

## Naturmuseen des 19. Jahrhunderts und die Darstellung von Historizität Museumsarchitekturen als »gebaute Zeitschaften«

Die Entstehung von Museen als eigenständiger Bauaufgabe im 19. Jahrhundert verdankt sich einem neuen, historisierenden Blick. Nicht zuletzt durch die Evolutionstheorie wurde Geschichte zu *dem* Raster, mit dem man Natur und Kultur ordnen und verstehen konnte. Der vorliegende Aufsatz widmet sich der Bauaufgabe »Naturwissenschaftliches Museum« und ihrem Verhältnis zur Historizität. Eine vergleichende Analyse der fünf prominentesten Neubauten naturwissenschaftlicher Museen des 19. Jahrhunderts, nämlich des Oxford University Museum of Natural History, des Natural History Museum in London, der Galerie der Zoologie in Paris, des Museums für Naturkunde in Berlin und des Naturhistorischen Museums Wien, nähert sich der Frage an, wie das Thema Historizität in Raum und Dekoration übersetzt wurde. Vor dem Hintergrund, dass Museen als pluritemporale Gedenkorte oder »Zeitschaften« verstanden werden können, in denen sich verschiedene Zeitschichten miteinander verschränken, soll vor allem die architektonische Umsetzung zweier Narrative, nämlich jener der Wissenschafts-Geschichte und jener der Evolution, genauer in den Blick genommen und analysiert werden.

Die Bauaufgabe Museum ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Sammlungen, die zum großen Teil bereits seit dem 18. Jahrhundert öffentlich zugänglich gemacht worden waren, erhielten nun eigens dafür entworfene Gebäude, die diese nicht nur bewahren, sondern auch räumlich strukturieren und interpretieren sollten. Eine der wichtigsten neuen Interpretationsraster war die Historizität, die ihre Bedeutung einer veränderten Wahrnehmung und einem veränderten Blick auf das Phänomen Zeit verdankte und das sich ab dem Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielleicht schon einen ersten Höhepunkt erreichte.<sup>1</sup> Hier sind es vor allem drei Phänomene, die zu der Entwicklung dieser historischen Perspektive beitrugen: Das sind erstens der Versuch, »Geschichte im Singular« zu begreifen, so wie das Reinhart Koselleck wiederholt beschrieben hat, und zweitens die »Entdeckung«

<sup>1</sup> Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M. 2003, S. 10f.

der Historizität von Natur und damit verbunden die Konstruktion einer naturgeschichtlichen Tiefenzeit, die ihrerseits die Voraussetzung für die Evolutionstheorie Darwins darstellte. Und drittens waren es die Erfahrung der Beschleunigung und die Vereinheitlichung der Zeit in globaler Perspektive. Erfindungen wie Telegrafie und Eisenbahnen ließen die Welt gefühlsmäßig massiv »schrumpfen«. Die immer engere Vernetzung machte die Aufgabe einzelner Ortszeiten und deren Ersatz durch eine gemeinsame Weltzeit zu einer Notwendigkeit.<sup>2</sup> 1884 kamen erstmals insgesamt 25 Nationen in Washington zur Internationalen Meridian-Konferenz zusammen, um sich auf einen weltweiten Nullmeridian, auf darauf basierende Zeitzonen und die Weltstandardzeit zu einigen.<sup>3</sup> Die Einführung einer neuen, standardisierten Zeit sollte jedoch nur relativ langsam vor sich gehen. Im österreichischen Eisenbahn- und Telegraphendienst wurde die Mitteleuropäische Zeit erst im Jahr 1891 übernommen.<sup>4</sup> Diese Veränderungen hatten direkte Auswirkungen auf den Alltag und damit auch auf die sehr persönliche Zeitwahrnehmung.

Das wohl wichtigste Phänomen, das den Blick auf die Zeit radikal verändern sollte, ist die Entdeckung der »geologischen Tiefenzeit« (*deep time*), die eng mit der Formulierung der Evolutionstheorie Darwins (1859) verknüpft ist.<sup>5</sup> Denn obwohl der Begriff »Naturgeschichte« (*naturalis historia*) bereits seit der Antike existierte, bezeichnete er keineswegs einen historischen Wandel, sondern lediglich den gegenwärtigen Zustand. Die Natur galt als zeitlos und unveränderlich. Einen entscheidenden Wendepunkt hin zu einer Vergeschichtlichung der Natur markiert Immanuel Kants Schrift aus dem Jahre 1775:

Wir nehmen die Benennungen: Naturbeschreibung und Naturgeschichte gemeinlich in einerlei Sinne. Allein es ist klar, daß die Erkenntnis vom demjenigen wünschen lasse, was sie ehedem gewesen sind, und durch welche Reihe von Veränderungen sie durch gegangen, um an jedem Ort in ihren gegenwärtigen Zustand zu gelangen.<sup>6</sup>

2 Siehe dazu Clark Blaise, Die Zähmung der Zeit. Sir Sandford Fleming und die Erforschung der Weltzeit, Frankfurt a. M. 2001.

3 Blaise, Die Zähmung der Zeit, S. 30.

4 Vgl. Austria Forum: [https://austria-forum.org/af/AEIOU/Mitteleurop%C3%A4ische\\_Zeit%2C\\_MEZ](https://austria-forum.org/af/AEIOU/Mitteleurop%C3%A4ische_Zeit%2C_MEZ) [22. 2. 2024]

5 Zum Begriff »deep time« siehe: John McPhee, Basin and Range. Annals of the Former World, New York 1981; Charles Darwin, On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life, 1st ed., London 1859.

6 Immanuel Kant, Von den verschiedenen Rassen der Menschen zur Ankündigung der Vorlesungen der physischen Geographie im Sommerhalbenjahr 1775, gedruckt bey

Kant (1724-1804) sah die Notwendigkeit einer echten Vergeschichtlichung der Naturgeschichte:

Die Naturgeschichte, woran es uns fast noch gänzlich fehlt, würde uns die Veränderung der Erdgestalt, ingleichen die der Erdgeschöpfe (Pflanzen und Tiere), die sie durch natürliche Wandrungen erlitten haben, und ihre daraus entsprungene Abartungen von dem Urbilde der Stammgattung lehren.<sup>7</sup>

Schon vor Kant hatten andere, wie z. B. die Naturforscher Jan Swammerdam (1637-1680), Benoît de Maillet (1656-1738) oder Georges Louis Buffon (1707-1788), den Gedanken aufgeworfen, dass sich die Arten aus einem gemeinsamen Ursprung in der Geschichte entwickelt haben könnten.<sup>8</sup> Um 1788 erkannte der schottische Geologe James Hutton (1726-1797) schließlich, dass die Erdgeschichte schier unvorstellbare Zeiträume umfasste.<sup>9</sup> Hutton interpretierte Gesteinsschichten als Zeitschichten, die einem fortwährenden Kreislauf unterworfen sind. In section 1 von Kapitel 6 seiner »Theory of the Earth« (Bd. 1, 1795) traf Hutton folgende Aussage, die nicht nur zeigt, dass er die einzelnen Schichten (*strata*) als chronologisch interpretierte, sondern auch, dass er die Erdgeschichte als einen zyklischen Prozess sah:

We may now come to this general conclusion, that, in this example of horizontal and posterior strata placed upon the vertical *schisti* which are prior in relation to the former, we obtain a further view into the natural history of this earth, more than what appears in the simple succession of one stratum above another. We know, in general, that all the solid parts of this earth, which come to our view, have either been formed originally by subsidence at the bottom of the sea, or been transfused in a melted state from the mineral regions among those solid bodies; but here we further learn, that the indurated and erected strata, after being broken and washed by the moving waters, had again

G. L. Hartung, Königl. Hof- und Academ. Buchdrucker, Anmerkung, S. 18: <https://content.e-bookshelf.de/media/reading/L-10084116-144c3eb917.pdf> [30.9.2025]

<sup>7</sup> Immanuel Kant, Von den verschiedenen Rassen der Menschen, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. II, Berlin 1905, S. 427-444, hier S. 434.

<sup>8</sup> Monika Offenberger, Von Nautilus und Sapiens. Einführung in die Evolutionstheorie, München 1999, S. 18 ff.

<sup>9</sup> James Hutton, The theory of the earth; or an investigation of the laws observable in the composition, dissolution and restoration of land upon the globe, in: Transactions of the royal society of Edinburgh, Bd. I, Edinburg 1788, S. 209-304 und Tafeln I-II.

been sunk below the sea, and had served as a bottom or basis on which to form a new structure of strata; and also, that those new or posterior strata had been indurated or cemented by the consolidating operations of the mineral region, and elevated from the bottom of the sea into the place of land, or considerably above the general surface of the waters.

