

Britta Lange

**Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz in
Inszenierungen des Gorillas nach 1900**

aus:

Sichtbarkeit und Medium.

Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und
ästhetischer Bildstrategien

Herausgegeben von Anja Zimmermann

Seiten 183–210

Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-9808985-9-8 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhalt

Zur Einleitung	9
<i>Anja Zimmermann</i>	
Bildtechniken	19
Mikroskopie in populärwissenschaftlichen Büchern des 17. und 18. Jahrhunderts	
<i>Angela Fischel</i>	
Heilig oder verrückt?	47
Die Visualisierung von Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich des 19. Jahrhunderts	
<i>Simone Schimpf</i>	
Bilder von Medien	73
Der wissenschaftliche Okkultismus und seine fotografischen Dokumente	
<i>Joseph Imorde</i>	
Medium, Technik, Medientechnik	115
Zur Debatte um die Geisterfotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert	
<i>Anette Hüsck</i>	
Visualisierungen der physischen Anthropologie um 1900	129
<i>Christine Hanke</i>	
Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien	151
Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin	
<i>Barbara Schrödl</i>	
Fotografie und Lichtbild: Die ‚unsichtbaren‘ Bildmedien der Kunstgeschichte	169
<i>Ingeborg Reichle</i>	

Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900	183
<i>Britta Lange</i>	
Durch Fotografien überzeugen	211
Die Pflanzenfotografien des Folkwang-Auriga-Archivs im Spannungsfeld von naturwissenschaftlicher und künstlerischer Bildgestaltung	
<i>Wiebke von Hinden</i>	
Bild und Zahl	231
Das Diagramm in Kunst und Naturwissenschaft am Beispiel Wassily Kandinskys und Felix Auerbachs	
<i>Karin Leonhard</i>	
Viren „bilden“	255
Visualisierungen des Tabakmosaikvirus (TMV) und anderer infektiöser Agenten	
<i>Andrea Sick</i>	
Beitragende	289
Abbildungsnachweis	295

Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900

Britta Lange

Am Verkaufsschlager „Riesen-Gorilla“ der Hamburger Firma Umlauff soll in diesem Text untersucht werden, wie um 1900 zoologisches Wissen in Ästhetik übersetzt wurde und wie visuelle beziehungsweise dreidimensionale Darstellungen von Tieren für wissenschaftliche Zwecke verwendet wurden. Es wird an diesem Gegenstand zu zeigen sein, wie im Rahmen der Ausdifferenzierung der deutschen Museumslandschaft bis 1914 die zunehmend berücksichtigte ästhetische Gestaltung der Exponate sowohl Begrifflichkeiten als auch Repräsentationsmodelle der bildenden Kunst in die Naturwissenschaften einführte.

1900: Die Bestie als Dermoplastik

In der 1868 gegründeten Firma „J. F. G. Umlauff, Naturalienhandlung und Museum“ am Spielbudenplatz 8 auf der Hamburger Reeperbahn interessierte sich vor allem ein Sohn des Gründervaters für die „verschiedenen Arten von Affen und hauptsächlich [...] für den Gorilla und überhaupt den Menschenaffen“.¹ Johannes Umlauff (1874-1951) wurde entgegen seinem Kindheitstraum, selbst als Gorillajäger Afrika zu bereisen, in Hamburg zum Präparator ausgebildet und kaufte am Hafen von den Afrikalinien die Überreste von Affen auf, um sie zum Wiederverkauf zu präparieren. Sein Kontakt zu einem Schiffsmaschinisten trug ihm im Sommer 1900 einen Brief ein, „der lautet: er hätte an Bord einen Passagier, Herrn Hans Paschen, ein Mecklenburger, dieser hatte in Kamerun einen Gorilla geschossen, die Haut

abgezogen und das Gerippe auch mitgebracht. Der Affe wäre größer als er, schrieb Herr Völtzer (Herr V. war 2 m gross). Ich konnte es nicht glauben, denn ein Gorilla in solcher Größe war in der Wissenschaft noch nicht bekannt.“²

Nachdem Umlauff Paschen (Vertreter eines Hamburger Warenhauses in Yaunde – heute: Yaoundé – in der deutschen Kolonie Kamerun) die Gorilla-Überreste abgekauft hatte, wurde das Tier in der Präparationswerkstatt nach einem modernen Verfahren dermoplastisch aufgestellt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ersetzte die Methode der Dermoplastik, eine Kombination der Tierhaut mit einem aus plastischem Material modellierten Tierkörper, zunehmend die seit dem 18. Jahrhundert übliche Taxidermie, bei der die Tierhaut lediglich mit Füllmaterial ausgestopft und vom Skelett sowie Hilfskonstruktionen aus Draht gehalten wurde. Johannes Umlauff konservierte Skelett und Haut, während sein Bruder Wilhelm Umlauff ein Tonmodell des Gorillas in aufgerichteter Angriffsstellung baute und ihn nach dieser Vorlage in lebensgroßem Maßstab anfertigte. Nachdem die in Pappmaché ausgeführte Vollplastik mit der gegerbten Haut überzogen war, lud der geschäftsführende Bruder Heinrich Umlauff deutsche Zoologen und die Presse zur Besichtigung ein. Das spektakulär „Riesen-Gorilla“ genannte Präparat (Abb. 1) erregte solches Interesse, dass die Firma Umlauff es bei der jährlich stattfindenden Jagdausstellung zu Berlin im Januar/Februar 1901 präsentieren durfte, „denn Se. Majestät wünschte den Riesenaffen zu sehen, der größer sein sollte als er selbst“.³ Da offenbar niemand die Dermoplastik sofort erstand, präsentierte Umlauff sie während des Jahres 1901 in verschiedenen deutschen Städten,⁴ begleitet von einem gedruckten Katalog: *Der Riesen-Gorilla des Museum Umlauff Hamburg. Schilderung seiner Erlegung und wissenschaftliche Beschreibung*.⁵ Diese Geschichte des „Riesen-Gorillas“ baut auf drei Elementen auf: den wissenschaftlichen Grundannahmen und zoologischen Vermessungsverfahren, den Narrationen um die Spezies Gorilla und der daraus abgeleiteten Ikonografie des präparierten Tieres, schließlich dem Verfahren seiner Herstellung als einer relativ neuen Kulturtechnik.

Im zweiten, „wissenschaftlichen“ Teil der Broschüre befassten sich „Allgemeine Bemerkungen“ mit der Stellung des Gorillas im zoologischen System, in dem er im Unterschied zu den anderen Menschenaffen „nächst dem Menschen die höchste Stelle“ einnehme (S. 10). Anatomische Vergleiche zwischen Gorilla und Mensch, die sich auf die von einer wissenschaft-

lichen Autorität, Prof. Heinrich Lenz (Direktor des Naturkundemuseums Lübeck), aufgelisteten „Maasse des Skeletts“ (S. 16) stützten, hoben hervor, dass der Gorilla einen breiteren Brustkorb sowie längere Vorderextremitäten habe als der Mensch etc. Tatsächlich zeigte das letzte Foto der illustrierten Broschüre, „Menschenskelet und Skelet des Gorilla“ (S. 15; vgl. Abb. 2), die montierten und nahezu gleich großen Skelette nebeneinander, wie es in der vergleichenden Zoologie üblich war. Das Fazit, „dass die Schilderungen von der Wildheit des Gorillas nicht übertrieben sind“ (S. 14), wurde unterstützt vom letzten Element der Broschüre, dem „Zeugniss des Herrn Passburg“ von der „Plantation Südkamerun“:

„Der Unterzeichnete bestätigt hiermit, dass der von Herrn Paschen erlegte Gorilla, als er von hunderten von Eingeborenen gejagt in seiner Angst auf die Hauptcaravenstraße gerathen war, 3 unvorsichtige Yaundeleute zu fassen bekam, und sie durch Eindringen des Brustkastens tötete.“ (S. 16)

Dieser Passus funktionierte in Form und Stil als Authentizitätssiegel, bei dem ebenso wie bei Völkerschauen ein Experte oder ein Beteiligter seinen Namen als Echtheits-, in diesem Falle als „Wildheitsgarantie“ einsetzte. Er schloss am Ende der Broschüre den Kreis zu ihrem Anfang, denn im ersten Teil war mit der Jagdgeschichte das Wissen über Gorillas in eine Narration übersetzt worden, die geschickt zeitgenössische Mythen integrierte.

