

VIRUS

Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin

Band 23

Schwerpunkt: Mensch – Tier – Gesundheit

Herausgegeben von

Monika Ankele, Maria Heidegger, Marina Hilber,

für den Verein für Sozialgeschichte der Medizin

Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2024

Creative Commons License: CC BY 4.0



Daniela Hahn

Wie kommt der Affe ins Medizinerporträt? Eine kunsthistorische Betrachtung

English Title

How does the monkey get into the portrait of a physician? An art-historical reflection

Summary

This project report deals with the depictions of monkeys in medical portraits and medical representations from the 16th to the 20th century. Starting with Vesal, the levels of meaning of the monkey as an attribute of medicine, especially comparative anatomy, and as a symbolic animal of the theory of evolution from Darwin to the 1930s are discussed. The allegorical monkey as the bearer of an anatomical pictorial tradition is at the center of an image analysis at the intersection of the history of science, social history and art history.

Keywords

Monkey, medicine, Darwin, portrait, Europe, modernity

Einleitung

Mit zwei Schimpansen ließ sich der österreichische Mediziner Alphons Poller (1879–1930) 1929 abbilden (Abb. 1). Hanns Diehl fertigte dieses Ölgemälde, das sich heute in den Sammlungen der Medizinischen Universität Wien im Josephinum befindet, in Wien an. Poller blickt uns eindringlich aus dem Bild an. Sein selbstbewusstes, konzentriertes und zugleich verwegenes Erscheinungsbild, mit Vollbart, Brille und Hut, lassen ihn als Abenteurer und Wissenschaftler zugleich erscheinen. Während er den Unterkiefer eines Schimpansen fest in seiner rechten Hand hält, blicken ihn die beiden Tiere ruhig und neugierig abwartend an. Was wohl als Nächstes passiert?

* Article accepted for publication after internal review by the journal editors.



Abb. 1: Porträt Alphons Poller, Hanns Diel, 1929, Quelle: Josephinum – Ethik, Sammlungen und Geschichte der Medizin, MedUni Wien.

Die beiden Schimpansen nehmen die Hälfte des Bildraums in dem Porträt ein und sind somit das zentrale Attribut von Alphons Poller. Affendarstellungen – ob lebendig, präpariert oder als Skelett – in Porträts von Medizinern¹ sind keine Seltenheit und häufen sich in Bildern des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Besonders Anatomen und speziell vergleichenden Anatomen oder Embryologen ließen sich vielfach mit dem Affen² als Attribut darstellen.

Aber wie kommt der Affe nun in das Medizinerporträt? Ausgehend von dem Sammlungsbestand des Josephinum, in dem sich eine große Anzahl von Porträts aus vier Jahrhunderten in

¹ In diesem Text verwende ich die männliche Form, da mir kein Bild einer Medizinerin mit einem Affen bekannt ist.

² Da es sich nicht um eine biologische, sondern eine kunsthistorische und philosophische Betrachtung des Ärztebildes handelt, wird die Bezeichnung „Affe“ allgemein verwendet und nur spezifiziert, wenn dies möglich ist. In dieser Betrachtung macht es keinen Unterschied, welche Affenart als Attribut in der Kunst, als Symbol und Topos in der literarischen und philosophischen Betrachtung und im Diskurs um Darwin und die Evolutionstheorie dargestellt wird.

verschiedenen künstlerischen Medien befindet, geht der vorliegende Bericht dieser Bildtradition nach. Mit besonderem Augenmerk auf das Attribut des Affen im Ärzteporträt wird auf die wechselnde Symbolik dieser Tiere im Kontext von Wissenschafts-, Sozial- und Kunstgeschichte eingegangen.

Prolog: Lakonisches Ringen um die moderne Anatomie

Im Getümmel um die Leichenöffnung am Frontispiz von *De humani corporis fabrica libri septem* (1543) des Anatomen Andreas Vesal (1514–1564) ist ein Affe dargestellt (Abb. 2). Fast zu übersehen, klettert dieser am linken Bildrand über die Schulter eines im Publikum sitzenden Mannes hinauf zu einem stehenden Mann und beißt diesen in die rechte Hand. In einigen Darstellungen von öffentlichen Leichensektionen sind Tiere abgebildet. Meist sind es Hunde, aber es finden sich auch Katzen und eben Affen, die auf die Reste von Innereien warten oder selbst für eine Sektion vorgesehen sind.³ Großen Einfluss auf die künstlerische Bildgestaltung dieses Lehrwerks, mit der Vesal die moderne Anatomie begründete, hatte der niederländische Maler und Graphiker Jan Stephan van Calcar (1499–1546). Er war ein Schüler Tizians (ca. 1488–1576) und für die herausragenden Holzschnitte in *De humani corporis fabrica libri septem* verantwortlich.

Affen waren im 16. Jahrhundert in Europa bekannt und als Motiv in der Kunst keine Seltenheit, das zeigt exemplarisch eine Affen-Laokoon-Gruppe in den Grafischen Sammlungen der ETH Zürich (Abb. 3). Der Druck nach einer Vorlage von Tizian stammt von dem Holzschnneider Niccolò Boldrini (ca. 1500–ca. 1566) und entstand zwischen 1540 und 1545, also zeitgleich mit dem anatomischen Lehrbuch Vesals.