Die Gleichsetzung von Gesteins- und Zeitschichten sollte sich ab diesem Zeitpunkt wie ein roter Faden durch die Naturgeschichte ziehen. Ferdinand von Hochstetter (1829-1884), der erste Intendant des Naturhistorischen Museums in Wien, sollte bereits 1873 schreiben:

Wie die steinernen Felsplatten über einander liegen, Schichte für Schichte, zu tausend und aber tausend Fuß Höhe, so liest er [der Geologe; Anm. d. Verf.] aus denselben, wie aus den Blättern eines Buches die Geschichte der einzelnen Perioden der Erdbildung, und noch mehr er wendet sich dabei an Zeugen, welche diese Geschichte theilweise miterlebt haben, an jene Generationen von Thieren und Pflanzen, die vor uns lebten und die schöne Erde bevölkerten, deren Leichen die Erde selbst begraben hat, und deren Reste wir als Versteinerungen in den Schichten der Erde wieder finden. So enthüllt sich uns an der Hand der Geologie die Geschichte der Erde in der Vorzeit und in der Jetzzeit.<sup>10</sup>

Huttons Erkenntnisse erschütterten nicht nur das bisher gültige christlich-klerikale Weltbild, indem sie die biblische Chronologie der Schöpfung in Frage stellten, sondern legten auch den Grundstein für Darwins Evolutionstheorie. Denn erst die Entdeckung der geologischen Tiefenzeit verlieh Darwins Theorie die zeitliche Weitläufigkeit, die er für seine These von der langsamen und allmählichen Evolution des Lebens, die von einem zyklischen Werden und Vergehen der Arten geprägt war, benötigte. Darwin erkannte den hinter dem geschichtlichen Kreislauf liegenden Mechanismus der Evolution in der »natürlichen Selektion«. Seine bahnbrechenden Werke »Über die Entstehung der Arten« (engl. *On the Origin of Species*, 1859)<sup>11</sup> und »Die Abstammung des Menschen« (engl. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871)<sup>12</sup> trafen den Nerv der Zeit und lösten eine breite öffentliche Diskussion aus, die

<sup>10</sup> Ferdinand von Hochstetter, Geologische Bilder der Vorwelt und der Jetzwelt, Esslingen 1873, S. 1.

<sup>11</sup> Darwin, *On the origin of species*.

<sup>12</sup> Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Vol. 1, London 1871.

ihrerseits das Interesse an der Naturmuseen enorm verstärkte.<sup>13</sup> Die Idee der Evolution und die damit einhergehende Verzeitlichung der Natur sollten das gesamte wissenschaftliche Denken verändern.

## Naturmuseen als Kommunikationsmedien von Historizität

Museen und das Phänomen Zeit bzw. Historizität sind aufs Engste miteinander verbunden. Wie Reinhart Koselleck in seinem Buch »Zeitschichten« ausführt, ist die Thematisierung von Zeit immer auf raumbezogene Metaphern angewiesen; die von ihm vorgeschlagene Schichtenmetapher würde es erlauben, »verschiedene Wandlungsgeschichten zu thematisieren, ohne in die Scheinalternative linearer oder kreisläufiger Zeitverläufe zu verfallen«.<sup>14</sup> Diesem Gedanken entspricht auch Achim Landwehr, wenn er schreibt:

Jede Form der Auseinandersetzung mit dem Vergangenen führt nahezu unweigerlich in die chronoferentiellen Verstrickungen der unterschiedlichen Zeiten. Die Beschäftigung mit vergangenen Ereignissen geschieht nicht nur von der Gegenwart aus, sondern wirkt auch auf diese Gegenwart zurück und erzeugt neue Sichtweisen auf die Zukunft.<sup>15</sup>

Eine umfassende theoretisch-philosophische Studie über die Verknüpfungen von Museen und Zeit wurde 2022 von Jen Walklate vorgelegt.<sup>16</sup> Im Gegensatz zu Walklate geht es hier jedoch nicht um eine philosophische Annäherung, sondern um eine rein architekturbezogene Analyse von Museumsbauten. In den folgenden Abschnitten werden die wichtigsten Neubauten naturwissenschaftlicher Museen in Europa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinsichtlich ihrer Strategien, wie sie durch ihre Architektur Historizität kommunizieren, untersucht: das Oxford University Museum of Natural History (eröffnet 1860), das Natural History Museum in London (eröffnet 1881), das Berliner Naturkundemuseum (eröffnet 1889), die Galerie der Zoologie (heute Galerie der Evolution) in

<sup>13</sup> Vgl. Carla Yanni, Divine Display or Secular Science, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 55, Nr. 3, 3. September 1996, S. 276.

<sup>14</sup> Koselleck, *Zeitschichten*, S. 26.

<sup>15</sup> Achim Landwehr, Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie, Frankfurt a. M. 2016, S. 301.

<sup>16</sup> Jen A. Walklate, *Time and the Museum. Literature, Phenomenology, and the Production of Radical Temporality*, Abington 2022.

Paris (eröffnet 1889) und das Naturhistorische Museum Wien (eröffnet 1889). Wie schon die Integration des Attributs »natur-historisch« im Namen von drei der fünf Museen belegt, war die Darstellung von Historizität Programm. Doch obwohl die Übersetzung von Historizität in Architektur natürlich je nach Stilsprache der Museen sehr unterschiedlich ausfällt, lassen sich dennoch bei allen fünf Museen Ähnlichkeiten finden. Während die Pariser Galerie der Zoologie und auch das Berliner Naturkundemuseum in ihrer dekorativen Ausstattung eher minimalistisch und wenig erzählfreudig sind, sind sowohl das Oxford University Museum, das Natural History Museum in London und das Naturhistorische Museum in Wien echte Gesamtkunstwerke. Vor allem das Naturhistorische Museum Wien nimmt hinsichtlich der Reichhaltigkeit seiner Ikonographie eine absolute Sonderposition ein und wird daher bei der Besprechung entsprechend viel Raum einnehmen.

Die Kommunikation von Historizität in naturwissenschaftlichen Museen bezieht sich primär auf zwei Narrative, die hier näher untersucht und verglichen werden sollen:

1. Die Evolution der Wissenschaft
2. Die Evolution der Natur

#### 1: Evolution der Wissenschaft – zwischen National- und Weltgeschichte

Dass die Museumsbauten des 19. Jahrhunderts ihre Existenz vor allem ihrer Bedeutung bei der Konstruktion nationaler Identität verdanken, ist hinlänglich untersucht.<sup>17</sup> Im Zusammenhang von Museen ist daher von Orten des kollektiven Gedächtnisses, von herauspräparierten Zeitschichten und von Speicherorten der Erinnerungen die Rede, die dazu beitragen sollten, ein neues »nationales Wir« zu kreieren.<sup>18</sup> Da sich Zeit und Raum nicht voneinander trennen lassen,<sup>19</sup> ist der Museumsraum stets ein Raum, in dem bewusst raumbezügliche Chronoferenzen<sup>20</sup> sicht- und erlebbar gemacht werden. Naturwissenschaftliche Sammlungen sind Speicher der nationalen und internationalen Wissenschaftsgeschichte, die für die

<sup>17</sup> Siehe dazu: Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin (West), 1988; siehe ebenso: Marie-Louise von Plessen (Hg.), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt a. M./New York 1992.

<sup>18</sup> Moritz Csaky/Peter Stachel, Vorwort, in: dies. (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive, Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeit*, Wien 2001, S. 11-13.

<sup>19</sup> Landwehr, *Die anwesende Abwesenheit*, S. 306.

<sup>20</sup> Ebd.

Konstruktion nationaler Identität vor allem im Rahmen der fortschreitenden Industrialisierung und Technisierung von zentraler Bedeutung waren. Die dekorative Gestaltung vieler Museen greift daher das Thema »Evolution der Wissenschaft« als Motiv auf. Zum Teil wird dieses historische Narrativ als nationale Geschichte, aber manchmal auch als internationale bzw. Wissenschaftsgeschichte der Menschheit erzählt. Im Zentrum stehen immer einzelne Persönlichkeiten der Wissenschafts- und Sammlungsgeschichte. Forscher, Reisende und Sammler werden auf vielfältige Art und Weise als (nationale) Helden geehrt.

*Oxford – von internationaler zu nationaler Ruhmeshalle*

Das Oxford University Museum of Natural History wurde auf Anregung des Oxford University Professors für Medizin, Sir Henry Acland (1815-1900), zwischen 1855 und 1860 von den irischen Architekten Thomas Deane (1827-1899) und Benjamin Woodward (1815-1861) errichtet.<sup>21</sup> Acland vertrat die Ansicht, dass die Universität von Oxford mit ihren Schwerpunkten auf Theologie, Philosophie und Geschichte zu einseitig ausgerichtet war, und wollte durch den Bau des Museums die Naturforschung stärken. Im Geiste der damals vorherrschenden »Natural Theology« wurde die Natur als Gottes zweites Buch interpretiert. Das Museum sollte dieses Buch für den Besucher öffnen, damit dieser »Wissen über den großen materiellen Plan« Gottes erlangen konnte.<sup>22</sup> Das in diesem Buch gespeicherte Wissen sollte sowohl durch die Sammlungen als auch durch die Architektur kommuniziert werden. 1859 veröffentlichte Acland zusammen mit dem Künstler und Philosophen John Ruskin (1819-1900) eine Schrift über das neue »Oxford Museum«.<sup>23</sup> Aclands Argumentation zum Bau des Museums legte höchste Priorität auf die Architektur und künstlerische Ausstattung als Kommunikationsmedium. Ein wichtiges Motiv der Ausstattung waren die Statuen berühmter Forscher in der zentralen Halle. Die Universität erstellte eine Liste von Wissenschaftlern, die in dieses »Pantheon« aufgenommen werden sollten, gemäß dem Motto von Acland, dass eine auf den Klassikern basierende Universität auch die Wissenschaft beherbergen könne. Die Liste wurde von sechs antiken griechischen Mathematikern und Naturphilosophen angeführt, und hinzu kamen elf Wissenschaftler der Neuzeit. Diese Liste umfasste Euklid, Archimedes, Hipparchus, Aristoteles, Hippokrates, Plinius, Bacon, Galileo,

<sup>21</sup> Zur Baugeschichte siehe: John Holmes, *Temple of science. The pre-raphaelites and Oxford University Museum of Natural History*, Oxford 2020.

