



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ecce Animal.

Zur Wissenschaftspopularisierung im k. k.
Naturhistorischen Hofmuseum und Naturhistorischen
Museum Wien am Beispiel von Museumsführern,
1889-1928“

verfasst von

Nikola Supuković

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:

A 190 313 344
Lehramtsstudium UF Geschichte,
Sozialkunde und politische Bildung
UF Englisch
o. Univ.-Prof. Dr. Mitchell Ash

Betreut von:

Za moju obitelj. Hvala.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
1. Einleitung und Forschungsstand.....	2
2. Naturhistorische Museen und Wissenschaftspopularisierung – theoretische und methodologische Annäherungen	14
2.1. Das Naturhistorische Museum Wien – Erstbetrachtungen	14
2.2. Tiere als Museumsobjekte.....	17
2.3. Objekte als Zeichen	22
2.4. Kontrolle des Raumes und Wahrnehmungsanleitungen	28
3. Bildung und Öffentlichkeit im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum und Naturhistorischen Museum Wien – ein historischer Überblick.....	36
3.1. Wissenschaftspopularisierung und Naturhistorische Museen	36
3.2. Öffentlichkeit und Museum in den Kabinetten und im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum.....	40
3.3. Öffentlichkeit und Museum in der Ersten Republik	48
4. Deutungsangebote – Monarchie und Naturwissenschaften	54
4.1. Das Wiener NHM als Repräsentationsraum der Monarchie	54
4.1.1. Repräsentation und Herrscherhaus	54
4.1.2. Wissenschaft und Nation	57
4.1.3. Museum und symbolischer Imperialismus.....	60
4.2. Das Naturhistorische Museum als Repräsentationsraum der Naturwissenschaften.....	62
5. Popularisierungsstrategien anhand von Tieren in Museumsführern – Darstellungen und Sinnstiftungen	73
5.1. Museumsführer des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums	73
5.1.1. „Habsburgische“ und Allerweltstiere	76
5.1.2. „Lebensweisen“ und Ökologie	81
5.1.3. Ästhetik	85
5.2. Museumsführer in der Ersten Republik	86
5.2.1. Allgemeine Führer – Kontinuitäten und Veränderungen.....	86
5.2.2. „Österreichische“ Tiere.....	91
5.2.3. Heterogene Popularisierung	97
5.3. Fazit.....	100

6. Conclusio.....	103
7. Bibliographie	108
7.1. Gedruckte Quellen	108
7.2. Literatur.....	110
7.3. Internetquellen.....	113
8. Abstract	114
9. Curriculum Vitae	115

Vorwort

Es ist vollbracht! Die Arbeit an dieser Diplomarbeit nahm einige Monate in Anspruch und war verbunden mit Selbstzweifeln, Momenten der Euphorie und Erkenntnis und übermäßigem Kaffeekonsum. Nun liegt sie hier vor mir: Gedruckt, gebunden und bereit von Interessierten gelesen zu werden.

Als ich Ende 2013 entschied, eine Arbeit zum Thema „Darstellungen von Tieren in den Museumsführern des Naturhistorischen Museums Wien“ zu verfassen, war mir nicht klar, dass ich damit ein mehr oder weniger unerforschtes Neuland betreten würde. Im Laufe der Zeit verschob sich der Fokus auf die Wissenschaftspopularisierung im Naturhistorischen Museum, wobei das Tier seinen Platz nicht ganz einbüßen musste. Das Schreiben war ein Abenteuer mit Höhen und Tiefen.

Ich möchte an dieser Stelle den Personen danken, die mich bei diesem Vorhaben unterstützten. Allen voran möchte ich mich bei Prof. Mitchell Ash herzlichst für die Betreuung und Unterstützung während des Schreibprozesses bedanken. Im Sommersemester 2013 weckte er meine Begeisterung für „Exotisches“, die Tier-Mensch-Geschichte, und trug wesentlich dazu bei, dass mein Thema teilweise diesem Gebiet gewidmet sein sollte. Sein stets kompetentes, ausführliches und motivierendes Feedback war eine große Bereicherung für diese Arbeit.

Natürlich gebührt an dieser Stelle auch anderen Menschen Dank. Vielen Dank an meine Eltern und meinen Bruder, bei denen ich immer Unterstützung fand. Vielen Dank an meine Bandkollegen Lukas Mantsch, Felix Junger, Johannes Loisl und Mario Köstl, die mir durch das gemeinsame Musikschaffen das Absterben vieler Nerven ersparten. Vielen Dank an die Kolleginnen und Kollegen, die ich im Laufe des Studiums kennenlernen durfte. Allen voran möchte ich Paul Horntrich danken, der mir wertvolles Peer-Feedback zur Diplomarbeit gab, und mit dem mich seit dem ersten Semester des Studiums das Interesse an Geschichte und Philosophie verbindet. Auch Gernot Kern, der seit Jahren als Mediator zwischen mir und der sagemunwobenen Welt der Physik fungiert, möchte ich für die langjährige Freundschaft danken, sowie Clemens Ableidinger für die mentale Unterstützung.

Nikola Supukovic, Jänner 2015

1. Einleitung und Forschungsstand

Das Naturhistorische Museum in Wien gilt heute noch als eines der wichtigsten Exemplare seiner Art und beherbergt eine der größten naturgeschichtlichen Sammlungen der Welt. Die Geschichte dieser Institution beginnt in der Mitte des 18. Jhdts. und dementsprechend gibt es viel über die Sammlungen zu berichten, zu rekonstruieren und historiographisch zu fassen. Dabei ist entscheidend *welche* Konzeption von (Wissenschafts-)Geschichte in den Blick der historiographischen Aufarbeitung kam. Der Fokus vieler bisher publizierter Historien liegt vielmehr „klassisch“ auf dem Verdienst „großer Männer“, d.h. sie stellen die Geschichte des NHM anhand der Direktoren, Forschenden und Sammlungserwerbenden dar.¹ Dabei kamen wichtige Erkenntnisse über die Geschichte der Wissenschaft im Museum (zumal die Institution bis heute noch neben ihrem Bildungsauftrag als Forschungseinrichtung dient) ans Licht, welche nicht nur Einblicke in die Forschung in naturhistorischen Museen bieten, sondern auch ermöglichen, Untersuchungen zur Konstruktion von Wissen durch spezifische Präsentationen in Schausammlungen zu bewerkstelligen.

Einige Aspekte wurden im Falle des Wiener Naturhistorischen Museums jedoch kaum angesprochen. Zu diesen zählen beispielsweise die Rezeption der Schausammlungen bzw. die Veränderungen der Darstellung von „Natur“ nach Umbrüchen (wie etwa der Umsiedelung der Sammlungen in den Neubau und in Bezug auf die Bildungspolitik der ersten Republik). Auffällig ist vor allem das Fehlen einer Ausstellungsanalyse, d.h. eines Verfahrens, das die Schausammlungen der Institution in den Mittelpunkt der Untersuchung rückt und dabei Fragen über die *historischen* Entstehungsbedingungen und Deutungsmuster der Ausstellung artikuliert.² In dieser Diplomarbeit wird versucht werden, auf einige dieser Fragen Antworten zu finden, sowie einen in der Historiographie spärlich beschriebenen Aspekt der Institution in den Mittelpunkt zu rücken: Die Wissenschaftspopularisierung. Für dieses Vorhaben empfiehlt es sich, einige Werke zu diskutieren, die ähnliche Fragestellungen behandeln, sich räumlich aber nicht auf Österreich-Ungarn bzw. Österreich beziehen.

¹ Vgl. beispielsweise Christa Riedl-Dorn, *Das Haus der Wunder. Zur Geschichte des Naturhistorischen Museums in Wien* (Wien 1998) und Günther Hamann, *Das Naturhistorische Museum in Wien. Die Geschichte der Wiener naturhistorischen Sammlungen bis zum Ende der Monarchie* (Wien 1976).

² Eine Ausnahme bildet hier Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen* (Bielefeld 2006). Es handelt sich jedoch um keine historische, sondern eine kultursemiotische Untersuchung des gegenwärtigen NHM Wien.

In den letzten Jahren wurden einige nennenswerte Publikationen zu diesem Thema veröffentlicht, die ihren Schwerpunkt auf das deutsche Kaiserreich um die Wende zum 20. Jhdt. legen. Um Ansatzpunkte für die Vorliegende arbeit zu finden, lohnt es sich, zwei dieser Werke einer näheren Betrachtung zu unterziehen: Susanne Kösterings *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914*³ und Karsten Kretschmanns *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*.⁴

Beide Untersuchungen beschäftigen sich grundsätzlich mit der Entwicklung deutscher Naturkundemuseen im 19. und dem beginnenden 20. Jhdt., wobei die Popularisierung des Wissens in jenen Institutionen, sowie der Verbindung und der Arbeit mit der Öffentlichkeit einen besonders großen Stellenwert einnehmen. Diese Publikationen bieten durchaus tiefere Einblicke in die Konflikte und sozialen Interaktionen, die im Kontext musealer Präsentation von Wissen und Wissenschaft entstehen. Kretschmanns Titel „Räume öffnen sich“ verweist auf das Programm des Buches, welches eine neu entstandene, an naturkundlichen Schausammlungen interessierte Öffentlichkeit thematisiert und deren Rolle im Prozess der Popularisierung und Öffnung der Sammlungen in Berlin, Karlsruhe, Frankfurt am Main und Bremen beschreibt. Dieser Schwerpunkt wird im Vorwort folgenderweise zusammengefasst:

„Die beschleunigte Spezialisierung innerhalb der Naturwissenschaft drängte auf eine Professionalisierung der Museumsarbeit [...]. Zugleich sahen sich die Museen durch das Anwachsen unterbürgerlicher Schichten einem Publikum gegenüber, das nach Vorwissen und Interesse nicht ohne weiteres gleichberechtigt an der Kommunikation teilhaben konnte. Die Öffentlichkeit wandelte sich – und das Museum mit ihr. In diesem Wandlungsprozess erwies sich die Popularisierung als neue und erfolgreiche Form der Wissenskommunikation.“⁵

Der Autor versucht, den Einfluss der breiten Öffentlichkeit als partizipierenden und nicht bloß konsumierenden Akteur in der Verwandlung musealen Wissens zu analysieren.

Susanne Kösterings Fokus ist ein ähnlicher, wobei sie im Gegensatz zu Kretschmann, der (zumindest explizit) den Fokus auf die Öffentlichkeit legt, die „Biologische Wende“, d.i. das durch neue disziplinäre Konzepte ausgelöste Umschlagen vom „System“ zum „Leben“ in Schausammlungen, als den „Dreh- und Angelpunkt“ ihrer Ausarbeitung

³ Susanne Köstering, *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914* (Köln 2003).

⁴ Carsten Kretschmann, *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts* (Berlin 2006).

⁵ Ebd., S. 7.

beschreibt. Diese Wende ist dadurch charakterisiert, dass sich neben der „zoologische[n] Systematik“, der „als Rahmen bestehen [blieb] [...] neue biologische Darstellungen hinein- und zugleich in den Vordergrund schoben“.⁶ Es empfiehlt sich, dieses Konzept der „Biologischen Wende“ und seine Implikation, d.i. die Transformation des „Systems“ zum „Leben“, für die Frage nach den im Naturhistorischen k. k. Hofmuseum vertretenen neueren Ansätzen, die sich gleichzeitig für eine Implementierung in eine populärere Darstellungsweise eignen, zu übernehmen. Leider geht aus den Ausführungen Kösterings nicht deutlich hervor, wie das Adjektiv „biologische“ zu verstehen ist, zumal die zoologische Taxonomie ein Teil der Biologie ist. Angesichts der Veränderungen der Präsentation, die sie bespricht, liegt der Schluss nahe, dass sie darunter ein Lebendig-machen der starren zoologischen Systematik versteht.

Sowohl Kretschmann als auch Köstering gehen auf Konzepte ein, welche die zuvor rein wissenschaftlich-systematischen Sammlungen mit neuen Bedeutungen füllten, die von den BesucherInnen entschlüsseln werden konnten. Als Beispielen mögen die „Nation“, die „Heimat“ und die „Familie“ als Konzeptionen dienen, mit denen die Objekte der Schausammlungen symbolisch verwoben wurden. So konnte eine Rehfamilie die bürgerliche Familie repräsentieren und im Kontext von Naturkundemuseen als natürliches Prinzip naturalisieren.⁷ Dabei wird ein elementarer Aspekt der Wissenschaftspopularisierung sichtbar: Die Popularisierung wissenschaftlichen Wissens kommt nicht daran vorbei, populäres bzw. den Betrachtenden bekanntes und der Präsentation anschlussfähiges Wissen in die Präsentation von Wissenschaft miteinzubeziehen. Beim Phänomen Wissenschaftspopularisierung geht es daher nie nur um die Wissenschaft an sich, sondern auch um den gesellschaftlichen Kontext, in dem Wissenschaftspopularisierung betrieben wird.

Wissen entsteht nicht nur in Scientific Communities, sondern wird in der obengenannten Konzeption durch das „Außen“, die Umwelt der Forscher und die Öffentlichkeit zu Wissen transformiert. Die immer populärer werdenden naturhistorischen Museen des 19. Jhdt. dienen insofern als gute Beispiele, als sich viele dieser Institutionen gegen Ende des Jahrhunderts einem breiteren Publikum öffneten, welchem es Wissen zu vermitteln galt. Einige von ihnen wurden nicht nur Orte der Wissenschaften und ihrer Vermittlung, sondern auch – ähnlich wie zoologische Gärten im 19. Jhdt. – zu Repräsentationsräumen

⁶ Köstering, *Natur zum Anschauen*, S. 3.

⁷ Kretschmann, *Räume öffnen sich*, S. 290

politischer Akteure, die ihre Werte in diesen Räumen materiell darstellen konnten. Die Verwirklichung dieser neuen Aufgabe konnte sich nicht immer an stringenten wissenschaftlichen Konzepten orientieren, sondern benötigte eine gewisse Didaktisierung und Transformation naturwissenschaftlichen Wissens in ein leichter entschlüsselbares. Diese neuen Konzepte, zu denen die Tiergeografie und Ökologie gehören, eigneten sich besonders gut, um Sinnstiftungen anhand von dem Publikum vertrauten Konzepten zu etablieren. Die Anbindung an das Bekannte kann also als das didaktische Prinzip populärer Schausammlungen betrachtet werden. Als Beispiel dient wieder die Rehfamilie: Durch die Implementierung einer solchen Gruppe von Säugetieren in eine etwaige „Heimatabteilung“ können verschiedene Bedeutungskonstruktionen evoziert werden: Die Rehe repräsentieren die bürgerliche Familie, eine scheinbar natürliche Ordnung, die in der Lebenswelt bzw. „Heimat“ der betrachtenden Person lokalisiert wird und bestätigen das Bekannte und als Natürlich bzw. Normal konzipierte. Gleichzeitig aber liegen diesen Präsentationen neue zoologische Konzepte, wie die Untersuchung der Lebensformen von Tieren, die Tiergeografie und Ökologie zugrunde, welche vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jhdt. Fuß fassten und die Köstering eben als charakteristisch für die „biologische Wende“ bezeichnet.⁸ Diese ermöglichten durch ihre Perspektiven, Tiere in andere Ordnungen zu bringen als die Taxonomie das vermochte. Die Tiergeografie und die Ökologie vermögen „heimatliche“ Tiere festzulegen und sie im Rahmen von „Heimat“ oder „Nation“ zu präsentieren, die Beschreibung der Lebensweisen von Tieren zeigt dem Besucher etwa die Parallelen von menschlichem und „tierischem“ Verhalten und zeichnet Bilder der Gesellschaft. Vor allem jene Konzepte, die der Sinnstiftung und der Themen, welche als Referenzen der Ausstellungen betrachtet werden, gewidmet sind, werden von Köstering und Kretschmann übernommen werden.

