspuren auf seiner Brust hinterlassen. Aber dieser rein physischen Kraft wird sich die Technik wohl als überlegen erweisen, wenn sich nämlich die – archäologisch minutiös rekonstruierte – Steinaxt in den ungeschützten Rücken des Fremden senken und eine erste, viel schwerere Wunde reißen wird.¹⁹ Dieser finale Triumph der höher entwickelten Kultur und Familienmoral scheint bei Kupka wieder zu einem Sieg schierer Gewalt und animalischer Kraft zurückgenommen.

Beginnen wir die Analyse dieser Differenzen mit dem eklatanten Kontrast der Körper bei Faivre und Kupka und dessen ästhetischer Provokation. Wie sensibel das Publikum auf jede Abweichung vom etablierten Körperbild des Menschen reagierte, kann der zwanzig Jahre frühere Fall des spektakulären, sieben Meter langen Riesengemäldes von Fernand Cormon belegen: 1880 wurde es erstmals im Salon unter dem Titel »Caïn« ausgestellt (Abb. 6).²⁰ Cormon hatte dabei insbesondere die Figur des alternden, gleichwohl überaus muskulösen ersten Mörders mit dem prominenten Schlüsselbein oder den Augenwülsten in Verbindung mit einer angedeutet fliehenden Stirn intensiv in Zeichnungen vorbereitet. Diese für unsere Augen kaum skandalträchtigen körperlichen Elemente wurden jedoch von einem Publikum, das ständig dazu angehalten und eingeübt wurde, minimalste Verstöße gegen den antikischen Idealkanon wahrzunehmen, sofort als fundamentale Abweichung und Versuch erkannt, nicht den heutigen Menschen wiederzugeben. Im Blick der Karikaturisten verwandelte sich Cormons Szene daher geradewegs in eine Gruppe von paläolithischen »Pionieren« – so bei Caran d'Ache, der in seiner Zeichnung gleich auch noch Cormon selbst als Steinzeitkünstler vor dem Gemälde aufmarschieren lässt –, oder aber die Mutation von Kains Sippe erfolgte geradewegs in eine Horde Affen (so unter dem Titel: »Famille d'orangs-outangs en déplacement«, abgebildet in Nicracs »Le Salon Comique

19 Vgl. zu prähistorischen Waffen, wie sie in Paris wenig zuvor auch schon andere Künstler faszinierten, und insbesondere auch zu solchen Steinäxten etwa Lepic, *Les arms*; dazu Buchanan, Degas, v. a. S. 40–43.

20 Zu diesem Gemälde sind erst in den letzten Jahren wichtige Studien erschienen: Lucy, *Cain*; Venus et Caïn, S.34f.; Peng, *Cain*. Zu Cormons späteren Wandgemälden für das Pariser Naturkundemuseum, die neben prähistorischen Tieren auch die Entwicklung der Menschheit von der Stein- zur Eisenzeit darstellten, und zu seinem dortigen Deckengemälde der »Races humaines« s. Gindhart, *Aryanism*, und Gindhart, *Museum*.



› Abb. 6: Fernand Cormon, »Cain«, 1880. Paris, Musée d'Orsay (Kort/Hollein, Darwin).

de 1880«).²¹ Das Wagnis und die Provokation von Cormons Gemälde setzte dabei auf zwei Ebenen an: Zum einen wurde der biblische Schöpfungsbericht mit den neuesten naturwissenschaftlichen Erkenntnissen kurzgeschlossen – Kain und seine Sippe auf der ewigen Flucht vor dem Zorn Gottes, die Tage des ersten Menschen also, die man noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts weiterhin 5000–6000 Jahre v. Chr. ansiedeln zu dürfen glaubte, entrückten mit der neuen Evolutionstheorie schlagartig in die *deep time* zehntausender Jahre und noch viel mehr – bislang unvorstellbare Zeiträume.²² Zum anderen und vielleicht noch wichtiger aber verkündete Cormons Gemälde, dass der menschliche Körper keine feste Größe mehr darstellte, keine von Gott geschaffene fixe Norm, die sich in ihren individuellen Ausprägungen nur meistens aufgrund von Ursünde und träger Materie nicht vollkommen realisieren konnte. War der menschliche Körper dagegen in Veränderung, gab es nicht das eine von Gott geschaffene Ideal, sondern entwickelten sich mehrere Ausprägungen und Rassen aufgrund naturgegebener Faktoren, dann war in letzter Konsequenz die ganze Suche nach künstlerischen Idealproportionen (selbst innerhalb Europas) hinfällig, Antike und Renaissance konnten nicht mehr die al-

21 Beide Karikaturen abgebildet bei Lucy, Cain, S. 118f.

22 Für die Geschichte der wissenschaftlichen Entdeckung und graphischen Rekonstruktionen dieser Vorzeit s. Rudwick, Deep Time.



Abb. 7: Anzeige im Katalog der Secession 1910 für die 3. Aufl. von Schiders »Plastisch-Anatomischem Handatlas« mit Stucks Titelzeichnung (Mendgen, Eva: Franz von Stuck, Fellbach 2002).

lein gültigen ästhetischen Maßstäbe liefern.

Für den »Mainstream« der Kunstgeschichte und Kunsttheorie sollte eine solche radikale Alternative zur eurozentrischen Ästhetik erst um 1907 mit Picassos »Demoiselles d'Avignon« und dem neuen Interesse für »primitive Kunst« am Horizont auftauchen.²³ In bislang wenig beachteten »Randbereichen« lässt sich aber auch schon zuvor eine intensive Auseinandersetzung mit »Weltkunst« und eine konsequente Auflösung des etablierten Kanons verfolgen:²⁴ In unserem Zusammenhang seien exemplarisch nur zwei Zeichenlehrbücher gegenüber gestellt, bei denen man als zentrale Aufgabe eigentlich das Vermitteln von Regeln, Normen und etablierten Vorstellungen erwartet. In Fritz Schiders »Plastisch-anatomischem Handatlas: für Akademien, Kunstschulen und zum Selbstunterricht« (1898), an dem Franz von Stuck seit der dritten erweiterten Auflage von 1908 beteiligt war, kann Stucks Entwurfsskizze für einen seiner beiden Steinzeitringer als offenbar zeitlos gültiges Vorbild sogar den Einband zieren (Abb. 7) – die Vorstellung von der Veränderung des menschlichen Körpers ist hier entweder noch vollkommen unbekannt, verdrängt oder sogar bewusst negiert. Ganz anders dagegen William Rimmers in den USA publizierte »Art Anatomy« von 1877/1884: Sie zeigt nicht nur den Vergleich von Menschen- und Affenanatomie – eine Gegenüberstellung, die bereits im 18. Jahrhundert

23 Dazu nur Green, Demoiselles; Lemke, Modernism; Küster, Matisse.

24 Zum Interesse an »Weltkunstgeschichte« in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts und den Konsequenzen s. Pfisterer, Origins.

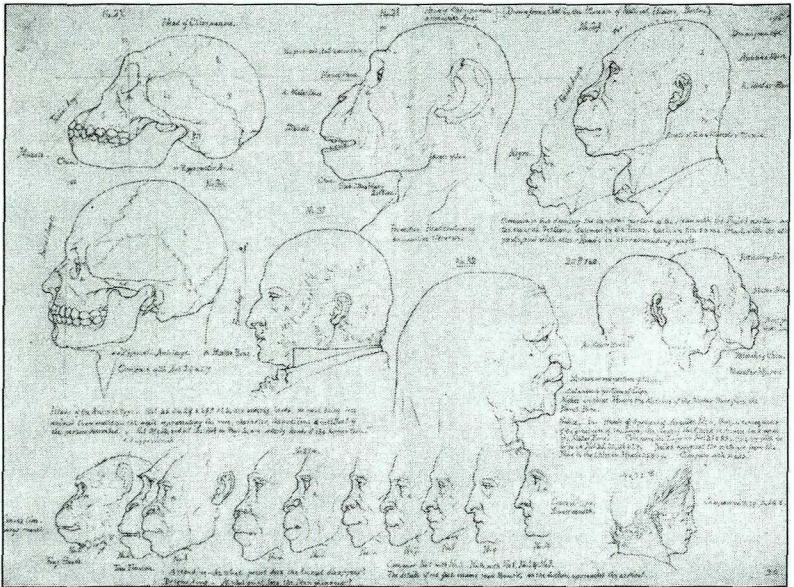


Abb. 8: William Rimmer, Studie zu: »Art Anatomy. Eighty-One Plates«, Boston 1884 [1877], S. 4 (Davis, Drawing).

bekannt war, aber nicht im Sinne einer (evolutionären) Höherentwicklung, sondern einer qua Schöpfung festgelegten Stufenleiter vom Affen über diverse ›primitive Rassen‹ bis hin zum Apoll von Belvedere als der Idealform des (weißen, europäischen) Menschen schlechthin interpretiert wurde – »Ape to Apollo« also.²⁵ Rimmer differenziert zwar auch zwischen den Kopfformen verschiedener europäischer Nationen und Indianerstämme (Abb. 8), um an-

25 Dazu Bindman, Ape. Allerdings lassen sich auch schon viel früher vereinzelte Zeugnisse für die Einsicht in die Relativität der Schönheitsvorstellungen finden, so bereits um 1270 bei Witelo, »De perspectiva« (nach Baeumker, Witelo, S. 175): »Et hi sunt modi, penes quos accipitur a visu omnium formarum sensibilium pulchritudo. In pluribus tamen istorum consuetudo facit pulchritudinem. Unde unaquaeque gens hominum approbat suae consuetudineis formam sicut illud, quod per se aestimat pulchrum in fine pulchritudinis. Alios enim colores et proportiones partium corporis humani et picturarum approbat Maurus et alios Danus, et inter haec extrema et ipsis proxima Germanus approbat medios colores et corporis proceritates et mores. Etenim sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique.« Und dann vor allem seit dem 18. Jahrhundert, vgl. etwa Blumenbach, Verschiedenheit.