<sup>22</sup> Ebd., S. 54ff.

<sup>23</sup> Henry Acland/John Ruskin, *The Oxford Museum*, 5. Aufl., London 1893.

Newton, Leibniz, Ørsted, Lavoisier, Linnaeus, Cuvier, Harvey, Hunter und Sydenham, von denen allerdings Archimedes, Hipparchus, Plinius, Lavoisier und Cuvier nicht ausgeführt wurden. Alle Statuen wurden von privaten Spendern finanziert, und das ursprüngliche internationale Konzept sollte sich – wie Holmes 2020 schreibt – durch die Geldgeber im Laufe der Zeit in Richtung eines nationaleren Narrativs verändern:

The original pantheon was international in its outlook and emphasized the long history of science, but as donations began to come in for statues not on the original list, more emphasis came to be placed on British science and technological innovation. At the same time funding for many of the statues that were originally proposed, including that of Cuvier, never materialized, further altering the story the collection tells.<sup>24</sup>

### *London – Wissenschaft ohne Geschichte*

Bei der Planung und dem Neubau des Natural History Museum in London spielte wie schon in Oxford eine religiös geprägte Naturauffassung eine entscheidende Rolle.<sup>25</sup> Die treibende Kraft hinter dem Bau war der Anatom und Paläontologe Richard Owen (1804-1892). Bereits 1859 legte dieser einen Plan vor, dessen Grundidee das tatsächlich realisierte Museum entscheidend prägen sollte. Owen arbeitete eng mit dem Architekten Alfred Waterhouse (1830-1905) zusammen. Das Museumsgebäude wurde 1880 fertiggestellt und als es am 18. April 1881 feierlich eröffnet wurde, wurde es in der Zeitung *The Times* als »Temple of Nature« präsentiert, der die »Beauty of Holiness« zur Anschauung brachte.<sup>26</sup> Die religiöse Wirkung entstand durch den Umstand, dass das neoromanische Gebäude äußerlich dem Vorbild deutscher Sakralbauten nachempfunden war. Verstärkt wurde diese religiöse Konnotation durch eine ursprünglich auf dem Giebel über dem Eingangsportal stehende Figur von Adam.<sup>27</sup> Weder an der Fassade noch im Inneren des Museums wurde die nationale oder internationale Wissenschaftsgeschichte thematisiert. Im dekorativen Programm des Museums wurde kein einziger Forscher oder Sammler dar-

<sup>24</sup> John Holmes, *Temple of Science*, S. 124.

<sup>25</sup> Zur Baugeschichte siehe: Mark Girouard, *Alfred Waterhouse and the Natural History Museum, London 1981*.

<sup>26</sup> William T. Stearn, *The Natural History Museum at South Kensington, London 2001*, S. 47.

<sup>27</sup> Siehe: John Thackray/Bob Press, *The Natural History Museum, Nature's Treasurehouse, London 2001*, S. 64 mit Abb.

gestellt. Erst im Jahr 1885, drei Jahre nach Darwins Tod und vier Jahre nach der Eröffnung, wurde eine sitzende Darwin-Statue aus Marmor auf dem zentralen Podest der Haupthalle aufgestellt. Zu diesem Zeitpunkt war Owen bereits nicht mehr im Amt. 1896 erhielt auch er eine Bronzestatue, die jene von Darwin ab 1927 zumindest temporär verdrängte. Im Jahr 2009 – anlässlich des 150. Jahrestages des Erscheinens von »Origin of Species« – wurde Darwin jedoch wieder an seinen ursprünglichen Platz in der Haupthalle zurückgeholt.

In seiner ursprünglichen Konzeption kam das Museum jedoch ohne jegliche Darstellung von Wissenschaftsgeschichte aus. Die religiöse Konnotation durch Anlehnung an romanische Sakralbauten sowie durch die Adamsfigur am Giebel gestattete nur eine Form der historischen Lesart, und zwar jene der christlichen Schöpfungschronologie.

#### *Paris – national-sakraler Gedenkraum der Wissenschaftsgeschichte*

Die anlässlich der Weltausstellung und des 100-jährigen Jubiläums der Französischen Revolution errichtete Galerie der Zoologie (heute Galerie der Evolution) wurde 1889 eröffnet.<sup>28</sup> Sie ist ein Werk des französischen Architekten Jules André (1819–1890) und befindet sich zum Teil an der Stelle des Medizinischen Kabinetts des Jardin des Plantes. Ziel des Bauwerkes war es, einen neuen, würdigen Rahmen für die reichen zoologischen Sammlungen zu schaffen. Das Innere des Gebäudes ist ähnlich wie in Oxford und London in Ingenieurbauweise mit Elementen aus Gusseisen und Glas gestaltet. Ein großes Mittelschiff, das durch eine 1.000 Quadratmeter große Glasdecke erhellt wird, wird von feinen gusseisernen Säulen getragen und gegliedert. Das riesige Gebäude hat insgesamt vier Etagen, die den Blick auf die Ausstellung im Zentrum ermöglichen.

Die Ikonographie des Museumsbaus ist eher minimalistisch gehalten. Lediglich an der Gartenfassade, die mit ihrer Kolossalordnung und den akzentuierenden Eckpavillons in der Formensprache des Neobarock gehalten ist, ehrt eine Reihe von zehn Porträtmedaillons die rezentere nationale Wissenschaftsgeschichte. Französische Wissenschaftler, die seit dem 17. bis zum 19. Jahrhundert im Jardin des Plantes bzw. dessen Sammlungen gearbeitet haben, werden hier dargestellt: Guy de La Brosse (1586–1641), Guy-Crescent Fagon (1638–1718), Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707–1788), Georges Cuvier (1769–1832), Geoffroy Saint-Hilaire (1772–1844),

<sup>28</sup> Zur Baugeschichte siehe: Dominique Bezombes u. a., *La grande galerie du muséum national d'histoire naturelle*, Paris 1994.



Abb. 1: Grablege des Sammlers Victor Jacquemont und Skulptur: »Von einer Schlange überraschter Jäger« von Gabriel-Jules Thomas, Galerie der Evolution, Paris, ca. 1893; Foto: SJK

Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), Alexandre Brongniart (1770-1847), Antoine-Laurent de Jussieu (1748-1836), René-Just Haüy (1743-1822) und Joseph Louis Gay-Lussac (1778-1850). In der Mitte thront eine allegorische weibliche Statue – das offene Buch in ihren Händen und eine Erdkugel zu ihren Füßen weisen sie als Repräsentantin der Wissenschaft aus. Neben den Forscher-Medaillons kommt das Thema der nationalen Wissenschaftsgeschichte auch noch in anderer Form zur Darstellung, die in keinem anderen Museum des 19. Jahrhunderts zu finden ist: Vier Jahre nach der Eröffnung, 1893, wurden die sterblichen Überreste von zwei wichtigen Persönlichkeiten der Sammlungsgeschichte in zwei eigens dafür eingerichteten Krypten beigesetzt: Dies waren einerseits der auch als Medaillon verewigte erste Intendant des Jardin des Plantes, Guy de La Brosse (1586-1641), der zuvor in einer Kapelle im Garten bestattet gewesen war, die dem Bau der Galerie weichen musste, und andererseits der Reisende und Sammler Victor Jacquemont (1801-1832) (siehe Abb. 1). Durch die Integration der Grablegen wird die Galerie der Zoologie zu einem Ort der Sepultur und damit – trotz sonst völliger Säkularität der Architektur – zu einem quasisakralen Gedenkraum nationaler Wissenschaftsgeschichte.

*Berlin – moderne nationale Wissenschaftsgeschichte*

Das Museum für Naturkunde Berlin wurde 1883-1889 von dem Architekten August Tiede (1834-1911) errichtet.<sup>29</sup> Ebenso wie in Oxford, London und Paris verbirgt sich hinter einer traditionellen Fassade ein der damals modernen Ingenieurbauweise entsprechender glasgedeckter Innenhof mit sichtbaren Eisenelementen. Im Inneren des Museums ist die dekorative Ausstattung sehr minimalistisch. Auch das Äußere des Museums, das ursprünglich reicher dekoriert geplant gewesen war, wurde nur in reduzierter Form umgesetzt. Von einem Programm, das sowohl Tiergestalten als auch Forscher darstellen sollte, blieben nur die Forscher übrig.<sup>30</sup> Und auch hier wurden hinsichtlich der Auswahl der Personen bis zum Schluss Änderungen durchgeführt. Statt der von der Ministerial-Baukommission vorgeschlagenen Statuen von Alexander von Humboldt (1769-1859) und Charles Darwin (1809-1882) wurden schließlich mit dem Argument, dass es auch genug eigene berühmte Persönlichkeiten gäbe, Standbilder von Leopold von Buch (1774-1853) und Johannes Müller (1801-1858) ausgeführt, die links und rechts des Einganges aufgestellt wurden.<sup>31</sup> Beide Forscher waren nicht nur Deutsche, sondern hatten sich konkret um die Sammlungen des Hauses verdient gemacht und repräsentieren mit ihren Forschungsschwerpunkten die Bestimmung des Museums für Geowissenschaften und Zoologie. Zusätzlich zieren Portraitmedaillons von Forschern am Mittelrisalit die Fassade, darunter schließlich Alexander von Humboldt, Christian Gottfried Ehrenberg (1795-1876) und Christian Samuel Weiss (1780-1856). Humboldt sollte die gesamte Naturwissenschaft vertreten, Ehrenberg die Zoologie und Weiss die Mineralogie. Die Fassade wurde damit ebenso wie in Paris zu einer Folie, auf der die Helden der jüngeren nationalen Wissenschaftsgeschichte geehrt wurden.