Die Broschüre referierte zunächst Gerüchte über Gorillas als „Dämonen“ oder „Waldmenschen“, die Europäer verbreitet hätten, ohne selbst ein Exemplar dieser Wesen gesehen zu haben. Umlauff verteidigte damit gegenüber neueren Erkenntnissen die Interpretation des „Riesen-Gorillas“ als angriffslustige Bestie. Obwohl im Anschluss an die zoologischen, zugleich aber dämonisierenden Beschreibungen von Thomas S. Savage (1847), Richard Owen (1859) und besonders Paul Du Chaillu (1861, 1867) auch noch der Brockhaus von 1884 den Gorilla als Bestie, die ohne Anstrengung Gewehre durchbrechen könne, charakterisierte,⁶ hatte bereits in den 1870er Jahren eine Gegenteilstendenz eingesetzt. Seit der Gorilla Mpungu 1876 länger als ein Jahr lebend im Berliner Aquarium gehalten werden konnte, wurden die friedlichen und menschenähnlichen Züge der Tiere betont.⁷ In der Zoohaltung jedoch sah die Firma Umlauff den Grund für eine ungerechtfertigte Verharmlosung von Gorillas: „Man urteilte eben nach den Jammergestalten, die als junge Thiere in unseren Zoologischen Gärten ein klägliches

Scheindasein führen, oder nach den ausgestopften Karikaturen unserer Museen.“ (S. 2) Bewusst reinthronisierte das Unternehmen die sensationstauglicheren Gruselgeschichten in seiner Inszenierung: „Wenn man die Riesengestalt unseres Gorillas betrachtet, wird man die Möglichkeit, dass er Flintenläufe zu zerbrechen vermag, schon zugeben müssen.“ (Ebd.)

Die fast als Drohung an die Betrachter/innen formulierte Feststellung leitete in der Broschüre zu den Gefahren der Gorillajagd, namentlich für Europäer, über. Um diese besonders deutlich werden zu lassen, bediente sich das Unternehmen der Strategie, „den glücklichen Jäger selbst erzählen“ zu lassen (S. 2). Das „Ich“ des Jägers, der in Porträtfotografie auch die Autorposition auf dem Katalogumschlag und damit die Funktion der ethnografischen Autorität besetzte, steigerte die Authentizität der Geschichte und somit des ausgestellten Objekts. Der Jagdbericht, offenbar für den Katalog angefertigt, schildert, wie das schwarze „Jagdfolge“ Paschens den „big monkey“ trieb und einkreiste, bis er auf einen Baum flüchtete. Ohne sich selbst in unmittelbare Lebensgefahr zu begeben, legte Paschen sein den „Steinschlossflinten“ der Schwarzen weit überlegenes Gewehr an, einen „Carabiner, Modell 71“, und näherte sich dem Baum:

„Neugierig gemacht durch dieses Geräusch, lugte der Gorilla durch eine Lücke in dem schützenden Laubdache. Dies war sein Verderben, denn im selben Augenblick erhielt er auch schon meine Kugel. [...] Nach dem sofort abgegebenen zweiten Schusse hatte ich jedoch kaum Zeit, meinen Stand zu verlassen und auf die Seite zu springen, als auch schon unter dem Brechen und Krachen der Aeste zum grossen Jubel der Schwarzen die schwere Masse zu meinen Füßen niedersauste. Vor mir lag ein gefällter Riese, noch im Tode furchtbar!“ (S. 4/6)

Der erfolgreiche Jäger vermaß den Kadaver angeblich sofort, um die Höhe von 2,07 Meter festzustellen, ließ den Gorilla an einen gefällten Baum binden und in die nächste Faktorei bringen, wo er das Tier liegend (S. 5) und sitzend (S. 3) fotografierte.

Auf dem Rücken liegend wirkte der „gefällte Riese“, gerade durch den im Verhältnis winzigen an ihm schnüffelnden Hund, wie ein Kadaver. Das Foto des sitzend aufgerichteten Gorillas (Abb. 3) mit geschlossenen Augen und halb geöffnetem Maul, das einer der Schwarzen festhielt, damit der Unterkiefer nicht ganz aufklappte, evozierte dagegen eher den Eindruck eines lebenden, aber leidenden Tieres.⁸ Die Suggestion einer grundlegenden

Ähnlichkeit zwischen dem Gorilla und den Schwarzen auf diesem Foto illustriert zeitgenössische Fantasien über das *missing link*, das fehlende Glied in der Abstammungsreihe von Mensch und Tier. Hatten europäische Wissenschaftler schon im 17. und 18. Jahrhundert extensiv die Fragen diskutiert, ob Menschenaffen Tiere, Menschen oder „Naturmenschen“ seien, so begründete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Evolutionstheorie die Annahme, dass der Menschenaffe und der Mensch einen gemeinsamen Vorfahren hätten. Die Annahmen über die Abstammung der Menschen waren im Deutschen Reich vor allem durch die nationale Popularisierungstätigkeit Ernst Haeckels bekannt geworden. Hatte Darwin in *Die Entstehung der Arten* (1859) mangels Beweisen noch nicht explizit über die tierischen Vorfahren spekuliert, so diskutierten Naturwissenschaftler wie Thomas Henry Huxley, Carl Vogt und Haeckel⁹ diese im Anschluss an Lamarck¹⁰ zu Beginn der 1860er Jahre ausführlich. Haeckel stellte eine „Ahnenreihe des Menschen“ auf, in der er als hypothetische Übergangsform zwischen dem affenähnlichen Vorfahren des Menschen und dem Menschen selbst einen so genannten „Affenmenschen“ annahm.¹¹ In seiner *Generellen Morphologie* prägte er 1866 für den Affenmenschen ohne Sprache den Gattungsnamen „Pithecanthropus“ und verortete ihn im System der Säugetiere gemeinsam mit dem Menschen bei den schmalnasigen Affen als dritte Familie „Erecta s. Humana (Pithecanthropus, Homo)“.¹² Im Gegensatz zu Carl Linné ging Haeckel davon aus, dass der Mensch nicht von einem noch lebenden Menschenaffen abstamme, sondern von ausgestorbenen Formen.

Die monophyletische Abstammung des Menschen vermutete Haeckel in der Heimat jener schmalnasigen Altweltaffen in Afrika oder im südlichen Asien; die geografische Verbreitung der verschiedenen „Arten“ von Menschen erklärte er durch Migration.¹³ In seiner *Natürlichen Schöpfungsgeschichte* (1868) spekulierte er über das Aussehen des Pithecanthropus allerdings ausgehend von „der außerordentlichen Aehnlichkeit, welche sich zwischen den niedersten wollhaarigen Menschen und den höchsten Menschenaffen selbst jetzt noch erhalten hat“.¹⁴ Im Anschluss an diese Botschaft wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Deutschen Reich vielfach angenommen, dass die Verbindung zwischen Mensch und Tier am ehesten zwischen Primaten und „Primitiven“ zu suchen sei, wobei als „höchster“ Menschenaffe der Gorilla galt und als Menschen auf dem „niedersten“ Entwicklungsstand die so genannten „Naturvölker“, zumeist spezifischer Schwarzafrikaner. Spekulationen über die Verwandtschaft von Gorillas und

Afrikanern ließen sich in Kultur und Populärkultur sensationsverdächtig vermarkten und wurden besonders suggestiv in Bildern von als Geschwister parallelisierten Menschenaffenjungen und „Neger“-Kindern inszeniert.¹⁵

Die Erzählung über „Naturmenschen“ und den Ursprung der menschlichen Natur verblieb im Fall des „Riesen-Gorillas“ von 1900 jedoch nicht in Fantasien über die gemeinsame Familie von Affen und Menschen. Sie reproduzierte sich auf einer politischen Ebene, denn die Gorillajagd symbolisierte zugleich die Unterwerfung der afrikanischen Kolonien durch die Deutschen. Die Bevölkerung Yaundes, so erläuterte die Broschüre, bestehe „aus sehr kriegerischen Stämmen, die sich der deutschen Herrschaft nicht fügen wollen und immer wieder Aufstände erregen“ (S. 6). Im Besonderen gelte dies für die Wagogo, die „wiederholt Strafexpeditionen der deutschen Schutztruppe nöthig machten“, in denen vor Kurzem der deutsche Oberstleutnant Lequis gefallen sei (S. 6). In der Umlauff'schen Erzählung fungierte der Gorilla somit an Stelle eines beziehungsweise zugleich mit den bei der Jagd getöteten Schwarzen (S. 16) als Vergeltungsoffer und Zementierung der deutschen Kolonialherrschaft.¹⁶

Nachdem Paschen den Gorilla in verschiedenen Stellungen fotografiert und damit für visuelle Beweise gesorgt hatte, ließ er laut Jagdbericht das Tier abbalgen und skelettieren. Zur Belohnung für ihre Hilfe bei der Jagd erhielten die Ältesten unter den Schwarzen das Fleisch des Tieres zu essen.