gesichts der Vermischung in den USA dann aber zu so erstaunlichen und im Prinzip wertfreien Schlussfolgerungen zu kommen wie: »The Anglo-Saxon change to Anglo-American, in which the proportions change to the Indian form.« Insgesamt stellt Rimmer die Varianz der Anatomien und damit Schönheitsvorstellungen fest: »Jede Rasse hat ihre eigene Kopfform [...] deren jeweiliges Ideal den überindividuellen Charakter repräsentiert.«²⁶ Darwin selbst hatte im Übrigen als Reaktion auf die Kritik an »On the Origin of Species« (1859) seit der fünften Auflage von 1869 im Kapitel VI, »Difficulties of the Theory«, eine Passage eingefügt, in der er die Relativität des Schönheitsempfindens am Beispiel der Wahrnehmung von unterschiedlichen Frauentypen zu erläutern versuchte: »The sense of beauty obviously depends on the nature of the mind, irrespective of any real quality in the admired object [...]. We see this, for instance, in the men of different races admiring an entirely different standard of beauty in their women.«²⁷

Wie schwierig es aber selbst für die neuen Disziplinen der Anthropologie / Ethnologie und der Urgeschichtsforschung zunächst war, die Konsequenzen aus der neuen Einsicht, dass Körperbilder und Ästhetik nicht absolut, sondern durch Biologie und Kultur konditioniert und relativ sind, vollständig zu akzeptieren, zeigt der Umgang mit den 1901 bei Menton gefundenen, ungewöhnlich geformten Schädeln. Diese Überreste hatten schnell zur Theorie geführt, hier sei der Ursprung der »schwarzen Rasse« nachweisbar. Dabei hatte diese medizinisch-anthropologische Rekonstruktion zugleich auch den Vorteil, dass nun eine Reihe von paläolithischen Kunstwerken wie etwa die Venus von Willensdorf oder die Venus de Laussel, deren ausladende Körperformen beidesmal radikal von späteren europäischen Schönheitsvorstellungen abwichen und dafür der berühmten »Hottentotten-Venus« vergleichbar schienen, plötzlich »erklärbar« schienen als die Werke eben dieser »Negroiden von Menton« und ihrer Nachfahren (d.h. nicht der europäischen Kunsttradition). In den frühen 1910er Jahren wurde diese Einsicht dann in einer Serie von bemalten Gipsbüsten umgesetzt, die am Königlich-Belgischen Institut der Naturwissenschaften in Brüssel die Entwicklungsstufen der Menschheit darstellen sollten; ein Bildschnitzer fertigt dabei just die Venus von Willens-

26 Vgl. Davis, Drawing.

27 Dazu auch Prodger, Disagreements.

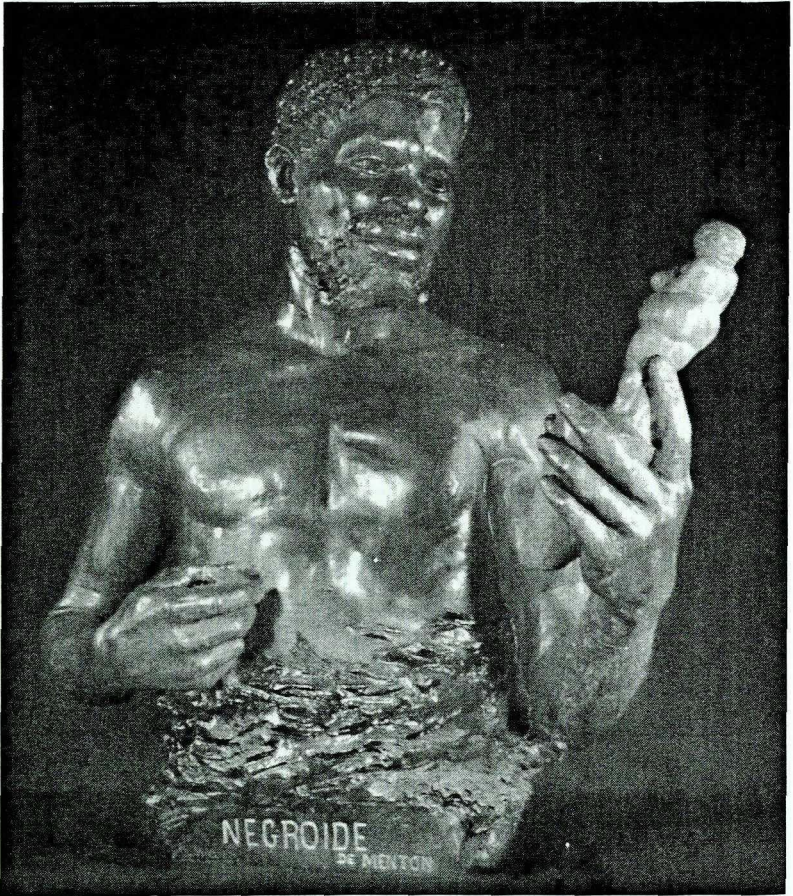


Abb. 9: Louis Mascré und Aimé Rutot, »Négroïde de Menton«, zwischen 1909 und 1914. Brüssel, Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique (Venus et Caïn).

dorf (Abb. 9), während sein weibliches Gegenübers quasi als Modell für die Venus de Laussel zu verstehen ist.²⁸

Dass im Übrigen diese radikalen Relativierungen und Umsturzversuche, die das ›Ape to Apollo‹ scheinbar in ein ›Apollo to Ape‹ verkehren wollten, auf der Gegenseite umso heftiger Affirmationen des vermeintlich superioren

28 Venus et Caïn, S. 106–135; ergänzend Gindhardt, Cro-Magnon.

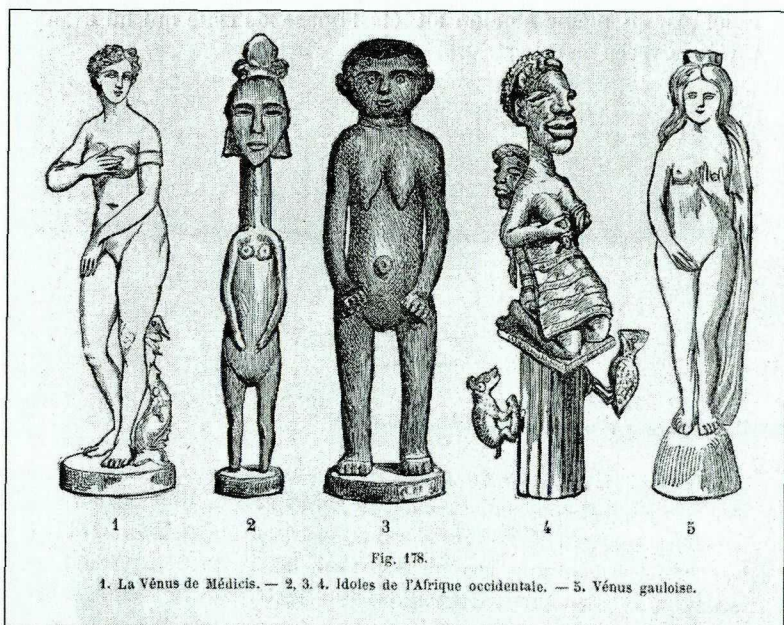


Abb. 10: Henri du Cleuzion: »La Création de l'homme et les premiers âges de l'humanité«, Paris 1887, S. 265, Tf. 35 (Autor).

europäischen Ideals hervorriefen, überrascht kaum. Dabei konnte insbesondere ein weißer, Venus-gleicher, »klassischer« Frauenkörper als visuell unmittelbar überzeugender »Beweis« für die Höherentwicklung dienen, die im Europa seit der griechischen Antike ihre Apotheose erreicht hat – ein visuelles Argument, das um 1900/1910 in vieler Form vorgebracht werden konnte, mit allem Ernst, aber auch schon ironisch-karikierend, wenn etwa Ernst Haeckels Evolutionstheorien dadurch lächerlich gemacht werden sollten, dass ein Schaubild eine durch niedere Affen eröffnete Entwicklungsfolge letztlich in einer nackten Venus à la Botticelli enden ließ (Abb. 10 bis 13).²⁹

Vor diesem Hintergrund stellt eine Passage in František Kupkas allerdings erst zwischen 1907 und 1913 entstandenen Notizen, auf deren Grundlage er

²⁹ Ein breit gefächertes Überblick mit zahlreichen Publikationen zur »weiblichen Schönheit« der Jahre um 1900 – allerdings ohne den Aspekt Evolution zu berücksichtigen – bei Friedrich, Urteilskraft; Stead, Monstre, v. a. S. 334f. zu Martini.



L'ÉVOLUTION PHYSIQUE DE LA FEMME

Frontispice dessiné par A. SEGAUD

Abb. 11: Edmond Perrier (Hg.): »La femme dans la nature, dans les mœurs, dans la légende, dans la société«, Paris [um 1910], Bd. 1, Frontispiz (Autor).

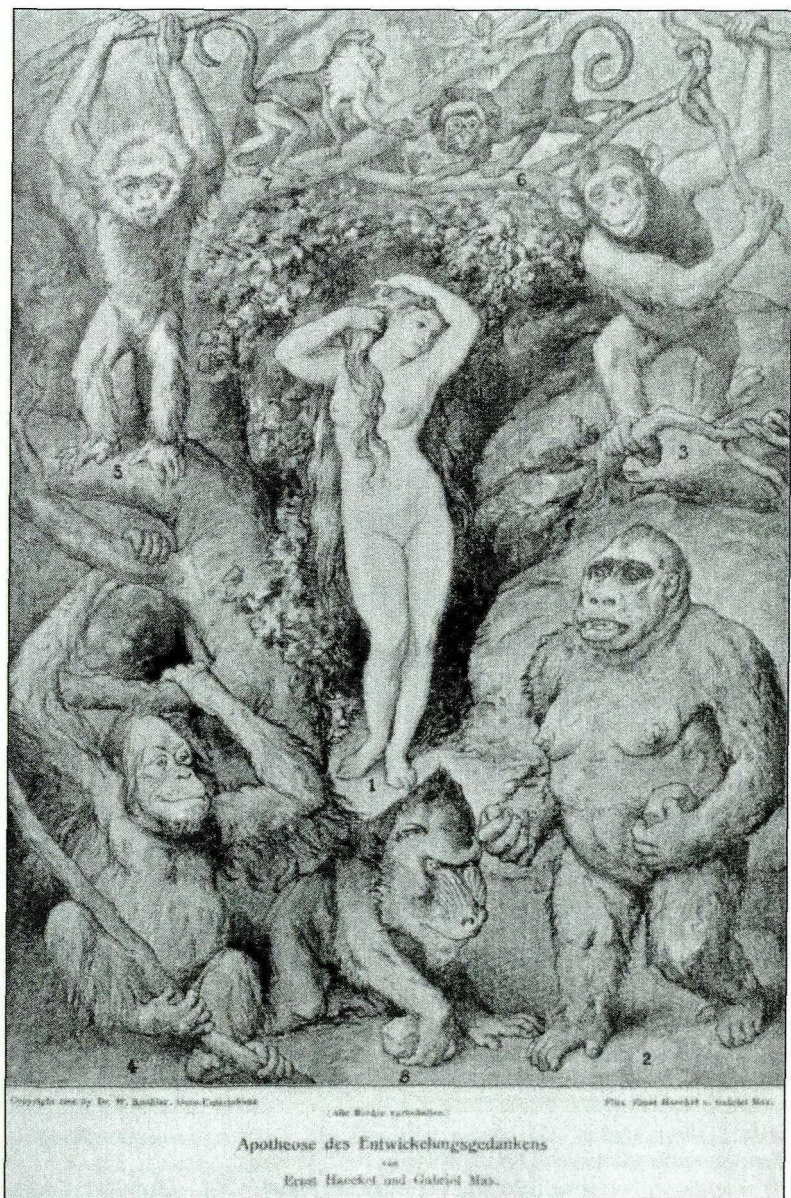


Abb. 12: Apotheose des Entwicklungsgedankens von Ernst Haeckel und Gabriel Max, 1906 (Breitbach, Haeckel).