In einer lieblichen Landschaft befinden sich die drei Affen von Schlangen umwunden, die dem Mythos nach als Strafe der antiken Götter entsandt wurden. Vorlage für die Komposition war die Skulpturengruppe von Baccio Bandinelli (1488–1493), die wiederum eine Kopie der berühmten antiken Laokoon-Gruppe aus den Vatikanischen Museen ist. Angelika Castelli beschreibt den Druck trefflich:

„Der große Affe in der Mitte lehnt sich mit schmerzverzerrtem Gesicht zurück [...] Vergleicht man die zwei ihn flankierenden Figuren in dem Holzschnitt mit ihren skulpturalen Vorbildern, wird ersichtlich, dass diese nicht akribisch genau übernommen, sondern in freier Manier ergänzt wurden. Die sich windenden Schlangen scheinen sie wie ein Tuch locker über ihre Körper zu tragen – die eigentliche prekäre Situation ist unter Kontrolle und die ursprüngliche Dramatik des Todeskampfes Laokoons erscheint in einer idyllischen Landschaft überspitzt und lächerlich. Nicht zuletzt stehen die Affen theatralisch auf einer erhöhten Platte wie die monumentale Bildhauerei, was ihre Platzierung in der idyllischen Natur noch absurder erscheinen lässt.“⁴

3 Vgl. Colin Salter, Die Geschichte der Anatomie in 150 Büchern – von der Antike bis heute (Bern 2024), 62–63; 102–103. U. a. gilt Vesal als ein Befürworter der grausamen Vivisektion von Tieren im Interesse der Wissenschaft und sah auch in Affen wichtige Studienobjekte.

4 Angelika CASTELLI, Wortwörtliches ‚Nachäffen‘. Boldrinis Affenlaokoon nach Tizian, Blog-Beitrag auf Graphische Sammlung ETH Zürich, 9. August 2022, <https://gs.ethz.ch/blog/wortwoertliches-nachaeffen-boldrinis-affenlaokoon-nach-tizian/> (letzter Zugriff: 05.07.2024).



Abb. 2: Frontispiz aus *De humani corporis fabrica*, Jan Stephan van Calcar, 1555, Quelle: Universitätsbibliothek Medizinische Universität Wien.

Hierbei könnte es sich um eine humorvolle Antwort Tizians auf die damals geführte Debatte über Kunst und Natur, handeln, ob die Kunst der Natur überlegen ist oder ob sie bloß die Natur nachahme.⁵ Castelli resümiert: „Folgt man dieser Annahme, stellt nun die tierische Figurengruppe nach Tizian eine humorvolle Umkehrung dar, nämlich die Natur, die die hohe Kunst nachäfft.“⁶

5 Vgl. Michael MATILE, *Italienische Holzschnitte der Renaissance und des Barock. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich. Eidgenössische Technische Hochschule Zürich Graphische Sammlung* (Basel 2003), 64.

6 CASTELLI, Wortwörtliches ‚Nachäffen‘.



Abb. 3: Affenlaokoon, Niccolò Boldrini nach Tizian, um 1540–1545, Quelle: ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung / D 33 / Public Domain Mark 1.0.

In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wurden antike medizinische Schriften wiederentdeckt, wobei der spätantike Arzt Galenos von Pergamon (ungefähr 129–216) als die meistzitierte medizinische Autorität galt.⁷ Vesal kritisiert Galenos jedoch an vielen Stellen und vertrat die Ansicht, entgegen Galenos, dass allein der menschliche Leib der zuverlässige Weg zur Erkenntnis des menschlichen Körperbaus sei. Diesen Kampf um die moderne Anatomie führte Vesal zu einem nicht geringen Teil mit den Mitteln der Kunst.⁸

In einem 1946 erschienenen Artikel brachte der Kunsthistoriker Horst Woldemar Janson (1913–1982) den Holzstich der Affen-Laokoon-Gruppe nach Tizian in Zusammenhang mit dem Anatomiediskurs seiner Entstehungszeit.⁹ Janson stand in der Tradition der kunsthistorischen Schule nach Aby Warburg (1866–1929), die das Nachleben der Antike in der Renaissancekunst erforschte. In dieser Denktradition interpretierte Janson die Affen-Laokoon-Gruppe als

7 Jürgen HELM, Galen-Rezeption im 16. Jahrhundert am Beispiel Philipp Melanchthons, in: Institut für Europäische Geschichte (IEG), Hg., Europäische Geschichte Online (EGO), <https://www.ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/modell-antike/rezeption-der-griechisch-roemischen-medizin/juergen-helm-galen-rezeption-im-16-jahrhundert-philipp-melanchthon> (letzter Zugriff: 06.07.2024).

8 Lise Lotte MÖLLER, H. W. Janson. Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege* 8/2 (1955), 43–50, hier 43, <https://doi.org/10.11588/kc.1955.2.68568>.

9 Vgl. Horst Woldemar JANSON, Titian's Laocöon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy, in: *The Art Bulletin* 28/1 (1946), 49–53, hier 52.

Karikatur des Galen'schen anatomischen Denkens. Galenos überträgt noch anatomische Erkenntnisse von Affen auf den Menschen. Dem hingen seziert Vesal direkt an menschlichen Körpern und begründet so die moderne Anatomie. „Der Affenlaokoon wäre somit erneut eine satirische Anspielung über die aufkommende Beliebtheit der überholten Lehren von Galenos im 16. Jahrhundert und findet daher im beliebten, ebenfalls aus der Antike stammenden Laokoon-Motiv, eine humorvolle Symbiose.“¹⁰