*Wien – Museumsgeschichte und kosmologische Weltgeschichte*

Das Naturhistorische Museum in Wien wurde 1871-1889 von den Architekten Gottfried Semper (1803-1879) und Carl Hasenauer (1833-1894) errichtet. Seine Architektur entspricht der von Semper propagierten Idee des Gesamtkunstwerks.<sup>32</sup> Dementsprechend ist die dekorative Gestaltung

<sup>29</sup> Zur Baugeschichte siehe den Beitrag von Jutta Helbig im vorliegenden Band sowie Jutta Helbig, *Das Berliner Museum für Naturkunde. Bauen und Ausstellen im Spiegel der Museumsreform – eine Konfliktgeschichte*, Baden-Baden 2019.

<sup>30</sup> Siehe dazu: *ebd.*, S. 178 f.

<sup>31</sup> *Ebd.*

<sup>32</sup> Stefanie Jovanovic-Kruspel, *Das Naturhistorische Museum: Baugeschichte, Konzeption und Architektur*, Wien 2014.

auf das Engste auf die ausgestellten Sammlungen abgestimmt, deren Organisation und Präsentation dem ersten Direktor des Museums, Ferdinand von Hochstetter, oblag. Die Bedeutung dieses Programms wird durch die umfassende Besprechung desselben im ersten offiziellen Museumsführer von 1889 hervorgehoben.<sup>33</sup> Das Programm der Fassaden ist in seiner inhaltlichen Konzeption ein Werk Gottfried Sempers, der dieser eine Aussage Alexander von Humboldts zugrunde legte: »Die Behandlungsweise der Geschichte der physischen Weltanschauung kann nur in der Aufzählung dessen bestehen, wodurch der Begriff von der Einheit der Erscheinungen sich allmählich ausgebildet hat.«<sup>34</sup> Diese Aufzählung gliedert sich in Sempers Programm in drei Ebenen, deren erste sich in Form einer chronologischen Reihe von 34 Wissenschaftler-Statuen und 66 Porträtköpfen von Forschern ausdrückt. Die Dargestellten, die die Zeitspanne von der Antike bis zum 19. Jahrhundert umfassen, waren alle zum Zeitpunkt ihrer Verewigung an der Fassade bereits verstorben, mit der einzigen Ausnahme von Charles Darwin – dass sein Porträtkopf noch zu Lebzeiten (1881) hier angebracht wurde, kann als besondere Hervorhebung verstanden werden. Die zweite Programmebene repräsentiert acht Statuen von Entdeckern bzw. mythologischen und biblischen Persönlichkeiten. Sie versinnbildlichen »die Weltgegebenheiten, welche plötzlich den Horizont der Beobachtung erweitert haben« (Jason, Kalaidos von Samos, Alexander der Große, Julius Caesar, Vasco da Gama, Columbus, Magellan, James Cook).<sup>35</sup> Als dritte Ebene wurden die wichtigsten Erfindungen (wie Barometer, Magnetnadel, Mikroskop), die dazu beitragen, den Blick der Menschheit auf den Kosmos zu erweitern, dargestellt.

Alle drei Ebenen sind chronologisch organisiert und eingebettet in ein umfassendes kosmologisch-mythologisches Programm, das sowohl griechische Gottheiten und Genien als auch den christlichen Schöpfergott beinhaltet. Im bereits erwähnten »Allgemeinen Führer« von Hauer aus dem Jahr 1889 heißt es dazu:

Sowie aber nun durch die im Vorigen aufgezählten Standbilder und Porträtköpfe die Geschichte der Wissenschaften sozusagen durch das persönliche Moment repräsentirt erscheint, so steht auch der weitere statuarische Schmuck der Aussenseite des Gebäudes in seiner Gesammt-

33 Franz Hauer, Allgemeiner Führer durch das k. k. naturhistorische Hofmuseum, Wien 1889.

34 Alexander von Humboldt, Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, Bd. 2, Stuttgart/Tübingen 1847, S. 138.

35 Zürich, gta-Archiv, 20-0195-S: MS-6/11 Reinschrift des Entwurfes von G. Semper korrigiert 3. 6. 1874, S. 4.



Abb. 2: Tondo mit der Darstellung der Zeit von Otto König,  
Naturhistorisches Museum Wien, ca. 1881; Foto: A. Schumacher, NHMW.

heit in Zusammenhang mit der Geschichte der physischen Weltanschauung, die er in Reihen von Bildern zur Darstellung bringt.<sup>36</sup>

Einen besonderen Platz hat die ikonographische Darstellung des Phänomens Zeit, das im Dekorationsprogramm mehrfach ganz direkt angesprochen wird. Zwei Tondi auf der Rückseite des Museums versinnbildlichen sowohl »Zeit« als auch »Raum« (von Otto König, 1838–1920). Zwischen diesen beiden Dimensionen spannt sich die christliche Chronologie des Schöpfungsmythos, die in Form des Sechstage-Werkes (von Hugo Haerdtl, 1846–1918) erzählt wird. Der Tondo der Zeit (siehe Abb. 2) verarbeitet antike mythologische Motive: Die drei Frauenfiguren, die die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft repräsentieren, gehen auf die Schicksalsfrauen der Antike (griech. Moiren bzw. röm. Parzen, germ. Nornen) zurück. Die Figur der Gegenwart in der Mitte umschließt mit ihren ausgebreiteten Armen sowohl die Vergangenheit als auch die Zu-

<sup>36</sup> Hauer, Allgemeiner Führer, S. 19.

kunft. Ihr Kopf ist leicht in Richtung Vergangenheit geneigt, doch ihr Blick ist unbestimmt nach vorne gerichtet. Die Vergangenheit hält Blüten im Arm und hat den Kopf ebenfalls in Richtung der Gegenwart gedreht, ihr Körper neigt sich jedoch leicht weg und ihr Blick geht ebenso unbestimmt an der Gegenwart vorbei. Ihre zweite Hand ruht, eine Blüte haltend, im Schoß der Gegenwart. Die Zukunft wendet sich mit ihrem Körper ebenfalls von der Gegenwart ab, nur ihr Kopf neigt sich in ihre Richtung, ohne jedoch ihren Blick auf diese zu richten. In ihren Armen liegen Früchte, die wohl aus den Blüten der Vergangenheit hervorgegangen sind.

Das Thema Zeit wird ein weiteres Mal an der Vorderseite des Museums an prominenter Position zur Darstellung gebracht.<sup>37</sup> Die Figurengruppe »Forschung entschleiert die Natur« von Karl Kundmann (1838-1919) (Abb. 3) ist in ihrem ikonographischen Ursprung eine Variation der Darstellung »Die Zeit enthüllt die Wahrheit«. In einer unvollendet gebliebenen Marmorskulptur stellte Gian Lorenzo Bernini (1596-1680) 1646-1652 die Wahrheit als nackte junge Frau dar, deren Körper durch die Zeit freigelegt wird. Fast hundert Jahre später, 1743, malte Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) ein Deckengemälde (heute in Vicenza, Museo Civico d'Arte e Stori) mit dem gleichen Thema. Die Wahrheit ist hier wieder durch eine fast nackte Frauenfigur und die Zeit durch die männliche Figur des Gottes Chronos repräsentiert. Die Versinnbildlichung der Erkenntnis durch den Vorgang des Entschleirns eines weiblichen Körpers ist ein Motiv, das bis in die Moderne verwendet wurde. Die nackte Weiblichkeit steht symbolisch für das Unbekannte, das Unerschlossene. Die wahrscheinlich radikalste künstlerische Umsetzung dieser symbolisch-inhaltlichen Verquickung stellt das Gemälde *Ursprung der Welt* von Gustave Courbet aus dem Jahr 1866 dar, in dem die Darstellung einer Vulva gewissermaßen als »Portal zum Geheimnis des Lebens« für den Betrachter entschleiert wird.

Interessant ist, dass in der Figurengruppe des Naturhistorischen Museums die männliche Figur der Zeit durch die weibliche Figur der Forschung ersetzt wird. Die Weiblichkeit steht damit symbolisch nicht nur für die noch unbeherrschte und zu erschließende Natur, sondern auch für die ordnende und erkennende Kraft der Wissenschaften.