Abb. 13: Alberto Martini, »Vedi come diventeremo?« 1904. Zeichnung aus der unvollendeten Serie »Il mondo alla rinversa«, Privatsammlung (Stead, Monstre).

dann 1923 auf Tschechisch seine Theorie zur »Schöpfung in der bildenden Kunst« veröffentlichen sollte, eine bemerkenswert witzige Zuspitzung dar. Überträgt er dort doch explizit die Einsicht von der Relativität des Schönen selbst auf die Tiere: »Wie wäre es, wenn auch die Orang-Utans oder Nashörner beginnen würden, die Gestalten ihrer Helden oder die zarte Schönheit ihrer Weibchen zu malen oder zu meißeln?«³⁰ Implizit findet sich diese Einsicht aber bereits in Kupkas Gemälde der »Antropoides«, wo die zwei affenähnlichen Neanderthaler Männer angespornt von der Schönheit des ›Weibchens‹ um Leben und Tod kämpfen.

II. LIEBES-KAMPF / LIEBES-KUNST

Die Schönheit des weiblichen Körpers (der Europäerin) spielte in den Diskussionen über Evolution und kulturellen Fortschritt um 1900 eine zentrale Rolle – wovon freilich ganz unberührt blieb, dass gleichzeitig alle Anstrengungen unternommen wurden zu beweisen, dass der weibliche Intellekt dem männlichen entwicklungsbiologisch unterlegen sein müsse.³¹ Um diese schönen ›Weibchen‹ oder Frauen entbrannte jedenfalls unter den Männern ein harter, scheinbar von der Natur vorgegebener und in unterschiedlichsten Kulturen nachweisbarer Kampf – eine um 1900 vollkommen akzeptierte und in zahllosen Publikationen divulgierte Vorstellung, für die hier nur auf das überaus erfolgreiche Buch des Arztes Paul Mantegazza, »Die Geschlechtsverhältnisse des Menschen«, verwiesen sei, das 1886 auf Italienisch erschienen war, noch im

30 Kupka, Schöpfung, S. 54, der Kontext der Passage lautet: »Die Vorstellungen der Maler und Bildhauer sind durch ihre subjektiven Auffassungen anthropologisch überhöht. Menschliche Gestalten werden ähnlich der Projektion eines Gesichts in der Form des Mondes gesehen. Die menschliche, an sich einfach schöne Gestalt wird allen nur möglichen Schwärmereien von Träumern ausgeliefert, die zu bequem sind, sich zu fragen, ob ein Maler oder Bildhauer sie überhaupt ohne Beleidigung darstellen kann. Deshalb verfolgen bildende Künstler in ihrer poetischen Darstellung solche Ziele, die bereits durch den Ruhm der früheren Zeiten gekrönt sind, sie setzen nur eine Gewohnheit fort. Wie wäre es, wenn auch die Orang-Utans oder Nashörner beginnen würden, die Gestalten ihrer Helden oder die zarte Schönheit ihrer Weibchen zu malen oder zu meißeln?«. Zur Entstehungsgeschichte die Kommentare ebd., S. 158–169; zur Deutung Brullé / Theinhardt, Malerei.

31 Duffin, Prisoners. Allerdings verkompliziert sich der Blick auf die Frau der Vorzeit noch dadurch, dass in den Jahrzehnten um 1900 intensiv Theorien eines frühen Matriarchats diskutiert wurden; auch Cleuzion, Création, S. 271 mit Textillustration (hier als Abb. 10 reproduziert) kommt darauf zu sprechen; vgl. insgesamt Schlesier, Kulte, S. 177–183.

gleichen Jahr ins Französische übersetzt wurde und dann auch in englischer und deutscher Version zahllose Auflagen durchlief: »Die Liebe ist ein Kampf; fast in der ganzen tierischen Welt dienen die Hörner, Krallen und Zähne nicht nur zum Erfassen der Nahrung, sondern auch, um das Weibchen zu erringen, und mit diesen Kämpfen verbindet sich Blut und Grausamkeit. Es ist daher ganz natürlich, daß auch der Mensch diesem Gesetze gehorcht [...]. Damit dieses Bild der Gewalt trotz der Milderung der Sitten und der Verfeinerung der Moral und des ästhetischen Geschmacks jahrhundertlang bewahrt werden konnte, bedurfte es der großen Zähigkeit, mit welcher bei allen Völkern die auf die Geburt, Ehe und den Tod bezüglichen Gebräuche dauern [...].«³² Auch in den seit dem späten 19. Jahrhundert sehr populären Erzählungen, Romanen und pseudo-wissenschaftlichen Darstellungen zur Vorzeit fesselte das imaginierte Liebesleben der Urmenschen die Aufmerksamkeit: Der brutale Liebeskampf – auch schon mit ganzseitiger Illustration – und die Tötung der Liebenden durch ihre Konkurrenten ist etwa das Thema in John Grays Kurzgeschichte »The Loves of the Age of Stone« von 1893.³³

Vor diesem Hintergrund wird eine weitere Zuspitzung von Kupkas Gemälde erkennbar. Denn nicht nur die Veränderung des menschlichen Körpers ist hier bis an ihre Grenze getrieben. Der Hinweis darauf, dass gerade der Frauenkörper als Indiz und Beweis des erreichten Entwicklungsstandes dienen konnte, legt nahe, nochmals unsere Zuschauerin des Ringkampfes genauer in den Blick zu nehmen: Tatsächlich fällt auf, dass sie an der Brust fast keine Behaarung mehr hat (was möglicherweise auch für den Mann ihrer Spezies gilt). Nur bei ihr jedoch zeigt sich die intensiv rot leuchtende Haut an Scham, Gesäß und Knien. Nun hatten aber Darwin (der sich eigens in einem Aufsatz zur leuchtenden Farbe von Affenhinterteilen als »sexual ornament and attraction« geäußert hatte)³⁴ und in seinem Gefolge die Masse der Darwin-Popularisierer und vermeintlichen Weiterdenker ausführlichst Theorien über die Haarlosigkeit des Menschen, die eben an Gesicht, Scham und Gesäß begonnen hatte, und zu der Begründung dieser Tatsache in der sexuellen Zuchtwahl entwickelt. Wenn im Folgenden nicht Darwin selbst zitiert wird, son-

32 Hier zitiert die 8. Aufl. Berlin s. a., S. 189f.

33 Erschienen in *Butterfly* 1/3 (July 1893), S. 142–151. Insgesamt zum Phänomen »prä-historischer Fiktionen« (mit der vorausgehenden Bibliographie) Cohen, *L'Homme; Venus et Caïn*, S. 138–161; Caroll, *Darwinism, und die Internet-Seite »Prehistoric Fiction«* (http://www.trussel.com/f_prehis.htm).

34 Darwin, *Sexual Selection*.

dern insbesondere Wilhelm Bölsches dreibändiges Werk »Das Liebesleben in der Natur« von 1903, dann deshalb, da diese »Darwinisten«, die teils mehr in Richtung Lamarck oder Haeckel dachten, dabei aber öfter als Darwins eigene Schriften gelesen wurden, in ihrer ungenauen Darstellung und Abgrenzung das Darwin-Bild entscheidend prägten; in Deutschland etwa ganz zentral eben Wilhelm Bölsche, der in seinem »Liebesleben in der Natur« alle gängigen Vorstellungen, Theorien und Metaphern repräsentativ vereint.³⁵ Die ausführlichen Argumentationen zur haarlosen Nacktheit des Menschen gehen dabei in zwei Richtungen: Nur die blanke Haut und eben nicht das Fell habe zunächst einigen Affen wie dem Mandrill die Möglichkeit geboten, ein spektakuläres Farbenspiel zur Attraktion des Weibchens zu entfalten. Dann habe der spätere Verlust dieser signalhaften Hautfarben zugunsten unserer heutigen einheitlichen Hauttönung den menschlichen Vorfahren die Möglichkeit eröffnet, erstmals aktiv das eigene Aussehen ästhetisch zu verändern – nämlich durch Schmuck, Kleidung oder Körperbemalung: Anders gesagt, der Ursprung der Kunst des Menschen begründet sich in dieser Logik in seiner Haarlosigkeit!³⁶

Die zweite und einfachere Erklärung des Phänomens lautet, dass die Nacktheit des Partners an sich den liebenden Vorfahren des Menschen mehr Freude gemacht habe: »Das Weib sei es gewesen, das zunächst vom Manne gleichsam mit den Augen ausgezogen worden sei. Nicht ein buntes, sondern einfach ein möglichst haarloses Weib wurde im Geschmack der Männer Trumpf. [...] Noch heute ist darum das schwächere Geschlecht das schwächer behaarte.«³⁷ Kupka zeigt seine Vorfahrin also im Moment, da *metaphorice dictum* die Augen der Männer gerade begonnen haben, sie ihres Pelzkleides zu entledigen – wobei deren Reaktion darauf, dem begehrenden Männerblick zu Kupkas Zeiten so diametral entgegen gesetzt, mit aller nachdrücklichen Ironie wieder die Relativität des Schönen und sexuell Attraktiven demonstriert.