Ungefähr 150 Jahre später greift der englische Anatom Edward Tyson (1651–1708) die Bildsprache von Vesal und Calcar auf. Unter dem Titel *Orang-outang, sive, Homo sylvestris: or, The anatomy of a pygmie compared with that of a monkey, an ape, and a man*¹¹ beschrieb Tyson 1699 detailliert die Anatomie des Menschenaffen¹² und verglich diese mit der des Menschen. Indem er in den Illustrationen des Affens die anatomischen Menschendarstellungen Vesals von dem niederländischen Künstler Michael Vandergucht (ungefähr 1660–1725) zitieren ließ, stellte er den Affen als Untersuchungsobjekt auf dasselbe Niveau wie den Menschen. (Abb. 4) Die Gegenüberstellung von Mensch und Affe ist ein altes und prägendes visuelles Argument der vergleichenden Anatomie, die sich später zum Fachgebiet der Evolutionsbiologie entwickelte. In Gegenüberstellungen und Bilderreihen, in denen verschiedene Tierskelette menschlichen gegenübergestellt wurden, bevorzugt Affe und Mensch, konnten auf einem Blatt verschiedene Entwicklungsstadien visualisiert werden. Julia Voss argumentiert, dass diese Bildproduktionen Charles Darwin den Denkraum für seine Evolutionstheorie geöffnet habe.¹³

Charles Darwin und die Affen

Darwins berühmtes Hauptwerk *On the Origin of Species* erschien 1859 und die erste deutsche Übersetzung *Über die Entstehung der Arten* durch den Paläontologen und Zoologen Heinrich Georg Bronn (1800–1862) bereits 1860. Darwin erkannte, dass die Evolution ein Entwicklungsprozess ist und argumentierte, dass alle Lebewesen einen gemeinsamen Stammbaum hätten. Seine Evolutionstheorie besagt außerdem, dass kleine unterschiedliche Merkmale aller Organismen, wenn sie erblich werden, Grundlagen für den Artwandel seien. Diese Merkmale können von Vorteil oder Nachteil für die Überlebenschancen von Tieren und Pflanzen sein und sich damit durchsetzen. Außerdem stellte er die Hypothese auf, dass Mensch und Tier miteinander verwandt sind. Darwins Theorie erschütterte die Grundfesten des christlichen Glaubens, die Schöpfungsgeschichte wurde abgelöst von einem neuen Blick auf die Welt und einem neuen menschlichen Selbstverständnis. Damit traf Darwin den Nerv seiner Zeit und löste eine breite öffentliche Diskussion aus. Auch in Wien wurden Darwins Thesen diskutiert und fielen im naturwissenschaftlichen und medizinischen Bereich vielfach auf fruchtbaren Boden. An der Wiener Medizinischen Fakultät existierte bereits seit 1851 ein von dem Anatomen Josef Hyrtl

¹⁰ Ebd.

¹¹ Edward TYSON, *Orang-Outang, sive Homo Sylvestris. Or, the Anatomy of a Pygmie Compared with that of a Monkey, an Ape, and a Man* (London 1699) <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/44724> (letzter Zugriff: 22.07.2024).

¹² Der im Buchtitel als „Orang-outang“ benannte Affe war höchst wahrscheinlich ein Schimpanse.

¹³ Julia Voss, *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874* (Frankfurt am Main 2007), 20.



Abb. 4: Affenanatomie, Michael Vandergucht, 1699,
Quelle: Smithsonian Libraries and Archives.

(1810–1894) gegründetes „vergleichend-anatomisches Museum“ und war die vergleichende Anatomie als Disziplin durch Hyrtls Forschungs- und Lehrtätigkeit fest verankert.

Obwohl Darwin in seinem Gründungswerk 1859 den Menschen ausgespart und ihn in seinem Evolutionsdiagramm nur als einen Fall der Primaten betrachtet, ihm also keine herausgehobene Position eingeräumt hatte,¹⁴ wurde die Entwicklung des Menschen und seine Ver-

14 Vgl. ebd., 241.

wandtschaft zum Affen das zentrale Thema in der Diskussion rund um seine wirkmächtige Theorie, in der illustrierten Presse verkürzt zusammengefasst als: „Der Mensch stammt vom Affen ab“¹⁵. So wurde bereits zu Beginn der 1860er Jahre die Evolutionstheorie als „Affentheorie“ kolportiert¹⁶ und der Affe wurde zum medialen Objekt, ja zum Symbol des Darwinismus in wissenschaftlichen wie populären Medien. Oliver Hochadel bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt: „Darwin wurde den Affen, den er nicht gerufen hatte, nicht mehr los.“¹⁷ Zeigte eine Karikatur Darwin und einen Affen als Mischwesen (Abb. 5) oder auch einen Menschen und einen Affen, vielleicht sogar in einer morphologischen Bildreihe, verwies dies eindeutig auf die Evolutionstheorie und synonym auf die Entwicklungsgeschichte des Menschen. Diese populären Karikaturen waren für die Mehrheit der in der westlichen Welt lebenden Bevölkerung sofort lesbar.¹⁸

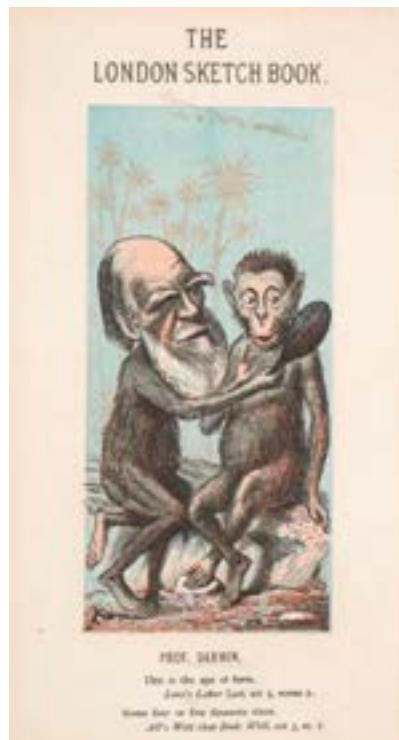


Abb. 5 This is the ape of form, Faustin Betbeter, The London Sketch-Book, 1874, Quelle: wikipedia gemeinfrei.