Neben der kosmologischen Wissenschaftsgeschichte an der Fassade wird im Inneren des Museums die nationale bzw. institutionsgebundene

<sup>37</sup> Stefanie Jovanovic-Kruspel, Between Truth and Storytelling: Authenticity in 19th-century Museum Architecture, in: Dominik Kimmel/Stefan Brüggerhoff (Hg.), Museen – Orte des Authentischen? Museums – Places of Authenticity? Mainz/Cambridge 2020, S. 215-224.



Abb. 3: »Forschung entschleiert die Natur« von Karl Kundmann, Naturhistorisches Museum Wien, ca. 1881; Foto: A. Schumacher, NHMW.

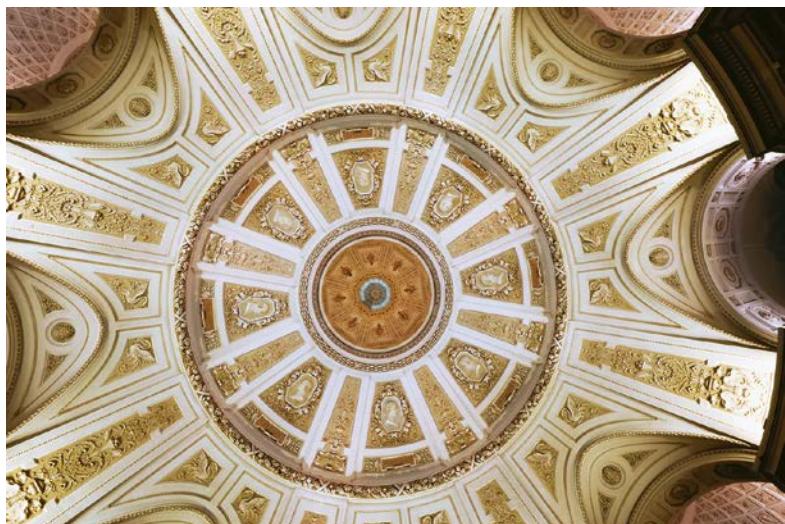


Abb. 4: Blick in die Kuppel mit Porträts der Museums-Forscher von Josef Lax, Naturhistorisches Museum Wien, ca. 1888; Foto: A. Schumacher, NHMW.

Wissenschaftsgeschichte erzählt. In der Eingangshalle des Museums sind acht Porträtmedaillons von Persönlichkeiten aus der Geschichte der Sammlungen des Museums dargestellt (siehe Abb. 4). Die chronologische Reihe beginnt mit dem Porträt des ersten Sammlungsdirektors Johann Ritter von Baillou (1684–1758) aus dem 18. Jahrhundert und endet mit dem des ersten Intendanten des neuen Museumsbaus, Ferdinand von Hochstetter. Unter den Dargestellten sind Kuratoren und Sammler, die für die Geschichte des Museums von Bedeutung waren. Diese Versammlung nationaler Wissenschaftler wird jedoch wieder durch eine chronologische Reihe internationaler Forscherfiguren (Aristoteles, Kepler, Newton, Linné, Cuvier, Werner, Berzelius und Humboldt) im Stiegenhaus konterkariert.

Die Dekoration des Naturhistorischen Museums vereint daher nationale und internationale Wissenschaftsgeschichte unter Einbeziehung einer umfassenden mythologischen Perspektive und schafft so eine vielschichtige theatralische Inszenierung, in der Weltgeschichte und konkrete Sammlungsgeschichte miteinander verwoben werden.

## 2: Evolution der Natur – zwischen Ablehnung und theatralischer Inszenierung

Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich die systematische Klassifikation des Tier- und Pflanzenreiches nach Charles Linné (erste Auflage von »Systema Naturae«, 1735) als gängiges Aufstellungssystem naturwissenschaftlicher Sammlungen durchgesetzt und wurde daher auch von so gut wie allen Naturkundemuseen des 19. Jahrhunderts als Ordnungsprinzip übernommen. Auch nachdem sich Darwins Evolutionstheorie durchgesetzt hatte, blieb die Systematik das Rückgrat naturwissenschaftlicher Sammlungsorganisation. Obwohl das System von Linné ursprünglich darauf ausgerichtet war, eine feststehende Ordnung der Natur im Einklang mit der christlichen Schöpfungsidee darzustellen, nahm sein System der abgestuften Ähnlichkeiten der Organismen in vielen Fällen bereits deren phylogenetische Verwandtschaften vorweg und stand daher in keinem Widerspruch zu einer evolutiven Interpretation der Sammlungen.<sup>38</sup> Die Ausstellung der Objekte in systematischer Form bzw. deren vergleichende Betrachtung alleine waren jedoch nicht in der Lage, die unsichtbaren

<sup>38</sup> Eilo Hildebrand, Organismen sind hierarchisch geordnete Systeme, in: Matreier Gespräche – Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg (2003), S. 13–22, verfügbar unter: Matreier-Gespraechs\_2003\_0013-0022.pdf (zobodat.at) [25. 2. 2024].

Mechanismen der Evolution wie der zufälligen Variation und der natürlichen Selektion, die Darwin erkannt hatte, zu kommunizieren. Um dem Evolutionsgedanken gerecht zu werden, musste die systematische Aufstellung vor allem um die Narration der Zeit, um Historizität, bereichert werden. Wie Carsten Kretschmann 2006 hervorhob, stellte die Notwendigkeit einer Historisierung und Kontextualisierung des Wissens von der Natur eine der Folgen der Darwin'schen Theorie dar.<sup>39</sup> Es galt nun ein Verständnis für die unvorstellbar langen Zeitspannen der Erdgeschichte und deren Bedeutung für die Entwicklung des Lebens zu schaffen. Zur Vermittlung dieser Natur-Historizität und der Evolutionsmechanismen mussten die Museen zusätzliche Kommunikationsmethoden entwickeln. Neben der Organisation der Sammlungen im Schaubereich war es wieder das dekorative Programm, das dafür herangezogen werden konnte und auf das hier genauer eingegangen werden soll. Das Zusammenspiel von Sammlungsorganisation, Raum und Dekoration wurde zu einer wichtigen Kommunikationsform für die Darstellung von Evolution. Doch die Rezeption von Darwins Theorie war in den verschiedenen Museen durchaus gespalten: Das Spektrum reichte von Ablehnung über die Akzeptanz von Teilaспектen bis hin zu einer umfassenden Bejahung. All dies fand seinen Widerhall in dem ikonographischen Programm, das sich ebenfalls zwischen den Polen ablehnend-minimalistisch und theatralisch bewegte.

#### *Paris – inszenierte Systematik und »Kampf ums Dasein«*

Bei ihrer Einweihung präsentierte die Galerie der Zoologie mehr als eine Million zoologische Objekte, die fast durchgehend systematisch geordnet waren. Lediglich in der großen Halle wich man von diesem Konzept ab und versammelte große Säugetiere und Skelette, die großen Schauwert besaßen. Diese sollten eine theatralische Inszenierung bilden, die in der Presse durchaus gelobt wurde. 1896 schrieb der französische Schriftsteller und Kritiker Alexis Lemaitre:

Im Erdgeschoss, in einer riesigen Halle, befinden sich die größten Tiere [...], die auf originelle und künstlerische Weise gruppiert sind, wie man sie in naturhistorischen Sammlungen sonst nicht gewohnt ist, anzutreffen [...]. Diesmal hat man, so weit wie möglich, versucht, dekorativ zu wirken, und das ist gelungen. In diesem großen Raum, der von dem Licht durchflutet wird, das in Strömen von der Glasdecke

<sup>39</sup> Carsten Kretschmann, Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 286.

fällt und wie im Freien leuchtet, bekommen die ausgestopften Tiere für einen Moment die Illusion von Leben ...<sup>40</sup>

Doch diese Art der theatralischen Inszenierung wurde nicht von allen gutgeheißen. Wie Jutta Helbig 2019 hervorgehoben hat, äußerte Edmond Perrier (1844-1921), der ab 1900 das Direktorat des Museums übernommen hatte, scharfe Kritik an diesem Konzept: »Während sich die ausländischen Museen vom ersten bis zum letzten Saal alle Objekte logisch zu einem Tableau der Evolution entfalten würden, böte Paris ein inkohärentes Spektakel dar, auf das niemand stolz sein könne.«<sup>41</sup> Doch neben dieser auf Effekt ausgerichteten Inszenierung im Zentralbereich blieb der Rest der Sammlungsorganisation streng systematisch. Das dekorative Programm der Innenräume war sehr minimalistisch – lediglich an den Absätzen der beiden Stiegenhäuser, in denen sich auch die beiden bereits erwähnten Grablegen befinden, stehen zwei Bronzeskulpturen, die den Kampf von Mensch und Natur zum Thema machen. Die Skulptur *Von einer Schlange überraschter Jäger* von Gabriel-Jules Thomas (1824-1905) erinnert thematisch an die mythologischen Darstellungen von Herkules im Kampf gegen eine Schlange (siehe Abb. 1). Im Unterschied zum Herkules-Thema bekommt hier der Mensch aber Unterstützung von seinem Hund. Die domestizierte Natur, verkörpert durch den Hund, hilft dem Menschen im Kampf gegen ihre ungebändigte Wildheit. Die Skulptur des zweiten Stiegenhauses stammt von Pierre-Jules Cavelier (1814-1894) und trägt den Titel *Jagender Indianer*. Auch hier geht es wieder um das Thema Mensch gegen Natur: Ein nordamerikanischer Krieger kämpft gegen einen monstrosen Fisch, der aus der Tiefe steigt. Beide Skulpturen wurden zeitgleich mit der Verlegung der Grabmäler 1893 in Auftrag gegeben. Das Thema des Kampfes von Mensch gegen Tier knüpft nicht nur an mythologische Vorlagen an, sondern greift auch den von Darwin als »Kampf ums Dasein« beschriebenen Mechanismus hinter der natürlichen Selektion als Motiv auf – ein Thema, das sich auch wie ein roter Faden durch das gesamte Skulpturenprogramm im Jardin des Plantes ziehen sollte. Erst durch die Einbeziehung dieser Bildwerke erhält die systematische Präsentation eine darwinistische Interpretationsebene.