Ein zentrale Argument in Darwins Überlegungen zur sexuellen Zuchtwahl zielte freilich in ganz andere Richtung: Denn nicht die in der Natur meist »unscheinbaren Weibchen« waren das eigentlich »schöne Geschlecht«, sondern

35 Zu Bölsche etwa Berentsen, Urnebel; zum Spektrum der Darwin-Auslegungen und Gegner s. Menninghaus, Versprechen; Prodger, Disagreements; Munro, Darwin; speziell zu französischen Darwin-Kritikern auch Bowler, Eclipse, S. 107–117.

36 Bölsche, Liebesleben, Bd. 3, S. 28–33.

37 Ebd., S. 33–35.

die Männchen, deren körperliche Wohlgestalt und manchmal geradezu verschwenderische Pracht die Weibchen überzeugen sollte, sie für die Fortpflanzung zu erwählen. Die von Darwin angedeuteten Folgen aus dieser Beobachtung waren revolutionär: Die Weibchen besaßen zumindest in diesem Zusammenhang die aktive Rolle, und sie entwickelten zuerst ein ästhetisches Empfinden, deren Auswirkungen die werbenden und kämpfenden Männchen nur passiv durch evolutionäre Selektion zu spüren bekamen.

Als Konsequenz aus Darwins Doktrin sexueller Zuchtwahl wurde jedenfalls sofort das Problem erkannt, dass dann auch »der Ursprung der Kunst in dem Sexualleben der Urmenschen zu suchen« sei – wie es ein Darwin-Kritiker genau zeitgleich zu Kupkas Gemälde zusammenfasste.³⁸ Auf diese Herausforderung gab es zwei Reaktionen der naturwissenschaftlichen, seltener der kultur- und kunstgeschichtlichen Forschung. Die erste gestand dem weiblichen Geschlecht zu, Ausgangspunkt von Ästhetik und Kunst zu sein – nur hätten dann die Männer die Sache übernommen und die eigentliche Kunst aus diesen Anfängen entwickelt. Der Mediziner und Anthropologe Rudolf Virchow formuliert diesen Standpunkt in seiner »Geschichte des Kochens« von 1876: »[S]chon [...] ehe sie sich an den Herd stellte, war die Frau wahrscheinlich überall die Hüterin des Feuers geworden. [...] Während der Mann noch in unruhiger Hast den Thieren des Waldes und der Steppe nachjagte [...], da schon senkten sich in ihre Brust die ersten Keime jener höheren Triebe, aus denen später das Kunstgewerbe hervorging. Sie fertigte die Kleider des Mannes und heftete daran allerlei farbigen Zierrathe, sie wob die Stoffe und fügte in dieselben zierliche Muster, sie entwickelte den Topf aus seiner ersten, rohen, flachen und niederen Form zu immer mehr plastischen Gestalten [...]. Von der Thonplastik ging dann später in den Händen der Männer die eigentliche Bildnerei aus. Aber ihr Anfang liegt am Heerde. Er gehört mit in die Geschichte des Kochens.«³⁹ Und auf der Pariser Weltausstellung von 1889, die großen Aufwand bei der Rekonstruktion von Leben und Werk des *homme fossile* betrieb, dessen Überreste man zu diesem Zeitpunkt vor allem auch in Frankreich gefunden hatte, war erstmals ein Diorama zu sehen, das einen

38 Groos, Anfänge, S. 16; positiv dagegen Sterne, Natur, S. 88–101; vgl. auch den evolutionären Diskussionsstand kurz vor 1900 bei Scott, Sex.

39 Virchow, Geschichte, S. 279; vgl. auch Schmidt, Abfall.

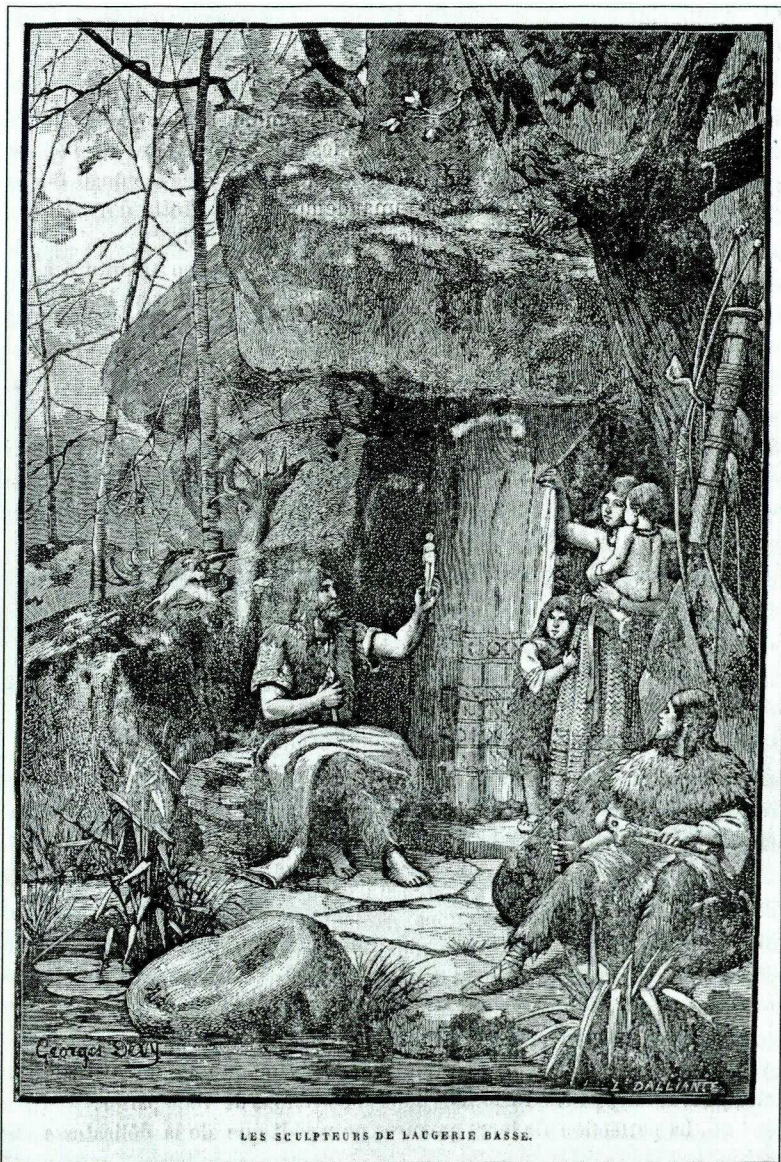


Abb. 14: Henri du Cleuzion: »La Création de l'homme et les premiers âges de l'humanité«, Paris 1887, S. 271 (Autor).

Mann und eine Frau nebeneinander damit beschäftigt zeigte, Bilder in Knochen zu schnitzen.⁴⁰

Die zweite, wesentlich häufigere und der homosozial strukturieren Wissenschaftslandschaft um 1900 viel eher entsprechende Haltung bestand jedoch darin, Darwins Argument zunächst in seiner Konsequenz lächerlich zu machen, um dann dergestalt elaborierte Umdeutungen vorzunehmen, dass doch wieder die Männer zu den Hütern ästhetischen Empfindens wurden – als Beispiel sei der Gießener Philosophie-Professor Karl Gross mit einem seiner Darwin-kritischen Vorträge von 1904 angeführt: »Was den ästhetischen Genuß betrifft, so könnte man es in unserem Zeitalter der Frauenbewegung von vorneherein 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. Ja mehr noch: wir hätten von Rechtswegen anzunehmen, daß der Anblick des Schönen (d.h. eines schön geschmückten anderen Mannes) in der Brust des Mannes überhaupt kein Lustgefühl, sondern eine dumpfe Regung eifersüchtiger Wut auf dessen Erzeuger entfachen müßte.«⁴¹ Insofern zeigte auch die überwältigende Mehrzahl an rekonstruierenden Darstellungen steinzeitlicher Kunsttätigkeit, wie sie seit 1870 populär wurden: Männer. Gleich auf einer der ersten (1887) präsentiert ein Schnitzer seine weibliche Aktfigur der Frau mit den Kindern, so dass die tradierten Geschlechterrollen von Künstler und Objekt/Modell besonders deutlich zutage treten (Abb. 14).⁴²

Kupka spielt genau mit diesen Gender-Stereotypen und ihrer Verunsicherung durch Darwins Theorie der sexuellen Zuchtwahl: Dies dürfte ein weiterer Grund für die Angleichung seiner Urmenschen an Gorilla und Orang-Utan sein. Denn das ungezügelte Triebleben und die aggressive Bösartigkeit des Gorillas war eines der neuen Themen der Jahre um 1900. Zwar nicht auf der Ebene des Knochenbaus, aber eben in ›charakterlicher Hinsicht‹ schien dagegen der Orang-Utan höher entwickelt als der Gorilla: Dabei wurde ins-

40 Venus et Caïn, S. 57–59; zu den ›weiblichen Anfängen der Kunst‹ ausführlich Pfisterer, Altamira.

41 Groos, Anfänge, S. 5f.

42 Cleuzion, *Création*, S. 265, Tf. 34. Die erste Darstellung von Urzeitkünstlern findet sich in Louis Figuiers »L'homme primitif«, Paris 1870; dazu und zu anderen Darstellungen bis in die 1910er Jahre s. Venus et Caïn und Pfisterer, Altamira; ergänzend zur dort zitierten frühen Literatur noch MacCurdy, Cave Man.