„Es hängt diese Sitte mit abergläubischen Vorstellungen der Neger zusammen, nach denen der Gorilla ein böser Walddämon, ein entarteter Mensch ist und von früher ausgestossenen Stammesgenossen abstammt.“ (S. 8)

Die Behauptung europäischer Wissenschaftler, der Gorilla sei das dem Menschen in der Abstammungslehre am nächsten stehende Tier, wurde mit diesem Argument pseudo-ethnografisch naturalisiert: Die Schwarzen als angenommene nächste Verwandte lieferten selbst das Argument der Menschennähe des Gorillas, gleichzeitig jedoch das der „Entartung“ und Pervertierung. Dies war ein weiterer, Umlauff dienlicher Grund, den Gorilla monsterähnlich, als eine Art Wiedergänger des „entarteten“, bösen Menschen darzustellen und auf Schilderungen der Bestie zurückzugreifen. Die Verfütterung des Gorillafleisches an die Schwarzen reihte sich in Klischees über die „barbarischen Wilden“ ein, die als so genannte „niedere Rasse“ durch ihre angebliche Tierähnlichkeit teilweise den Widerspruch zwischen

der Bestialität und der Menschennähe von Menschenaffen übernahmen und aufhoben. Die Bestialisierung von „wilden“ Tieren und Menschen diente gleichzeitig zur Legitimierung der Großwildjagd und der „Strafexpeditionen“ gegen Schwarze.

Nicht nur die Ikonografie des Gorillas als Bestie, sondern auch das Verfahren seiner Präparation musste offensichtlich legitimiert werden, denn auf die Dokumentation der dermoplastischen Aufbereitung des Gorillas verwandte die begleitende Broschüre viel Raum. Als Vorlagen bei der Herstellung dienten neben Paschens Fotos und seinem Bericht die Schilderungen des Gorillajägers Hugo von Koppenfels, dem Johannes Umlauff ursprünglich hatte nacheifern wollen¹⁷ und dessen Autorität sich aus der Tatsache herleitete, dass er „selbst mehrere Exemplare erlegt“ habe (S. 8). Auch bezog sich der Präparator Wilhelm Umlauff in anatomischen Details auf den frischen Kadaver eines jungen, von einem anderen Schiff nach Hamburg gebrachten Gorillas. „So wurde denn von Seiten des Künstlers nichts versäumt, um den toten Riesen möglichst naturgetreu und lebenswahr zu treffen.“ (S. 10) Der Beruf des Präparators, der nun auch als Modelleur arbeitete, gewann damit an Ansehen und galt statt als einfaches Handwerk um 1900 als Kunsthandwerk.¹⁸ Die ausführliche Beschreibung der Verwendung von „originalem“ Tiermaterial und von Vorlagen, die wie Fotografien möglichst eng mit dem „echten“ Geschehen in Verbindung standen, sowie des Rückgriffs auf bereits kulturell anerkannte Repräsentationen des Gorillas legitimierten sowohl die Ikonografie als auch das Verfahren. Zugleich geben die Details Aufschluss über die Kritik, der Umlauff im Rahmen der Anfechtung solcher „Tierplastiken“ durch Zoologen im Namen der Wissenschaftlichkeit¹⁹ vorzubeugen versuchte.

In der unter Haut und Fell verborgenen Vollplastik musste der Präparator nicht zwangsläufig die Stellung des Tieres berücksichtigen, in der das Füllmaterial zum Ausstopfen am besten hielt, sondern konnte Körperhaltung, sogar Gesichtsausdruck freier wählen und kulturellen Narrativen anpassen. Dieser Gestaltungsspielraum und die Herstellung einer Vollplastik trugen dem Präparator die sprachlichen und materiellen Attribute des „Künstlers“ ein: Das Katalogfoto inszenierte Wilhelm Umlauff als „Bildhauer“ (S. 9) mit weißem Kittel über schwarzer Kleidung und steifem Kragen (Abb. 4). Auf dem Bild arbeitet er konzentriert an einem kleinen Ton-Gorilla, während vor ihm auf Hockern ein zweites Modell und ein Gorilla-schädel stehen. Verschiedene fotografische Vorlagen figurieren auf einer

Staffelei neben Palette und Pinsel, dem Inbegriff der Malerei. Weitere Modelle von Tierplastiken und einer Reiterstatue zieren die Wand und evozieren statt einer Präparationswerkstatt ein Bildhauer-Atelier. Zur Nobilitierung des Präparatorenhandwerks trugen außerdem Johannes Umlauffs Behauptungen bei, der Bruder habe vier Monate an dem „Riesen-Gorilla“ gearbeitet und für die gelungene Präparation eine Goldmedaille auf der Berliner Jagdausstellung erhalten.²⁰ Das Attribut des Künstlerischen hob den Marktwert des Exponats, was bedeutet, dass die Repräsentationssysteme von Kunst und Naturwissenschaft nicht nur aus legitimatorischem, sondern auch aus kommerziellem Interesse verschmolzen.

Galt die präparierte Haut des Gorillas als unbestrittener Ausweis seiner „Echtheit“, so rief sie zugleich den Tod als ihre Bedingung auf. Die Spannung zwischen den Überresten des getöteten Gorillas und ihrer Wiederverwendung in einer lebendig wirkenden Figur, zwischen dem tatsächlichen Tod und seiner Repräsentation als Leben, zwischen Kadaver und Kunst wurde in den Formulierungen der Broschüre religiös gefasst: Im Museum Umlauff „feierte der Gorilla seine Auferstehung“ (S. 8). Die Suggestion einer christlichen Überwindung des Todes ließ vergessen, dass das Gorillafell letztlich die konservierte Haut eines Kadavers blieb, und hauchte ihm neues Leben ein. Der Tierbildhauer fungierte dadurch in wesentlich prägnanterem Maße als „Schöpfer“ denn ein bildender Künstler: Statt Reales in ein Abbild zu verwandeln und es dabei symbolisch zu töten, erweckte der Präparator Totes zu einem neuen, anderen Leben. Die im Feld der Kunst ausgebildete Repräsentationstheorie der Mimesis als Naturnachahmung kann somit beim Medium der Dermoplastik nur bedingt greifen. Durch die Konservierung „echter“ Überreste des Lebewesens wird dieses, gegen das „Opfer“ seines Lebens, ewig und unsterblich gemacht,²¹ was die biblische Schöpfungs- und Auferstehungsrhetorik aufrief. Das Grundproblem der Mimesis, die angestrebte, aber nie erreichbare „Echtheit“ oder „Natur“ in der Repräsentation, traf auf die Tierplastiken nur teilweise zu, da lediglich der Körper künstlich, die Haut aber echt war. Durch die dermoplastische Kombination von identischem, organischem Material mit einem Kunstkörper wurde die traditionelle Differenz zwischen „Natur“ und „Abbild“ in die Repräsentation selbst verlegt. Das neben den Attributen des Künstlerischen durch die Dermoplastik in die Tierpräparation eingebrachte Repräsentationsmodell der Kunst als Mimesis wurde also zugleich untergraben.

Während Umlauff als Wirtschaftsunternehmen unter wissenschaftlicher und kultureller Legitimation auf das kommerzialisierbare Schaelement der Bestie setzte, griffen Zoologen den Fund für wissenschaftliche Publikationen auf.²² Im Rahmen eines dritten Interesses hielt der erste „Riesen-Gorilla“ außerdem Einzug in die populärwissenschaftliche Literatur wie 1901 in das Buch *Menschenkunde. Eine Naturgeschichte sämtlicher Völkerrassen der Erde* des Zoologen und späteren Angestellten in Hagenbecks Tierpark Alexander Sokolowsky. Der Autor verwendete in diesem Werk, das die „biologische Auffassung“ der Anthropologie in den Vordergrund stellte²³ und explizit der „Volksbildung“ dienen sollte, das Umlauff'sche Bildmaterial für das Kapitel „Vergleich des Menschen mit den höchststehenden anthropomorphen Affen“.²⁴ Nach der Präsentation des plastischen „Riesen-Gorillas“ in verschiedenen deutschen Städten wurde dieser im August 1901 noch einmal in Berlin während des V. Internationalen Zoologen-Kongresses gezeigt, wo Sir Walter Rothschild ihn für sein Zoologisches Museum in Tring bei London erwarb.²⁵

1903: Die Spezies im Skelett

Nach der zoologischen wie populären Sensation, die der „Riesen-Gorilla“ 1901 ausgelöst hatte, bemühte sich die Firma Umlauff, weitere Superlative durch in Afrika lebende Deutsche zu beschaffen. Die häufigen in den Kolonien veranstalteten Großwildjagden motivierten schließlich eine Ausstellung anlässlich der Hauptversammlung der Deutschen Kolonialgesellschaft 1903 in Karlsruhe mit drei Abteilungen: 1. „Jagdtrophäen aus den deutschen Kolonien“, 2. „Jagdwaffen der Eingeborenen deutscher Kolonien“ und 3. „Jagdausrüstungen für die Kolonien“.²⁶ Johannes Umlauff präparierte für die „Deutsch-Koloniale Jagdausstellung“ nicht nur die umfangreiche Trophäensammlung Bronsart von Schellendorfs (Direktor der Deutschen Kilimandjaro-Handels- und Plantagengesellschaft),²⁷ sondern zeigte in der von Heinrich Umlauff gestalteten Afrika-Abteilung auch ein großes Foto des ersten „Riesen-Gorillas“ – offenbar in Ermangelung eines neuen Exemplars. Darunter lagen zwei männliche und zwei weibliche Gorillaschädel, die nicht nur die Größenverhältnisse verdeutlichten, sondern als „echte“ Körper-Teile die Vermitteltheit des Fotos wettmachen sollten.