- 15 Edward B. AVELING, Die Darwin'sche Theorie. Die Entwicklungstheorie. Die Abstammung des Menschen Affen (Stuttgart 1887), 3.
- 16 VOSS, Darwins Bilder, 294.
- 17 Oliver HOCHADEL, Darwin im Affenkäfig. Der Tiergarten als Medium der Evolutionstheorie, in: Dorothee Brantz / Christoph Mauch, Hg., Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne (Paderborn 2009), 245–267, hier 251.
- 18 Julia VOSS, Variieren und Selektieren. Die Evolutionstheorie in der Englischen und Deutschen Illustrierten Presse im 19. Jahrhundert, in: Pamela Kort / Max Hollein, Hg., Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen (Köln 2009), 246–256, hier 249. Siehe auch: Janet BROWNE, Darwin in Caricature. A Study in the Popularisation and Dissemination of Evolution, in: Proceedings of the American Philosophical Society 145/4 (2001), 496–509. <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:3372264> (letzter Zugriff: 26.07.2024).

Darwin im Affenkäfig

Das Amalgam, in dem sich die Evolutionstheorie mit der Populärkultur von Anfang an verband, setzte sich im Zoo fort. Seit 1860 wurden bürgerliche Zoos in Europa gegründet. Affen waren in den Tiergärten besonders beliebt, wobei die Gleichzeitigkeit des Aufkommens von Zoos und damit die Ausstellung von Affen mit der Darwin-Diskussion das Interesse an den nahen Verwandten des Menschen zusätzlich befeuerte. Dieser historische Zufall potenzierte die Debatte, die Rezeption und sogar die Forschung.¹⁹ Hochadel fasst zusammen:

„Das Affenhaus diente als zentraler Referenzpunkt für Feuilletons und Satire, als beliebte und assoziationsreiche Unterhaltung für täglich zehntausende Besucher:innen, als Anschauungsmaterial und Inspiration für Künstler:innen und Literat:innen und als unentbehrliche materielle Grundlage für die Auseinandersetzung der Zoologen und Anatomen mit Darwins Evolutionstheorie. Ab etwa 1860 repräsentierte der Zoo mit einem Mal einen Teil der Natur-Geschichte des Menschen.“²⁰

Auch Darwin selbst ging gerne und häufig in den Zoo, wie man aus seinen Aufzeichnungen weiß, und studierte dort die verschiedenen Primaten. „Im zoologischen Garten beobachtet er zusätzlich den Orang-Utan beim Schmollen, den ‚schweinsschwänzigen‘ Affen beim ‚verdrießlich‘ Blicken und die Schimpansin Jenny beim Verstecken unter einer Decke, aus ‚Angst oder Scham‘.“²¹ Diese Notizen flossen in sein 1872 publiziertes Buch *Ausdruck der Gemütsbewegungen*.

Die sterblichen Überreste von Zootieren, besonders von Affen, waren sehr gefragt bei Naturforschern und Anatomen. Hochadel unterstreicht die wechselseitige Wirkung von Zoos,²² die einerseits Affen ausstellten, die Publikumsmagneten waren, und damit die Debatte um die „Affentheorie“ reflektierten, die in der Fachwelt und Öffentlichkeit gleichermaßen geführt wurde. Andererseits wirkten die ausgestellten Affen im Zoo auf die Wissenschaft und Populärkultur zurück, sie dienten als Vorlage für Künstler:innen und Literat:innen und als Forschungsobjekte. Die Erkenntnisproduktion der vergleichenden Anatomie wurde etwa durch die Menge und das Alter von verfügbaren Affen mitbestimmt. Als der erste Schönbrunner Orang-Utan 1878 erkrankte und bald darauf verstarb, stritten Professoren der medizinischen Fakultät und der Direktor des Zoologischen Hofmuseums, Ferdinand Hochstetter um den Körper des Tieres. Schlussendlich durfte der Anatom Emil Zuckerkandl (1849–1910), ein Schüler Hyrtl, den Kadaver unter Anwesenheit des Neurologen Theodor Meynert (1833–1892) sezieren. Das Skelett ging an das heutige Naturhistorische Museum Wien.²³

Der Museumsdirektor, Geologe und Forschungsreisende Ferdinand Hochstetter (1829–1884) war ein Darwin-Anhänger der ersten Stunde. Als Gründungsdirektor des heutigen Naturhistorischen Museums in Wien vereinte er die anthropologischen, prähistorischen und damals auch ethnografischen Sammlungen unter einem Dach und schuf damit das erste konsequente

19 HOCHADEL, Darwin, 264.

20 Ebd., 265.

21 VOSS, Darwins Bilder, 249.

22 HOCHADEL, Darwin, 264–265.

23 Ebd., 259–263.



Abb. 6: Charles Darwin Fries, Johannes Benk, 1889, Quelle: Alice Schumacher/NHM Wien.