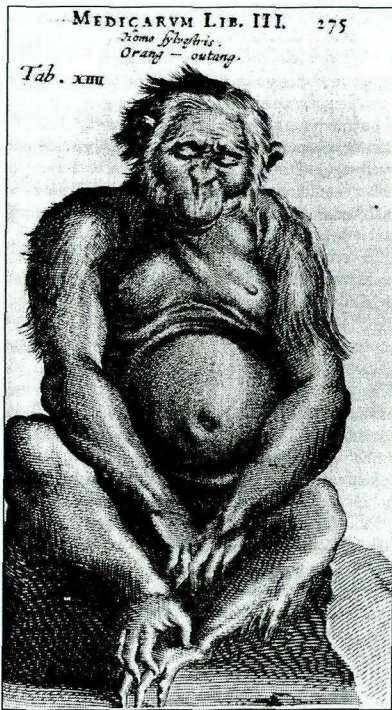


Abb. 15: »Homo sylvestris. Orang-outang«, aus: Nicolaas Tulp: »Observationum medicarum libri tres«, Amsterdam 1641, Taf. 14 (Schiebinger, Busen)

besondere seit dem 17. Jahrhundert der Mythos fortgeschrieben, dass das Orang-Weibchen ein ganz ausgeprägtes Schamgefühl an den Tag lege, das dazu führe, dass sie unter Beobachtung die Augen niederschlage und mit den Händen eine Art reduzierten »Venus pudica«-Gestus vollführe (Abb. 15) – noch Brehms Tierleben von 1900 sieht sich genötigt, ausführlich gegen diese Erfindung anzuschreiben. Allerdings konnten auch die Brehm-Autoren dem Menschenvergleich nicht ganz entsagen: Zu den Menschenaffenmännchen heißt es nämlich, sie würden im Kampf um ihre Liebste so von den Leidenschaften beherrscht, dass sie ihre Klugheit vollkommen vergessen würden, »just wie bei so manchen Menschen«. ⁴³ Kupkas Vorfahrin erscheint also nicht nur evolutionär und ästhetisch weiter entwickelt, sondern dem Anschein nach auch noch tugendhafter und selbstbeherrschter,

d. h. rationaler als ihre männlichen Verehrer.

Wohl das überraschendste Element ihrer Charakterisierung aber sind die drei roten Blumen in ihrer Hand, die offenbar einen rudimentären Blumenstrauß darstellen sollen. Dass Kupka dieses Detail besonders reflektiert einsetzte und ihm wohl entscheidende Bedeutung beimaß, lässt sich auch daran ersehen, dass in einer seitenverkehrten Vorstudie (?) zum Gemälde, einer um 1900/02 entstandenen Radierung des gleichen Themas, die Blumen noch

43 Dazu Schiebinger, Busen, S. 114–167; Brehm/Pechuel-Loesche/Haacke, Tierleben, S. 47 zu den Kämpfen; S. 92–103 zum Orang-Utan. Zur »Rangfolge«: »1. Schimpanse - 2. Gorilla - 3. Orang - 4. Neger« vgl. etwa Tf. XI in Haeckel, Anthropogenie.

fehlen, sie Kupka demnach als später Einfall das gewünschte Thema noch zu präzisieren schienen.⁴⁴ Für diese Blumen lassen sich in der Bildlogik zwei Beweggründe denken, die beide letztlich zum selben Ergebnis führen. Entweder wurden die Blumen der Frau von einem der beiden Ringer geschenkt – und da kommt als Schenkender wohl kaum der aggressiv-brutale ›Eindringling‹ in Frage, der zudem evolutionär noch nicht weiter verfeinert scheint –, sondern nur der Mann der gleichen Spezies. Oder aber, die Frau hält die Blumen als eine Art Siegespreis für den Gewinner – man denke an die mittelalterliche Tradition von Turnier-Preisen. Die Botschaft läuft aber auf das Gleiche hinaus: Sollte die Frau die Blumen wenig vorher als Geschenk erhalten haben, dann würde damit signalisiert, dass letztlich solche kultiviert-ästhetisierten Gabenrituale der Liebe in der Wirkung doch immer schwächer sind als schiefe Körperkraft. Sollte der Blumenstrauß dagegen als Siegerpreis dienen, darf bezweifelt werden, dass der voraussichtliche Gorilla-ähnliche Überlebende des Kampfes sich darüber besonders freuen bzw. die Form seines triebhaften sexuellen Begehrens gegenüber der Orang-Frau deshalb ändern würde.

Zwar ruft Kupka selbst in seinen Notizen die klischeehafte Poesie der Blumen auf: »Und was ist mit dem Frühling? Und der Blumensprache der ersten Liebe?«⁴⁵ Der Umstand aber, dass die Blümchen in der Hand der Orang-Frau dieselbe Farbe haben wie ihr haarloses Geschlecht erlaubt dem Betrachter auch ziemlich eindeutige Assoziationen im Kontext von *Fleurs du mal* und Fleischeslust. Die Blumen stellen so einen ironisch-anzüglichen Kommentar über den weiblichen Charakter dar, dessen Intelligenz und Ästhetik, und sei sie noch so entwickelt, sich immer auch der sexuellen Lockungen bedient (möglicherweise werden auch Vorstellungen unersättlicher weiblicher Lust aufgerufen). Kupkas Gemälde lässt sich in diesem Kontext jedenfalls nicht mehr nur als ›Kampf um's Weib‹ verstehen. Es wird zu einem Bild des Kampfes zwischen männlich-tierischer Körperkraft und den Anfängen einer weiblich-menschlichen Ästhetik und (Verführungs-)Kunst, es thematisiert den Widerstreit unterschiedlicher evolutionärer Entwicklungsstufen.

44 Bibliothèque Nationale, Paris, inv. CA 132 A 11541, 34 × 28 cm; allerdings ist die Radierung nicht datiert, und es werden bislang keine weiteren Argumente angeführt, warum sie vor dem Gemälde entstanden sein müsse; dazu František Kupka 1871–1957, S. 72 (Kat. 6).

45 Kupka, Schöpfung, S. 74.

III. DER MORGEN DER MENSCHHEIT

Was folgt aus alledem nun für die beiden letzten, eingangs konstatierten Abweichungen von Kupkas Gouache gegenüber Léon Maxime Faivres in so vieler Hinsicht vorbildlichem Gemälde »Der Eindringling«: für den Ortswechsel der ganzen Szene auf eine Felsanhöhe über dem Meer und für die Verkehrung des vorhersehbaren Endes – nicht mehr Triumph des Geistes und der Kultur, sondern der rohen, animalischen Kraft?

Erneut liest sich Wilhelm Bölsches Einleitung zum dritten, dem Menschen gewidmeten Band seines »Liebesleben in der Natur« wie die zugehörige Bildbeschreibung mit allen entscheidenden metaphorischen Stichworten von Strand über Sonnenaufgang bis hin zum Höhenunterschied zwischen Tier und Mensch: »Noch einmal laß' den Menschen vor dir auftauchen auf der Höhe seiner tierischen, seiner kosmischen Entwicklung. [...] wir haben ihn heraufkommen sehen durch die ganzen Zeitäonen von jenem kambrischen Urstrande unserer Erkenntnis an. [...] sieh ihn da oben stehen, den Menschen der Menschheitswende, genau auf dem Grenzkamm, hinter ihm versinkend unendliche Tierheit bis in Sternennebel – und vor ihm plötzlich [...] das morgendliche, taufrische Neuland der Kultur. [...] In dieser Morgenstunde ohne gleichen [...] fiel die Tierverkleidung und es wirkten Geistesleistungen höherer, kulturhafter Art – wirkten in eine letzte organische Umbildung noch gerade hinein.«⁴⁶ Kupkas Landschaft im Morgenlicht symbolisiert entsprechend den Morgen des Humanen, die Grenzüberschreitung vom Tier hin zum *Homo Sapiens* – forciert durch die kulturstiftende Wirkung von Liebe, Tugend und Ästhetik, wie sie vor allem die Frau verkörpert.

In Kupkas eigenen Notizen findet sich dieser Gedanke sehr ähnlich und explizit auch auf die Kunst bezogen: »Beim Betrachten der Malerei und Bildhauerei der frühesten Zeiten finden wir in den künstlerischen Gebilden dasselbe Prinzip [nämlich entweder eine ›realistische‹ oder ›idealistische‹ Herangehensweise, U.P.], von dem sie noch heute beherrscht sind. [...]. Bildhafte Andeutungen, Ideogramme – aus diesem oder jenem Grund in Mammutknochen oder Höhlenwände geritzt – sind dasselbe, was noch heute die Tschuktschen in Sibirien, die Eskimos und andere Völker tun, die rückständig oder – anders gesehen – zu jung sind. [...]. Es wird deutlich [...], daß die Entwicklung des Menschen zum denkenden Wesen mit der zunehmenden Vor-

46 Bölsche, Liebesleben, Bd. 3, S. 8f.

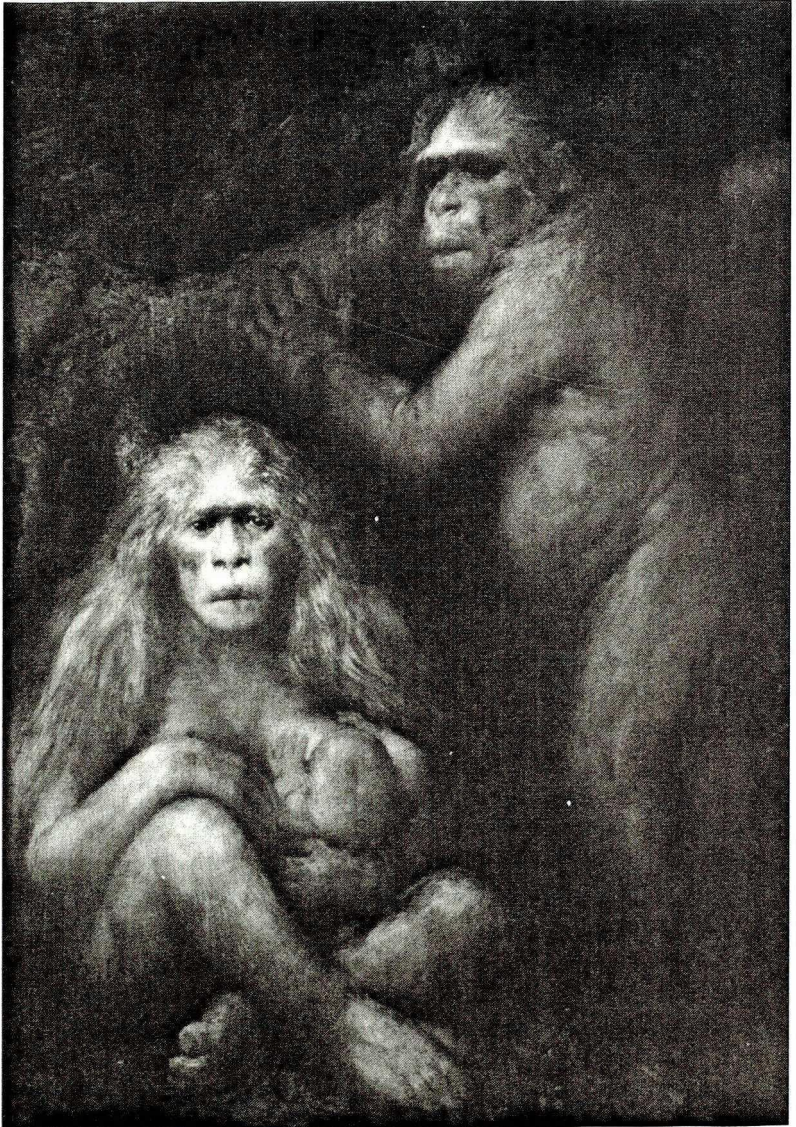


Abb. 16: Gabriel von Max, »Pithecanthropus alalus«, 1894. Jena, Ernst-Haeckel-Archiv (Kort/Hollein, Darwin).