Wie erwähnt, liefert die bisherige Historiographie über das Naturhistorische Museum in Wien wenig Aufschlussreiches über die Popularisierung der Naturwissenschaften in Ausstellungen. Es gilt also in dieser Arbeit herauszufinden, in welchem Maße mit „populären“ Konzepten gearbeitet wurde, ob sich im Falle des Wiener Museums ein ähnlicher Trend der Öffnung zum Publikum und der damit verbundenen Popularisierung der Schausammlungen wie im deutschen Kaiserreich abzeichnet und wie diese Popularisierung konkret gestaltet wurde.

⁸ Köstering, *Natur zum Anschauen*, S. 75-77.

Was macht die Analyse von Museen als Orte der Repräsentation von Wissen so attraktiv? Ein naturhistorisches Museum kann – wie bereits erwähnt – „als kultureller Repräsentationsraum“ betrachtet werden, der als Analyseausgangspunkt „einer komplexen Gesellschaftsgeschichte“ dient.⁹ Köstering recurriert damit auf das Konzept Jardines und Sparys, dass Wissenschaft bzw. die Produktion von Wissen im Rahmen wissenschaftlicher Institutionen an kulturelle Prozesse – „cultural practices“ – gebunden und nicht etwa von der Umwelt der beteiligten WissenschaftlerInnen und ihrem Umgang miteinander Losgelöstes zu betrachten ist.¹⁰ Wissenschaft (und deren Präsentation) entsteht somit in einer Art Ko-Autorschaft zwischen WissenschaftlerInnen, anderem Museumspersonal und Laienpublikum und ist geprägt von partieller Kontingenz, Konflikt, Diskussion und Kompromissfindung. Zu einer komplexen Gesellschafts- bzw. Museumsgeschichte gehört somit auch die Einbeziehung des breiten Publikums und die Implikationen, welche sich durch diese Einbindung für Museen ergeben und welche Rollen Museen in der Gestaltung gesellschaftlichen Wissens spielen.

Susanne Kösterings und Carsten Kretschmanns Studien bieten insofern einen guten Ausgangspunkt für die vorliegende Diplomarbeit, als sie die verschiedenartigen Entwicklungen der untersuchten Museen und ihr Selbstverständnis über Wissenschaft und Öffentlichkeit übersichtlich präsentieren. Die musealen Praktiken in diesen deutschen Museen können als Vergleichsschablone für die Untersuchung der Wissenschaftspopularisierung im Naturhistorischen Museum dienen. Gleichzeitig könnte der vergleichende Überblick, der Kretschmanns und Kösterings Untersuchungen verbindet, als Schwachstelle der Werke betrachtet werden, da die sehr ambitioniert konzipierten Studien durch die Fülle an Ortswechseln an Fokus verlieren. Susanne Köstering geht in ihrem Buch im Vergleich zu Kretschmann viel näher und ausführlicher auf die Ausstellungsintentionen und Konzeptveränderungen in den von ihr besprochenen Museen ein. Ein Makel an Kretschmanns Studie ist vor allem das beiläufige Zitieren von Kösterings Werk, von welchem, dem Anschein nach, einige Ideen übernommen wurden. So erwähnt er in einer Fußnote, dass Köstering in ihrem Buch dieselben

⁹ Ebd., S. 17.

¹⁰ Nicholas Jardine, Emma Spary, The natures of cultural history. In: Jardine Nicholas (Hg.), *Cultures of Natural History* (Cambridge 1996), S. 8.

„wissenschaftliche Profile“ präsentiert, im Literaturverzeichnis scheint ihr Werk jedoch nicht auf.¹¹

Im Gegensatz zu einer Untersuchung, die mehrere Institutionen vergleicht, wird hier versucht, sich lediglich auf das Wiener Museum zu konzentrieren. Der Ansatz bleibt auf einigen Ebenen ähnlich: Den Veränderungen der Ausstellungskonzeptionen und der Weise der Wissenschaftspopularisierung soll mittels Quellenforschung nachgegangen werden. Die Verbindung von naturwissenschaftlicher Institution und Öffentlichkeit spielt ebenfalls eine große Rolle, genau wie die gesellschaftlichen Kontexte, welche die Ausstellungskonzeption im Naturhistorischen Museum beeinflussten. Es handelt sich bei dieser Untersuchung also um eine kulturhistorische Untersuchung, die Naturkundemuseen als zentrale Orte der Wissensvermittlung und Repräsentation bestimmter Gruppen im späten 19. und frühen 20. Jhdt. betrachtet. Den markantesten Unterschied zu den Arbeiten Kretschmanns und Kösterings bildet der Zugang, der Methoden und Überlegungen der Cultural Studies in die historische Analyse des Wiener Museums einfließen lässt.

Cultural Studies beschäftigen sich mit „Praktiken, in denen sich populäres kulturelles Wissen manifestiert [...] und untersucht die Beziehungen individueller und kollektiver, lokaler und globaler Wissensbestände zu den politischen und ökonomischen Welten, in denen sie realisiert werden“, wobei Fragen der Handlungsmöglichkeiten von Subjekten miteinbezogen werden.¹² Die Geschichte dieses Ansatzes zeigt, dass Cultural Studies mit der Zeit durch verschiedene Theorien und Methoden beeinflusst wurden, die sich allesamt mit Fragen der Identität, Ethnizität, Geschlecht u.a. befassen. „Kultur“ wird dabei als Handlungsfeld gedacht, „durch und mit [dem]“ das „Leben von Menschen“ beeinflusst wird.¹³ In anderen Worten kann „Kultur“ als *battlefield* (Edward Said) interpretiert werden, in dem verschiedene Akteure sich zu repräsentieren versuchen. Somit ist die „Analyse kultureller Praktiken“ stets verbunden mit „Machtverhältnissen [...], innerhalb derer sie artikuliert [wurden]“.¹⁴ Diese Machtverhältnisse sind in Bezug auf Naturhistorische Museen nicht zu vernachlässigen, da sie als Räume des Wissens der „Vergegenständlichung und Zurschaustellung von Objektivität“ dienen, und somit als

¹¹ Vgl. Kretschmann, Räume öffnen sich, S. 75.

¹² Christina Wessely, Künstliche Tiere. Zoologische Gärten und urbane Moderne (Berlin 2008), S. 21.

¹³ Christina Lutter, Markus Reisenleitner, Cultural Studies. Eine Einführung (Wien 2008), S. 22.

¹⁴ Ebd.

mächtige Spieler in der kulturellen Auseinandersetzung über die Repräsentation und Legitimation von Wissen, Wissen und Macht, fungieren.¹⁵

Die Analyse historischer Phänomene mittels Methoden der Cultural Studies wirft jedoch einige Probleme auf, da sich die Ansätze primär und in ihrer Tradition eher „zeitgenössische[n] Phänomene[n]“ verschreiben und dabei auf Kategorien wie „[g]elebte Praxis, Erfahrung und Lebenswelt“ Wert legen.¹⁶ Christina Wessely macht darauf aufmerksam, dass „Erfahrungen und Praktiken des Umgangs mit und in spezifischen Umgebungen, Formen der Wahrnehmung, die mit spezifischen Techniken des Gehens und Sehens verbunden sind, [...] in den seltensten Fällen verschriftlicht und nicht mehr durch Beobachtung zugänglich sind“¹⁷ Im Falle des Wiener Naturhistorischen Museums trifft dies beispielsweise auf die Erfahrungen der BesucherInnen zu, welche ihre Erlebnisse nicht in Gästebüchern niedergeschrieben wurden. Das bedeutet, dass die Repräsentation politischer Akteure relativ einseitig ausfallen kann, weil Gefahr besteht, lediglich die Intentionen und Positionen des Museumspersonals zu analysieren. Eine genauere Ausführung des für diese Arbeit relevanten Ansatzes ist dem nächsten Kapitel zu entnehmen.

Nichtsdestotrotz bieten kulturwissenschaftliche Ansätze die Möglichkeit, historische Untersuchungen durch die Einbeziehung der Analyse materieller Kultur, in welcher die Intentionen und Wirkweisen der Ausstellungen widergespiegelt werden, zu ergänzen und ein umfassenderes Bild von Wissenschaftspopularisierung und ihrer Wirkung zu zeichnen. Museen eignen sich nach Mieke Bal ausgezeichnet für interdisziplinäre Kulturanalysen: „Die Analyse des Museums verlangt die integrative Zusammenarbeit von Linguistik und Literaturwissenschaft, von visueller und philosophischer sowie von anthropologischer und sozialwissenschaftlicher Forschung.“¹⁸

In diesem Sinne eignet sich das Naturhistorische Museum in Wien und andere Institutionen dieser Art für eine interdisziplinäre Analyse, wobei der Fokus auf die Wissenschaft bzw. Wissenschaftskonzepte in Ausstellungen die Wissenschaftsgeschichte als potenziellen interdisziplinären Partner miteinschließen. Die Wissenschaftsgeschichte, d.h. insbesondere die Geschichte der wissenschaftlichen Praxis im Wiener

¹⁵ Vgl. Mitchell G. Ash, Die Wissenschaften in der Geschichte der Moderne. Antrittsvorlesung, Wien, 2. April 1998. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 10 (Wien 1999), S. 117f.

¹⁶ Wessely, Künstliche Tiere, S. 22f.

¹⁷ Ebd., S. 23.

¹⁸ Mieke Bal, Kulturanalyse (Frankfurt am Main 2006), S. 35.

Naturhistorischen Museum, spielt in der vorliegenden Untersuchung nur eine untergeordnete Rolle. Die Kultursemiotik als kulturwissenschaftliche Methode wird, wie bereits erwähnt, ebenfalls ihren Platz in dieser Arbeit finden, weil sie sich eignet, um die Intentionen und Wirkweisen von Ausstellungen vor soziopolitischen Hintergrund der österreich-ungarischen Monarchie und der Ersten Republik zu analysieren. Ein weiterer, mit dieser Arbeit eng verwobener Aspekt, ist die Frage nach der Funktion zoologischer Museumsobjekte, d.h. präparierter Tiere.

Dass Tierobjekte im Mittelpunkt zoologischer Schausammlungen stehen, ist nicht weiter verwunderlich. Für die vorliegende Untersuchung nehmen sie aber insofern einen besonderen Stellenwert ein, als sie als Medien und Zeichen, um welche sich die Popularisierung dreht, begriffen werden. Das bedeutet lediglich, dass ein und dieselben Objekte – denn das Naturhistorische Museum besitzt heute noch ausgestellte Exemplare aus dem 19. Jhdt. – symbolisch verschieden aufgeladen werden können. In anderen Worten: Die Beschreibung Wissenschaftspopularisierung im Naturhistorischen Museum soll zum Teil durch die Analyse von Tierobjekten erfolgen. Damit wird ein Versuch unternommen, einen neuen Ansatz in den Geschichtswissenschaften, den sogenannten Human-Animal Studies in die Fragestellung der Untersuchung miteinzubeziehen.

Die Zusammenhänge zwischen wissenschaftlichem Arbeiten, dem Ausstellen und der Öffentlichkeit sind eng verwoben und tragen zur Transformation von Wissen bei. Dies äußert sich nicht zuletzt in der Wahrnehmung und Definition nichtmenschlicher Tiere. Nicht selten hatte die Repräsentation von Natur bestimmte Zweck im Museum: sie konnte – und kann – identitätsstiftend die Heimat abbilden, Geschichten über Tiere erzählen, Tiere (homogenisierend und essenzialisierend) repräsentieren und Menschen *ex negativo* als Menschen definieren. Diese Wirkweisen können mit dem allgemeinen Bildungsanspruch des Naturhistorischen Museums in Verbindung gebracht werden: Insbesondere der Bezug auf die Heimat bzw. das Eigene sollte durch die Belehrung, welche das Eigene thematisiert, identitätsstiftend wirken. Die Funktion von Tieren als Ausstellungsobjekte ist an die wissenschaftliche Forschung und Präsentation, als auch an die (zu bildende) Öffentlichkeit gebunden. Die vorliegende Arbeit stellt, neben der Aufarbeitung von Strategien der Wissenschaftspopularisierung, ebenfalls einen Versuch dar, die Veränderung des Bildes nichtmenschlicher Tiere im Museum von der Eröffnung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums bis zum Ende der Ersten Republik zu skizzieren und zu diskutieren.

Der gewählte Zeitraum ergibt sich aus konzeptuellen und pragmatischen Überlegungen. Zum einen markiert die Eröffnung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums am 10.8.1889 eine Öffnung zum großen Publikum, die mit neuen Präsentationspraktiken (d.h. dem neuen Gebäude als Raum der Repräsentation von Wissenschaft, der Etablierung von Haupt- und Schausammlungen, usw.) einhergeht. Im Rahmen dieser Arbeit soll diese Öffnung – trotz früherer Popularisierungstendenzen, auf die noch eingegangen werden wird – als Ausgangspunkt der Popularisierung von Wissen im Naturhistorischen Museum betrachtet werden.

Die Geschichte der Ersten Republik bietet einige bemerkenswerte politische Umwälzungen, die sich wohl am markantesten in der Abschaffung der Monarchie und den Wehen der Nachkriegszeit, sowie Versuchen der Veränderung des Museumswesens Wiens, festmachen lassen. Es kann davon ausgegangen werden, dass hier zumindest konzeptuelle Veränderungen durchgeführt wurden, um die „Volksbildung“ zu fördern. Ob und inwiefern dies tatsächlich der Fall war, wird sich im Laufe der Untersuchung zeigen. Besonders von Interesse ist die Frage nach der Veränderung „des Tieres“ von der Monarchie zur Republik. Wie veränderte der politische Kontext die Darstellung von Tieren – mit welchem „Typus Österreicher“ wird das ausgestellte Tier in Verbindung gebracht? Geht es mit in die Republik oder bleibt es in der Monarchie? Es gilt demnach herauszufinden, inwiefern die Erste Republik als „neue Welt“ die Naturwelt im Museum veränderte.

Um die oben diskutierten Fragen beantworten zu können, wurde diese Arbeit in vier Teile gegliedert. Das Erste Kapitel bildet den theoretischen und methodologischen Rahmen der Studie. Zuerst wird eine Bestimmung naturhistorischer Museen präsentiert, um später Charakteristika von Museumsobjekten einzuführen. Die Hauptfrage, die den Ton dieses Unterkapitels angibt, ist: Was bedeutet es überhaupt, Objekte bzw. Tiere als Objekte auszustellen? Es wird argumentiert werden, dass Objekte die Kultur, die sie schuf, auf eine gewisse Art und Weise repräsentieren. Daraufhin wird eine Verbindung zwischen dem Zeichenbegriff und dem Objekt hergestellt, wobei angenommen wird, dass sich Objekte und Zeichen vermischen bzw. Objekte hinter die Zeichen zurücktreten, dadurch Zeichen, und somit ein Teil eines musealen Textes werden, welcher decodiert werden kann. Abschließend wird auf die Funktion von Museumsführern und das „Begehen“ von Museen im Allgemeinen eingegangen. In diesem Kapitel werden daher die

kulturwissenschaftlichen Ansätze, welche die Analyse der folgenden Kapiteln beeinflusst, skizziert und diskutiert.