Erst nach der Ausstellungseröffnung trafen die Überreste eines von dem in Yaunde lebenden Botaniker Georg Zenker geschossenen Gorillamännchens ein. Der mit der Herstellung der Dermoplastik beauftragte Wilhelm Umlauff orientierte sich an fotografischen Vorlagen,²⁸ die ihm Paul Matschie (Kustos der Säugetier-Abteilung am Königlichen Berliner Naturkundemuseum und Mitglied des Karlsruher Ausstellungskomitees) zugesandt hatte: „Der Gorilla steigt von einer Wurzel herab; mit dem linken Arm hält er sich hinten an einem Baumstumpf; während der rechte halb gesenkt ist. Er ist nur 5 cm kleiner als der erste.“²⁹ Johannes Umlauff ließ mit Matschies wissenschaftlichem Rat eine „Gorilla-Broschüre“ drucken und kündigte an, dass er weitere Menschenaffen nebst Skeletten sowie ein Menschenskelett als „Vergleichsobjekte“ zeigen werde.³⁰ Ab dem 10. Juli schließlich konnten in Karlsruhe die „fünf verschiedenen Menschenaffen (Anthropoiden), der Gorilla, der Orang-Utan, der Schimpanse, der Kulukamba und der Tschego“, besichtigt werden.³¹ Auf den extra angefertigten Plakaten figurierte der Kopf eines Gorillas, der mit aufgerissenen Augen und gebleckten Zähnen demjenigen von 1901 ähnelte.³² Durch die Methode der Dermoplastik, in der Presse meist noch fälschlich als „Ausstopfen“ bezeichnet, wurden die Skelette für die Herstellung des Tierkörpers nur noch zur Orientierung, aber nicht mehr als Gerüst benötigt. Sie konnten daher als selbstständige Exponate präpariert und montiert werden (vgl. Abb. 2). Immer häufiger wurden daher in Ausstellungen Skelett und Dermoplastik einander gegenüber gestellt. Nach dem Prinzip einer Röntgenaufnahme konnte so die äußere Erscheinung eines Lebewesens mit der inneren, dem Knochenbau, verglichen werden. Komparatives Sehen fand damit nicht nur auf der Ebene des Vergleichens von Spezies, in die der Mensch eingereiht wurde, statt, sondern auch auf der Ebene von Erscheinungsmodi. Zenker als Jäger allerdings sah die „Natur“ des Gorillas in der Dermoplastik nicht angemessen umgesetzt:

„[...] ausgestopft scheint er ja schoen zu sein; leider ist wie ich es nach den Fotografien zu beurteilen vermag, sein Gesichtsausdruck nicht wild genug, daß Maul aufgerissen, die Augen stierend, die Haare gestäubt, halb erhoben usw. ich kann Ihnen gar nicht beschreiben, wie wild so ein Kerl aussieht, wenn er in Gefahr kommt. Ein solches Thier aufzustellen, daß ist eine schwere Kunst, zumal der Betreffende gar keine Anhaltspunkte hat. Es gelten mir heute noch die Ohren, und wenn ich daran denke, so bin

ich immer froh daß die Geschichte glatt ablief; und jetzt thut es mir leid, daß ich Ihnen es nicht vorher genauer beschrieben habe.“³³

Allerdings war Zenkers Gorilla nicht als einzelne Sensation ausgestellt worden, sondern als eine Spezies der Menschenaffen unter anderen. Die Wirkmacht der isolierten Dermoplastik der Bestie hatte sich hier in eine Reihe von weiteren Dermoplastiken und entsprechenden Skeletten, die der zoologisch-systematischen Präsentation gehorchten, einzuordnen.

1908/1909: Der „Pithecanthropus“ als Gemälde

Spätestens nach der Jagdausstellung von 1903 begann unter den deutschen Zoologen ein Wettlauf um den nächsten, womöglich noch selteneren oder gewaltigeren Gorilla. Prof. Adolf Bernhard Meyer (Direktor des Zoologischen Museums in Dresden) forderte Zenker auf, ihm einen größeren Gorilla zu besorgen als das erste Exemplar von 1901, woraufhin der Jäger verstimmt anmerkte: „[...] ich kann doch nicht vorher Maaß nehmen, es laufen doch auch bei uns nicht lauter Riesen herum“.³⁴ 1905 bestellte schließlich Ernst Haeckel (Professor für vergleichende Zoologie an der Universität Jena) ein Gorillaskellett.³⁵ Wenige Monate später berichtete Umlauff, er habe „von anderer Seite“ eines erhalten und es Haeckel für 1.500 Mark verkauft,³⁶ dessen Bedarf jedoch damit nicht gedeckt war. Nachdem Haeckel 1908 das Phyletische Museum in Jena gegründet hatte, trat er im Februar 1909 von seinem Lehramt zurück und trug in letzter Amtshandlung in das Vermehrungsbuch des „Zoologischen Museums/Instituts“ ein: „Gorilla gigas. Ausgewachsener Mann. Das grösste, bis jetzt bekannte Exemplar. Kamerun 1908. (Ausgestopft von Umlauff (Hamburg)).“³⁷ Fotopostkarten zeigen den weißhaarigen Professor in stolzer Pose neben dem in einer Glasvitrine postierten „Riesengorilla“.³⁸ Umlauff hatte ihn als Dermoplastik auf den Hinterbeinen gehend und sich an einer Wurzel abstützend hergerichtet, im Unterschied zu den vorherigen mit nur leicht geöffnetem Maul.

Unklar ist bisher, ob sich auf das Gorillamännchen ein Brief Wilhelm Umlauff's vom Mai 1908 bezieht. Der Tierbildhauer erkundigte sich darin, ob Haeckel „vielleicht erlauben“ werde, dass er „nach dem von Herrn Professor Gabriel Max gemalten Gemälde des Pithecanthropus alalus modellieren dürfte“.³⁹ Es handelt sich um das Ölgemälde „Pithecanthropus euro-

paesus (alalus)“ des Münchner Kunstmalers Gabriel von Max (1840-1915), das das imaginierte *missing link* als Familie zeigt (Abb. 5). Von Max war seit Darwin von der Evolutionstheorie fasziniert und hielt sich auf seinem Münchner Landsitz selbst lebende Affen. Zu Beginn der 1890er Jahre schuf er mehrere Gemälde, die die Affen als eine Art Paraphrase auf den „Culturaffen“ Mensch darstellen, etwa das bekannte Bild „Kränzchen (Affen als Kunstkritiker)“ (1891).⁴⁰ Der Affe, wegen seiner Eigenschaft des Nachäffens seit dem Mittelalter selbst ein Symbol für die Mimesis, erschien hier nicht als Produzent, sondern als Kritiker der Mimesis.

Haeckel, der durch seinen ebenfalls als Kunstmaler in München lebenden Sohn Walter mit von Max bekannt war, bat diesen offenbar um ein Bild des Pithecanthropus. Von Max schuf daraufhin, abweichend von seinen sonstigen Reflexionen über die Tätigkeiten der Affen, als eine Art Porträt das Ölgemälde „Pithecanthropus europaeus (alalus)“, das er Haeckel 1894 zum 60. Geburtstag schenkte und das heute noch auf einem Ehrenplatz in dessen Arbeitszimmer hängt.

Ikonographisch ähnelt es den typischen Darstellungen der heiligen Familie, was diverse Skandale produzierte.⁴¹ Das Bild zeigt ein affenähnliches Weibchen im Schneidersitz an einen Baumstamm gelehnt und ein Junges säugend, daneben auf zwei Beinen aufgerichtet das auf sie herunterblickende Männchen, das sich an einem Stamm abstützt. Von Max schrieb dazu an Haeckel:

„Das einzige ethische, was sich anbringen ließ, ist die Thräne im Auge der Mutter, denn ich glaube faßt, daß Zuchtwahl und Kampf ums Dasein nicht genügen die Menschenpsyche zu erzeugen, es scheint mir vielmehr die Mutterliebe und Muttersorge eine wichtige Rolle zu spielen.“⁴²

In dem deszendenztheoretischen Zusammenhang, den von Max illustrierte, griff er mit der Einfügung einer Träne ins Repertoire der anthropologischen Darstellungen, denn bereits seit dem 18. Jahrhundert war es üblich, Wachsfiguren eine Träne als Zeichen der Echtheit der Person einzufügen.