herrschaft des Intellekts über den Trieb erfolgte. Welche entscheidenden Ursachen es auch immer gewesen sein mögen, die den triebhaften Menschen dazu brachten, sich auf diese Weise zu entwickeln, so ist die anfängliche Anstrengung, aus der die Malerei und Bildhauerei hervorgegangen ist, in diesem Zusammenhang zu sehen. [...]. Blicken wir von der Höhe der strahlenden Gipfel, die wir mit Hilfe empirischer Wissenschaften erklommen haben, auf den Werdegang des menschlichen Denkens, so nehmen wir die Entfernung wahr, die uns von all jenen Wissenschaften trennt, die heute ins Reich der Fabel gehören. [...] Und trotzdem sind unsere Augen, Ohren, Nase, Mund, Finger und alles, was empfindsam ist – wir nennen es das Herz – gierig nach Verzauberung.«⁴⁷

Zugleich aber stellt Kupka all dies durch mehrere Bildelemente sofort wieder ironisch in Frage: Zunächst ist seine Anfangserzählung der Menschheitsgeschichte ähnlich der biblischen mit einer Art ›Ursünde der Sexualität‹ und daraus resultierendem Mord und Totschlag verbunden – ein auch bei anderen Fin-de-Siècle-Malern beliebtes Thema⁴⁸ und das genaue Gegenteil etwa zum idyllischen Familienleben des sogenannten »Pithecanthropus alalus«, wie ihn 1894 ein weiterer Münchner, Gabriel von Max, imaginierte: Das Gemälde war als Geschenk für Ernst Haeckel in Jena gedacht, der den Pithecanthropus noch ohne jeden konkreten Fund als Bindeglied zwischen Tier und Mensch postuliert hatte und der nun die gemalte Rekonstruktion in höchsten Tönen lobte, in der er eine »erste Menschen-Thräne im Auge« der liebenden Mutter erkannte im Gegensatz zu dem »mehr pithecoiden Vater« und damit wiederum eine evolutionäre Höherentwicklung der Frau zugestand (Abb. 16).⁴⁹ Darüber hinaus verfolgt Kupkas Neanderthalerfrau zwar in keuscher Haltung, aber doch interessiert-abwartend und neutral das tödliche Ringen. So bleibt auch am Ende der Bildanalyse vollkommen offen, ob sich in diesem ›Kampf um's Weib‹, in dieser Zuchtwahl à la Darwin wirklich die höhere Kulturstufe oder nicht doch letztlich die schiere Körperkraft des Stärkeren durchsetzt – und also vermutlich des Gorilla-artigen Eindringlings; eine rohe, tierische, eindrucksvolle Kraft, die der Zuschauerin dabei aber überhaupt keine Angst

47 Kupka, Schöpfung, S. 9 und 19; zum Gegensatz ›realistisch‹/›idealistisch‹ und ähnlichen Dualismen zur Beschreibung früher Kunststufen s. Pfisterer, Altamira.

48 Etwa Jamin, »Un drame à l'âge de pierre«, 1886 oder Perrault, »Le premier meurtre«, 1899; vgl. Venus et Caïn, S. 28, 88.

49 Artinger, Mensch; Siebenmorgen, Gabriel von Max, S. 226 die beiden Briefe Haeckels mit den Zitaten; eine Farbabbildung in: Kort / Hollein, Darwin, Kat. 152.



Abb. 17: František Kupka, *Selbstbildnis mit Pfeife, Amor und Affe*, um 1902. Paris, Privatsammlung (*Vers le temps nouveaux*).

einjagt, ja ihr nicht einmal zu missfallen scheint, sie zumindest zu opportunistischem Abwarten bewegt. Bei aller Evolution – das scheint Kupkas eigentliche Botschaft – bleibt der Mensch immer ein triebgesteuertes und körperverhaftetes Tier – ein um 1900 weit verbreiteter Standpunkt, der sich trotz aller Unterschiede etwa auch auf das Gemälde des Franz von Stuck anwenden ließe. Dabei erweist sich die Frau gerade durch ihr berechnend-schlauen Abwarten als die eigentlich Dominante und Verantwortliche für das Geschehen, was sie erneut als das höher entwickelte, freilich kaum tugendhaftere Geschlecht ausweist.

Schließlich wird man in dem Gemälde aber auch eine gewisse Selbstironie des Künstlers Kupka erkennen dürfen – eines Künstlers, der auf einem flüchtig gezeichneten Selbstporträt mit Pfeife aus der gleichen Zeit nicht nur einen

kleinen Affen platzierte, sondern neben diesen auf Deutsch auch das identifikatorische Bekenntnis notierte: »vorläufig mir seine astrale Maske« – d. h. Kupka verbirgt sich quasi magisch unter dem Sinnbild des Affen und dessen charakteristischer Tätigkeit des ›Nachäffens‹ (Abb. 17).⁵⁰ Die Selbstiironie besteht darin, dass er letzten Endes bereits für den Gründungsmoment des menschlichen ästhetischen Empfindens und damit andeutungsweise des künstlerischen Schaffens überhaupt, wie ihn sein Gemälde mitthematisiert, nicht die fundamentale Bedeutung der Bildkünste als anthropologische Konstante und entscheidendes Wesensmerkmal zur Bestimmung des Menschseins herausstellt, wie es die Evolutionstheorien eigentlich in ganz neuer Form erlaubt hätten, sondern gerade die letztendliche Bedeutungslosigkeit von Kunst in allen wirklich lebenswichtigen Dingen: Denn auch noch beim modernen *Homo sapiens sapiens*, für den Kupkas »Antropoïdes« ja letztlich eintreten, werden die entscheidenden Konflikte und Auseinandersetzungen, nämlich Liebesleben und Herrschaft betreffend, eben weiterhin gerade nicht durch sublimen Geist, Ästhetik und Kunst entschieden, sondern durch brutale, tierische Kraft und den Willen zur Macht.

Und noch eine weitere, auf die Entwicklung der Kunst bezogene Dimension der Ironie lässt sich zumindest vermuten: Die intensiv leuchtende Farbigekeit der Gouache war bislang allein im Hinblick darauf zur Sprache gekommen, dass der sukzessive Verlust des rötlich-braunen oder schwarzen Fells, wie er sich bei Kupkas »Antropoïdes« ankündigt, und die daraus resultierende Möglichkeit zur künstlichen Färbung der blanken Haut und deren positive ästhetische Wahrnehmung auf Seiten der wählenden Weibchen eine zentrale Rolle für die Theorie von der sexuellen Zuchtwahl spielte. Intensiv wurde in den 1870er bis 90er Jahren aber auch diskutiert, ob die frühen Menschen überhaupt schon einen der heutigen Wahrnehmung entsprechenden Farbensinn entwickelt hatten. Ausgangspunkt für die Zweifel war die Beobachtung, dass die griechische Frühzeit und insbesondere Homer offenbar keine speziellen Vokabeln zur Bezeichnung der grünen, blauen und violetten Farbtöne besaßen – woraus dann insbesondere der Ophthalmologe Hugo Magnus eine ganze »geschichtliche Entwicklung des Farbsinns« rekonstruieren zu können glaubte.⁵¹ Dieser These wurde in den folgenden Jahren auf Deutsch, Englisch

50 Paris, Privatsammlung; vgl. *Vers des temps nouveau*, S. 15.

51 Die vor allem sprachgeschichtlichen Argumente entwickelte seit 1858 William E. Gladstone, zusammengefasst in: Gladstone, Farbensinn. In Zusammenhang mit Darwins

und Französisch heftig widersprochen: Ernst Krause alias Carus Sterne entwickelte dabei die Idee, das Farbempfinden der »am niedrigsten stehenden Menschenrassen«, die für ein wissenschaftliches Denken in ethnographischen Parallelen vermeintlich den Urzustand der Menschheit bewahrt hatten oder ihm doch sehr nahe kamen, mittels eines Fragebogens durch Reisende empirisch erheben zu lassen.⁵² Der englische Anthropologe Grant Allen führte als erster diesen Feldversuch durch. Sein 1879 publiziertes Buch will so nicht nur den vollständig entwickelten Farbensinn bereits der Urmenschen erweisen – seine pathetischen, weitverbreitete Vorstellungen zusammenfassenden Sprachbilder einer zukünftigen, vergeistigten Menschheit lassen auch die zahlreichen Ansatzpunkte von Kupkas Gegenbild nochmals besser erkennen:⁵³ »Welche glänzende und erhabene Aussicht für die künftige Entwicklung der Menschheit liegt in dem Gedanken, dass aus der groben animalischen Lust im Anschauen von Nahrung sich bereits durch unmerkliche Abstufungen hindurch unsere heutige selbstlose Freude an der Pracht des Sonnenuntergangs und den wechselnden Tinten des Ozeans, an der Schönheit des Blumenflors und dem Farbenreichtum des Herbstes, an der ausgesuchten Harmonie, die auf den Bildern Tizian's ruht, und dem goldenen Duft, der über den träumerischen Visionen Turner's schimmert, entwickelte! Wenn der Mensch, so tief er auch heute noch steht, sich doch in seinen erhabensten Stunden schon so hoch über sein sinnliches Selbst erheben kann, was kann er nicht noch hoffen später zu vollenden unter dem heiligenden Einflusse jener keuscheren und reineren Bestrebungen, welche schon jetzt in ihm aufwallen – dem vollkommenen Licht entgegen.«

Kupka mag auf solche Diskussionen anspielen, womit aber nicht bestritten sei, dass alle seine Gemälde dieser Jahre sehr farbintensiv sind und Farben für ihn – so seine eigenen Formulierungen – ganz allgemein »als Mittel der Steigerung des Ausdrucks und der Wahrnehmung« und der »Ausstrahlung vi-

Evolutionenlehre bringt diesen Gedanken erstmals Geiger, Farbensinn, S. 45–60 (als Vortrag gehalten 1867). Am prominentesten dann Magnus, Entwicklung; Magnus, Untersuchungen; Magnus, Farben; Magnus, Untersuchungen; vgl. auch Schmidt, Entwicklung.