<sup>40</sup> Alexis Lemaistre, *L'Institut de France et nos grands établissements scientifiques. Collège de France, Muséum, Institut Pasteur, Sorbonne, Observatoire, Ouvrage illustré de 83 gravures, d'après les dessins de l'auteur*, Paris, Hachette, 1896, S. 178f.

<sup>41</sup> Helbig, *Das Berliner Museum für Naturkunde*, S. 138.

## Berlin – Evolution in der Vitrine

Erst zwei Jahre vor der Eröffnung des Museums wurde der Zoologe Karl August Möbius (1825-1908) nach Berlin berufen und zum Direktor der Zoologischen Sammlungen ernannt.

Möbius hatte zwar nicht mehr die Möglichkeit, auf die Architektur des Museums Einfluss zu nehmen, dafür bestimmte er aber das Konzept der Aufstellung der zoologischen Sammlungen, die von der Universität in das neue Museum übernommen wurden. Möbius vollzog dabei eine strikte Trennung von Laien- und Forschungsbereich, die in der Architektur so nicht vorgesehen gewesen war.<sup>42</sup> Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Wilhelm Peters (1815-1883) war er außerdem der Ansicht, dass der Besucher durch die Betrachtung systematischer Reihen eigentlich kein Wissen gewinnen konnte. In einem Schreiben an den preußischen Kultusminister vom 31. 5. 1887 führte Möbius aus: »Unser zoologisches Museum hat den Charakter aller älteren Sammlungen seiner Art. Es besteht vorzugsweise aus ausgestopften und getrockneten oder aus ganzen, in Spiritus konservierten Exemplaren, welche in erster Linie dazu bestimmt waren, die äußeren Formen der Tierwelt zu zeigen. Dieser veraltete beschränkte Standpunkt muss verlassen werden. Ein zoologisches Museum, welches dem heutigen Standpunkte der Zoologie entsprechen soll, muss außer der Hülle der Thiere aller Klassen auch den inneren Bau derselben, sowie ihre Entwicklung und Lebensweise veranschaulichen.«<sup>43</sup> Trotz einer grundlegenden Beibehaltung der systematischen Ordnung, die die Tierarten absteigend von den höheren zu den niederen Tieren präsentierte, hielt er es daher für notwendig, mithilfe von Visualisierungen naturwissenschaftliche Zusammenhänge zu erklären. Da er die Architektur dazu nicht in den Dienst stellen konnte, nutzte er die Vitrinengestaltung und bereicherte die präsentierten Objekte durch umfassende didaktische Hilfsmittel wie Beschriftungen, Modelle, Karten etc. Das von Möbius durchaus intendierte evolutive Narrativ erschloss sich dem Besucher daher nur mittels der Wegeföhrung bzw. vor allem mit der Blickführung in den didaktisch ausgestalteten Vitrinen, nicht aber über die dekorative Ausstattung.<sup>44</sup> Möbius' Konzept war bis ins Detail durchdacht, und die Ausstellung sollte laut ihm eine vollkommene

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Zit. nach Susanne Köstering, Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914, Köln/Weimar/Wien, 2003, S. 87.

<sup>44</sup> Jutta Helbig und Stefanie Jovanovic-Kruspel, Begehbar Lehrbücher der Natur. Die naturhistorischen Museen in Berlin und Wien im Vergleich, in: Karl Porges/ Katharina Schmidt-Loske (Hg.), Gründungsgeschichten naturkundlicher Museen.

»Veranschaulichung des Systems der Thiere, ihres inneren Baues, ihrer Entwicklung und ihrer Lebensweise« ermöglichen.<sup>45</sup> Möbius' didaktischer Ansatz ging bereits über die Darstellung der Historizität von Natur hinaus und richtete den Blick auch auf Lebenszusammenhänge und Ökologie.

*Oxford – geologische Tiefenzeit in Gottes zweitem Buch*

Im Gegensatz zur künstlerischen Gestaltung spielte die Art und Weise, wie die naturwissenschaftlichen Sammlungen im Museum arrangiert wurden, bei den Planungen Henry Aclands nur eine untergeordnete Rolle und wurde daher nur am Rande thematisiert. Obwohl Acland und mit ihm der Großteil der wissenschaftlichen Community in Oxford Darwins Evolutionstheorie kritisch bis ablehnend gegenüberstanden, spielte die Idee der Tiefenzeit und damit auch der Entwicklung des Lebens bei der Sammlungskonzeption durchaus eine wichtige Rolle. Vor allem beim Besuch der Geologischen Sammlungen sollte der Besucher die Geschichte der Erde verstehen lernen. Henry Acland schrieb 1859:

he [der Student bzw. der Besucher; Anm. d. Verf.] will approach in the Geological collections and afterwards among the rocks themselves, the study of the development of the earth, the history of the convulsions by which it has attained its present form, the way in which its surface is disposed and by necessity, the characters, structure, life, origin, and decay, of its past and present inhabitants.<sup>46</sup>

Bei dieser Besichtigung sollte man durch die Bereiche der ausgestorbenen und lebenden Tierarten, von den niedrigsten Arten bis zur höchsten Art, dem Menschen, geleitet werden.<sup>47</sup> Entscheidenden Einfluss auf diese Konzeption hatte sicherlich der erste Direktor des Museums, der Geologe John Phillips (1800–1874), der bis 1861 für die Konzeption des Museums zuständig war. Phillips hatte 1841 die erste globale geologische Zeitskala

Beiträge zur 28. Jahrestagung der DGGTB (Verhandlungen zur Geschichte und Theorie der Biologie, Bd. 24), Arnstadt 2022, S. 31–56.

45 Karl August Möbius, Die zweckmäßige Einrichtung großer Museen, in: Deutsche Rundschau LXVIII (1891), S. 358, zit. nach Helbig, Das Berliner Museum für Naturkunde, S. 231.

46 Acland/Ruskin, The Oxford Museum, S. 21.

47 Ebd., S. 22: »... through the ranges of extinct and existing animal forms, from the lowest up to the highest type, which last and most perfect, but pre-shadowed in previous ages, is seen in Man.«

structural, mineral, and chemical analogies of the rocks.
As this classification will be employed in some of the following pages, it is here offered in the original form :—
Proposed Titles depending on the Series of Organic Affinities.
Cainozoic Strata { Upper = Pleiocene Tertiaries. Middle = Meioocene Tertiaries. Lower = Eocene Tertiaries.
Mesozoic Strata { Upper = Cretaceous System. Middle = Oolitic System. Lower = New Red formation.
Palaeozoic Strata { Upper? = {Magnesian Limestone formation. Carboniferous System. Middle? = (Eifel and South Devon.) Lower = {Transition Strata. Primary Strata.
(The terms are founded on the verb <i>ζαω</i> or <i>ζωω</i> —to live, combined with <i>καινος</i> —recent, <i>μεσος</i> —medial or middle, and <i>παλαιος</i> —ancient.)
* * Penny Cyclopædia,? ARTICLES GEOLOGY, PALÆOZOIC ROCKS, SALIFEROUS SYSTEM, &c.

Abb. 5: Vorläufer einer geologischen Zeitskala; aus: John Phillips: Figures and descriptions of the Palaeozoic fossils of Cornwall, Devon, and West Somerset: observed in the course of the Ordnance Geological Survey of that district, London 1841, S. 160

veröffentlicht, in der er Gesteinsschichten nach der Art der darin gefundenen Fossilien zeitlich ordnete (Chronostratigraphie) (siehe Abb. 5).<sup>48</sup>

Die Erkenntnis, dass Gesteine Erinnerung in sich tragen, die sich Schicht um Schicht wie eine »Geschichte« lesen lassen, sollte daher trotz Ablehnung der Evolutionsidee zu einer zentralen Vermittlungsaufgabe des neuen Museums werden. Phillips nutzte die Baugesteine für die historische Interpretation der Sammlungen. Die an den Außenseiten des glasüberdachten Innenhofes im Erdgeschoss und im ersten Stock verlaufenden Arkaden wurden aus von Phillips ausgewählten Steinen geschaffen, die die Vielfalt der britischen Steinarten, aber gleichzeitig auch die verschiedenen Erdzeitalter repräsentieren sollten.<sup>49</sup> »The capitals and bases will represent various groups of plants and animals and various epochs. They are mainly arranged according to their natural orders [...].«<sup>50</sup> Die Gesteine der Säulen wurden damit symbolisch zu Seiten in Gottes zweitem Buch.