Wilhelm Umlauff ließ Haeckel in seinem Brief vom Mai 1908 wissen, dass von Max ihm bereits die Erlaubnis zur Benutzung des Gemäldes für eine Dermoplastik erteilt habe. Wie aus den Aufzeichnungen von Johannes Umlauff hervorgeht, war von Max seinerseits ein Privatkunde der Firma Umlauff. Als der Gründervater Johann Friedrich Gustav Umlauff (1833-

1889) „10 geköpfte Insulaner mit Haut und Haaren“ als Nasspräparate erworben habe, habe „der berühmte Kunstmaler Professor Gabriel Max“ davon zwei erstanden, „und später konnte man verschiedene Bilder sehen, denen diese Kannibalen als Modell gedient hatten“.⁴³ Haeckels Reaktion auf Wilhelm Umlauffs Anfrage zur Benutzung des „Pithecanthropus“-Gemäldes ist nicht dokumentiert, ein weiterer Brief des Bildhauers vom Oktober 1908 mit beigelegter Fotografie jedoch teilte mit, dass er „die Gruppe des Pithecanthropus jetzt vollendet“ habe.⁴⁴

Aufschlussreich an dieser Verbindung zwischen einem Naturwissenschaftler, einem Naturalienhändler und einem Kunstmaler ist die Tatsache, dass nicht nur bildende Künstler Naturalien, Zoologica, Anthropologica und Ethnologica als Vorlagen für Gemälde heranzogen. Auch Umlauff als Lieferant derselben benutzte explizit Vorlagen aus der kanonisierten „hohen Kunst“, die ihrerseits zeitgenössisches Wissen illustrierten, zur Produktion der eigenen Werke. Darüber hinaus illustriert diese Geschichte, dass die Suche nach dem *missing link* auf mediale Inszenierung angewiesen war. Während die Dermoplastik des Pithecanthropus auf die fiktionalen Möglichkeiten des als „Kunst“ bezeichneten Mediums deutete, aber noch originale Tierhaut umfasste, waren Gemälde oder Zeichnungen des *missing link* veritable Kopien ohne Original: Simulakren.

1910/1920/1933: Der Frauenräuber im Film

Die angenommene Verwandtschaft zwischen Afrikanern und Menschenaffen fand eine weitere populäre Wendung in ihrer *gender*-Codierung, denn Affen schienen sich „als Geschlechtsstereotyp“⁴⁵ anzubieten. Seit dem 17. Jahrhundert hatten Europäer wiederholt berichtet, dass Menschenaffen dunkelhäutige Frauen raubten und vergewaltigten – ein Tag- beziehungsweise Alptraum der zivilisierten Gesellschaft, den bereits Linné ins Bild gesetzt hatte.⁴⁶ Der Frauenraub durch Gorillas war nicht zuletzt eine Fortsetzung der europäischen Verwandtschaftsfantasien über das Verhältnis von Mensch und Tier beziehungsweise Affe und stellte sozusagen die Versuchsanordnung für die Züchtung eines Zwischenwesens dar. Wie Londa Schiebinger gezeigt hat, gibt es keine Erzählung, in der Gorillaweibchen Menschenmänner entführen würden,⁴⁷ was die Codierung des Frauenraubs als Vergewaltigungs- und Genealogiestiftungserzählung kennzeichnet. Das

Phantasma der Züchtung ruhte einem Konsens zwischen Evolutionsbiologie und Degeneration in der sexuellen Auslese auf,⁴⁸ der Widerhall in der bildenden Kunst fand. Erst im 19. Jahrhundert jedoch wurde die geraubte Frau auch als Europäerin mit weißer Hautfarbe visualisiert. Während Alfred Kubin mit der Zeichnung „Eine für Alle“ (1901/02), der Annäherung einer Horde männlicher Gorillas an eine weißhäutige, an eine Mauer gefesselte Frau, eher ironisch auf mögliche Menschenexperimente anspielte, stellte Emmanuel Frémiets Skulptur „Gorille enlevant une femme“ (1887)⁴⁹ affirmativ den Raub einer Frau und menschlichen Erbmaterials aus: Die Skulptur eines hockenden Gorillas mit einer europäischen Frau unter dem Arm fand wiederum über das Medium der Wachsfiguren Eingang in die Populärkultur. Eine der prominentesten Gruppen in Präuschers Panoptikum in Wien zeigte in Wachs die explizit an Frémiet anknüpfende Szene „Gorilla raubt eine Frau“.⁵⁰

Obwohl dieser Mythos verschiedentlich dementiert wurde, hatte die Firma Umlauff bereits 1901 formuliert, der Frauenraub sei zu Unrecht für eine Übertreibung gehalten worden.⁵¹ 1910 präsentierte Johannes Umlauff in Buenos Aires auf der „Landwirtschafts- und Eisenbahnausstellung“ zur 100-Jahr-Feier der Republik Argentinien, bei der Carl Hagenbeck seinen Zirkus und Völkerschauen vorführte, als „La exposición de monos“ (Affenausstellung) zwei „Panoramen“, einen indonesischen Urwald mit präparierten Gibbons und einem Orang-Utan und einen zentralafrikanischen Regenwald mit Gorillas, Schimpansen etc.⁵² Der spanische Katalogtext reproduzierte den Mythos, nach dem der Gorilla für den Menschen „un adversario terrible“ („ein schrecklicher Feind“) sei und eingeborene Frauen raube, um sie zu zwingen „a vivir con ellos“ („mit/bei ihnen zu leben“).⁵³ Gezeigt wurde die Dermoplastik eines großen aufgerichteten Gorillamännchens, wieder einmal „el ejemplar major que se conoce“ („das größte bekannte Exemplar“),⁵⁴ das unter dem rechten Arm eine Schwarze schleppte (Abb. 6). Die herabhängenden weißen Perlenketten der Frau bildeten gemeinsam mit ihren weißen Augäpfeln und Armreifen als Ausweis des Menschlich-Weiblichen einen Kontrast zu dem dunklen, animalischen Entführer.

Zum Ende des Jahres 1912 wurde die Firma Umlauff unter den drei verbliebenen Brüdern aufgeteilt. Während Heinrich Umlauff die ethnografische Abteilung und Theodor Umlauff die Muschelhandlung am Spielbudenplatz weiterbetrieben, zog Johannes Umlauff mit der zoologischen Abteilung in die Eckernförder Straße. Als Telegramm-Adresse seiner Natu-

ralienhandlung gab er „Gorilla“ an, und auf seinem Briefpapier erschien der Kopf des ersten Rothschild'schen „Riesen-Gorillas“, der sich dort unverändert bis in die 1940er Jahre hielt. Da der Erste Weltkrieg die Geschäfte schwächte, begannen sowohl Heinrich als auch Johannes Umlauff mit der Herstellung von Filmausstattungen. Zu einer Trilogie mit dem Titel „Darwin – Mensch oder Affe“ (1919/20) zog John Hagenbeck, ein Halbbruder Carl Hagenbecks, der 1919 selbst eine Produktionsfirma gegründet hatte,⁵⁵ als „wissenschaftliche Berater“ Prof. Vosseler (Zoologischer Garten Hamburg) und Johannes Umlauff hinzu.⁵⁶

Im ersten Teil, „Das Welträtsel Mensch“, droht ein europäischer Priester infolge einer unglücklichen Liebe und der Lektüre von Darwins *Entstehung der Arten* vom Glauben abzufallen und flüchtet in den afrikanischen Dschungel. Dort fällt er in die Frühzeit der Menschheit zurück und durchlebt neben Jagd und Kampf als Daseinsformen der „Urmenschen“ auch den Raub seiner Gefährtin durch einen Gorilla.⁵⁷ Unter der Regie von Fritz Bernhardt mimte den Affen ein Mitarbeiter des Tierparks im Gorillakostüm, die Afrikanerin spielte die Farbige Martha Jackson. Eine Bildanzeige des Films vom August 1919 (Abb. 7) zeigt einen aufgerichteten Riesen-Gorilla, der unter dem rechten Arm eine schwarze Frau mit herabhängenden weißen Perlenketten trägt⁵⁸ – sie scheint eine genaue Zeichnung der plastischen Gruppe zu sein, die Johannes Umlauff 1910 in Buenos Aires ausgestellt hatte.⁵⁹ In den weiteren Illustrationen und Plakaten zum Film changierte die Hautfarbe des Opfers; meist war die Frau weiß⁶⁰ und antizipierte damit die Rolle der „weißen Frau“, die 13 Jahre später das Opfer des überdimensionalen, aufrecht gehenden King Kong werden sollte.

Inszenierte der John-Hagenbeck-Film noch explizit den Kolonialismus – für Deutsche nach dem Versailler Vertrag zum Kolonialrevisionismus geworden – als Rahmen für ein „therapeutisches Abenteuer“⁶¹ des Europäers und zählte Darwin vermittelt zu seinen Protagonisten, so wurden diese Hintergründe in dem US-amerikanischen Film „King Kong und die weiße Frau“ (1933) nicht mehr benannt. Die „weiße Frau“ diente immer noch als Kontrastfolie für die Wildheit des männlichen Gegners, forderte diese aber nicht mehr im Sinne der animalischen Begierde, sondern der menschlichen Liebe heraus. Die angedeutete „Vermenschlichung“ des Tierkönigs, wie bei Max' Interpretation des „Pithecanthropus“, bot eine neue Qualität gegenüber den Vergewaltigungsfantasien und musste notwendig an ebendieser Zivilisation als verkannt und nicht-menschlich scheitern.