52 Krause (Sterne) eröffnet seine Widerlegung mit einem Aufsatz von 1877; zusammenfassend dann Sterne, Krone, S. 256–276 (»Die Entwicklung des Farbensinns«), und Sterne, Natur und Kunst, v. a. S. 74–78. Französische Stellungnahmen etwa von Dor, L'évolution, und Libonis, Traité, S. 12–16.

53 Zitiert nach der deutschen Übersetzung: Allen, Farbensinn, S. 274. Gute zeitgenössische Zusammenfassungen der Diskussion und Bibliographie bei Marty, Frage, und Hochegger, Entwicklung.

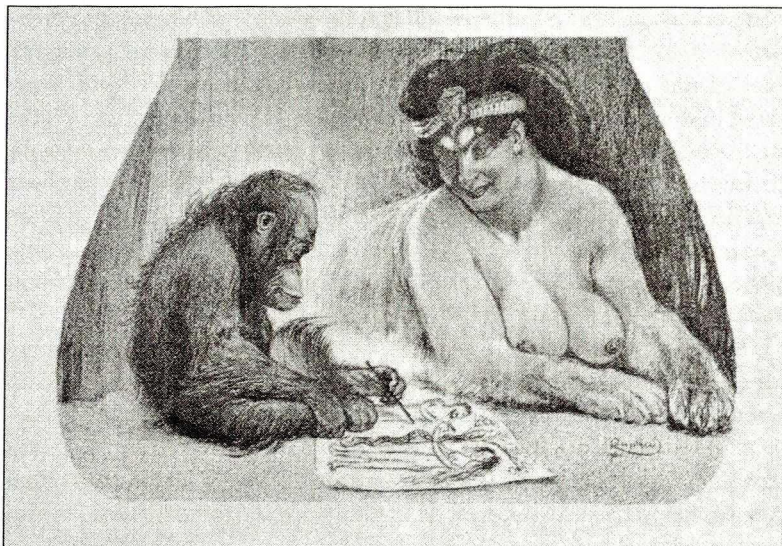


Abb. 18: František Kupka, »Ecce Homo«, 1900. Paris, Privatsammlung (reproduziert nach Album Frant. Kupky, Prag 1907) (*Vers des temps nouveaux*).

taler Energie« dienen.⁵⁴ Zu überlegen wäre schließlich, ob der Künstler nicht auch über seine so bunt um Aufmerksamkeit und die Gunst der Betrachter (und potentiellen Käufer, Mäzene usw.) heischende Malerei reflektieren will. Die Dynamik der biologischen Evolutionstheorie Darwins wäre dann nicht nur durch den sogenannten Sozialdarwinismus auf gesellschaftliche Bereiche übertragen worden; sondern Kupka hätte ganz spezifisch die Mechanismen der Kunstkritik und des Kunstmarktes in ihren evolutionären, sozialdarwinistischen Parallelerscheinungen kritisiert.

Alle hier angesprochenen Themen, Gedanken und Stichworte scheint Kupka jedenfalls auch mit einer annähernd zeitgleich zu den »Antropoïdes« entstandenen Zeichnung aufzurufen, auf der das Rätsel der Sphinx von einem Affen »beantwortet« wird, indem dieser auf ein Blatt Papier Adam und Eva malt (Abb. 18): »Ecce Homo«.⁵⁵ Des Rätsels Lösung, der Mensch, erscheint

54 Kupka, *Schöpfung*, S. 68–72.

55 *Vers des temps nouveaux*, S. 64–68. Zum visuellen Kontext der Zeichnung: Affen mit Adam und Eva, und der Schaffung neuer Mythen auch Stead, *Monstre*, S. 327–344.

hier vorausgeahnt im Spannungsfeld von Evolution und biblischem Schöpfungsbericht; zwischen unwissender Unschuld und wissendem Sündenfall (das Pflücken des Apfels vom Baum der Erkenntnis als Akt der Menschwerdung und zugleich unausweichlich-unschuldige Sündenverstrickung); Liebe und Sexualität als Triebkraft von allem. Denkt man im zeichnenden Affen die Theseus-Sage mit, dann wäre durch das Töten des Vaters und die Hochzeit mit der Mutter der evolutionäre Fortgang vollends kompromittiert (und im Gegensatz zum Affen vor der Sphinx wird der Betrachter von Kupkas rätselhafter Zeichnung auch zu keiner eindeutigen und endgültigen Lösung kommen).

Kupka bleibt in seiner Auseinandersetzung mit Evolutionsvorstellungen weitgehend auf der Ebene der Ikonographie – eine radikale Erneuerung auch der künstlerischen Form und des künstlerischen Schaffens insgesamt, ausgehend von einem neuen Blick auf ›primitive‹ und prähistorische Kunst, werden erst Künstler wie Picasso oder Max Ernst unternehmen.⁵⁶ Mögen daher Kupkas hier besprochenen Werke auf den ersten Blick und formal vielleicht weniger innovativ wirken, seine Denkbilder zu Anfängen, Entwicklungsmechanismen und immanenten Widersprüchen menschlicher Kultur und Kunst zählen zu den interessantesten Beiträgen dazu in der Bilderwelt um 1900.

QUELLEN UND LITERATUR

- Allen, Grant: Der Farbensinn, Leipzig 1880.
- André, Jaroslav: Wanderer zwischen Chaos und Ordnung, in: Kosinski, Dorothy/André, Jaroslav (Hg.): František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums, Ostfildern-Ruit 1997, S. 85–95.
- Artinger, Kai: Der beobachtete Mensch. Gabriel Max' ›Affen als Kunstrichter‹ und Paul Meyerheims ›Affenakademie‹ im Kontext der Anfänge der anthropologischen Forschung, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 3. F., 46 (1995), S. 163–174.
- Baumker, Clemens: Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts, Münster 1908.
- Berentsen, Antoon: Vom Urnebel zum Zukunftsstaat. Zum Problem der Popularisierung der Naturwissenschaften in der deutschen Literatur (1880–1910), Berlin 1986.
- Bindman, David: Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century, London 2002.

56 Zu Max Ernst s. Ubl, Zukunft; für andere Künstler Kort/Hollein, Darwin; Larson/Brauer, Art.

- Birnie Danzker, Jo-Anne u. a. (Hg.): Franz von Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation, Ausst. kat. München, Villa Stuck, München 1996.
- Blumenbach, Johann F.: Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte, Leipzig 1798.
- Bölsche, Wilhelm: Das Liebesleben in der Natur. Eine Entwicklungsgeschichte der Liebe, 3 Bde., Leipzig 1903.
- Bowler, Peter J.: The Eclipse of Darwinism. Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades Around 1900, Baltimore 1983.
- Brandlhuber, Margot Th. / Buhrs, Michael (Hg.): Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei, Ausst. kat. München, Villa Stuck, München 2008.
- Bredenkamp, Horst: Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin 2005.
- Brehm, Alfred E. / Pechuel-Loesche, Eduard / Haacke, Wilhelm: Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs, Bd. 1: Die Säugetiere, Leipzig 1900.
- Breidbach, Olaf: Ernst Haeckel. Bildwelten der Natur, München u. a. 2006.
- Brullé, Pierre / Theinhardt, Marketa: Trotz allem Malerei. František Kupka über die Schöpfung in der bildenden Kunst, in: Kosinski, Dorothy / Anděl, Jaroslav (Hgg.): František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums, Ausst. kat. Dallas / Wolfsburg / Prag, Ostfildern-Ruit 1997, S. 151–164.
- Buchanan, Harvey: Edgar Degas and Ludovic Lepic: An Impressionist Friendship, in: Cleveland Studies in the History of Art 2 (1997), S. 32–121.
- Carroll, Joseph: Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Darwinism, New York 2004.
- Cartier, Stephan: Licht im Dunkel des Anfangs. Studien zur Rezeption der Prähistorik in der deutschen Welt- und Kulturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, Herdecke 2000.
- Clair, Jean (Hg.): L'âme au corps. Arts et science, 1793–1993, Ausst. kat. Paris, Grand Palais, Paris 1993.
- Cleuzion, Henri du: La Création de l'homme et les premiers âges de l'humanité, Paris 1887.
- Cohen, Claude: L'Homme des Origines. Savoirs et fictions en préhistoire, Paris 1999.
- Darwin, Charles: Sexual Selection in Relation to Monkeys, in: Nature 15/ 366 (2. Nov. 1876), S. 18f.
- Davis, Elliot Bostwick: Life Drawing from Ape to Human: Charles Darwin's Theories of Evolution and William Rimmer's Art Anatomy, in: Nochlin, Linda (Hg.): The Darwin Effect: Evolution and Nineteenth-Century Culture (Nineteenth Century Art Worldwide 2/2 [2003]), unter: www.19thc-artworldwide.org/spring_03/articles/davis.html; und in: Master Drawings 40 (2002), S. 345–359.
- Dijkstra, Bram: Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture, Oxford 1986.
- Donald, Diana / Munro, Jane (Hg.): Endless Forms. Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts, Ausst. kat. New Haven, Yale University Art Gallery, New Haven 2009.
- Dor, Henri: De l'évolution historique du sens des couleurs. Réfutation des théories de Gladstone et de Magnus, Paris u. a. 1878.
- Duffin, Lorna: Prisoners of Progress. Women and Evolution, in: Delamont, Sara / Duffin, Lorna (Hg.): The Nineteenth-Century Woman. Her Cultural and Physical World, New York 1978, S. 57–91.
- František Kupka 1871–1957 ou l'invention d'une abstraction, Paris 1989.