Evolutionsmuseum Europas. „Die Eingliederung des Menschen entsprach Hochstetters Absicht, Darwins Evolutionstheorie zum Leitgedanken des Museums zu machen.“²⁴ Dies manifestierte sich ebenso im ikonografischen Programm des Museums. Darwin war der einzige Wissenschaftler, der noch zu Lebzeiten auf der Fassade des Museums verewigt wurde. Im Inneren des Museums wird das Publikum im sogenannten „Darwin-Fries“ (1889) des österreichischen Bildhauers Johannes Benk (1844–1914) mit seiner tierischen Abstammung konfrontiert.²⁵ (Abb. 6) Zu sehen ist ein Affe, der sich selbst auf die Brust deutet und dabei einem Knaben den Spiegel vorhält, doch der Knabe bedeckt beschämt seine Augen, er will sein Spiegelbild und seine Ähnlichkeit mit dem Affen nicht sehen. Ein zweiter Affe hinter dem Kind eilt herbei und hält ein aufgeschlagenes Buch mit der Aufschrift „Darwin. Abstammung des Menschen“ in Händen. „Die Szene zwischen Affen und Mensch wird mit einem gewissen Augenzwinkern erzählt. Dennoch ist die Aussage unmissverständlich und ein Schlüsselement im Verständnis des Evolutionsmuseums.“²⁶

Die Anatomie, die Affen und die Selbsterkenntnis

Zehn Jahre nach der Veröffentlichung von Darwins *Über die Entstehung der Arten* malte der in Bayern ansässige Künstler Gabriel Max (1840–1915) das Gemälde „Der Anatom“. Max war für seine beliebten „Rührstücke“ bekannt und dieses Gemälde gehörte zum ausgestellten Bestand der Neuen Pinakothek in München.²⁷ Das in Lebensgröße gemalte Bild war also relativ geläufig und als Druckgrafik von Franz Hanfstaengl fand es noch weitere Verbreitung. (Abb. 7)

24 Naturhistorisches Museum Wien und die Evolution: Vor genau 150 Jahren, am 24. Februar 1871, erschien „Die Abstammung des Menschen“ von Charles Darwin, Presstext, erschienen 22. Februar 2021, <https://www.nhm-wien.ac.at/presse/pressemitteilungen2021/darwin> (letzter Zugriff: 31.07.2024).

25 Ebd.

26 Ebd. Siehe auch Stefanie JOVANOVIĆ-KRUSPEL, Das Wiener Naturhistorische Museum und die Rezeption von Darwin(ismus) aus kunsthistorischer Perspektive, in: Herbert Matis / Wolfgang L. Reiter, Hg., Darwin in Zentraleuropa. Die wissenschaftliche, weltanschauliche und populäre Rezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert (Wien 2018), 425–448.

27 Sebastian MAAZ, Künstlererbe. Der Mensch im Spiegel der Kreatur, in: Süddeutsche Zeitung (3. Januar 2022), <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/gabriel-von-max-villa-denkmalschutz-maler-1.5500249> (letzter Zugriff: 31.07.2024).



Abb. 7: Der Anatom, Verlag Franz Hanfstaengl nach Gabriel Max (1869), 1870–1900, Quelle: Josephinum – Ethik, Sammlungen und Geschichte der Medizin, MedUni Wien.

Zu sehen ist ein Mediziner, der zwischen seinem Schreibtisch und einem Leichentisch sitzt. Auf letzterem liegt der tote Körper einer jungen schönen Frau. Der Anatom lüftet nachdenklich das Leichentuch über ihrer entblößten Brust.²⁸ In einer Kompositionslinie mit dem Kopf der Leiche liegt der Totenschädel eines Primaten am Schreibtisch. Neben diesem ein weiterer Schädel, der nicht ganz ersichtlich ist, jedoch lässt sich durch seine Größe und Form ein menschlicher Totenschädel erahnen. Diese Gegenüberstellung kommt nicht von ungefähr. Max war ein glühender Darwinist, stand im regen Austausch mit dem Mediziner und Zoologen Ernst Haeckel (1834–1919), sammelte paläontologische, zoologische und anthropologische Objekte²⁹ und hielt eine Affenherde in Bayern. „In den Interessen von Gabriel Max zeigt sich eine besondere Verknüpfung von Kunst, Naturwissenschaft und Okkultismus.“³⁰ Ein großer Teil seiner Werke ist der Darstellung von Affen gewidmet, nicht selten schlüpfen diese in menschliche Rollen und bringen dabei Gesellschaftskritik aufs Tableau. Max' Haltung ist immer von Respekt

28 Ausgehend von diesem Gemälde und zum Bildthema „der schönen Toten“ in der westlichen Kunst schrieb Elisabeth Bronfen ihre Habilitationsschrift im Kontext der feministischen Kunstkritik: Elisabeth BRONFEN, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (München 1994).

29 Michael TELLENBACH / Marion JOURDAN / Gaele und Willfried ROSENDAHL, *Die „wissenschaftliche Sammlung“ des Gabriel von Max*, in: Kort / Hollein, Hg., *Darwin, 188–197*.

30 Heinz SCHÜTZ, *Der Affenfreund. Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, in: *Kunstforum International* 206 (2011), 356–357.

gegenüber den Affen und von Skepsis gegenüber den Menschen geprägt. So lässt er Affen als Kunstkritiker auftreten, oder stellt sie als Gelehrte einem Skelett gegenüber. Bildliche Darstellungen von Affen in einem Moment der Selbsterkenntnis und der Bewussterwerden der eigenen Sterblichkeit waren zu dieser Zeit keine Seltenheit, wie die damals beliebte und häufig kopierte Kleinplastik „Affe mit Schädel“ (1892) des deutschen Bildhauers Hugo Rheinhold (1853–1900) belegt.