Während also nach 1900 der Gorilla als Bestie in der Dermoplastik, als Spezies im Skelett, als Verwandter des Menschen im Gemälde repräsentiert wurde, schien dem Gorilla als Frauenräuber eher als das Medium der Skulptur das des Films entgegenzukommen, da es vor allem die Verschleppung in ihrer zeitlichen Ausdehnung präsentieren konnte. Die unterschiedlichen Ikonografien, ausgedrückt in unterschiedlichen Medien, bedienten sowohl wissenschaftliche als auch populärwissenschaftliche und populäre Interessen, die zumindest teilweise durch Verfahren und Medien der „hohen Kunst“ legitimiert wurden. Naturwissenschaftliche Erkenntnisse wurden nicht nur mit ästhetischen Mitteln sichtbar gemacht, sondern aus solchen Sichtbarmachungen wurden wiederum wissenschaftliche Erkenntnisse abgeleitet und tradiert. Gemein ist all den besprochenen Repräsentationen, dass sie von einem wechselseitigen Austausch zwischen Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz lebten.

Anmerkungen

- ¹ Johannes Umlauff: Ohne Titel [Lebenserinnerungen]. O. O., o. J., Fotokopie eines Typoskripts [Archiv der Firma Carl Hagenbeck, Hamburg], S. 36. Die undatierten Aufzeichnungen sind vermutlich nach dem Zweiten Weltkrieg aus der Erinnerung niedergeschrieben worden und entsprechend vorsichtig zu zitieren. Zur Firma Umlauff vgl.: Hilke Thode-Arora: Die Familie Umlauff und ihre Firmen – Ethnographica-Händler in Hamburg, in: Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg, Neue Folge, Bd. 22 (1992), S. 143-158.
- ² Umlauff: Ohne Titel, S. 36.
- ³ Umlauff: Ohne Titel, S. 39. Zur Jagdausstellung vgl. Paul Matschie: Siebente deutsche Geweih-Ausstellung in Berlin 1901, in: Deutsche Jäger-Zeitung 36 (1901), S. 583-585, hier S. 585; ders.: Die siebente deutsche Geweih-Ausstellung in Berlin 1901, in: Das Waidwerk in Wort und Bild. Illustrierte jagdliche Unterhaltungsblätter zur Deutschen Jäger-Zeitung, Bd. 10 (1901), S. 125-138, S. 145-158; Rancillio: Eine Gorillajagd, in: Das Waidwerk in Wort und Bild, Bd. 11 (1902), S. 110-111.
- ⁴ Vgl. Rancillio: Eine Gorillajagd, S. 110.
- ⁵ Der Riesen-Gorilla des Museum Umlauff Hamburg. Schilderung seiner Erlegung und wissenschaftliche Beschreibung. Hamburg o. J. [1901]. Im Folgenden direkt mit Seitenzahlen zitiert.
- ⁶ Thomas S. Savage: Notice of the external character and habits of a new species of Troglodytes (*T. gorilla*, Savage) recently discovered by Dr. Savage near the river Gaboon, Africa, in: Proceedings of the Boston Society of Natural History, Jg. 1847, Nr. 2,

- S. 245-247; ders.: Notice of the external character and habits of Troglodytes gorilla, a new species of Orang from the Gaboon river; Osteology of the same, in: Boston Journal of Natural History, Jg. 1847, Nr. 5, S. 417-443; Paul Du Chaillu: Explorations and adventures in equatorial Africa. London 1861; ders.: A journey to Ashango-land and further penetrations into equatorial Africa. London 1867; Thomas H. Huxley: Evidences as to men's place in nature. London 1863 (Dt.: Zeugnisse für die Stellung des Menschen in der Natur, übersetzt von J. Victor Carus. Braunschweig 1863); Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie, 13. Aufl., Band 8. Leipzig 1884.
- ⁷ Vgl. Hans Werner Ingensiep: Kultur- und Zoogeschichte der Gorillas – Beobachtungen zur Humanisierung von Menschenaffen, in: Lothar Dittrich, Annelore Rieke-Müller, Dietrich von Engelhardt (Hg.): Die Kulturgeschichte des Zoos. Berlin 2001, S. 151-170, hier S. 153.
- ⁸ So wurde dasselbe Foto in *Brehms Tierleben* 1926 als „Alter Gorilla“ betitelt (Brehms Tierleben, in Auswahl herausgegeben vom Verlag Max Schüller. Band V/VI: Hunde/Menschenaffen. Hamburg 1926, S. 64-65).
- ⁹ Ernst Haeckel: Über die Entwicklungstheorie Darwins. Vortrag auf der 38. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte in Stettin am 19.9.1863. Amtlicher Bericht. Stettin 1863.
- ¹⁰ Jean-Baptiste Lamarck: Philosophie zoologique, 2 Teile. Paris 1809.
- ¹¹ Ernst Haeckel: Über die Entstehung und den Stammbaum des Menschengeschlechts. Über den Stammbaum des Menschengeschlechts. Zwei Vorträge [1865]. Berlin 1868.
- ¹² Erika Krauß: Pithecanthropus erectus DUBOIS (1891) in Evolutionsbiologie und Kunst, in: Rainer Brömer, Uwe Hoßfeld, Nicolaas A. Rupke (Hg.): Evolutionsbiologie von Darwin bis heute. Berlin 1999, S. 69-87.
- ¹³ Krauß: Pithecanthropus erectus, S. 70-71.
- ¹⁴ Ernst Haeckel: Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche Vorträge über Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe und Lamarck im Besonderen, über die Anwendung derselben auf den Ursprung des Menschen und andere damit zusammenhängende Grundfragen der Naturwissenschaft. Berlin ⁵1874 (1868), S. 620.
- ¹⁵ Vgl. etwa Brehms Tierleben, Band V/VI, S. 160-161, S. 256-257 und S. 288-289. Beliebte waren auch bildliche Inszenierungen von Affen als eine um den Tisch sitzende Familie oder mit einer Flasche in der Hand, was Kafka mit seinem Rotpeter-Motiv des Alkoholiker-Affen aufnahm (vgl. Brehms Tierleben, Band V/VI, S. 96-97). Siehe dazu Franz Kafka: Ein Bericht für eine Akademie [1917], in: ders.: Erzählungen. Leipzig 1988, S. 170-179.
- ¹⁶ Siehe auch Donna Haraways Analyse der „African Hall“ im American Museum of Natural History in New York. Vgl. Donna Haraway: Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science. New York 1989, S. 26-58.
- ¹⁷ Vgl. Johannes Umlauff: Ohne Titel, S. 36.
- ¹⁸ Vgl. Susanne Köstering: Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914. Berlin 2003, besonders S. 174 und S. 182.

- ¹⁹ Vgl. etwa einen Streit über die „biologischen Gruppen“, den Otto Lehmann, Direktor des Altonaer Museums, und Benno Wandollek, Angestellter am Zoologischen Museum in Dresden, zwischen 1905 und 1907 in den Zeitschriften *Museumskunde* und *Zoologischer Anzeiger* austrugen.
- ²⁰ Der Riesen-Gorilla des Museum Umlauff Hamburg, S. 10. Vgl. Johannes Umlauff: Ohne Titel, S. 39.
- ²¹ Diese Ewigkeit gab es allerdings nur in der Theorie. Zumindest die frühen Dermoplastiken erwiesen sich nicht als eine Methode, um Tiere ewig haltbar zu machen: Meist platzten nach einigen Jahren die Nähte auf, und nach mehreren Ausbesserungen war ein solches Exponat oft nicht mehr ausstellungsfähig.
- ²² Paul Matschie: Bemerkungen über die in Berlin aufbewahrten Exemplare von *Anthropithecus*, in: Sitzungsberichte der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin, Jg. 1900, Nr. 2, S. 77-85; ders.: Über einen Gorilla aus Deutsch-Ostafrika, in: Sitzungsberichte der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin, Jg. 1903, Nr. 6, S. 253-259; ders.: Bemerkungen über die Gattung Gorilla, in: Sitzungsberichte der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin, Jg. 1904, Nr. 3, S. 45-53; Walter Rothschild: Notes on Anthropoid Apes, in: Proceedings of the general meetings for scientific business of the Zoological Society of London, Jg. 1904, Vol. II, S. 413-440; Paul Matschie: Merkwürdige Gorilla-Schädel aus Kamerun, in: Sitzungsberichte der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin, Jg. 1905, Nr. 10, S. 279-283.
- ²³ Alexander Sokolowsky: Menschenkunde. Eine Naturgeschichte sämtlicher Völkerrassen der Erde. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1901, S. VIII. Für diesen Hinweis danke ich Klaus Gille vom Archiv der Firma Carl Hagenbeck, Hamburg.
- ²⁴ Vgl. Sokolowsky: Menschenkunde, S. 18-26.
- ²⁵ Vgl. Rancillio: Eine Gorillajagd. Johannes Umlauff verlegt diese Szene in seinen Aufzeichnungen bereits auf die Berliner Jagdausstellung im Januar/Februar 1901: „Baron Rothschild fragte kurz: ‚Well, Mr. Umlauff, what is the price?‘ ‚Thousand L [Pfund; Anm. d. Verf.] with the scelett.‘ ‚Excepted [richtig: Accepted; Anm. d. Verf.]! Give him a cheque‘, sagte er zu seinem Sekretär. Damit war in keiner Viertelstunde das Geschäft perfekt.“ (Johannes Umlauff: Ohne Titel, S. 39.) Im Naturkundemuseum in Tring befinden sich mehrere Briefe von Umlauff an Rothschild, Genaues ließ sich jedoch bisher nicht ermitteln.
- ²⁶ Vgl. Ankündigungen in: Deutsche Jäger-Zeitung 40 (1902), S. 298-299, und in: Deutsche Jäger-Zeitung 41 (1903), S. 98-99.
- ²⁷ Deutsche Kolonial-Zeitung, Bd. 20 (1903), Nr. 26, S. 259-260, hier S. 259. Ein Foto befindet sich im Bildarchiv der Deutschen Kolonialgesellschaft in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, zugänglich unter <http://www.stub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/dfg-projekt/Default.htm>.
- ²⁸ Brief Umlauff's an Matschie vom 22.5.1903, Museum für Naturkunde der Humboldt-Universität zu Berlin, Historische Bild- und Schriftgutsammlungen, Bestand Zoologisches Museum (im Folgenden: MNB), S III [Zenker, G. und H., Bd. I], Bl. 208-209.