- Friedel, Helmut/ Eschenburg, Barbara (Hg.): *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850 - 1930*, Ausst. kat. München, Lenbachhaus, Köln 1995.
- Friedrich, Annegret: *Kritik der Urteilskraft oder: Die Wissenschaft von der weiblichen Schönheit in Kunst, Medizin und Anthropologie der Jahrhundertwende*, in: dies. u. a. (Hg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 164–182.
- Geiger, Lazarus: *Über den Farbensinn der Urzeit und seine Entwicklung*, in: *Vorträge zur Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, Stuttgart 1871.
- Gindhart, Maria P.: *Fleshing Out the Museum: Fernand Cormon's Painting Cycle Program for the New Galleries of Comparative Anatomy, Paleontology, and Anthropology*, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 7/2, 2008 (http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_08/articles/gind.shtml).
- Gindhart, Maria P.: *Allegorizing Aryanism: Fernand Cormon's »The Human Races«*, in: *Aurora. The Journal of the History of Art* 9 (2008), S. 74–100.
- Gindhart, Maria P.: *Cro-Magnon and Khoi-San: Constant Roux's Racialized Relief Sculptures of Prehistoric Artists*, in: *Visual Resources* 24 (2008), S. 321–342.
- Gladstone, William E.: *Der Farbensinn. Mit besonderer Berücksichtigung der Farbenkenntnis des Homer*, Breslau 1878 [zuerst engl. 1877].
- Gott, Ted: *»It is Lovely to be a Gorilla, Sometimes«*. *The Art and Influence of Emmanuel Fremiet, Gorilla Sculptor*, in: Marshall, David R. (Hg.): *Art, Site and Spectacle. Studies in Early Modern Visual Culture (Melbourne Art Journal 9/10 [2007])*, Victoria 2007, S. 198–219.
- Green, Christopher (Hg.): *Picasso's Demoiselles d'Avignon*, Cambridge 2001.
- Groos, Karl: *Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins*, in: *Hessische Blätter für Volkskunde* 3/2–3 (1904) [hier zitiert nach dem Separatum].
- Haas, Stefan: *Historische Kulturforschung in Deutschland 1880–1930. Geschichtswissenschaft zwischen Synthese und Pluralität*, Köln 1994.
- Haeckel, Ernst: *Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen*, Leipzig 1874.
- Hochegger, Rudolf: *Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes. Eine psychologische Studie zur Entwicklungsgeschichte des Menschen*, Innsbruck 1884.
- Jumeau-Lafond, Jean-David: *De la femme-animal à l'animalité de l'art. Figures de la matière au temps du symbolisme*, in: *Revue d'esthétique* 40 (2001), S. 104–111.
- Klemm, Gustav: *Allgemeine Culturgeschichte der Menschheit*, 10 Bde., Leipzig 1843–1852.
- Kort, Pamela: *Die Darstellung des prähistorischen Menschen in Frankreich: Fernand Cormon, Léon Maxime Faivre, Xénophon Hellouin und František Kupka*, in: Kort/Hollein, Darwin, S. 212–219.
- Kort, Pamela/Hollein, Max (Hg.): *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*, Ausst. kat. Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2009.
- Krause, Karl s. *Sterne, Carus*.
- Kühn, Herbert: *Die Kunst der Primitiven*, München 1923.
- Küster, Bärbel: *Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900*, Berlin 2003.
- Kupka, František: *Die Schöpfung in der bildenden Kunst*, hg. v. Noemi Smolik, Ostfildern-Ruit 2001.
- Larson, Barbara: *Darwin's Sexual Selection and the Jealous Male in Fin-de-Siècle Art*, in: Larson/Brauer, *Art of Evolution*, S. 173–193.
- Larson, Barbara/Brauer, Fae (Hg.): *The Art of Evolution. Darwin, Darwinism, and Visual Culture*, Hanover (NH) 2009.

- Lamprecht, Karl: Universalgeschichtliche Probleme vom sozialpsychologischen Standpunkte, in: ders.: *Moderne Geschichtswissenschaft. Fünf Vorträge*, Freiburg i. Br. 1905, S. 103–130.
- Lemke, Sieglinde: *Primitivist Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*, Oxford 1998.
- Lepic, Ludoric: *Les arms et les outils préhistoriques reconstitués*, Paris 1872.
- Libonis, Léon: *Traité pratique de la couleur dans la nature et dans les arts*, Paris [um 1890].
- Lucy, Martha: Cormon's Cain and the Problem of the Prehistoric Body, in: *Oxford Art Journal* 25/2 (2002), S. 107–126.
- MacCurdy: George Grant: The Cave Man as Artist, in: *The Century Magazine* 84/3 (1912), S. 439–448.
- Magnus, Hugo: *Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinns*, Leipzig 1877.
- Magnus, Hugo: *Untersuchungen über den Farbensinn der Naturvölker*, Jena 1880.
- Magnus, Hugo: *Farben und Schöpfung. Acht Vorlesungen über die Beziehungen der Farben zum Menschen und zur Natur*, Breslau 1881.
- Marty, Hugo: *Über ethnologische Untersuchungen des Farbensinnes*, Berlin 1883.
- Marty, Anton: *Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes*, Wien 1879.
- Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a. M. 2003.
- Morton, Marsha: Natur und Seele. Österreichischer Reaktionismus auf Ernst Haeckels evolutionären Monismus, in: Kort / Hollein, Darwin, S. 126–153.
- Moser, Stephanie: The Visual Language of Archaeology. A Case Study of the Neanderthals, in: *Antiquity* 66 (1992), S. 831–844.
- Moser, Stephanie: *Ancestral Images. The Iconography of Human Origins*, Sutton 1998.
- Stead, Evanghélia: *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genf 2004.
- Munro, Jane: »More like a work of art than of nature«: Darwin, beauty and sexual selection, in: Donald / Munro, *Endless forms*, S. 253–291.
- Van Os, Henk u. a. (Aufsätze von): *Femmes fatales, 1860–1910*, Ausst. kat. Groningen, Groninger Museum, Wommelgem 2003.
- Peng, Chang Ming: Le »Caïn« de Fernand Cormon. Une nouvelle approche de la peinture d'histoire?, in: Jobert, Barthélémy (Hg.): *Essais et mélanges / Bruno Foucart*. Bd. 2: *Histoires d'Art*, Paris 2008, S. 226–237.
- Peters, Hans A. (Hg.): *Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Ausst. kat. Baden-Baden / München / Wien, Baden-Baden 1977.
- Pfisterer, Ulrich: Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 10 (2007), S. 13–80.
- Pfisterer, Ulrich: *Origins and Principles of World Art History: 1900 (and 2000)*, in: Zijlmans, Kitty / van Damme, Wilfried (Hg.): *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, S. 69–89.
- Prodger, Philip: *Ugly Disagreements. Darwin and Ruskin Discuss Sex and Beauty*, in: Larson / Brauer, *Art of Evolution* 2009, S. 40–58.
- Rudwick, M.J.S.: *Scenes from Deep Time. Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*, Chicago / London 1992.
- Salé, Marie-Pierre: Reclus et Kupka, »L'Homme est la nature prenant conscience d'elle-même«, in: *Vers des temps nouveaux*, S. 100–129.

- Schiebinger, Londa: Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft, Stuttgart 1995.
- Schlesier, Renate: Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologien der Antike seit 1800, Frankfurt a. M. 1994.
- Schmidt, Dietmar: Abfall und Vorgeschichte. Entdeckungen der Prähistorie im 19. Jahrhundert, in: Ebeling, Knut / Altekamp, Stefan (Hg.): Die Aktualität des Archäologischen, Frankfurt a. M. 2004, S. 263–282.
- Schmidt, Hans-Werner / Gaßner, Hubertus (Hg.): Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen, Ausst. kat. Hamburg / Leipzig, Hamburg 2007.
- Schmidt, Hermann: Über die allmähliche Entwicklung des sinnlichen Unterscheidungsvermögens der Menschheit, Berlin 1877.
- Scott, Colin: Sex and Art, in: American Journal of Psychology 7 (1895–96), S. 153–226.
- Siebenmorgen, Harald: Gabriel von Max und die Moderne, in: Beuckers, Klaus G / Jaeggi, Annemarie (Hg.): Festschrift für Johannes Langner zum 65. Geburtstag ..., Münster 1997, S. 215–240.
- Smith, Jonathan: Picturing Sexual Selection. Gender and the Evolution of Ornithological Illustration in Charles Darwin's »Descent of Man«, in: Shteir, Ann B. / Lightman, Bernard (Hg.): Figuring It Out: Science, Gender, and Visual Culture, Hanover (NH) 2006, S. 85–109.
- Smith, Jonathan: Charles Darwin and Victorian Visual Culture, Cambridge 2006.
- Sommer, Marianne: Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Image and »Distortion«, in: early 20th-century French Science and Press, in: Social Studies of Science 36/2 (2006), S. 207–240.
- Sterne, Carus: Die Krone der Schöpfung. Vierzehn Essays über die Stellung des Menschen in der Natur, Wien / Teschen, 1884.
- Sterne, Carus: Natur und Kunst. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Kunst, Berlin 1891.
- Theinhardt, Marketa / Brullé, Pierre: Kupka et la presse illustrée, »Des idées sérieuses sous une forme piquante«, in: Vers des temps nouveaux, S. 58–73.
- Ubl, Ralph: Prähistorische Zukunft: Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes, München 2004.
- Vénus et Caïn. Figures de la préhistoire 1830–1930, Ausst. kat. Bordeaux / Altamira / Québec, Bordeaux 2003.
- Vers des temps nouveaux. Kupka, œuvres graphiques 1894–1912, Ausst. kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2002.
- Virchow, Rudolf: Zur Geschichte des Kochens, in: Deutsche Rundschau 3 (1876), S. 279.
- Voss, Heinrich: Franz von Stuck, 1863–1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus, München 1973.
- Voss, Julia: Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874, Frankfurt a. M. 2007.
- Voss, Julia: Variieren und Illustrieren in der illustrierten Presse, in: Kort / Hollein (Hg.), Darwin, S. 246–256.
- Weltersbach, Konstanze: Homo neanderthalensis und Urmensch: Rekonstruktionen und Lebensbilder, in: Verhandlungen zur Geschichte und Theorie der Biologie 13 (2007), S. 55–69.
- Zgórnjak, Marek: Fremiet's »Gorillas«: Why Do They Carry Off Women?, in: Artibus et Historiae 27 / 54 (2006), S. 219–237.