In einem weit zirkulierenden Porträt zeigt sich einer der populärsten Darwinisten im deutschsprachigen Raum: Ernst Haeckel, mit dem Skelett eines aufrechtstehenden Affen und einem menschlichen Totenschädel, den er lässig in seiner linken Hand hält. (Abb. 8) In dieser Bildkomposition wird eindeutig auf die Evolutionstheorie und die Verwandtschaft des Menschen mit den Affen verwiesen. Der Mediziner, Zoologe, Zeichner und Philosoph arbeitete seit 1860, inspiriert von Darwin, an einer speziellen Abstammungslehre. Überdies entwarf er eine ausführliche embryologische Argumentation für die Evolutionstheorie und formulierte in diesem Zusammenhang das Biogenetische Grundgesetz. Durch seine populären Vorträge und Schriften trug er stark zur Verbreitung des Darwinismus in Deutschland bei und hatte auch großen Einfluss auf Österreich.³¹ In diesem Kontext überrascht es nicht, dass er sich 1904 von dem gefragten Berliner Fotografen Nicola Perscheid derart portraitiert ließ, dass mit einem Blick seine Forschung und Theorie erkennbar werden. Mittels der starken Symbolwirkung des Affen, der zum Sinnbild für Darwin und seine Theorie geworden war, kann Haeckel mit nur zwei charakteristischen visuellen Argumenten auf die Evolutionstheorie (Affenskelett) und den Ursprung der Menschheit (menschlicher Totenschädel in Verbindung mit Affenskelett) verweisen.

Diese Attribute sind bei Haeckels Fotoporträt sehr zentral und kontrastreich ins Bild gerückt. Sie finden sich ebenfalls im bereits erwähnten früheren Gemälde „Der Anatom“ von Max. Dessen Bildtitel schreibt förmlich den allegorischen Prototypus und das Bildprogramm eines „Anatomen“ vor. Im Porträtgemälde des Wiener Anatomen und Embryologen Samuel Leopold Schenk (1840–1902) tauchen ähnliche Attribute auf. Das Gemälde eines: einer unbekannten Künstler:in um 1900 zeigt Schenk an seinem Schreibtisch. (Abb. 9) Im Finstern des romantisierenden Bildes zeichnet sich ein weißgebleichter Affenschädel zwischen Papierstapel ab, höchstwahrscheinlich der eines Pavians. Das Arrangement des Porträts – ein dunkler stiller Raum, ein Arbeitstisch, Bücher und Papiere und eine Person, die wie aus der Arbeit gerissen für einen Moment aufblickt, also im klassischen Stil eines Gelehrtenporträts wie es Rembrandt begründete – lässt Schenk als Wissenschaftler erkennbar werden. Das Schädelskelett eines Affen ist das Attribut, das seit den 1860er Jahren zum Symbol der (vergleichenden) Anatomie wurde und im Speziellen für die Evolutionstheorie steht. Als selbstverständliches Attribut am Arbeitstisch diente der Affenschädel im Mediziner-Porträt der allegorischen Darstellung der Anatomie und der Medizin im Allgemeinen.

Die Symbolik rund um die Affen und die Medizin wurde im Fall des vergleichenden Anatomen Ferdinand Hochstetter (1861–1954), ein Großneffe des Museumsdirektors und Naturforschers gleichen Namens, noch gesteigert. Bei ihm avancierte der Affe vom Arbeitsmaterial

31 Vgl. Anke TE HEESEN, *Exposition Imaginaire. Über die Stellwand bei Aby Warburg*, in: Nora Sternfeld / Luisa Ziaja, Hg., *Fotografie und Wahrheit* (= Ausstellungstheorie und Praxis 4, Wien–Berlin 2010), 77–106, hier besonders zu Ernst Haeckels Vortrag „Das Menschenproblem und die Herrentiere von Linné“ im Volkshaus in Jena 1907, 96–98. Marsha MORTON, *Natur und Seele. Österreichische Reaktionen auf Ernst Haeckels evolutionären Monismus*, in: Kort / Hollein, Hg., *Darwin*, 126–141.

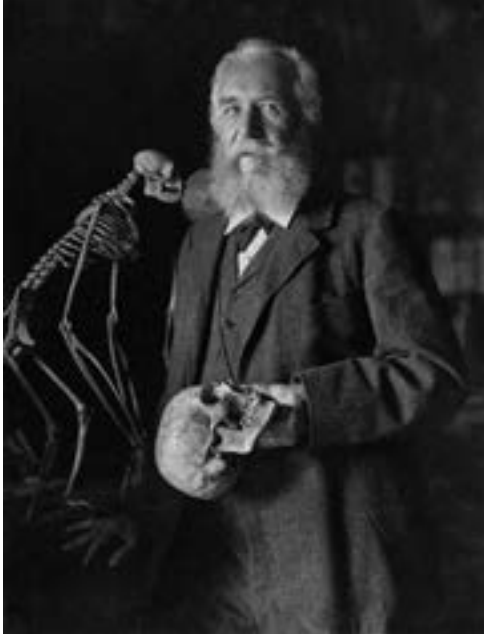


Abb. 8: Porträt von Ernst Haeckel, Photographische Gesellschaft Berlin nach Nicola Perscheid (1904), 1906, Quelle: Josephinum – Ethik, Sammlungen und Geschichte der Medizin, MedUni Wien.



Abb. 9: Porträt von Leopold Schenk, unbekannte:r Künstler:in, um 1900, Quelle: Josephinum – Ethik, Sammlungen und Geschichte der Medizin, MedUni Wien.

und Attribut am Schreibtisch zum Firmenlogo. 1925 ließ sich Hochstetter seine Konservierungstechnik mit Paraffin in Deutschland patentieren. Mit diesem Verfahren legte er nicht nur eine reichhaltige embryologische Sammlung an, sondern konservierte auch Affen,³² unter anderem einen Orang-Utan. 1928 ließ er sich von der Firma Andree & Wilkerling „1 Kiste Affe in Spirit 210 kg“³³ aus Sumatra liefern. Zumindest den Kopf des Orang-Utans konservierte er mit seiner Paraffintechnik als eine Art Büste mit Sockel. Eine Fotografie, die Hochstetter an seinem Arbeitstisch mit dem Kopf des präparierten Orang-Utans zeigt, erschien 1930 sogar in der „Illustrierten Wochenschrift Wiener Bilder“.³⁴ Dieser Orang-Utan-Kopf wurde zum Logo des Iris Beaumont Aeternitas Laboratorium in Berlin, das mit der Konservierungstechnik Hochstetters arbeitete und für „naturwissenschaftliche und medizinische Dauerpräparate ewige Naturtreue“ versprach.³⁵ (Abb. 10) Derart wurde ein Affenkopf zu einer Ikone medizinischer Präparation.