Das zweite Kapitel umreißt grob die historische Entwicklung populärerer und weniger populärer Strategien der Ausstellungen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums und des Wiener Naturhistorischen Museums. Zentrale Fragestellungen drehen sich um die zeitliche Lokalisierung des Beginns der Popularisierung des Wissens, d.h. insbesondere, ob es vor der Eröffnung des großen Baus 1889 schon Ansätze der Popularisierung gegeben hatte, und um die Entwicklung der musealen Bildung in der Ersten Republik.

Das dritte Kapitel wird zwei Dimensionen des Untersuchungsgegenstandes beleuchten und diskutieren: Das k. k. Naturhistorische Museum als Ort der Monarchie und als Ort der Wissenschaften von der Natur. Der erste Aspekt ist insofern wichtig, als das NHM im Zuge der Stadterweiterung unter Kaiser Franz Joseph I. nicht zuletzt als habsburgischer Repräsentationsbau konzipiert wurde. Dies trägt wesentlich zur Repräsentation von Natur im Museum bei. Darüber hinaus gilt es, das Verhältnis von Wissenschaft und Monarchie, sowie von Wissenschaft und Nation zu erörtern. Das zweite Unterkapitel bespricht das Verhältnis von Museum, „Natur“ und Naturwissenschaften. Dabei wird insbesondere auf das wissenschaftliche Weltbild des Museums, welche sich in der Architektur des Gebäudes widerspiegelt, und auf das in den Schausammlungen dominierende Klassifikationssystem von Objekten eingegangen, um eine erste Skizze des Konzepts von „Wissenschaft“ in der Institution zu zeichnen. Zudem werden andere wissenschaftliche Konzepte, welche die Schausammlungen anreicherten, zur Diskussion gestellt. Diese werden in der konkreten Analyse im vierten Kapitel genauer besprochen werden. Diese zwei Dimensionen werden als Deutungsangebote, d.h. Vorlagen, mit denen die Ausstellungen gelesen werden sollen bzw. thematische Schwerpunkte der Schausammlungen, interpretiert.

Im vierten Kapitel der Arbeit sollen Museumsführer des Zeitraums 1889-1928 untersucht werden, um auf die zuvor besprochenen Dimensionen einzugehen und Schlüsse zur Repräsentation der Monarchie bzw. Nation, wissenschaftlicher Konzeptionen und Bildungsauftrag zu ziehen. Die Beschreibungen von Tieren und die Zuschreibungen, die an ihnen getätigt werden, empfehlen sich, um die Diskurse, in welchen über Tiere gesprochen wird, zu interpretieren und die Popularisierungsstrategien in den Ausstellungen zu analysieren. In anderen Worten: Die Beschreibung der Tiere lässt

Schlüsse auf Konzepte und Intentionen zu, welche die Präsentation maßgeblich beeinflussten. Die im ersten Kapitel besprochene Methodik soll dabei helfen, die Ausstellung als musealen Text zu lesen und die Verortung der Tiere im Raum in Hinblick auf die Fragestellung nach den Veränderungen in der Repräsentation der Monarchie, der Wissenschaftskonzepte und Bildungstätigkeiten zu interpretieren. Dabei soll vor allem auf eine eingeschränkte Anzahl von Tierfamilien eingegangen werden, die als repräsentative Beispiele für die Argumentation herangezogen werden.

Die Arbeitshypothesen lauten wie folgt: 1.) Dem k. k. Naturhistorischen Hofmuseum kann, als ein Ort, in dem „der kaiserliche Hof [...] involviert war“, grundsätzlich „eine explizit politische Dimension“ charakterisiert werden.¹⁹ Als Repräsentationsraum der Monarchie repräsentiert und legitimiert die Wissenschaft nicht nur sich selbst, sondern auch das Herrscherhaus. Diese doppelte Autorität, der als Garant für die Authentizität des Dargestellten dienen soll, ist eng verwoben mit der Frage, „was als Wissen gelten konnte und wie dieses Wissen zu erwerben sei“.²⁰

2.) Die Repräsentation von Wissenschaft und Monarchie muss für die Wissensvermittlung, die ein, nach eigenem Verständnis, breiteres Publikum ansprechen sollte, auf konkretere Formen der Darstellung zurückgreifen. Obwohl Tiere schon vor der Eröffnung des Neubaus 1889 in den zoologischen Sammlungen ausgestellt wurden, gehen sie im k. k. Naturhistorischen Museum eine engere Verbindung mit dem Ensemble der Institution ein: Sie werden als monarchische Tiere wissenschaftlich fundiert der breiten Öffentlichkeit präsentiert. Als Zeichen, die kultursemiotisch untersucht werden können, dienen sie als Träger des Wissens über die Natur, die stark habsburgisch repräsentiert wurde.

3.) Für die kultursemiotische Untersuchung erweisen sich Museumsführer als wertvolle Quellen. Sie suggerieren, wie die Ausstellung zu lesen sei, und sind darüber hinaus als Publikationen der Institution eine wissenschaftlich-autoritäre Anleitung über das *richtige* Lesen. Sie geben vor, wie Natur gedacht und konsumiert werden müsse. Museumsführer etablieren idealerweise Regeln und Gestalten das Begehen und Erfahren des Wissensraumes.

¹⁹ Ash, Die Wissenschaften in der Geschichte der Moderne, S. 118.

²⁰ Ebd., S. 119.

4) Die Kultursemiotik eignet sich ebenfalls für die Analyse von Kontinuitäten und Brüchen in den Schausammlungen. Indem bereits vorhandene Museumsobjekte als Zeichen in einem anderen politischen Kontext neu signifiziert werden müssen, können Ausstellungsänderungen und –intentionen rekonstruiert werden. In der Neubesetzung der Zeichen äußert sich die Neuinterpretation von Natur. Es wird argumentiert werden, dass dies im Laufe der Ersten Republik geschah.

2. Naturhistorische Museen und Wissenschaftspopularisierung – theoretische und methodologische Annäherungen

2.1. Das Naturhistorische Museum Wien – Erstbetrachtungen

Die Antwort auf die Frage nach dem „Wesen“ des Museums stellt sich als eine auf den ersten Blick banale, aber bei näherer Betrachtung als nicht einfach zu beantwortende heraus. Joachim Bauer schreibt: „Das Museum gibt es nicht, es gibt nur Museen“.²¹ Er macht darauf aufmerksam, dass neben „sehr große[n] und sehr kleine[n]“, „nach wissenschaftlichen Disziplinen ausgerichtete[n] und auf spezifische Themen fokussierte[n] Museen“ und solchen „mit lokale[n], regionale[n], nationale[n] oder supranationale[n] Bezugsrahmen“ noch eine Vielzahl anderer Kriterien herangezogen werden können, um die Frage nach dem Museum (un)beantwortet zu lassen.²² Es gibt demnach eine Vielzahl von Kriterien, anhand welcher „das Museum“ bestimmt werden kann; manche überschneiden sich oder schließen sich gegenseitig aus. Darüber hinaus existieren auch Hobbysammlungen, die sich Museen nennen, weil sie Objekte, die als wertvoll befunden werden, ausstellen.

In diesem Kapitel sollen einige theoretische und methodologische Dimensionen naturhistorischer Museen diskutiert werden, welche den Gegenstand im Rahmen der Auseinandersetzung greifbarer machen. Vor diesem Zug ist es jedoch ratsam, einen Überblick über die Geschichte des Museumsbegriffes bereitzustellen, die es ermöglicht, die Charakteristika des Untersuchungsgegenstandes hervorzuheben und das Wiener Naturhistorische Museum als solches von anderen und ähnlichen Institutionen abgrenzt.

Der Museumsbegriff, der heutzutage bekannt und populär ist, ist relativ jung und seine Wurzeln reichen in das 19. Jahrhundert. Ursprünglich wurde der Begriff des lateinischen *musaeum* als Tempel der Musen konzipiert, der nicht unbedingt räumlich festgelegt war. In der Renaissance verstand man das Museale im Kontext der Wunderkammern als „Prinzip der Kumulation, Klassifikation und Ordnung des Wissens“²³, welches ebenfalls nicht bloß auf das Räumliche beschränkt blieb. Im 16. Und 17. Jhdt. wurde der Begriff

²¹ Joachim Baur, Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstandes. In: Baur Joachim (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes (Bielefeld 2010), S. 16.

²² Vgl. Ebd., S. 16-18.

²³ Ebd., S. 21.

allmählich mit dem privaten Studium assoziiert.²⁴ Die Wunderkammer der Renaissance und fürstliche Sammlungen hatten nicht selten eine prestigebildende und repräsentative politische Funktion. Baur betont, dass „[e]ntgegen unserer heutigen Vorstellung, in der das Museum vollständig mit Öffentlichkeit assoziiert wird, betonte der damalige Wortgebrauch [...] gerade die private und exklusive Funktion des ‚Museums‘“²⁵, wobei hier infrage zu stellen ist, ob diese Behauptung tatsächlich der Fall ist, da nicht alle Bereiche musealer Einrichtungen (beispielsweise die wissenschaftlichen) der breiten Öffentlichkeit zugänglich sind. Dies trifft auf das Naturhistorische Museum in Wien und auch auf andere Naturkundemuseen zu, in denen der wissenschaftliche und „öffentliche“ Bereich getrennt geführt werden. Der Museumsbegriff wies darüber hinaus im 18. Jahrhundert eine Vielzahl von Bedeutungen auf: Das Wort wurde in der Praxis unter anderem auf „einen Ort der Geselligkeit“, „einen Verkaufsort mit wechselnden Ausstellungen, ein Kaffeehaus, eine Akademie“ und „einen Ort, an dem sich Politikverständnis ebenso wie Kunst- und Wissenschaftsvorstellungen bilden und festigen konnten.“²⁶ assoziiert. Das Museum des 19. Jhdt. kristallisiert sich im Gegensatz dazu als Institution der Öffentlichkeit und „veränderte[r] Präsentationsformen“ heraus.²⁷

Diesem Trend der Begriffsentwicklung folgte auch das Naturhistorische Museum in Wien. Susanne Köstering beschreibt in ihrem Werk *Natur zum Anschauen* vier Wurzeln naturhistorischer Museen in Deutschland, von welchen einige ebenfalls auf das Naturhistorische Museum zutreffen: Fürstliche Sammlungen, wissenschaftliche bzw. akademische Sammlungen, „Sammlungen der bürgerlichen naturwissenschaftlichen Vereine“ und die Schule bzw. ähnliche Bildungsinstitutionen, die sich das präsentierte Wissen nutzbar machten bzw. auf die Gestaltung der Museen aus einem didaktischen Blickpunkt beeinflussen konnten.²⁸ Im Falle der verschiedenen Formen des späteren NHM überkreuzen sich einige dieser Wurzeln. Die von Kaiser Franz I. Stephan von Lothringen erworbene Sammlung war bereits „nach [damaligen] wissenschaftlichen Kriterien geordnet“²⁹ und kann somit als ein Nexus zwischen wissenschaftlicher und fürstlicher Sammlung interpretiert werden. Darüber hinaus können aus den

²⁴ Ebd., S. 20f.

²⁵ Ebd., S. 21.

²⁶ Melanie Blank, Julia Debelts, Was ist ein Museum? „...Eine metaphorische Complication...“ (Wien 2002), S. 176.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. Köstering, *Natur zum Anschauen*, S. 24-26.

²⁹ Stefanie Kruspel, Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk. Ein kunst- und kulturhistorischer Rundgang durch das Haus (Wien 2006), S. 13.

Veränderungen der Namen der Institution die jeweiligen Konzepte (u.a. in der Verbindung mit ihrer Beziehung zur Öffentlichkeit) eruiert werden. Während die frühere Bezeichnung „Cabinet“ mit fürstlichen Sammlungen assoziiert wird, deutet die Verwendung des Namens „Museum“ auf eine Öffnung zur Öffentlichkeit.³⁰

Die historischen Entwicklungen des Begriffs und der damit in Verbindung stehenden, durchaus verschiedenartig konzipierten Institution enthalten einige Elemente, die dem Museum heute noch zugeschrieben werden und beispielsweise in die Museumsdefinition des International Council of Museums einfließen:

„Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“³¹

Bettina Messias Carbonell vergleicht in diesem Sinne das Museum mit einem Palimpsest: „[W]hen we remove the latest and most visible layer of its existence we find traces of earlier institutions, aesthetics, hierarchies of value, and ideologies.“³² Der Vergleich mit einem Palimpsest ermöglicht es, Museen als Institutionen mit eigenen historischen Dynamiken, die mit wissenschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Dimensionen einhergehen zu verstehen und den damit verbundenen Wandlungen des Konzepts bzw. Begriffs Rechnung zu tragen. Die Geschichten der jeweiligen Institutionen weisen sozusagen verschiedene Schichten auf, die das Werden der gegenwärtigen musealen Einrichtungen maßgeblich mitbestimmt haben. Diese Schichten sind durchaus individuell und äußern sich in verschiedenen Institutionen auf diverse Arten und Weisen.

Die oben genannten Elemente – die Forschung, das Religiöse bzw. Kultische, die Sammlung und deren Präsentation, die Öffentlichkeit und die Bildung – sollen als Orientierungspunkte bzw. Foki für die Bestimmung der für diese Diplomarbeit dienlicher Dimensionen des NHM Wien diskutiert werden. Diese Elemente können als die historischen Schichten und Funktionen der Institution interpretiert werden. Zusätzlich sei vermerkt, dass ein wesentlicher Aspekt, der sich auf das Prestige und die politische Repräsentationsfunktion des Sammelns bezieht, und mit der Rolle der Habsburgermonarchie verbunden ist, nicht ausgeschlossen werden darf. Als

³⁰ Vgl. Ebd., S. 42f.

³¹ ICOM, Museumsdefinition. Online unter: <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php> (zuletzt abgerufen am 9.4.2014).

³² Bettina Messias *Carbonell*, *Museum Studies. An Anthology of Contexts* (Malden 2004), S.2

Bildungsinstitution bietet das Wiener Naturhistorische Museum Deutungsangebote für seine BesucherInnen, die mit seiner institutionellen Geschichte zusammenhängen im vorletzten und letzten Kapitel dieser Arbeit einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

2.2. Tiere als Museumsobjekte

Da eine der zentralen Methoden dieser Diplomarbeit die Kultursemiotik darstellt, kommt man nicht daran vorbei, die Rolle von Museumsobjekten, die im Falle der zoologischen Sammlungen des Wiener Museums präparierte Tiere sind, in der musealen Praxis zu diskutieren. Was bedeutet es eigentlich, über Tiere zu reden? Was bedeutet es, Tiere auszustellen? Tiere waren in der Geschichte des Menschen stets anwesend; in der Historiographie wurde ihnen tendenziell jedoch relativ wenig Beachtung geschenkt. „Das Tier“ gilt bei Jaques Derrida als das radikale Andere, an welchem Menschen durch das homogenisierende Kategorisieren, d.h. der Namenssetzung nichtmenschlicher Tiere als „Tiere“, ein „Verbrechen“ begangen hätten. Indem Menschen die Grenze zwischen „Tier“ und „Mensch“ entlang des *logos* zogen³³, d.h. das Verhältnis zwischen Menschen und nichtmenschlichen Tieren oft entlang der Fähigkeit zur Sprache definiert wurde, wurde der Mensch in den Wissenschaften und dem Alltagsleben in den Mittelpunkt gerückt. Pearson und Weismantel beschreiben „das Tier“ ebenfalls als eine „radikale Kategorie der Alterität“³⁴, die letztendlich vieles über die Beziehungen von nichtmenschlichen und menschlichen Tieren auszusagen vermag. Die Animal- und Human-Animal Studies versuchen nichtmenschliche Tiere aus einer neuen Perspektive heraus zu betrachten, sie zu emanzipieren und ihnen eine Art Existenzberechtigung, Rolle und Stimme – welche jedoch immer nur aus einem menschlichen Standpunkt aus verlautbart wird³⁵ – zu geben.