48 John Phillips, Figures and description of the Palaeozoic fossils of Cornwall, Devon and West Somerset, London 1841.

49 John Phillips, Appendix A. in: Acland/Ruskin, The Oxford Museum, S. 93 ff.

50 Acland/Ruskin, The Oxford Museum, S. 34.

*London – ungeschichtliche Natur*

Der Idee des ersten Direktors Richard Owen (1804-1892) entsprechend, war es das Ziel des neuen Museumsgebäudes, möglichst viele Exemplare in systematischer Ordnung der Öffentlichkeit zu zeigen. Owen, der so wie Acland ein Anhänger der *Natural Theology* war, stand der damals immer stärker werdenden Hinwendung zu Darwins Evolutionstheorie und damit einer Historisierung der Sammlungen durchweg skeptisch gegenüber. Seine Konzeption der Sammlungen sah daher eine strenge Trennung zwischen ausgestorbenen und noch lebenden Tierarten vor. Während in den West-Galerien die lebenden Tierarten gezeigt wurden, waren in den Ost-Galerien die ausgestorbenen Tierarten repräsentiert. Diese räumliche Trennung wurde durch das von Owen geplante »Index Museum« in der zentralen Halle noch verstärkt. Dieses »Index Museum« sollte ein Verzeichnis der natürlichen Welt darstellen, das für jedermann verständlich und auch am Abend geöffnet war, um auch der interessierten Arbeiterschaft Gelegenheit zu einem Besuch zu geben. Jegliche Form einer zeitlichen Narration, die die beiden Bereiche lebender und ausgestorbener Tierarten verbinden sollte, war mit dieser Inszenierung jedoch unterbrochen. Dieser Idee der Trennung folgte auch die Dekoration der Fassade: Die westliche Hälfte war mit Darstellungen lebender Arten, die östliche Hälfte mit ausgestorbenen Arten verziert.<sup>51</sup>

Bereits zum Zeitpunkt der Eröffnung wurden sowohl die religiöse Wirkung des gesamten Baus wie auch die strikte Trennung von lebenden und ausgestorbenen Tierarten in der Ausstellung und Dekoration von vielen Zeitgenossen als überholt empfunden.<sup>52</sup>

*Wien – das Museum als Evolutionstheater*

Das Naturhistorische Museum Wien war das erste und einzige konsequente Evolutionsmuseum des 19. Jahrhunderts.<sup>53</sup> Es verdankt seine Konzeption seinem ersten Direktor, dem darwinistisch denkenden Geologen Ferdinand von Hochstetter. Mit seiner Ernennung zum Intendanten 1876 erhielt Hochstetter die Chance, zusammen mit den Architekten den musealen Raum zu einer theatralischen Inszenierung der Evolutionsidee zu gestalten. Das Innere des Museums mit seiner Aufeinanderfolge von

<sup>51</sup> Mark Girouard, Alfred Waterhouse and the Natural History Museum, London 1981, S. 57.

<sup>52</sup> Carla Yanni: Divine Display or Secular Science, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 55 (1996) 3, S. 276-299, hier S. 296.

<sup>53</sup> Jovanovic-Kruspel, Das Naturhistorische Museum.

Vestibül, Stiegenhaus, Schausammlungsrundgängen und der Kuppelhalle bildet eine dramaturgische Einheit, in der der Besucher zum zentralen Bestandteil der theatralischen Inszenierung wird. Erst durch die Integration der Botschaft des dekorativen Programms wird das Museum zum echten Evolutionsmuseum. In den Schausälen gibt die Raumabfolge das historisch-evolutive Narrativ der Sammlungen vor: Im Hochparterre schreitet der Besucher »von den tieferen zu den höheren Schichten« der Erdgeschichte bis zur Geschichte der Menschheit und im ersten Stock durch die Vielfalt der Zoologie von den »niederen zu den höheren Tieren«. Neben den Sammlungen wurde auch das dekorative Programm der Säle in den Dienst des historisch-evolutiven Narrativs gestellt: Unter anderem veranschaulicht eine Serie von paläontologischen Bildern und Skulpturen Szenen und Wesen aus der Tiefenzeit. Diese Rekonstruktionen fossiler Faunen und Floren oszillieren zwischen wissenschaftlicher Authentizität und künstlerischer Freiheit.<sup>54</sup> Der Zentralbereich, bestehend aus Vestibül, Stiegenhaus und oberer Kuppelhalle, diente mit über 900 Quadratmetern ausschließlich als Selbstdarstellungs- und Selbstdarstellungsfläche für den Besucher. Aus der kuppelüberwölbten Eingangshalle steigt eine gewaltige, barockisierende Treppenanlage zum ersten Stock und in die obere Kuppelhalle empor. Auf dem Weg über Stufen aus weißem Marmor öffnet sich der Blick auf das über 100 Quadratmeter große Deckengemälde von Hans Canon mit dem Titel *Der Kreislauf des Lebens*. Entsprechend der von Hochstetter initiierten Integration der Humanwissenschaften in das Museum, ist der Mensch das Hauptthema des Deckengemäldes im Stiegenhaus. In dem existentialistischen Kreislauf des Werdens und Vergehens – inspiriert von den Darstellungen des Rads der Fortuna<sup>55</sup> – spiegelt sich – wie bei den Skulpturengruppen in der Pariser Galerie der Zoologie – der »Kampf ums Dasein«. Doch anders als in Paris ist in dem Wiener Gemälde der Gegner des Menschen nicht das Tier, sondern er selbst. Durch zwei Figuren im Bildzentrum erhält das Bild eine zusätzliche zeitliche Dimension. Im Vordergrund ruht die liegende Figur von Chronos in ein flatterndes rotes Tuch gehüllt, seinen Kopf in die rechte Hand gestützt und seine linke Hand eine Sanduhr haltend. Hinter ihm – noch weiter im Bildmittelpunkt – ruht eine geflügelte Sphinx, deren Pranken auf einem geschlossenen Buch ruhen. Chronos

<sup>54</sup> Stefanie Jovanovic-Kruspel/Mathias Harzhauser, 19th-Century Paleo-Art in the Natural History Museum Vienna (Austria) – between demystification and mythologization, in: Renee M. Clary/Gary D. Rosenberg/Dallas C. Evans (Hg.), The Evolution of Paleontological Art (GSA Memoir, Bd. 218), Boulder 2022, S. 109–116.

<sup>55</sup> Franz J. Drewes, Hans Canon (1829–1885) Werkverzeichnis und Monographie, Hildesheim/Zürich/New York 1994, S. 130.



Abb. 6: Kreislauf des Lebens von Hans Canon, Naturhistorisches Museum Wien, 1884/85; Foto: A. Schumacher, NHMW.

scheint über den sich im ewigen Kreislauf vollziehenden Existenzkampf nachzusinnen, deren letzter Sinn ein Rätsel bleibt, wie die Sphinx symbolisiert. Das Bild adressiert den Besucher direkt auf dem Weg zur Zoologie im ersten Stock, wo die Aufeinanderfolge der Schausäle von den niederen zu den höheren Tieren einen Rundgang bildet.

In dem bereits erwähnten, zur Eröffnung des Museums 1889 von Franz Hauer publizierten Museumsführer wurden alle Details der Dekoration umfassend vorgestellt und so dem Besucher eine »Lesehilfe« für die verschiedenen Zeitschichten, die im Bildprogramm visualisiert wurden, angeboten.<sup>56</sup> Das Deckengemälde von Hans Canon sollte, wie es dort mit Verweis auf den zeitgenössischen Kunstkritiker Emerich Ranzoni heißt, die »Bedeutung des Hauses zum Ausdruck bringen«. Ranzoni schrieb zu dem Werk am 1. April 1885:

56 Hauer, Allgemeiner Führer.

Der Proceß des Werdens und Vergehens, des Ernährens und Verzehrens, des Erzeugens und Vernichtens dem alle irdischen Wesen unterworfen sind, spielt sich ab in Zeit und Raum, die Erkenntniß des Gesetzes, nach welchem sich dieser Proceß vollzieht, ist eine Frucht des menschlichen Denkens.<sup>57</sup>

Hauers »Allgemeiner Führer« beweist eindrücklich, wie sehr das Bildprogramm des Museums gewissermaßen als Vorwort zu den Sammlungen zu verstehen war: Jeder einzelne Raum sollte nach der Idee dieses Führers wie die Seite eines Buches von oben nach unten gelesen werden – der Besprechung der Sammlungsinhalte in den Vitrinen wurde stets eine Besprechung der in den Frieszonen der Säle befindlichen Bildwerke vorangestellt. Wenn man hier in der Metapher der Zeitschichten bleiben will, so wurde die Interpretation der musealen Sammlungen durch die Werke in der Frieszone chronoferenziell erweitert bzw. aufgeladen.