32 Davon gibt es noch Restbestände in der Sammlung des Anatomischen Instituts der Medizinischen Universität Wien.

33 Handschriftenarchiv Josephinum, MUW-AS-002802-0276-0006, Briefe und Transportscheine an Ferdinand Hochstetter in Wien, 1928.

34 Wiener Bilder. Illustrierte Wochenschrift, XXXV/39, (28. September 1930), 23.

35 Handschriftenarchiv Josephinum, MUW-AS-002803-0018, Werbebroschüre „Iris Beaumont Aeternitas Laboratorium für Naturwissenschaftliche und medizinische Dauerpräparate“, nach 1925.

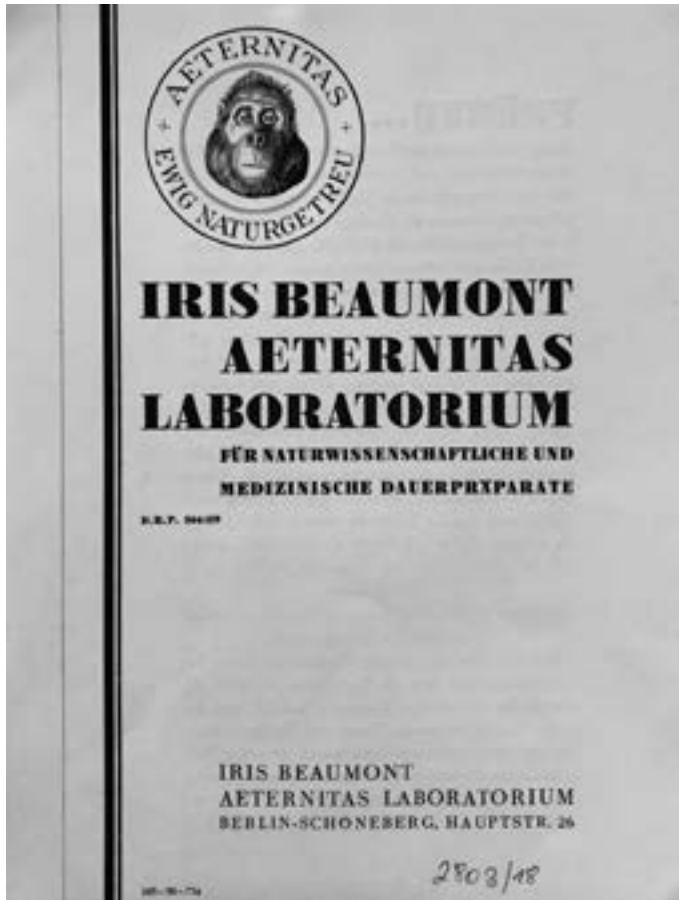


Abb. 10: Werbefolder für Iris Beaumont Aeternitas, nach 1925, Quelle: Josephinum – Ethik, Sammlungen und Geschichte der Medizin, MedUni Wien.

Wer bin ich? Und wenn ja, wie viel Affe?

Kommen wir wieder zurück zum eingangs beschriebenen Porträt des Mediziners Alphons Poller. (Abb. 1) Wirft man einen Blick auf Pollers Biografie, so zeichnet sich eine vielseitige, umtriebige, mitunter arrogante und nicht selten kampfbereite Person ab, die sich nicht einer einzigen Disziplin zuordnen lässt.³⁶ Henrik Eßler beschreibt ihn als „eine polarisierende Persönlichkeit. Seine exzentrisch anmutende Selbstinszenierung als freigeistiger Künstler und Wissenschaftler fand Anerkennung, provozierte aber auch Ablehnung.“³⁷ Während seines Medizinstudiums war er Assistent bei dem Röntgenpionier Guido Holzknicht und beschäftigte sich mit Abformtechniken. 1915 übernahm er die Leitung des Moulagenlabors der Kaiser-Wilhelm-Akademie

36 Vgl. dazu Henrik ESSLER, Krankheit gestalten. Eine Berufsgeschichte der Moulagenbilderei (Bielefeld 2022), 174–187.

37 Ebd., 184.

in Berlin. Nach dem Ersten Weltkrieg baute er das kurzlebige Institut für darstellende Medizin an der Universität Wien auf. Ein von ihm entwickeltes Abgussverfahren wurde auch in der Forensik verwendet.³⁸ Seine Abformtechnik fand weitreichende Rezeption und das „Pollern“ wurde zeitweise zu einer gängigen Bezeichnung für die plastische naturgetreue Reproduktion von Objekten und Lebewesen.³⁹ Neben seiner medizinischen Arbeit war Poller in der Kunst- und Kulturszene Wiens gut vernetzt und verfasste Texte über neue Kunsttechniken und gesellschaftliche und politische Themen.⁴⁰

Als Grundlage des Ölporträts Diehls diente eine Fotografie, die der bekannte Fotograf Rudolf Koppitz (1884–1936) zwischen 1925 bis 1929 von Poller aufgenommen hatte.⁴¹ Obwohl Diehl die Affen ausdrucksstark und lebendig auf die Leinwand malte, dürfte es sich bei deren Vorlage um Pollerplastiken der Schimpansen handeln. In den 1920er Jahren hat Poller „Grete“, einen weiblichen Schimpansen aus dem Schönbrunner Zoo, „gepollert“, also naturgetreu mit seiner Technik abgeformt.⁴²