- ²⁹ Brief Umlauffs an Matschie vom 9.6.1903, MNB, S III [Umlauff, J. F. G.], Bl. 23.
- ³⁰ Vgl. Brief von Umlauff an Matschie vom 30.6.1903, MNB, S III [Zenker, G. und H., Bd. I], Bl. 212-213.
- ³¹ Deutsche Kolonial-Zeitung, Bd. 20 (1903), Nr. 29, S. 291.
- ³² Plakat „Deutsch-Koloniale Jagdausstellung Karlsruhe 1903, verlängert bis 10. August, Eintrittspreis 50 Pfg. Neu ausgestellt: Riesen-Gorilla, Ndschego, Orang Utan etc.“, Deutsches Plakatmuseum Essen; abgebildet in: Klaus Popitz, Axel von Saldern, Heinz Spielmann, Stephan Waetzold (Hg.): Das frühe Plakat in Europa und den USA. Ein Bestandskatalog, Band 3, Teil 1-2. Berlin 1980, Abb. 4081. Wer diesen zweiten „Riesen-Gorilla“ erwarb, ist bisher nicht geklärt.
- ³³ Brief von Zenker an Matschie vom 2.9.1903, MNB, S III [Zenker, G. und H., Bd. I], Bl. 220-221. Angesichts der gefährlichen Jagdzüge monierte Zenker denn auch im Dezember, dass sich in Afrika „verschiedene Leute mit Diplomen der Colonialausstellung von Karlsruhe“ brüsteten, er jedoch habe nicht einmal ein Dankeschreiben des Ausstellungenkomitees erhalten (Brief Zenkers an Matschie vom 6.12.1903, MNB, S III [Zenker, G. und H., Bd. I], Bl. 229).
- ³⁴ Brief Zenkers an Matschie vom 1.10.1903, MNB, S III [Zenker, G. und H., Bd. I], Bl. 223-226.
- ³⁵ Abschrift eines Gesuchs von Ernst Haeckel, Zoologisches Institut Jena, an die kaiserliche deutsche Regierung in Kamerun vom 6.2.1905, das an Zenker weitergeleitet wurde; MNB, S III [Zenker, G. und H., Bd. I], Bl. 241.
- ³⁶ Brief Umlauffs an Matschie vom 5.8.1905, MNB, S III [Umlauff, J. F. G.], Bl. 39.
- ³⁷ Phyletisches Museum Jena, Best. Phyl. Mus. Jena; vgl. Dietrich von Knorre: Die zoologisch-paläontologischen Sammlungen des Phyletischen Museums. Jena 1983, S. 47 sowie Abb. 14 u. 15. Haeckel erhielt den Gorilla als Geschenk von seiner Tochter Elisabeth, die mit Hans Meyer in Leipzig, dem Herausgeber von *Meyers Konversationslexikon*, verheiratet war, welcher die Kosten trug. Aus Umlauffs Aufzeichnungen geht hervor, dass die Firma auch das montierte Skelett lieferte; vgl. die Eintragung für den 30.10.1908 in Johannes Umlauff: Ohne Titel, S. 70.
- ³⁸ So erhielt Willy Küenthal am Berliner Naturkundemuseum eine von Haeckel am 12.12.1910 in Jena datierte Gorilla-Postkarte (MNB, S II [Haeckel, Ernst, 1860-1900], Bl. 55).
- ³⁹ Vgl. Brief Wilhelm Umlauffs an Haeckel vom 29.5.1908, Archiv des Ernst-Haeckel-Hauses, Friedrich-Schiller-Universität Jena (im Folgenden: EHH).
- ⁴⁰ Das „Kränzchen“ und weitere Affengemälde von Gabriel von Max befinden sich heute in der Neuen Pinakothek in München. Vgl. Johannes Muggenthaler (Hg.): Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel von Max (1840-1915), Neue Pinakothek München. München 1988.
- ⁴¹ Nach dem Aufruhr bei der Präsentation 1894 im Münchner Glaspalast und 1895 in Wien fügte Haeckel eine Heliogravüre des Ölbildes der 10. Auflage seiner *Natürlichen Schöp-*

- fungsgeschichte* bei mit einer ausführlichen Erklärung und Würdigung der genauen naturwissenschaftlichen Kenntnisse des Malers. Vgl. Krauß: *Pithecanthropus erectus*, S. 79-80.
- ⁴² Brief von Gabriel von Max an Ernst Haeckel vom 13.2.1894, Archiv EHH, zitiert nach Krauß: *Pithecanthropus erectus*, S. 78-79.
- ⁴³ Johannes Umlauff: Ohne Titel, S. 5.
- ⁴⁴ Vgl. Brief Wilhelm Umlaufts an Haeckel vom 5.10.1908, Archiv EHH. Tatsächlich ist im Nachlass Gisela Bührmanns zu Umlauff (Museum für Völkerkunde Hamburg) eine fotografische Reproduktion des Gemäldes erhalten.
- ⁴⁵ Londa Schiebinger: *Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft*. Stuttgart 1995, S. 114.
- ⁴⁶ Vgl. das Titelbild zu Carl Linnaeus: *A Genuine and Universal System of Natural History*, hg. v. Ebenezer Sibly. Band 2. London 1795.
- ⁴⁷ Vgl. Schiebinger: *Am Busen der Natur*, S. 141-146.
- ⁴⁸ Vgl. Thomas Becker: *Gene. Killer. Knochen: Eine vermessene Geschichte der Menschheit*, in: Dirk Matejovski, Dietmar Kamper, Gerd-C. Weniger (Hg.): *Mythos Neanderthal. Ursprung und Zeitenwende*. Berlin 2001, S. 163-194, hier S. 187.
- ⁴⁹ Heute befindet sich das Werk im Musée des Beaux Arts in Nantes. Eine ähnliche, nicht mehr existierende Skulptur hatte Frémiet bereits 1859, im Jahr von Darwins *The Origin of Species*, entworfen.
- ⁵⁰ Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*. Köln 1999, S. 199-200.
- ⁵¹ Vgl.: *Der Riesen-Gorilla des Museum Umlauff Hamburg*, S. 2.
- ⁵² Vgl. Lothar Dittrich, Annelore Rieke-Müller: *Carl Hagenbeck (1844-1913). Tierhandel und Schaustellungen im Deutschen Kaiserreich*. Frankfurt/M. u. a. 1998, S. 227. Die Szenarien wurden außerdem mit Vögeln, Fröschen und Eidechsen dekoriert, zwei junge Orang-Utans in ein Nest gebettet; ein Prospekt maß 20 x 6 x 6 m, der andere 10 x 5 x 6 m, beide zusammen kosteten 55.000 Mark. Vgl. Johannes Umlauff: Ohne Titel, S. 72a.
- ⁵³ Vgl.: *La exposición de monos*, in: *Exposición internacional Buenos Aires. Exposición ferroviaria, Sección Carlos Hagenbeck*. Hamburg 1910, S. 25-31, hier S. 25.
- ⁵⁴ Vgl. *La exposición de monos*, S. 27, Abbildung S. 26.
- ⁵⁵ Vgl. Jörg Schöning: *Unternehmensgegenstand: Exotik. Der Produzent John Hagenbeck*, in: ders. (Hg.): *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939*. München 1997, S. 110-123.
- ⁵⁶ Vgl. *Lichtbildbühne*, Nr. 35, 30.8.1919, S. 33; *Der Film*, Nr. 51, 21.12.1919, S. 40; *Der Kinematograph*, Nr. 688/89, 11.4.1920, o. P.
- ⁵⁷ Margot Meyer: *Darwin im Hamburger Zoo*, in: *Film-Kurier*, Nr. 89, 18.9.1919, o. P.; *John Hagenbeck: Darwin, Mensch oder Affe?*, in: *Film-Kurier*, Nr. 69, 4.4.1920, o. P.; *Thore: Darwin, Mensch oder Affe*, in: *Film-Kurier*, Nr. 69, 4.4.1920, o. P.