Hier lässt sich eine Parallele zu der in der „postmodernen“ Philosophie beschworenen Dezentrierung des Subjekts ziehen. Als nicht-cartesisches, seiner Sprache nicht vollständig mächtiges Ego, verliert der „neue“ Mensch seine zentrale Position. Dies trifft wohl auch den Ansatz der Human-Animal Studies zu, die menschliche Tiere dezentrieren und Raum für das tierliche Andere öffnen, indem sie die Wichtigkeit der

³³ Vgl. *Chimaira Arbeitskreis*, Eine Einführung in Gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies. In: *Chimaira Arbeitskreis* (Hg.), *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen* (Bielefeld 2011), S. 8f.

³⁴ Vgl. Susan Pearson, Mary Weismantel, Gibt es das Tier? Sozialtheoretische Reflexionen. In: Brantz Dorothee, Mauch Christof (Hg.), *Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne* (Paderborn 2009), S. 379f.

³⁵ Vgl. Ebd.

Koexistenz der – generalisierend gesprochen – beiden Parteien in den Mittelpunkt rücken. Je mehr wir über nichtmenschliche Tiere wissen, desto radikaler verschieben sich die Grenzen zwischen den als Dichotomien wahrgenommenen Konzepten „Mensch“ und „Tier“. Das Erforschen von und das Philosophieren über Tiere/n liefern konsequenterweise nicht nur neue ethische Konzepte, sondern ermöglichen Veränderungen in der Konzeption von Erkenntnis in der theoretischen Philosophie (Stichwort: „Können Tiere denken?“).

Mit der Wende zum Tier, welche durch die Animal- bzw. Human-Animal Studies eingeleitet werden sollte, stellt sich, nebst der Positionierung des Tieres in diversen Wissenschaften, die Frage nach der Stellung von Tieren in der Historiographie. Mieke Roscher argumentiert, dass das Tier stets das Andere, das Ausgegrenzte in der Geschichte gewesen sei, dem die Rolle als „historischem Akteur“ abgesprochen wurde.³⁶ Dasselbe mag auch auf naturhistorische Museen zutreffen, die oftmals die individuelle(n) Geschichte(n) der von ihnen zu Ausstellungsobjekten umfunktionierten nichtmenschlichen Tiere unausgesprochen lassen. In ihnen wird das „[Tier-]Objekt, unabhängig von Kennzeichen der individuellen Geschichte, auf formale und funktionelle Eigenschaften reduziert. Es wird zum Vertreter einer spezifischen Formgestalt für den Typus innerhalb einer bestimmten Systematik“ und als „Repräsentant[...] wissenschaftlicher Systeme“ konzipiert.³⁷ Roscher betont, dass das Tier als Anderes, als das, dem eine historische Wirkmächtigkeit abgesprochen wird, durchaus stets in der Geschichte präsent war³⁸ und seine Rolle unterschiedlich interpretiert wurde. Naturhistorische Museen sind in diesem Sinne ebenfalls Räume, die ohne Tiere nicht auskommen: Tiere gehören – zumindest in Bezug auf zoologische Ausstellungen – zu den Möglichkeitsbedingungen des präsentierten Wissens.

In naturhistorischen Museen sind die ausgestellten Tiere zwar keine Akteure in dem Sinne, dass sie *lebend* und *aktiv* handeln, sie haben aber eine wesentliche Funktion in der Präsentation des Wissens. Das Tier ist niemals bloß Tier, sondern wird definiert durch Diskurse und Praktiken der Beschreibung, in welche es kontextuell eingebettet ist und wird. Dies trifft auch auf die Bedeutung des Mensch-Seins zu, die sich je nach Kontext

³⁶ Mieke Roscher, Where is the animal in this text? Chancen und Grenzen einer Tiergeschichtsschreibung. In: Chimaira Arbeitskreis (Hg.), Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen (Bielefeld 2011), S. 121.

³⁷ Jana Scholze, Formen musealer Präsentation. Semiotische Ausstellungsanalysen, Diss. Berlin 2002, zitiert in: Muttenthaler, Wonisch, Gesten des Zeigens, S. 80.

³⁸ Vgl. Roscher, Where is the animal, S. 123f.

ändern kann, dessen „Wesenskern“ ein prominentes Thema der „abendländischen“ Philosophie war und nicht zuletzt zugunsten der Abwertung des Tieranderen beitrug. Die Kontextbedingtheit der Tierbeschreibung weist darauf hin, dass die in naturhistorischen Museen dargestellte Natur immer eine *bestimmte* und im musealen Kontext konstruierte Natur ist, die sich nicht von den Intentionen, die sie schufen, trennen lässt. Die Rolle von Tieren in naturhistorischen Museen birgt also eine nicht unbeachtliche Relevanz für neue Erkenntnisse musealer Wissensproduktion und –vermittlung.

Tiere können als Referenzpunkte menschlicher Erkenntnis dienen, Identitäten durch Abgrenzung oder Einverleibung bzw. Identifikation schaffen und Menschen ermöglichen, sich überhaupt als („kultivierte“, „moderne“, die „Natur überwunden habende“, usw.) Lebewesen erleben zu können. Bei der Ausstellung von Tieren spielt im Rahmen naturkundlicher Schausammlungen neben der Belehrung der Betrachter auch Identitätspolitik eine Rolle. Dabei kann auf verschiedene Konzepte, wie beispielsweise Nation, Geschlecht und die Wissenschaften selbst referiert werden. Diese Konzepte lassen sich mit Popularisierungsstrategien in naturhistorischen Museen in Verbindung bringen, denn in zoologischen Schausammlungen wird Wissenschaftspopularisierung mit und durch präparierte Tiere betrieben, wobei, je nach Schwerpunktsetzung und wissenschaftlicher Rahmenkonzeption, Unterschiede zwischen Schausammlungen bestehen.

Im Folgenden soll versucht werden, Antworten auf folgende Fragen zu finden: Was ist überhaupt die Bedeutung von (Tier-)Objekten in Museen, und wie funktionieren diese in der Institution NHM Wien und was bedeutet es konkret Tiere in diesem Rahmen auszustellen? Welche Theorien ermöglichen eine adäquate Darstellung der Funktion von Objekten in Museen? Wie ist das Verhältnis von ausgestellten Objekten und wissenschaftlichem Diskurs zu denken? Entlang dieser Fragen soll eine Methodik entwickelt werden, die als Hintergrund für die Analyse im letzten Kapitel dienen soll.

Wird von „Objekten“ gesprochen, kommen verschiedenste Assoziationen ins Blickfeld: Das Objekt als etwas Betrachtetes, dem betrachtenden Subjekt Fremdes, das Objekt als dem handelnden Subjekt gegenüberstehendes und als etwas, das angeeignet, analysiert, mit dem verhandelt wird. Nicht zuletzt rückt seine Materialität, die uns das Betrachten ermöglicht, als möglicher Ansatzpunkt für die Frage nach dem „Wesen“ des Objekts in den Mittelpunkt. Das Konzept *Material Culture* betrachtet Objekte als Artefakte

kulturellen Handelns, *durch* welche gleichsam „Kultur“ betrachtet und analysiert werden kann:

“Material culture as a study is based upon the obvious fact that the existence of a man-made object is concrete evidence of the presence of a human intelligence operating at the time of fabrication. The underlying premise is that objects made or modified by man reflect [...] the beliefs of individuals who made, commissioned, purchased, or used them, and by extension the beliefs of the larger society to which they belonged. The term *material culture* thus refers [...] both to the subject matter of the study, *material*, and to its purpose, the understanding of *culture*.”³⁹

Hier wird „Kultur“ als Werte- und Glaubenssystem verstanden, welches sich in verschiedenen Praktiken und Produkten widerspiegelt. Diese Konzeption lässt sich ebenfalls auf das Museum und seine Objekte übertragen.

Die Untersuchungsgegenstände von *Material Culture* sind von Menschen erschaffene und bearbeitete Artefakte, zu denen „natural objects“ nicht zählen.⁴⁰ Naturhistorische Museen präsentieren ihrem Selbstverständnis nach zwar Natur und deren Ordnung, die Objekte, derer sie sich jedoch bedienen, fallen aber nicht in die Kategorie „natural objects“, weil vor allem zoologische Schausammlungen durch die menschliche Bearbeitung der Tierleichenname anhand der Taxidermie erst möglich werden.

Die wichtigste Frage, welche sich in Bezug auf *Material Culture* stellt, ist dann wohl *worauf* präparierte Tiere im musealen Kontext verweisen (d.h. in Bezug auf das oben Zitierte, auf welche Werte- und Glaubenssysteme sie referieren), und ob das Auf-Etwas-Verweisen tatsächlich eindeutig bestimmt werden kann. Primär lässt sich die Behauptung aufstellen, dass die in einen musealen Kontext eingebetteten Objekte für sich alleine (als *beschriebene*) und in Verbindung mit den anderen (als *System*) in naturhistorischen Museen auf jene wissenschaftlichen Konzepte verweisen, nach denen sie ausgestellt werden. In anderen Worten, Objekte im Sinne der *Material Culture* verweisen auf kulturelle Werte- und Denksysteme (beispielsweise zoologische Ordnungssysteme), die diese Objekte bzw. die Ausstellung hervorbrachten und sind gleichzeitig die Möglichkeitsbedingungen bzw. Erhalter dieser Systeme, indem sie den BetrachterInnen die Ordnung präsentieren. So sind taxonomisch orientierte Arrangements – wobei hier die Ausstellung selbst, d.h. die Ordnung, Beschriftung, Gestaltung und Positionierung der Objekte im Raum selbst als *Material Culture* gedeutet werden kann – Träger eines

³⁹ Jules David Prown, *Mind in Matter. An Introduction to Material Culture Theory and Method*. In: Winterthur Portfolio, Vol 17 no 1 spring 1982, S. 1f.

⁴⁰ Ebd., S. 2.

bestimmten wissenschaftlichen Verständnisses: „Natur“ wird spezifisch gedacht und konzipiert. Die Anordnung der Objekte spiegelt das Verständnis von Natur als geregeltes und beschreibbares System wider und ist immer abhängig vom verfügbaren gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Wissen, der als Hintergrund für die Darstellung dient.

Eine ähnliche Feststellung macht Christina Wessely in Bezug auf zoologische Gärten, deren Architektur, „Wege, Restaurationen und Kioske, Bänke, Hinweis und Verbotsschilder, Spielplätze und Verwaltungsgebäude [usw.] als materielle Manifestationen bestimmter historischer wie zeitgenössischer Handlungspraktiken und Wissensbestände“ interpretierbar sind.⁴¹ *Material Culture* ist somit auf das Naturhistorische Museum als „Gesamtkunstwerk“ (Stefanie Kruspel) anwendbar: Die Architektur, Raumgestaltung, der Gang durch bestimmte Wissensbestände und das präsentierte Wissen an sich können in Bezug auf den (monarchischen) Kontext, in dem die Institution geschaffen wurde, analysiert werden.

Objekte, die unter den Begriff *Material Culture* fallen, sind somit primär *Quellen*, mit denen man im Rahmen von Museumsanalysen arbeiten kann. Eine wichtige Frage in diesem Zusammenhang ist ob Ausstellungen, die Natur repräsentieren wollen, auf das Objekt als *gemachtes* Objekt verweisen, oder sie als direkte Repräsentation von Natur sehen. Dennoch besteht ein erheblicher Unterschied zwischen jenen von Menschen geschaffenen Objekten, die zuvor Lebewesen waren und jenen, die es nicht waren. Die präparierten Tiere haben definitiv eine Geschichte vor ihrer Ausstellung, sei sie durch den Erwerb aus Übersee oder durch die lebendige Ausstellung in der Menagerie Schönbrunn charakterisiert.⁴² Tatsächlich überlebten viele der während der Expeditionen des 19. Jhdt. erworbenen Tiere, die für die Haltung in der kaiserlichen Menagerie gedacht waren, die Reise nicht und wurden infolge dem Naturalienkabinett übergeben. Darüber hinaus wurden verstorbene Tiere als Geschenke an das Museum weitergegeben, wo sie schließlich präpariert, erforscht und ausgestellt werden konnten.⁴³

Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass das Präparieren und Ausstellen von Tieren als kulturelle Praktik, d.h. als *Erzeugung* von kulturellen Objekten, die an gewisse

⁴¹ Wessely, Künstliche Tiere, S. 22.

⁴² Vgl. Christa Riedl-Dorn, Die Nachwelt erhalten? Tier aus der Menagerie Schönbrunn am Naturhistorischen Museum. In: Pechlaner Helmut, Schratter Dagmar, Heindl Gerhard (Hg.), Von Kaiser bis Känguru. Neues zur Geschichte des ältesten Zoos der Welt (Wien 2005), S. 233.

⁴³ Ebd., S. 235, 241-243.

Vorstellungen gebunden ist, gedeutet werden kann. Dieser Prozess der Erzeugung von kulturellen Objekten lässt sich wohl am besten mit dem Wort „Transformation“ beschreiben lassen. Die Transformation vom verstorbenen Tier zu einem Präparat ist gleichzeitig an eine Änderung der Funktion des tierlichen Körpers gebunden. Das verstorbene Tier wird durch bestimmte Prozesse – im spezifischen der Taxidermie und der Platzierung im Raum des Museums – transformiert und als Objekt funktionalisiert, welches Aussagen über die Entstehungsbedingungen und Glaubenssätze, die das Objekt als Objekt konstituierten, tätigen kann. Dabei geht seine Vorgeschichte größtenteils verloren, es sei denn, sie wird als besonders bemerkens- und erwähnenswert betrachtet.