Dieses Porträt kann zwar in der Bildtradition des „Ärzteporträts mit Affenattribut“ gelesen werden, es ist aber kein klassisches Gelehrtenporträt. Mittels seiner Komposition und dem gesellschaftspolitischen Kontext der späten 1920er Jahre öffnet das Bild einen weiteren Gedankenraum. Hier sind die Affen nicht nur ein beigefügtes Attribut, sie nehmen vielmehr den halben Bildraum ein und werden so ein dem Porträtierten gleichwertiges Element. Die Betrachter:innen fixierend, umgreift Poller zudem den Mund des vorderen Schimpansen in einer verbindenden Geste mit Zeigefunktion. Poller scheint uns, die Betrachter:innen, direkt zu fragen, wo der Unterschied zwischen Mensch und Affe liegt: Sein oder nicht sein? Wer ist hier das Tier?

Der Blick auf die Affen, die Erforschung ihrer anatomischen Struktur und die Studie ihres Verhaltens ist auch ein Blick auf unsere eigene, menschliche Entwicklung. Spätestens seit Darwins Evolutionstheorie herrscht eine rege Diskussion über den Ursprung des Menschen, über die Differenz, aber auch die Verwandtschaft zwischen uns und den Tieren. Fast zeitgleich mit dem Gemälde von Poller erschien Sigmund Freuds „Das Unbehagen in der Kultur“, in dem er die Herausbildung von „Kultur“ in den Zusammenhang mit dem „Schutz der Menschen gegen die Unbilden der Natur und der Regelung der Beziehungen der Menschen untereinander“⁴³ stellt. Der Germanist Gerhard Neumann sieht die brisante Debatte um das Verhältnis Affe-Mensch durch die Schriften von Darwin, Nietzsche und Freud in der Kulturkrise um 1900 virulent werden:

38 Ebd., 181; Thomas SCHNALKE, *Diseases in Wax. The History of the Medical Moulage* (Singapore 1995), 101–107.

39 ESSLER, *Krankheit*, 184; Alphons POLLER, *Kurze Anleitung zum Abformen an lebenden und toten Menschen, sowie an leblosen Gegenständen* (Wien 1927); Haben Sie schon gepollert?, in: *Wiener Magazin* (Oktober 1929), 36–43.

40 Alphons POLLER, *Linolschnitte von Norbertine Breßlern-Roth* (Wien 1927); über Rudolf Koppitz: Alphons POLLER, *Lichtbild und Kunstwerk*, in: *Der getreue Eckart* 2 (1925), 348–367. Zu seinem politischen Engagement siehe Birgit NEMEC, *Visuelle Kulturen der Anatomie in Wien, 1918–1938. Objektgeschichten von Norm und Reform in einer Stadt der ausklingenden Moderne*, Dissertation (Universität Wien 2016), 310.

41 Vergleiche dazu die Abbildung in: Haben Sie schon gepollert?, in: *Wiener Magazin* (Oktober 1929), 36.

42 Eine Abbildung von der Pollerplastik von „Grete“ findet sich ebd.

43 Sigmund FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Freud-Studienausgabe*, Bd. IX: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, hg. von Alexander Mitscherlich u. a. (Frankfurt am Main 1974), 191–270, hier 220.

„Die lange Geschichte der immer wieder versuchten Grenzziehung zwischen Natur und Kultur – als Ursprungsgeschichte des Menschen aus dem tierischen Körper erzählt – ist mithin die Geschichte eines Identitätsschocks, der sich immer von neuem als Schock angesichts der Fremdheit des Eigenen offenbart. Vielleicht ist diese fundamentale, schockhafte Fremdheitserfahrung überhaupt das Paradigma schlechthin für das Selbstverständnis der Moderne.“⁴⁴

Die naturgetreu nachgeformten Affenköpfe auf dem Gemälde von Poller können so auch für die weitreichende Debatte um die Affen-Mensch-Beziehung stehen und der damit einhergehenden schockhaften Fremdheitserfahrung seiner Zeit. Analog zum Darwin-Fries im Naturhistorischen Museum Wien hält uns der Affe den Spiegel vor. „Das Nachmachen, das Äffische, ist das eigentlich und ältest Menschliche [...]. Kein Thier ist so sehr Affe als der Mensch“,⁴⁵ schreibt Friedrich Nietzsche. Pollers Portrait ist demzufolge mehr als ein Ärzteporträt. Der Portraitierte beteiligte sich vielmehr mit seiner bildlichen Repräsentation an der Kunstepoche des Darwinismus und einer grundsätzlichen Diskussion um das Verhältnis zwischen Kultur und Natur, Menschen und Affen.

Informationen zur Autorin

Daniela Hahn, Kuratorin und Leiterin des Bildarchivs am Josephinum – Medizinische Sammlungen GmbH, Medizinische Universität Wien, Währinger Straße 25, 1090 Wien, E-Mail: daniela.a.hahn@meduniwien.ac.at und 2024/2025 als Kuratorin am Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité tätig, E-Mail: daniela.hahn@charite.de

44 Gabriel NEUMANN, Menschen / Affen. Erkundung der Grenze zwischen Kultur und Natur, in: [literaturkritik.de](https://literaturkritik.de/menschen-affen-erkundung-der-grenze-zwischen-kultur-und-natur,24081.html) 2 (2018) <https://literaturkritik.de/menschen-affen-erkundung-der-grenze-zwischen-kultur-und-natur,24081.html> (letzter Zugriff: 01.08.2024), Kapitel III.

45 Friedrich NIETZSCHE, Nachgelassene Fragmente 1880–1882, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 9, hg. von Giorgio Colli u. a. (München–Berlin–New York 1988), 55.