- ⁵⁸ Bildanzeige in: Lichtbildbühne, Nr. 34, 23.8.1919, S. 55.
- ⁵⁹ Unter Umständen bezogen sich Filmanzeige und Dermoplastik auf eine gemeinsame Bildvorlage.
- ⁶⁰ Vgl. ein Filmplakat zu „Darwin“, abgebildet in: Schöning: Unternehmensgegenstand: Exotik, S. 110.
- ⁶¹ Vgl. Schöning: Unternehmensgegenstand: Exotik, S. 118.

Abbildungen



Abbildung 1: Dermoplastik des ersten „Riesen-Gorillas“ der Firma J. F. G. Umlauff, Hamburg, 1900/1901.

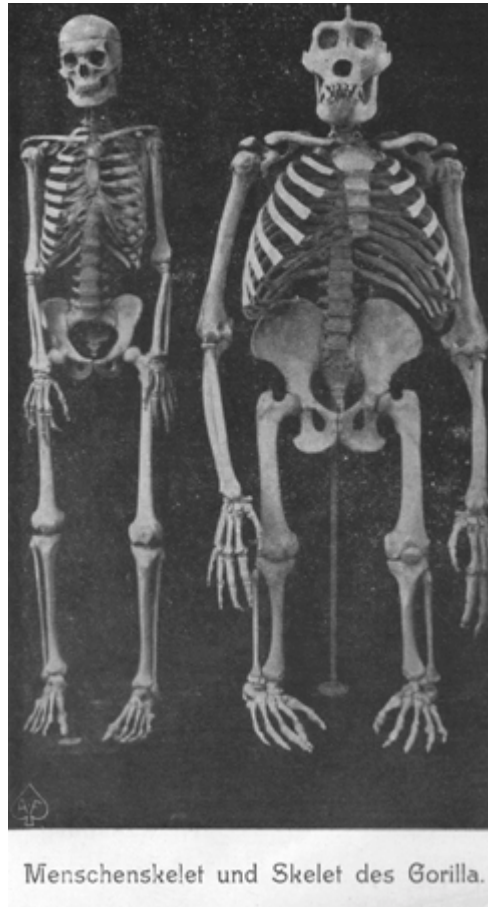


Abbildung 2: Naturwissenschaftlicher Vergleich.

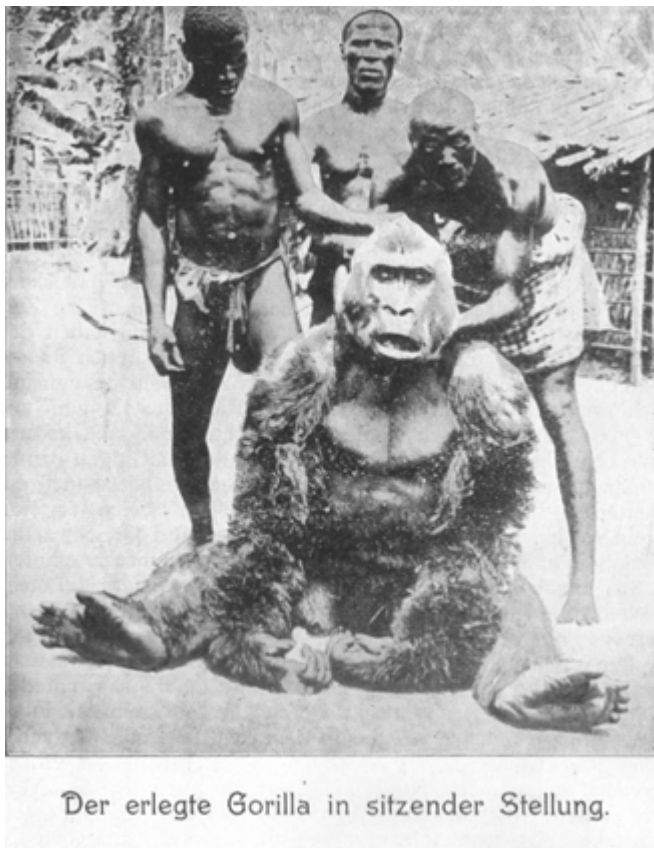


Abbildung 3: Der von Hans Paschen 1900 in Kamerun erlegte Gorilla.



Abbildung 4: Der „Künstler“ Wilhelm (Willy) Umlauff, 1900/1901.

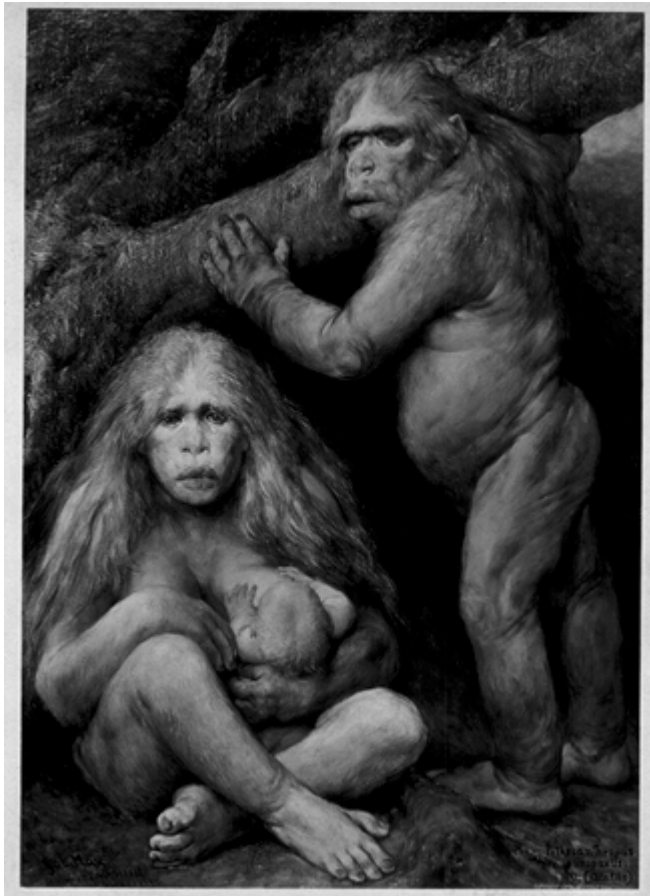


Abbildung 5: Gabriel von Max, „Pithecanthropus europaeus (alalus)“, 1894.

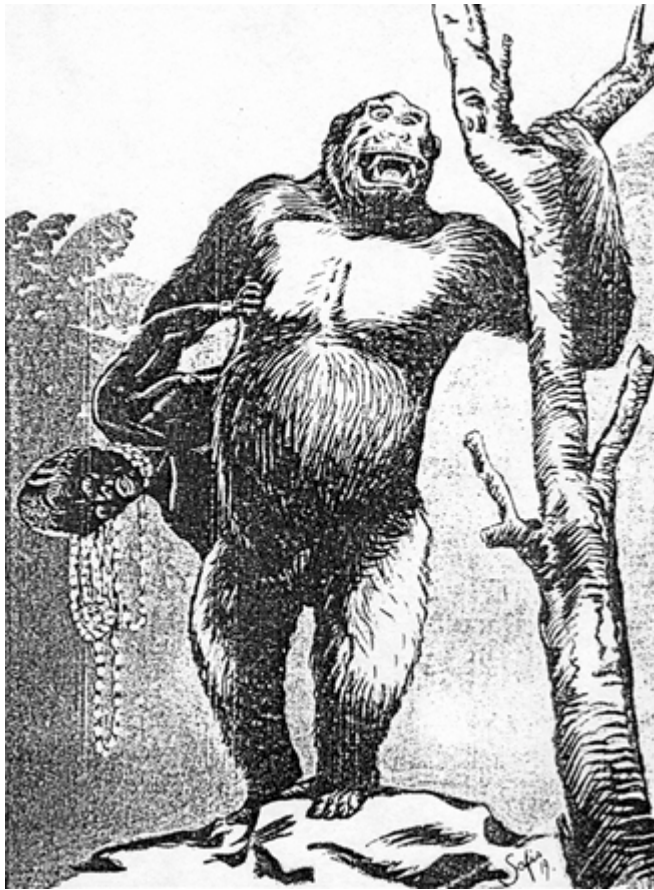


Abbildung 6: „Gorilla, robando una muchacha negra“ („Gorilla raubt eine schwarze Frau“), 1910.



Abbildung 7: Ankündigung der Filmtrilogie „Darwin – Mensch oder Affe“ der Produktionsfirma John Hagenbeck, 1919.