Das Objekt, welches auf Natur verweisen soll, gilt es zu naturalisieren: „[Exponate] werden in der Regel eigens für die Schausammlung hergestellt oder modifiziert. Das ausgestellte Tier existiert nicht mehr, es ist tot. Erst durch aufwändige Prozeduren wird es als Präparat sichtbar gemacht“.⁴⁴ Ein wesentliches Merkmal des Museumsobjekts scheint daher die Verdeckung seiner Entstehungsbedingungen zu sein. Der Prozess des Präparierens, der das „Tier“ schaffte, wird erst im beschädigten Objekt sichtbar. Tatsächlich sind die Präparationstechniken gegen Ende des 19. Jhdt. schon so stark ausgeprägt und professionalisiert, dass die „naturwahre“ Transformation von ehemals Lebendigem in lebendig-wirkendes Totes geradezu erstaunt.⁴⁵ Modernere Einrichtungen dekonstruieren manchmal die Natürlichkeitwirkung der Präparate, indem sie explizit auf den Prozess des Präparierens aufmerksam machen.⁴⁶

2.3. Objekte als Zeichen

Die Kultursemiotik hat sich ihren Weg auch in die Ausstellungsanalyse gebahnt und ihr Anliegen ist es die konkreten Bedingungen der Botschaft und die Art und Weise der Kommunikation im Rahmen von Ausstellungen zu analysieren und zu erklären.⁴⁷ Im Rückgriff auf die in den letzten zwei Unterkapiteln besprochenen Aspekte dient zumal das ausgestellte Objekt als ein Element, das für die Kommunikation maßgebend ist. Darüber hinaus ermöglicht die Positionierung des Objekts innerhalb der Ausstellung eine Art Text zu schreiben, der bestimmte Diskurse über die Tierobjekte offenlegen kann. Da

⁴⁴ Köstering, Natur zum Anschauen, S. 8.

⁴⁵ Ebd., S. 154.

⁴⁶ Im Schlossmuseum Linz wurde zum Beispiel anhand eines Interviews mit einem Präparator auf die Thematik aufmerksam gemacht (Stand 2014).

⁴⁷ Vgl. Jana Scholze, Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Baur Joachim (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes (Bielefeld 2010), S. 121.

Tiere als Objekte auf wissenschaftliche oder gesellschaftliche Konzeptionen *referieren*, können sie als Zeichen gedeutet werden. Die Kultursemiotik als Analyse kultureller Texte legt dabei nicht Wert „auf das Museum als Objekt, sondern auf die Diskurse, welche von und in dieser Institution geschaffen und öffentlich zur Präsentation gestellt werden.“⁴⁸ Die Objektfunktion und das Setting des Museums sollten dennoch nicht ignoriert werden, weil die Gebäudekonzeption maßgeblich zur Sinnstiftung von Ausstellungen beitragen kann.

Welche Diskurse über Tiere offengelegt werden wird sich im Laufe dieser Arbeit herausstellen. Als Anhaltspunkt können aber sicherlich die in den nächsten Kapiteln besprochenen Dimensionen dienen, welche die Repräsentation der Monarchie, die Konstruktion von Natur und die Bildung der Öffentlichkeit, d.h. das, was von ausgestellten Tieren gelernt und somit kommuniziert werden soll, darstellen. Als wissenschaftliche Institution agieren naturhistorische Museen jedenfalls als diskurslegitimierende und –konstruierende Instanzen, die das präsentierte Wissen durch die Autorität der Wissenschaftlichkeit als „wahr“ oder zumindest „authentisch“ wirken lassen.

Aspekte, die sowohl fördernd als auch hinderlich für kultursemiotische Analysen sein können, sind die vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten, welche Zeichensysteme zulassen:

„Die Beziehung des Zeichens zum Bezeichneten beschreibt er [Roland Barthes, Anm. d. Autors] als eher motiviert denn arbiträr, was auf der Erkenntnis basiert, dass es beim Lesen, Analysieren und Verstehen von Zeichen weder eine eindeutige und letzte Bedeutung des Zeichens gibt noch eine Autorität, welche über diese Bedeutung entscheidet.“⁴⁹

Scholzes Rekurs auf Barthes kann mit Jaques Derrida in Verbindung gebracht werden, der in seinem einschlägigen Text *Signatur Ereignis Kontext* den Begriff des Zeichens erweitert und somit den Textcharakter vieler kultureller Instanzen hervorhebt.

Abgesehen von der Kritik an John L. Austins Dualismus von konstativen und performativen Aussagen, begründet Derrida in diesem Text, warum *allen* Systemen von Zeichen die Eigenschaften der „Schrift“ zukommen: Das Zeichen zeichnet sich aus durch die „Abwesenheit des Empfängers“, in der es artikuliert wird bzw. werden kann. Es kann darüber hinaus seine Funktion als Zeichen „auch in Abwesenheit des empirisch

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd, S. 123.

festlegbaren Subjekts, das es in einem gegebenen Kontext hervorgebracht oder produziert hat, und über seine Anwesenheit“ behalten.⁵⁰ Das bedeutet in anderen Worten, dass Zeichen notwendigerweise zeitlich und räumlich von dem sie produzierten Subjekt und dem rezipierenden Subjekt getrennt werden. Das wohl wichtigste Merkmal des Zeichenbegriffs Derridas ist die *Iterierbarkeit* des Zeichens. Dieser Begriff beschreibt und kombiniert „die Wiederholung mit der Andersartigkeit“⁵¹ und ermöglicht es dem Zeichen, aus Kontexten herauslösbar zu sein und dabei vollkommen funktionsfähig zu bleiben, „indem man es in andere Ketten einschreibt oder ihnen *aufpfropft*.“⁵² Zeichen sind somit immer zitierbar sowie wiederholbar und behalten eine bestimmte Form, die aber in mehr oder weniger verschiedenen Kontexten andersartig genutzt wird.

Wie lässt sich dieses Konzept auf Museumsobjekte bzw. auf die im Museum aufgestellten Tierpräparate übertragen? Die Funktionalisierung zum Zeichen beginnt mit der Präparation des Tieres, welche sie als Museumsobjekt konstruiert. Das Objekt kann nun in verschiedene Kontexte eingebettet werden, es kann dem im Museum vermittelten Diskurs über Tiere *aufgepfropft* werden und hätte genauso gut in einen anderen Kontext oder in ein anderes Museum eingegliedert werden können. Auf dieselbe Art und Weise können dieselben Objekte in einen anderen Bedeutungskontext übertragen werden, wie etwa bei Veränderungen von Ausstellungskonzeptionen. Es kann ebenfalls auf mehreren Ebenen interpretiert werden, auf verschiedene Diskurse verweisen und unterschiedlich interpretiert werden. Es gilt also, dass ein einziges Tierobjekt als Zeichen beliebig oft zitiert und somit für eine andere Form von Bedeutungsgenerierung benutzt werden kann. Ein und derselbe präparierte Schimpanse kann theoretisch einer taxonomisch-orientierten Ausstellung, in welcher er eine bestimmte Art innerhalb einer Gattung im Vergleich mit anderen repräsentiert, einer ökologischen Tiergruppe, die das „natürliche Umfeld“ jenes Schimpansen darstellt oder auch einer anthropologischen Ausstellung, welche Zeugnisse über die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Menschen und Schimpansen liefert, eingegliedert werden. Ähnlich beschreibt auch Carsten Kretschmann die Kontextabhängigkeit der eingesetzten Objekte:

„Ein Walskelett etwa – ein Beispiel unter vielen – mochte im Berliner Museum willkommenes Anschauungsmaterial für die vergleichende Anatomie liefern, in Frankfurt eine diffuse Stimmung

⁵⁰ Jaques Derrida, Signatur Ereignis Kontext. In: Derrida Jaques. Randgänge der Philosophie. Übers. Günther R Sigl (Wien 1988), S. 300.

⁵¹ Ebd., S. 298.

⁵² Ebd., S. 300. Hervorhebung durch J. Derrida.

von Fremde und Abenteuer evozieren und in Bremen handfestes handelskundliches Wissen (über die Gewinnung und Vermarktung von Lebertran etwa) vermitteln.“⁵³

Er verortet den „Erfolg des Naturhistorischen Museums im 19. Jahrhundert“ gerade in der Nutzung der Objekte, welche „disparate Bedeutungen nebeneinander repräsentieren und so gleichzeitig verschiedenen Publikumsinteressen“ befriedigte.⁵⁴ Grundsätzlich werden die fremd wirkenden Zeichen der Fachwissenschaften durch die Verbindung mit dem Konkreten und Bekannten neu aufgeladen und dadurch lesbar, erlebbar und für das Publikum relevant gemacht.

Zu den Begriffen Bedeutung und Intention lassen sich aus Derridas Text ebenfalls einige Schlüsse ziehen. Der letzte Abschnitt des Textes beschäftigt sich mit der Kritik an Austin, die laut Derrida noch immer traditionelle Kategorien wie „wahres“ und „falsches“ Sprechen durch die These, dass Sprache „parasitär“ gebraucht werden kann, etabliert.⁵⁵ Derrida argumentiert, dass die Nutzung von Performativa selbst ein parasitärer Gebrauch ist, weil sie „als Zitate identifizierbar“ sind, somit den Wirkweisen der Iteration ausgesetzt sind und letztendlich „die Kategorie der Intention [...] nicht mehr den ganzen Schauplatz und das ganze System der Äußerung beherrschen“ wird können.⁵⁶ Für die Museumsanalyse bedeutet dies vor allem, dass subversives Lesen möglich *ist*, da Objekte nicht die Intentionen ihrer Autoren im Sinne eines Sender-Empfänger-Modells übertragen. Zeichensetzungen und Zeichensetzungsprozesse sind also „durch Offenheit, Bewegung und Dynamik als auch Statik, System und Geschlossenheit charakterisiert.“⁵⁷

Im Sinne der oben besprochenen *Material Culture* fungieren präparierte Objekte als materielle Zeichen, die auf ein Verständnis von Wissenschaft oder „Natur“ referieren, das nicht unbedingt vom Betrachter geteilt werden muss. Dabei ist die Konzeption von Zeichen nicht als „reales Objekt“, sondern als „Beziehungen, die Sinn erzeugen oder Sinn vermitteln“ zu denken.⁵⁸ Das materielle Objekt ist nicht von seiner Funktion als Zeichen zu trennen, es „tritt zurück und wird unsichtbar, indes sein Status als *Zeichen* Vorrang erhält, um eine Aussage zu machen.“⁵⁹ Das bedeutet, dass ein ausgestellter Schimpanse beispielsweise zu einem Objekt funktionalisiert wird, das es mit einer bestimmten

⁵³ Kretschmann, Räume öffnen sich, S. 297f.

⁵⁴ Ebd., S. 298.

⁵⁵ Derrida, Signatur Ereignis Kontext, S. 306f.

⁵⁶ Ebd., S. 310.

⁵⁷ Scholze, Kultursemiotik, S. 128.

⁵⁸ Ebd., S. 124f.

⁵⁹ Bal, Kulturanalyse, S. 37.

Bedeutung für die Vermittlung von Wissen im Museum zu füllen gilt: Er referiert auf etwas außerhalb seiner Existenz als präparierter Schimpanse. Nichtsdestotrotz sollte die Frage nach dem materiellen Objekt nicht vernachlässigt werden, denn dieses ermöglicht gerade durch seine Platzierung und Anwesenheit die Etablierung von Zeichen innerhalb eines kohärenten Systems. Auch die Intention mag zwar durch verschiedene Lesarten gebrochen werden, verdient dennoch einige Aufmerksamkeit, da nicht davon ausgegangen werden kann, dass die Konstruktion von Ausstellungen ohne Subjekte auskommt, die Intentionen haben und dem musealen Text Sinn verleihen wollen bzw. präferierte Lesarten, „die richtige Anschauung“ etablieren wollen.

Jana Scholze entwickelte eine Methodik, welche behilflich sein kann die Sinnstiftungsprozesse in Museen anhand dreier ineinander übergreifender Ebenen zu analysieren. Diese drei Ebenen der Kommunikation bezeichnet sie als „Denotation“, „Konnotation“ und „Metakommunikation“.

Die Denotation lässt sich prinzipiell als „Objektbezeichnung“ oder „Objektfunktion“ verstehen.⁶⁰ Die Benennung bzw. Bestimmung des Ausstellungsobjekts als solches bildet einen wesentlichen ersten Schritt in der Sinnkommunikation. Über ein unbenanntes Objekt lässt sich nichts sagen, nur Vermutungen anstellen; und Museen zielen üblicherweise auf die Vermittlung von Wissen *über* das präsentierte Objekt. Im Falle dieser Untersuchung werden bestimmte Tierindividuen als solche (repräsentativ für eine Gruppe) benannt, d.h. als „Saatkrähe“, „Schimpanse“, „Hyäne“, usw. denotiert.

Der zweite von Scholze beschriebene Aspekt ist die Konnotation, d.i. „das Eingebundensein des Objekts in kulturelle Vorgänge, Norm- und Wertsysteme bis hin zu individuellen Lebensgeschichten.“⁶¹ Diese Ebene ist etwas komplexer als die Denotation, da prinzipiell eine „Vielfalt möglicher Konnotationen“ existiert, welche in Ausstellungen meistens durch die Präsentation der Objekte eingeschränkt werden.⁶² Für die Präsentation von Tieren bedeutet dies, dass mehrere Dimensionen relevant sind, zumal es als wichtig erscheint, die Darstellung des konkreten Objekts, d.h. mitunter auch die „Pose“ in der das Tier dargestellt wird, die Beschreibungen der Tiere in der Ausstellung selbst und in den

⁶⁰ Vgl. *Scholze*, *Kultursemiotik*, S. 140f und Roswitha *Muttenthaler*, Regina *Wonisch*, *Grammatiken des Ausstellens. Kulturwissenschaftliche Analysemethoden musealer Repräsentationen*. In: *Lutter Christina, Musner Lutz* (Hg.), *Kulturstudien in Österreich* (Wien 2003), S. 119.

⁶¹ Jana *Scholze*, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltungen* in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin (Bielefeld 2004), S. 32.

⁶² Vgl. *Scholze*, *Kultursemiotik*, S. 141.

Führern, die Konzepte auf die diese Beschreibungen verweisen, sowie die Position des Objekts im Text des Museums miteinzubeziehen. Die Präparationstechniken im 19. Jhdt. erfuhren mit der Dermoplastik eine neue Dimension der „lebenswahren“ Darstellung: Tiere konnten durch den Einsatz von Modellen, die mit der Haut der verendeten Tiere überzogen wurden, in ihren „natürlichen“ Stellungen präsentiert werden, aber auch neue Posen einnehmen, um ein bestimmtes Bild des ausgestellten Tieres zu vermitteln.⁶³ Die neuen Darstellungsweisen, welche auf die Materialität des Objekts einwirken und es für seine Funktion als Zeichen vorbereiten und verändern, ermöglichen die Aussagen über das Ausstellungsobjekt zu untermauern.

Selbst textunabhängig erzeugen bestimmte Darstellungen Assoziationen über den vermutlichen Charakter des Tieres: der furchteinflößende und mächtige Gorilla, der raubende Tiger, der imposante, aber gutmütige Elefant – Konnotationen, die sich aus der eigenen Erfahrung bilden. Die Platzierung im Raum (und auch in den Vitrinen) trägt aber zur Bildung von Assoziationen bei.⁶⁴ Die Beschreibungen der Tiere in den angebrachten Tafeln und in Museumsführern können dabei als Bestätigungen der physischen Darstellung dienen und weitere Informationen über das besprochene Tier anbieten. Sie bestimmen also in einer gewissen Weise, wie das Ausgestellte zu lesen ist und verweisen dabei auf vorhandene Wertungen und vorhandenes Wissen. Bestimmt die Denotation, *was* das Ausgestellte darstellen soll, könnte man hinzufügen, dass auf der konnotativen Ebene untersucht wird, *wie* das Ausgestellte zu denken ist.