So wie in den anderen naturwissenschaftlichen Museen waren die Sammlungen systematisch geordnet – erst durch die Botschaft des Bildprogramms im Zentralbereich wurde die zyklische Abfolge der Säle und Sammlungen zu einer zeitlichen. Anfangs- und Endpunkt des Rundganges bildet das Oktogon der oberen Kuppelhalle. Hier erreicht die Erzählung der Evolution ihren architektonischen und ikonographischen Kulminationspunkt: Der Besucher wird inmitten eines Pantheons der Naturwissenschaften, das durch die allegorischen Darstellungen der verschiedenen Disziplinen, die im Museum vertreten waren, geschaffen wurde, mit seiner Tierverwandtschaft konfrontiert. Johannes Benks Fries ist die direkteste Anspielung auf Darwins »Abstammung des Menschen«. So wie im Deckengemälde wird damit der Besucher persönlich adressiert und zur Selbstreflexion aufgefordert. Interessanterweise wurde gerade dieses sprechende Detail in Hauers erstem Museumsführer nicht thematisiert, sondern sollte vom Besucher selbst entdeckt werden.

Wie schon das Museum in Oxford nutzte auch das Naturhistorische Museum in Wien seine Materialität als Teil der historischen Inszenierung. Eine der zentralen Ausstellungen des neuen Museums war die Baumaterialiensammlung des österreichischen Geologen Felix Karrer (1825–1903), die im Jahr der Eröffnung im Saal IV ausgestellt war.<sup>58</sup> Unter anderem waren geschliffene Platten von Dekorationsgesteinen in Tableaus an den Wänden angebracht, die nach ihrem geologischen Alter geordnet waren. Felix Karrer hatte über viele Jahre Baumaterialien vor allem aus den

<sup>57</sup> Emerich Ranzoni in: Neue Freie Presse, 1. April 1885, Abendblatt, S. 4.

<sup>58</sup> Hauer, Allgemeiner Führer, S. 62 ff.

Kronländern zusammengetragen sowie wissenschaftlich untersucht und geordnet. Bereits 1878 hielt er in dem von Hochstetter gegründeten Wissenschaftlichen Club in Wien einen Vortrag mit dem Titel »Die untergegangene Thierwelt in den Baumaterialien Wiens«.<sup>59</sup> 1892 erschien zusätzlich ein eigenständiger Führer durch die Baumaterialiensammlung – der erste Spezialführer des Museums.<sup>60</sup> Im Folgenden schreibt Karrer:

Die Erde hat ihre Entwicklungsgeschichte, wie sie die Menschheit hat, und wir fassen dieselbe gleichfalls in gewissen Hauptperioden, Untergruppen und Unterabtheilungen zusammen, welchen wir in der Geologie den Namen Formationen gegeben haben.

Diesen Formationen entsprechend wurden die Sammlungen geordnet: »Wir haben im vorliegenden Kataloge die Bausteine ebenfalls darnach unterschieden, und wir halten es daher für entsprechend, die Reihenfolge der Geschichtsperioden unserer Erde dem Kataloge voranzustellen.« Jedes einzelne Baugestein wurde mit Beispielen, wo dieses prominent verwendet worden war, aufgelistet. Als Beispiel sei hier der obere Devonkalk (Noir de Belgique) von Mazy, Namur in Belgien genannt, für den sowohl der Fußboden der beiden Hofmuseen als auch das Palais Rothschild im 10. Bezirk in Wien als Verwendungsorte genannt wurden (siehe Abb. 7).<sup>61</sup>

Durch die Zuordnung seiner Materialien wurde das Museumsgebäude (sowie andere Bauten und Monamente vor allem der Monarchie und wenige ausländische) in seine geologischen Zeitschichten aufgegliedert. Besondere Bedeutung kamen in dem Karrer'schen Führer den beigefügten 40 Phototypien hervorragender Bauwerke von C. Angerer & Göschl zu. Darunter war auch ein Bild des Naturhistorischen Museums, in dessen Bildlegende die wichtigsten Materialien mit ihren erdgeschichtlichen Namen genannt wurden.

Dank der Ausstellung im Saal IV und Karrers Führer wurde die geologisch-geschichtliche Dimension der verwendeten Baugesteine für den Besucher sichtbar gemacht. Durch diese Narration wurde das Museumsgebäude in seiner Materialität zum erlebbaren Teil der Erd- und Evolutionsgeschichte.

<sup>59</sup> Felix Karrer, Die untergegangene Thierwelt in den Baumaterialien Wiens (Vortrag, gehalten im Wissenschaftlichen Club in Wien), Wien 1878.

<sup>60</sup> Felix Karrer, Führer durch die Baumaterial-Sammlung des k. k. naturhistorischen Hofmuseums, Wien 1892.

<sup>61</sup> Ebd., S. 58.



Abb. 7: Phototypie von Angerer & Göschl aus Felix Karrers Führer durch die Baumaterial-Sammlung des k.k. naturhistorischen Hofmuseums, Wien 1892, S. 59.

## Zusammenfassung

Der Vergleich der Neubauten naturwissenschaftlicher Museen des 19. Jahrhunderts zeigt deutlich, dass Historizität eines der prägenden Motive für die architektonische Gestaltung war. Museen können im Sinne von Achim Landwehr als gebaute »Zeitschaft« verstanden werden.<sup>62</sup> In ihr fügen sich verschiedene Chronoferenzen kompositorisch zusammen, um die Verhältnisse zwischen anwesenden und abwesenden Zeiten laufend neu zu organisieren und auch zu verändern:

Die Zeitschaft ist mithin die Form, die ein bestimmtes, von der Beobachterin und Beschreiberin als bedeutungsvoll hervorgehobenes Konglomerat von Chronoferenzen annimmt [...]. In dieser Zeitschaft sind gleichzeitig und potentiell alle anderen Zeiten als Verweismöglichkeiten eingelassen.<sup>63</sup>

Landwehrs Beschreibung der Zeitschaft kann damit auch für naturwissenschaftliche Museen gelten, in denen der Besucher »an verschiedenen Stellen in die Tiefe gehen und sich den aktuellen Vergangenheiten zu-

<sup>62</sup> Landwehr, Die anwesende Abwesenheit, S. 308 ff.

<sup>63</sup> Ebd., S. 310.

wenden« oder »auch immer gegenwärtige Zukünfte einer genaueren Be- trachtung unterziehen« kann.<sup>64</sup>

Sowohl die geschichtliche Naturentwicklung als auch die Geschichte der Wissenschaften spiegeln sich nicht nur in der räumlichen Organisation der Sammlungen, sondern auch in der dekorativen Gestaltung der naturwissenschaftlichen Museen wider. Die Darstellung von Wissenschaftsgeschichte ist in den verschiedenen Museen durchaus unterschiedlich und umfasst je nach Beispiel verschiedene Erzählebenen. Das Spektrum der Geschichtsdarstellung reicht von totaler Verweigerung (London), nationaler (Berlin) und internationaler Ruhmeshalle (Oxford) bis hin zum quasi-sakralen nationalen Gedenkort (Paris) und der Projektionsfolie kosmologischer Welterzählung (Wien). Trotz jeweils unterschiedlicher architektonischer Formensprache und Reichhaltigkeit des ikonografischen Programms kommt kein einziges der fünf vorgestellten Museen ganz ohne historisches Narrativ in der Architektur aus. Sogar das Natural History Museum in London, das sowohl die Evolutionsgeschichte als auch die Wissenschaftsgeschichte in seiner ursprünglichen Form negierte, stellt stil-assoziativ die Verbindung zur christlichen Schöpfungschronologie her. Dominierende Thematik der Wissenschaftsgeschichte ist die Konstruktion eines nationalen Narrativs. In allen Museen außer London ist – der Funktion des Museums als Ort der Erfindung der Nation entsprechend – die Darstellung nationaler Forscherpersönlichkeiten von zentraler Bedeutung.

Das Gegenstück zu Londons Negation aller historischen Narration bildet das Naturhistorische Museum Wien. Im Vergleich zu allen anderen Museen wird hier die Darstellung von Historizität auf ihren Höhepunkt getrieben. Im Naturhistorischen Museum Wien verflechten sich verschiedene Zeitschichten miteinander. Diese »Chronoferenzen« verschiedenster Vergangenheiten, aber auch Zukünfte werden durch die Architektur, Ausstattung und Sammlung von den Besuchern bewusst (1889 unterstützt vom »Allgemeinen Führer« von Hauer bzw. 1892 von dem Spezialführer von Felix Karrer), aber auch unbewusst ständig neu konstituiert. Im Gesamtkunstwerk des Wiener Naturhistorischen Museums sind nicht nur beide Ebenen von Historizität angesprochen, sondern verknüpfen diese mit übergeordneten Narrationen: Die Erzählung der Wissenschafts- als auch jene der Naturgeschichte werden durch Rauminszenierung, Saalabfolge, Ikonographie und Materialität nicht nur zur kosmologischen Erd- und Weltgeschichte, sondern auch zum existentialistischen Evolutionstheater, dessen Hauptdarsteller der Museumsbesucher ist. Diese

64 Ebd.

Vielfalt ikonographischer und räumlicher Bezüge zum Phänomen Zeit und Historizität macht das Wiener Naturhistorische Museum zu einem pluritemporalen und vielräumlichen Gedenkort, an dem die Tiefenzeit der Geschichte ebenso wie die Wissenschaftsgeschichte angeschaut, erlebt und verinnerlicht werden können.