Die letzte von Scholze vorgeschlagene Untersuchungsebene ist die metakommunikative. Auf dieser werden

„[d]ie Rolle des allgemeinen Museums- bzw. Ausstellungskontextes sowie der Einfluss der intentionalen Handlung der Ausstellungsmacher auf die Wahrnehmung einer Ausstellung sowie mögliche Deutungen und Wertungen [...] untersucht. Denn Ausstellungen als räumliche Konstruktionen von Auseinandersetzungen mit Geschichte, Kultur und Gesellschaft geben immer auch Hinweise auf akademische und politische Überzeugungen, institutionelle und persönliche Intentionen und nicht zuletzt auf Kuratoreninteressen und -vorlieben.“⁶⁵

Dieser Aussage nach ist die metakommunikative Ebene als ein „Rundherum“, also als Entstehungskontext der Ausstellung zu betrachten. Wie zu sehen sein wird, spielten

⁶³ Vgl. Köstering, *Natur zum Anschauen*, S. 154.

⁶⁴ Vgl. Scholze, *Kultursemiotik*, S. 144.

⁶⁵ Ebd., S. 141.

tatsächlich wissenschaftliche, ideologische und politische Überlegungen eine Rolle in der musealen Präsentation des Wissens.

Die drei Ebenen sind, wie oben beschrieben, als separate Momente einer einzigen Struktur zu betrachten. Das Benennen und Beschreiben des Tierobjekts (die Denotation) fällt zusammen mit dem institutionellen und wissenschaftlich-konzeptuellen Kontext der Ausstellung und der Intentionen, welche der Ausstellung innewohnen (die Metakommunikation). Beide sind verbunden mit der Konnotation, also den Sinnbezügen, die durch das Betrachten des Objekts erzeugt werden können bzw. sollen.

2.4. Kontrolle des Raumes und Wahrnehmungsanleitungen

Ein prominentes Merkmal von Museumsbesuchen ist das Begehen und Betrachten des Ausgestellten. Die Gestaltung des Raumes steht idealerweise im Einklang mit diversen Kulturpraktiken, wie dem Gehen, Sehen, Erkunden, Lesen und Fühlen. Christina Wesselys kultursemiotischer Zugang zur Analyse von Tiergärten eignet sich aus verschiedenen Gründen für eine methodische Analogie, die auf die Analyse von Museumsführern des NHM eingesetzt werden kann. Zum einen stehen Tiergärten als auch Naturhistorische Museen in einem „Spannungsverhältnis zwischen Kultur und Natur“ und konstituieren ein Feld in dem „‘Natur‘ erfahrbar“ gemacht wird.⁶⁶ Dieses Spannungsfeld entsteht in Bezug auf das NHM dadurch, dass zum einen Natur mit den (kulturellen) Praktiken der Wissenschaft dargestellt und andererseits aufgrund dieser Codierung durch die Wissenschaften in kulturell lesbaren Codes transformiert wird. In anderen Worten: Der Zugang zu „Natur“ muss den Umweg über das Kulturelle nehmen – sie ist nie „unberührt“.⁶⁷ Dies geschieht nach Wessely im Tiergarten (und analog auch im Naturhistorischen Museum) mithilfe der Zitation von „Techniken der Wahrnehmung, die den Besuchern aus ihren lebensweltlichen Kontexten vertraut sind“.⁶⁸ Die Räume naturhistorischer Museen und zoologischer Gärten arbeiten mit der Trennung der Sphären „Kultur“ und „Natur“, und sind somit „ein[e] imagiert[e] Kartographie, die die Kategorien ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ einzelnen Teilen und Zonen des Raumes zuweist.“⁶⁹

⁶⁶ Christina Wessely, Paulus Ebner, Markus Feigl, „The Hug of the Wild“. Inszenierungen des Natürlichen im Tiergarten Schönbrunn. In: Lutter Christina, Musner Lutz (Hg.), *Kulturstudien in Österreich* (Wien 2003), S. 102.

⁶⁷ Vgl. Karl-Josef Pazzini, *Unberührte Natur*. In: Fliedl Gottfried, Muttenthaler Roswitha, Posch Herbert (Hg.), *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens* (Museum zum Quadrat 5, Wien 1995), S. 126.

⁶⁸ Wessely, Ebner, Feigl, „The Hug of the Wild“, S. 102.

⁶⁹ Wessely, *Künstliche Tiere*, S. 67.

Dabei werden gleichzeitig diese beide Räume als definit trenn- und erfassbare Entitäten präsentiert.

Der Grund für die Übertragbarkeit dieses Ansatzes ergibt sich also aus der Überlegung, dass sowohl Tiergärten als auch naturhistorische Museen Orte sind, in denen „Natur“ in Bezugnahme auf verschiedene Kulturtechniken präsentiert, diskutiert und inszeniert wird. Gleichzeitig sind sie Orte, die von verschiedensten Menschen aufgesucht werden, um „Wissenschaft und Vergnügen“⁷⁰ zu erleben. Die „cultural package[s]“⁷¹ sind in beiden Orten ähnliche und greifen auf das Gehen, Sehen, Lesen und andere eingebundene Kulturtechniken zurück: „Menagerien und Zoologische Gärten sind Räume des Wissens. Sie sind Orte, an denen nicht nur wissenschaftliches, sondern auch und vor allem soziales und kulturelles Wissen gemacht und vermittelt wird.“⁷² Die Möglichkeitsbedingung des Verstehens von „Natur“ im Zoo und in naturhistorischen Museen sind bestimmte kulturelle Praktiken, die in diesen Institutionen gelehrt, eingeübt und wiederholt werden.⁷³

Ein wichtiger Aspekt in Wesselys Überlegung ist die Gestaltung, das Zulassen und die Restriktion der Wahrnehmung in den Räumen und infolge auch der darin ein- und ausgeübten Lesetechniken. Ihre Konzeption eines geordneten – oder zu-ordnenden – Raumes basiert auf den Überlegungen Michel de Certeaus, der mit einer ähnlichen Idee das Konzept der Stadt beschrieb.⁷⁴ Durch die Raumgestaltung, die Setzung von Wegen, welche begangen werden *sollen*, „Grenzüberschreitungen“ – man denke an die verschiedenen Disziplinen, die im NHM voneinander räumlich getrennt sind und somit „andere Welten“ signalisieren – und die „Kontrolle von Bewegung“ werden „Vorschriften des Raumes“ etabliert⁷⁵, welche die oben kurz besprochene prinzipielle Offenheit von Zeichen in einer präferierten Leseart fixieren. Damit ist jedoch Subversion und das Regelbrechen nicht ausgeschlossen, denn viele Besucher gestalten sich den Gang durch das Museum oder den Zoo oft selbst, ohne sämtliche Informationen zu verarbeiten und etablieren dadurch eigene Lesarten, die auf ihrem Erfahrungshintergrund basieren. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Wesselys Konzept und Naturhistorischen Museen

⁷⁰ Wessely, Ebner, Feigl, „The Hug of the Wild“, S. 102.

⁷¹ Ebd., S. 103.

⁷² Christina Wessely, Die Natur der Stadt. Zoologische Gärten und urbane Moderne. Wien und Berlin im Vergleich (Dissertation Wien 2003), S. 46.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 87.

⁷⁴ Michel De Certeau, Kunst des Handelns (Berlin 1988).

⁷⁵ Wessely, Die Natur der Stadt, S. 103-106.

ist die Tatsache, dass präparierte Tiere als Unbelebtes nicht Regeln brechen können, d.h. sich nicht so verhalten, wie es von ihnen erwartet wird⁷⁶, wie es in Zoos der Fall sein kann.

Zu den Regeln des Begehens gehört die Gestaltung der Ausstellung selbst. Es kann zumindest angenommen werden, dass die taxonomische Systematik (durch ihre Popularität und wissenschaftliche Kreditibilität) eine wissenschaftlich fundierte suggerierte Leseart etabliert, welche potentiell auf Wahrheit beharrt. Die Ausstellung der Objekte selbst gehört zu diesem Regelsystem: Sie repräsentieren die Leseart – die Taxonomie, Tiergeographie, heimatliche Tiere u.a. – und forcieren durch ihre Aufstellung und Regeln, wie mit ihnen umzugehen ist, die Gültigkeit des Ausstellungsprinzips. Die Ausstellungskonzeptionen enthalten also teilweise die Bedeutung, die sie evozieren sollen und sind damit als Intentionen zu charakterisieren. Wie auch Zoos streben naturhistorische Museen danach, „eine Welt im Kleinen darzustellen“, in welcher „[j]eder Platz bestimmt“ ist und dabei „das Unbekannte oder nicht Verfügbare“ außeracht gelassen wird.⁷⁷ Dies gilt einerseits für die dargestellte Natur, die als eine vollständige präsentiert wird, und andererseits für die taxonomische Systematik selbst, die zumindest implizit den Eindruck einer lückenlosen Ganzheit erweckt.

Die Autorenschaft der Ausstellungsobjekte spielt eine wichtige Rolle in der Konstruktion der Regeln des Raumes und der Gestaltung der Führer. Der wissenschaftliche Diskurs legitimiert gleichsam die Richtigkeit des Ausgestellten. Als wissenschaftliche Institution ist das Naturhistorische Museum ein Experte. Mieke Bal verweist in diesem Kontext auf die Funktion von Ausstellungsobjekten, den Leser bzw. die Leserin auf ein „Sieh hin!“ aufmerksam zu machen „und oft implizit [zu] behaupten: ‚So ist es.‘“⁷⁸ Die Museumsführer als „Leseanleitungen“ geben durch die wissenschaftliche Autorität fundierte Aussagen über die Lebewesen und erheben einen Wahrheitsanspruch.

Die Wissenschaften werden demnach in einigen naturhistorischen Museen genauso zur Schau gestellt wie die Objekte, mit denen sie sich beschäftigt. Die Objekte können, wie bereits erwähnt, als Zeichen die Gültigkeit des Ordnungssystems behaupten und untermauern. Im Diskurs der Museumsanalyse wird oft auf Walter Benjamins Konzeption der „Aura“ eines Gegenstandes verwiesen, welche sich in der „Einmaligkeit des

⁷⁶ Ebd., S. 88.

⁷⁷ Wessely, Künstliche Tiere, S. 27.

⁷⁸ Bal, Kulturanalyse, S. 33.

Kunstwerkes“, seiner Existenz als „Original“ festmachen lässt. Diese Idee bietet zwar eine Theorie zur Authentizitätswirkung von Objekten (oder „Originalen“), eignet sich aber im Rahmen von naturhistorischen Museen nur bedingt.

Objekte in zoologischen Sammlungen sind üblicherweise in einem bestimmten Sinne „künstlerische“ Originale, weil sie von einem Präparator hergestellt wurden. Die Kategorie des Originals scheint jedoch bei dieser spezifischen Ausstellungsart in den Hintergrund zu treten, weil die Objekte normalerweise nicht als Originale markiert werden, d.h. nicht direkt darauf hingewiesen wird, dass es sich um eines handle. Ausnahmen gibt es natürlich: So werden bestimmte Objekte, die den Status als Original und Unikat verdienen, als solche präsentiert. Solche Präparate sind meist seltene, oder schon ausgestorbene bzw. ausgerottete Tiere, wie der Blaublock und der Dodo⁷⁹, d.h. sie sind Originale, weil sie nicht mehr oder in kleinen Mengen verfügbar sind. Einzelnen Tieren wird damit auch ein Teil ihrer persönlichen Geschichte zurückgegeben. In solchen Fällen handelt es sich primär um Kuriositäten und seltene Objekte oder Tiere, zu denen eine relevante „heimatliche Verbindung“ hergestellt werden kann. Als Beispiele mögen das Schädel skelett eines Narwals mit zwei Stoßzähnen und zwei Elefanten, die „aus der Menagerie in Schönbrunn in das Museum“ übertragen wurden, als Elemente der Schausammlung um 1920 genannt werden.⁸⁰

Die Authentizität im Museum ist nicht nur allein auf eine dem Objekt intrinsische Ausstrahlung zurückführen. Ist es denn nicht möglich, eine „Fälschung“ auszustellen und diese als Original zu bezeichnen und dadurch denselben Effekt hervorzurufen? Wie oben besprochen kommt man in der Museumsanalyse nicht daran vorbei, das Arrangement der Ausstellung (den genutzten Raum, den Text bzw. die Geschichte, welche die Ausstellungen erzählen, die Lesetechniken, die suggeriert werden sollen, etc.) in die Überlegungen miteinzubeziehen. Diese Arrangements und insbesondere die Benennung eines Objekts als Original verleihen ihm den Status als ein solches. Es scheint als spiele die Kategorie des Originals eine nicht eindeutige Rolle in naturhistorischen Ausstellungen. Objekte werden manchmal als Originale gekennzeichnet, meist jedoch als austauschbare Repräsentanten eines „natürlichen“ Systems gesehen. Ein Objekt wird dann als Original wichtig, wenn es die Bedeutungsvermittlung unterstützt, also

⁷⁹ Kurt *Bauer*, Rarissima und Allerweltstiere. Aus der bedeutenden Wirbeltiersammlung. In: Museum. Naturhistorisches Museum Wien (Braunschweig 1980), S. 41.

⁸⁰ Franz Ritter von *Hauer*, Allgemeiner Führer durch das Naturhistorische Staats-Museum (Wien ⁴1920), S. 344.

beispielsweise als ein „Mitbringsel“ der Novara-Expedition im Rahmen einer Ausstellung, die jene Expedition thematisiert, präsentiert wird. Der obengenannte Narwalschädel lässt sich etwa in ein morphologisches Erklärungsmodell integrieren, weil er gerade die Abweichung von der Norm – des „Natürlichen“ – darstellt. Die Austauschbarkeit von Objekten betont die scheinbare Natürlichkeit des Systems, indem sie veranschaulicht, dass die Ordnung immer und individuenunabhängig gilt.

Eine gewisse Etablierung von Originalität bzw. ihres Effektes ist jedoch auch in naturhistorischen Museen unausweichlich. Eine solche Setzung, die das Original als solches etabliert, ist jene, die Karl-Josef Pazzini „das Tabu der Berührung“ nennt.⁸¹ Dieses „schafft also unterschiedliche Gruppen von Menschen. Die einen dürfen, die anderen nicht.“⁸² Im vorliegenden Falle erzeugt das Berührungsverbot eine Trennung zwischen dem Personal des Museums und dem Zuschauer. Der Effekt lässt sich in Bezug auf die Rolle der Institution als wissenschaftliche Forschungseinrichtung als autoritärer Gestus beschreiben: Das ausgestellte Objekt ist analysiert, erforscht, eingereiht, bestimmt, und zwar richtig und indiskutabel bestimmt. Die Autorität des Objekts setzt Pazzini mit dem Begriff der „Reliquie“ in Verbindung:

„Damit ein Relikt zur Reliquie wird, muß es bewußt aufgehoben werden, neu gefaßt werden, bestimmte Umgangsweisen mit dem Relikt implementiert werden. Und das Ganze, zu dem das Relikt gehört, muß auf irgendeine Weise erhaltenswert geworden sein oder bleiben [...]“⁸³

Hier besteht eine Parallele zu der aufgestellten Behauptung, dass die Herstellung von Objekten eine Transformation bzw. eine Umgestaltung der Funktion von Dingen – oder in diesem Fall (toten) Lebewesen – ist. Als Reliquien etablieren sie eine sinnliche und räumliche Trennung zwischen Reliquie und Betrachter, welche dem Objekt die „Aura“ verleiht. Der Rekurs auf die Gestaltung des Raumes als Bedingung für die „Aura“ des Objekts muss nicht unbedingt auf ein „Original“ zurückgreifen. Gerade präparierte Tiere – solange sie verfügbar sind – zeichnen sich durch ihre potentielle Ersetzbarkeit aus. Dies korreliert mit der oben besprochenen Iterabilität des Zeichens: Durch die Ersetzbarkeit des Objekts als Zeichen benötigen Naturkundemuseen im Gros keine „Originale“, weil die Sinnstiftung in der Ausstellung ohne sie auskommt. Was gelehrt werden soll ist unter anderem die Kategorisierung der ausgestellten Objekte und die darin widerspiegelte Vielfalt der Natur. Die Sakralisierung durch die Etablierung als Relikt verleiht dem

⁸¹ Pazzini, *Unberührte Natur*, S. 127.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd., S. 130.

Objekt etwas Ehrfürchtiges. Die räumliche und durch physische Barrieren etablierte Trennung von BesucherIn und Objekt gehört zu den Verhaltensregeln des Museums und werden von vielen Museen und MuseumsbesucherInnen als selbstverständlich betrachtet, da Museen ja als wertvoll Erachtetes konservieren sollen. Das Nichtaufzeigen bzw. Nichtsignalisieren dieser Regeln kann zu unerwünschtem Verhalten führen: Die aktuelle anthropologische Schausammlung des Naturhistorischen Museums Wien⁸⁴ stellt beispielsweise Nachbildungen der Schädel verschiedener Primaten und früheren Verwandten des Menschen aus, die nicht durch Barrieren vom Publikum getrennt werden und prinzipiell von den BesucherInnen angegriffen werden können. Das Anfassen der Schädel wird jedoch von Museumswärtern als Brechen der Regeln interpretiert, das durch eine Ermahnung kundgetan wird. Das Berührungsverbot wird also tendenziell als Teil der Etikette von Museen angesehen. Referiert das Tierobjekt in seiner Funktion als Zeichen auf diverse Bedeutungen, betont seine Funktion als Relikt, seine Unantastbarkeit und räumliche Verortung, die Dimension der Verhaltensregeln im Museum. Beide Funktionen sind mit Autorität in Verbindung zu setzen.

Das Berührungsverbot ist ein Phänomen, das auch von Christina Wessely in Bezug auf zoologische Gärten beschrieben wird. Dieses Verbot galt nicht nur für die Gäste der Einrichtungen, sondern in einem gewissen Sinne auch für die Tiere. Indem sie „Fehlverhalten“ bezüglich ihrer Position im Raum des Zoos, welche der Sphäre der „Natur“ zugeordnet ist, zeigten, überquerten sie „die materielle Grenze zwischen Natur und Kultur“.⁸⁵ Solche Akte der Subversion brechen mit dem Bild vollständiger und idealisierter Natur. Deswegen kann das Berührungsverbot im Museum auch als ein Mechanismus betrachtet werden, die vor Kritik schützen soll, indem die BesucherInnen die sinnliche Berührung mit der damit verbunden Überzeugung von der Echtheit der Exemplare verwehrt wird. Der wohl größte und gravierendste Unterschied zwischen naturhistorischen Museen und zoologischen Gärten liegt wohl in den Tieren selbst: Als tote und präparierte Objekte sind sie, und damit der Raum, leichter kontrollierbar, da seitens der Tiere keine subversiven Akte zu erwarten sind.

Museumsführer spielen in der musealen Praxis eine wichtige Rolle und etablierten sich als ein Mittel der Erklärung und Popularisierung naturwissenschaftlichen Wissens.⁸⁶ Als

⁸⁴ Stand 2014.

⁸⁵ Wessely, Künstliche Tiere, S. 59.

⁸⁶ Vgl. Kretschmann, Räume öffnen sich, S. 228.

Sehanleitungen gehören sie zu jenen Elementen von Ausstellungen, die bestimmte Lesarten suggerieren und den Sinn der durch die Objekte vermittelten Codes fixieren sollen. Sie sind jedoch nicht nur Sehanleitungen, sondern auch Gehanleitungen und binden somit verschiedene Wahrnehmungsprozesse ein. Sie stellen – wie die neben Objekten angebrachten Tafeln – Behauptungen auf, wie und was die Ausstellungsstücke sind und vor allem wie sie zu deuten sind. Museumsführer sprechen nämlich nicht nur über die Objekte, sondern diskutieren diese aus einer bestimmten Position heraus, dem wissenschaftlichen Diskurs, welcher der Systematik der Ausstellung zugrunde liegt. Sie sind daher ein wichtiges Mittel der Sinnkonstruktion in Ausstellungen: Dort, wo die Fülle von Objekten überfordert, und Beschriftungen sparsam eingesetzt werden mussten.

Museumsführer bieten zwar die Möglichkeit, einen Blick auf die suggerierte Lesart zu werfen, dennoch müssen ihnen einige methodische Einschränkungen eingestanden werden. Sie funktionieren primär nur in Bezug auf die physische Ausstellung selbst, d.h. die Führer beziehen sich auf die Schausammlung und erklären diese. Die ersten Führer des k. k. naturhistorischen Museums sind sehr textlastig und enthalten kaum Abbildungen der ausgestellten Objekte. Es lassen sich lediglich einige Fotografien zu bestimmten Objekten finden, die es zumindest ermöglichen einen ersten Blick auf die Darstellung von Tieren zu werfen. Um ein komplexeres Bild von der Thematik entwerfen zu können müssen auch andere Quellen – beispielsweise Hinweise auf die Schausammlungen in den Annalen des Naturhistorischen Museums – berücksichtigt werden.

Museumsführer referieren stets auf die Ausstellung und ermöglichen oft einen sehr eingeschränkten Einblick in die Gestaltung der Vitrinen, Tafeln und anderer Ausstellungselemente. Nichtsdestotrotz haben sie ihre eigene Wirkmächtigkeit, die sich im Leiten des Lesens und der Konstruktion von Sinn bzw. der Setzung von Priorität des Wissenswerten realisiert. Sie sollten daher nicht lediglich als Repräsentanten der Ausstellung gedeutet werden – als Zeichen der Zeichen – sondern als selbstständige Zeichen, die autonom oder in Bezug auf die Ausstellung fungieren. Damit ist gemeint, dass besonders kurze Führer nicht daran vorbeikommen, die Präsentation der von ihnen adressierten Objekte selektiv zu gestalten und somit ein eigenes Bild von Natur zu entwerfen. Dabei wird zwangsläufig bestimmten Objekten – in diesem Falle Tieren – Priorität gegeben. Bedeutungskonstruktion darf, wie oben genannt, nicht als abgeschlossener oder zeitloser Prozess verstanden werden, sondern ist Veränderungen

unterworfen, die an bestimmte „Sets an Konventionen“⁸⁷ gebunden sind. Vor der Umsetzung der Methodik lohnt es sich Untersuchungsebenen einzuführen, entlang derer, jedoch nicht ausschließlich, eine Orientierung für die spätere Analyse herzustellen. Diese Dimensionen sollen als Sinnreferenzen oder Themen verstanden werden, auf welche die Darstellung verweist und entlang derer bestimmte Sinnstiftungen und -fixierungen vorgenommen werden und verweisen auf die von Scholze als metakommunikative Ebene vorgeschlagene Untersuchungseinheit.

Die Verbindung der drei Elemente bzw. der Prozess, der durch das Schaffen des Objekts, durch die Etablierung als Zeichen und schließlich durch das (angeleitete) Gehen im Museum konstituiert wird, kann mit der Trias „Setzung – Signifikation – Lesen“ bezeichnet werden. In einem ersten Schritt, der „Setzung“, wird das Tier als Objekt durch Präparationstechniken geschaffen. Es wird darauf vorbereitet, als Zeichen im musealen Kontext eingefügt zu werden. Dies bezeichnet der Prozess der „Signifikation“. In Bezug auf Umberto Eco, soll „Signifikation“ als das „Für-etwas-Stehen“ eines Symbols gedeutet werden.⁸⁸ Gleichzeitig kann der Begriff für den Prozess der Zeichenkonstruktion stehen. Es ist wohl lediglich rein theoretisch sinnvoll, die „Setzung“ und „Signifikation“ als getrennte Prozesse zu betrachten, weil die Schaffung von Objekten *für* eine Ausstellung gleichzeitig einen Zweck erfüllen, für etwas stehen und im Rahmen des musealen Texts auf mehr oder weniger festgelegte Konzepte verweisen soll. Das „Lesen“ bezeichnet die aktive Auseinandersetzung, Decodierung und Rezeption der Ausstellung durch das betrachtende Subjekt. Dabei dienen Museumsführer insofern als „Leseanleitungen“ als sie zum Text der Ausstellung eine präferierte Leseart suggerieren.

⁸⁷ Scholze, Kultursemiotik, S. 138.

⁸⁸ Vgl. Umberto Eco, Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen (München 1991), S. 29.

3. Bildung und Öffentlichkeit im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum und Naturhistorischen Museum Wien – ein historischer Überblick

3.1. Wissenschaftspopularisierung und Naturhistorische Museen

Die Popularisierung wissenschaftlichen Wissens ist ein Phänomen, das im deutschsprachigen Raum um die Revolutionsjahre 1848/1849 einsetzte, und mit bürgerlichen Bestrebungen verbunden war, gemäß des „Prinzips der Öffentlichkeit“ Wissen transparenter und zugänglicher für ein breiteres Publikum zu gestalten.⁸⁹ Dieser Wunsch führte zu Gründungen vielzähliger natur- und populärwissenschaftlicher Vereine und Institutionen, die Wissenschaft „an den Mann“ bringen sollten, Diskussionen über den Stellenwert der Naturwissenschaften in der Schulbildung und der Einführung naturwissenschaftlicher Themen in die populäre Literatur. Der Begriff der Popularisierung an sich wird unterschiedlich gedeutet: Aus der Sicht der Fachwissenschaft, die sich als komplementärer Gegensatz zur Popularisierung betrachtete, galt diese Art der Wissensverbreitung als amateurhaft, gar gefährlich, und wurde mit der Degeneration der Wissenschaften in Verbindung gebracht.⁹⁰ Nicht alle Proponenten der Wissenschaften waren gegen die Popularisierung wissenschaftlichen Wissens, wie die folgenden Ausführungen zeigen.

Grundsätzlich impliziert Wissenschaftspopularisierung die Vereinfachung komplexer fachwissenschaftlicher Konzepte und Erkenntnisse, da der Begriff in seiner Verwendung ab ca. 1850 „generell als Volksmäßigkeit, Gemeinfaßlichkeit oder Gemeinverständlichkeit“ ausdrückte und tendenziell „an naturwissenschaftliche Themen“ gekoppelt wurde.⁹¹ Auch in Wien wurden um die Mitte des 19. Jhdts. Vereine gegründet, deren Anliegen es war, die Wissenschaften in die Öffentlichkeit zu tragen, darunter die „Gesellschaft der Freunde der Naturwissenschaften“ (1847 ins Leben gerufen) und der 1861 vom Geologen Eduard Suess gegründete "Verein zur Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse". Suess postuliert in einem Beitrag von 1862 optimistisch die Zielsetzung des Vereines:

⁸⁹ Vgl. Andreas W. *Daum*, Bürgerliche Kultur, Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, 1848-1914 (München 2002), S. 1f.

⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 38.

⁹¹ Ebd., S. 35-37.

„Ja, gross ist diese Schöpfung und unerschöpflich sind ihre Wunder. Das Auge vermag nicht sie zu fassen, vergebens müht sich der Geist, um sie alle zu begreifen; wie soll die Lippe im Stande sein sie alle zu schildern? Einzelne Skizzen, flüchtige Szenen aus dem grossen, lebensvollen, ewigen All sind es, die wir im besten Falle Ihnen versprechen können. Der feinere Geist findet den Zusammenhang der Fragmente und ahnt die harmonische Grossartigkeit des Ganzen. Ja und eben diesen erhebenden Gedanken an die ewige, unendliche und unveränderliche Gesetzmässigkeit des Kosmos hinauszutragen in's Volk, das ist's was ich als die Mission dieses Vereines erkenne.“⁹²

Diese Vereine sind insofern von Bedeutung, als spätere leitende Funktionäre des Naturhistorischen Museums in Wien Mitglieder dieser Gesellschaften waren. So war der Geologe Franz von Hauer, der im Rahmen dieser Arbeit keine unwesentliche Rolle spielt, da er die ersten Museumsführer des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums publizierte, an den Gründungen verschiedener Gesellschaften beteiligt, darunter habe er „die Anregung zur Gründung“ der oben genannten „Gesellschaft der Freunde der Naturwissenschaften“ gegeben, „die – obwohl nur kurzlebig – als Keimzelle eines öffentlichen wiss. Lebens in Österr. bezeichnet werden kann.“⁹³ Es kann daher angenommen werden, dass der spätere Intendant des Museums während seines Engagements in jenen Vereinen bereits mit Konzepten der Wissenschaftspopularisierung in Berührung gekommen war.

Das Zitat Suess' beinhaltet jenseits des Appells an das „Volk“, sich zu bilden, vor allem ein typisch bürgerliches Bild der Aneignung des Wissens über Natur. Die Frage, inwiefern die Naturvorstellungen des Bürgertums in der Präsentation des Wissens im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum beeinflussten, wird in dieser Arbeit nur unzureichend beantwortet werden können, da der Fokus primär auf dem Museum als *monarchischen* Repräsentationsraum liegt, wie im folgenden Kapiteln ausführlicher beschrieben wird. Nichtsdestotrotz kann nicht geleugnet werden, dass Topoi, die Natur „zum moralischen und politischen Vorbild“ stilisierten, und Bildungsideale, die „durch [das] Erkennen der eigenen Stellung im ‚Naturganzen‘“⁹⁴ charakterisiert werden, in den Ausführungen von Hauer über das Museum und in anderen Quellen gefunden werden können, wie in den folgenden Kapiteln zu sehen sein wird. Prinzipiell sind bei der Erforschung des Wiener Naturhistorischen Museums – ähnlich wie im Falle des Wiener Zoos – Fragen der Grenzziehung zwischen bürgerlichem und adeligem Raum durchaus berechtigt. Mitchell

⁹² Eduard Suess, Ueber die Entstehung und die Aufgabe des Vereines. Ansprache des Geschäftsführers Eduard Suess. In: Schriften des Vereines zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien 1 (Wien 1862), S. 14.

⁹³ Constant von Wurzbach, Hauer, Franz von. In: Österreichisches Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Band 8 (Wien 1862), S. 211.

⁹⁴ Wessely, Künstliche Tiere, S. 54.

Ash macht darauf aufmerksam, dass solche „Kategorien [...] innerhalb bestimmter Grenzen nützlich [sind]“ und sie, im Falle des Zoos, verschwimmen und ineinander übergreifen und demnach nicht von einer „lineare[n] Abfolge von Idealtypen“ der die Institution besuchenden Personen gesprochen werden kann.⁹⁵ Nichtsdestotrotz können gerade diese Beziehungen zur Öffentlichkeit, die im Naturhistorischen Museum als ähnliche nacheinander folgende Strukturen (adelig – bürgerlich – massenorientiert⁹⁶) interpretiert werden können, sich als nützlich erweisen, um Veränderungen wissenschaftspopuläre Veränderungen zu beschreiben. Die offene Frage bleibt in Bezug auf das Durchmischen dieser Formen, ob das Museum im 19. Jhdt. ein genuin adeliger Raum war: Der Herrscher war präsent, das Publikum und die Mitarbeiter mussten jedoch nicht notwendigerweise dem Adel angehören. Die Präsentation des Wissens im k. k. Naturhistorische Hofmuseum könnte quasi „inoffiziell“ durch als bürgerlich charakterisierbare Bildungsideen beeinflusst worden sein. Solange diese den wissenschaftlichen und politischen Zielsetzungen der Institution gerecht wurden, konnten sie auch geduldet werden.

Naturhistorische Museen sind, wie auch zoologische Gärten im 19. Jhdt., als Repräsentanten der Popularisierungsentwicklungen des Jahrhunderts zu betrachten. Wie in der Einleitung erwähnt, wurden sie – manche mehr, manche weniger, abhängig vom politischen und akademischen Umfeld – zu Orten, an denen „Natur“ einem größeren Publikum präsentiert wurde. Die von Susanne Köstering und Carsten Kretschmann beschriebene Wende vom „System“ zum „Leben“ trägt diesen Popularisierungsbestrebungen Rechnung. Wollten Museen der Bildung dienlich sein, mussten sie sich an „das Volk“ anpassen und Kompromisse in der Darstellung von „Natur“ eingehen, d.h. in anderen Worten: von der rein wissenschaftlichen Darstellungsform in eine verständlichere umgewandelt werden. Die Anpassung an breitere Massen bedeutete natürlich nicht das Aufgeben eigener Positionen oder Bildungsideale, sondern die Übersetzung dieser in verständliche Codes.

Der Ruf nach einem bildenden Naturhistorischen Museum wurde in Teilen der naturwissenschaftlichen Vereine laut. So äußerte sich August Friedrich Marschall in einem verschriftlichten Vortrag vor den „Freunden der Naturwissenschaften“ Ende 1848

⁹⁵ Mitchell G. Ash, Mensch, Tier und Zoo – Zur Einführung. In: Ash Mitchell G. (Hg.), Mensch, Tier und Zoo. Der Tiergarten Schönbrunn im internationalen Vergleich vom 18. Jahrhundert bis heute (Wien/Köln/Weimar 2008), S. 18f.

⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 11.

zu dieser Thematik und beklagte sich über die räumliche Enge der höfischen Sammlungen, die „eine sistematische Aufstellung [ihrer] Schätze“ behindere, die letztendlich „nicht nur allein für die Bildung von Lehrern und Naturforschern vom Fach, sondern auf Befriedigung Aller, die nach diesen Kenntnissen verlangen“ nicht gerecht werde.⁹⁷ Auch bei Marschall wird, wie oben bei Suess, die Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften als „Mittel der geistigen und sittlichen Veredelung“⁹⁸ betrachtet, also explizit an ein bürgerliches Ideal gebunden, das mit der Errichtung naturwissenschaftlicher Museen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollte. Konkret sollte eine solche Institution folgende Aufgaben erfüllen:

„Soll eine solche Anstalt ihren Zweck wirklich erreichen, so darf sie nicht nur die Schaulust und Wissbegierde im Allgemeinen oder das wissenschaftliche Bedürfniss Einzelner befriedigen, sie muss nicht nur durch Vorträge und praktische Uebungen künftige Lehrer und Naturforscher vom Fach ausbilden, sie soll auch das Licht naturwissenschaftlicher Erkenntnis und damit die Lust und Liebe dazu in breiten Strömen über alle Sphären der Gesellschaft ausgiessen“.⁹⁹

Damit wurde explizit eine Teilhabe der Öffentlichkeit an den Erkenntnissen der Naturwissenschaften gefordert, die in einem naturhistorischen Museum als mehr oder minder partizipativen Raum ermöglicht werden sollte. Ob dies tatsächlich der Fall war, und inwiefern die Wissenschaft frei blieb von politischer Einflussnahme soll an dieser Stelle noch nicht behandelt, sondern im den folgenden Kapiteln besprochen werden. Die Befriedigung der „Schaulust und Wissbegierde“ ist ein durchaus häufiges Motiv in der Konzeption naturhistorischer Museen. Wie im letzten Kapitel beschrieben, darf diese Befriedigung dabei keinesfalls – zumindest seitens der Ausstellungskonzipierenden – als beliebiges und unkoordiniertes Begehen der Sammlungen verstanden werden. Es ging immer um eine Schaulust und Wissbegierde, die auf eine *bestimmte* Art und Weise befriedigt werden sollte.

Die Ausführungen in diesem Unterkapitel sollen dazu dienen, den Trend der Wissenschaftspopularisierung, der auch in Österreich-Ungarn vorzufinden war, zu bestätigen und die Wissenschaftspopularisierung als Phänomen zu beschreiben, das die Teilhabe der Öffentlichkeit an den Wissenschaften fordert. Die Frage, die in diesem Kontext zu beantworten ist, ist wie Popularisierung in Museen stattfindet und wie diese

⁹⁷ August Friedrich Marschall, Ansichten über die Einrichtung von Naturhistorischen Museen. Mitgetheilt am 15. December 1848 in einer Versammlung von Freunden der Naturwissenschaften in Wien (Wien 1849), S. 5f.

⁹⁸ Ebd., S. 7.

⁹⁹ Ebd., S. 8.

konkret gedacht werden kann. Dafür lohnt es sich, die Geschichte der Bildungsarbeit im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum und Naturhistorischen Museum Wien zu skizzieren.

3.2. Öffentlichkeit und Museum in den Kabinetten und im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum

Naturhistorische Museen, die sich als Bildungsinstitutionen verstehen, vertreten eine bestimmte pädagogische Agenda, die sich darin ausdrückt, dass Natur als Bildungsinstanz betrachtet wird, die das Interesse an ihr wecken und bestenfalls dazu animieren sollte sich näher mit ihr zu beschäftigen. Eine Verknüpfung von Natur und Heimat beispielsweise konnte die Zuneigung zum eigenen Umfeld steigern und somit eine andere extrinsische Motivation für die Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften liefern als ein bloßes Interesse an ihnen. So argumentiert Kretschmann, dass einige Parteien im Deutschland des 19. Jhdt. die strikte Wissenschaftlichkeit naturhistorischer Museen betonten, während andere der „Volksbildung“ höheren Stellenrang zuschrieben.¹⁰⁰ Wie später diskutiert wird, präsentierte das k. k. Naturhistorische Hofmuseum sich als Institution, die beide Bedürfnisse deckte und durch die im 19. Jhdt. nicht unübliche Trennung von wissenschaftlicher Hauptsammlung und öffentlicher Schausammlung, dieser Idee gerecht werden wollte.

Wie bereits argumentiert wurde, musste für die Popularisierung des wissenschaftlichen Wissens auf dem Publikum bekannte Muster zurückgegriffen werden. Die Herausforderung war demnach die adäquate Übersetzung von Wissen über Natur in eine leichter verständliche Form. Die Praktiken der Popularisierung, „die das Anschauliche und Authentische bevorzugten, entsprachen den Erwartungen und Sichtweisen eines Publikums, das – ohne weitere naturwissenschaftliche Vorkenntnisse – das Konkrete über das Abstrakte stellte“.¹⁰¹ Neben der Simplifizierung und der Transformation von Fachjargon in eine allgemeinverständlichere Sprache sind somit vor allem das Bildliche, Konkrete, (nahezu) Greifbare und nicht selten das Imposante wesentliche Strategien naturhistorischer Wissenspopularisierung. Das wohl markanteste Beispiel solcher Medien für das naturhistorische Museum des 19. Jhdt. stellt die Entwicklung der Dermoplastik dar, die die Möglichkeiten der Ausstellungsgestaltung insofern veränderte als Tiere nun lebendiger dargestellt werden konnten. Dies waren „Indikatoren und Faktoren jenes

¹⁰⁰ Vgl. Kretschmann, Räume öffnen sich, S. 261.

¹⁰¹ Ebd., S. 127.

Profilwandels von ‚System‘ zum ‚Leben‘¹⁰². Dem Präparieren und der Anpassung an eine lebendigere Darstellung waren aber Grenzen gesetzt, wie Hauer im sechsten Band der Annalen des Museums schildert:

„Bei den grossen Fortschritten, welche die Technik des Ausstopfens in neuerer Zeit gemacht hat, muss es als eine unabweisbare Aufgabe betrachtet werden, namentlich bei den Säugethieren die aus älterer Zeit herrührenden steifen Producte der früheren Ausstopfekunst durch neue Objecte zu ersetzen, welche, den *heutigen Anforderungen* entsprechend, ein wirkliches, man möchte sagen *lebenswarmes* Bild der Thiere in ihren *natürlichen Stellungen* geben. Leider ist aber die Herstellung derartiger Kunstwerke mit so grossen Kosten verbunden, dass ihre Beischaffung nur sehr allmählig, den vorhandenen Mitteln entsprechend, erfolgen kann. Im abgelaufenen Jahre nun wurden neu zur Aufstellung gebracht: zwei Gazellen [...], ein sibirischer Rehbock [...], ein Steinbock [...], zwei Faulthiere [...] und ein Seelöwe [...], sämmtlich von Präparator Kerz in Stuttgart meisterhaft ausgestopft, dann ein von den Brüdern Hodek nicht minder trefflich präparirter Edelhirsch.“¹⁰³

Die Grenzen waren wohl primär finanzieller Natur. Sie verhinderten die von Hauer prinzipiell gewünschte „lebenswarme“ Darstellung der Ausstellungsobjekte und damit auch eine potentielle Funktionalisierung von Präparaten zu Zeichen eines populärer gestalteten Systems. Der Wunsch den „heutigen Anforderungen“ zu entsprechen und ein „lebenswarmes Bild der Thiere“ zu zeichnen, kann jedoch als Wunsch, vom „System“ zum „Leben“ überzugehen, gedeutet werden.

Die Frage der adäquaten Übersetzung wissenschaftlichen Wissens in eine leichter konsumierbare Form wirft einige Nebenfragen auf, für welche in diesem Kapitel versucht werden wird, ebenfalls Antworten zu finden. Der Begriff „Wissenschaftspopularisierung“ sagt nicht viel über die Art und Weise, diese zu betreiben aus. Er sagt vor allem nichts über das Publikum aus, das angesprochen werden sollte. Es stellt sich zumal die Frage, *ob* die Präsentation von Wissen im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum tatsächlich für die „breite“ Öffentlichkeit gedacht war und somit die Bedürfnisse von Menschen aus unterschiedlichsten sozialen Kontexten befriedigen sollte, oder ob das Museum, trotz seiner behaupteten Offenheit, tatsächlich effektiv nur ein bestimmtes, gebildetes Publikum adressierte.

Die Bezugnahme zur Lebenswelt des Betrachters ermöglichte es, den Objekten Sinn zu verleihen, d.h. Sinnbezüge herzustellen, die das Ausgestellte konkretisieren und begreifbar machen. Kretschmann zeigt eindrucksvoll, dass diese nicht selten mit

¹⁰² Ebd., S. 104.

¹⁰³ Franz Ritter von *Hauer*, Notizen. Jahresbericht für 1890. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band VI (Wien 1891), S. 5. Hervorhebung d. Autors.

politischen Agenden verknüpft waren und etwa Topoi wie „Heimat“, „Fremde“ und „Familie“ in die museale Präsentation einbetteten.¹⁰⁴ Beispiele hierfür wären die Elemente der Innenausstattung des Gebäudes, die auf das monarchische Moment des Museums verweisen, wie etwa das im nächsten Kapitel näher besprochene Gemälde des Bergbaus in der Monarchie, welches die Aspekte der österreich-ungarischen Heimat und den wirtschaftlichen Kontext der ausgestellten Mineralien verdeutlicht.¹⁰⁵

Der Umstand, dass das k. k. Hofnaturalienkabinett und in Folge das k. k. Naturhistorische Hofmuseum als Orte der Repräsentation der Monarchie gelesen werden können, ist nicht als Widerspruch zur Tatsache zu verstehen, dass Maria Theresia nach dem Tod ihres Gatten die Sammlungen dem Staat übertragen und teilweise öffentlich zugänglich gemacht hatte.¹⁰⁶ Eine ähnliche Entwicklung fand auch in der kaiserlichen Menagerie statt: War diese anfangs „nur einem sehr kleinen, exklusiven Personenkreis zugänglich“, wurde sie 1778 „einem breiteren Publikum“ geöffnet, das, falls es die Regeln der Sauberkeit und Ordnung verfolgte, den Besuch im Tiergarten als Gast verbringen konnte.¹⁰⁷ Die Öffnung der Einrichtungen war die Möglichkeitsbedingung für die Repräsentation der Monarchie. In den kontrollierten Räumen des Museums und der Menagerie konnten Subjekte als solche konstruiert werden, indem die Glorie des Herrscherhauses begehbar und somit erfahrbar gemacht wurde. In diesem Stadium ist fragwürdig, ob die Sammlungen tatsächlich für das „einfache Volk“ gedacht waren, da die wissenschaftliche Benennung und Erforschung der ausgestellten Objekte womöglich nur dem geschulten bürgerlichen Naturliebhaber und –forscher attraktiv erschien. Ein Blick in die Geschichte der pädagogischen Konzeptionen und Bemühungen, naturwissenschaftliches Wissen zu popularisieren, skizziert Brüche und Kontinuitäten in der Darstellungsweise der Objekte und ermöglicht, einen Kontrast zum späteren k. k. Naturhistorischen Hofmuseum herzustellen. Die systematische Darstellung der im k. k. Hofnaturalienkabinett zu Zeiten Maria Theresias aus größtenteils mineralogischen Objekten bestehenden Sammlung ermöglichte es vor allem geologisch-vorgebildeten oder –interessierten Fachleuten und Studierenden ihre Kenntnisse zu vertiefen.¹⁰⁸ Elisabeth Jaks argumentiert, dass die eingeschränkten Öffnungszeiten (zwei Wochentage) gegen eine „allgemeine Zugänglichkeit“ der Sammlungen sprechen, da die BesucherInnen

¹⁰⁴ Vgl. *Kretschmann*, Räume öffnen sich, Kapitel V.1., V.2 und V.5.

¹⁰⁵ *Riedl-Dorn*, Das Haus der Wunder, S. 194.

¹⁰⁶ *Kruspel*, Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, S. 14.

¹⁰⁷ *Wessely*, Künstliche Tiere, S. 30.

¹⁰⁸ *Elisabeth Jaks*, Pädagogik im Museum, S. 15.

lediglich vormittags die Gelegenheit zu einer Besichtigung der Sammlungen ergreifen konnten: „Es darf daher wohl mit Recht davon ausgegangen werden, dass sich die ‚Allgemeinheit‘ in der Realität auf einen Personenkreis von Gelehrten, Studenten und Personen mit einer höheren Ausbildung [...] beschränkte.“¹⁰⁹

Die Geschichte der pädagogischen Gestaltungen der Sammlungen bis zur Eröffnung des Neubaus – und wie zu sehen sein wird, danach – lässt sich wohl durch das Spannungsverhältnis von Popularisierung des naturkundlichen Wissens und wissenschaftlichem Anspruch der Darstellung charakterisieren. Einen ersten Schritt in Richtung der Popularisierung des präsentierten Wissens machte 1797 der Direktor der nun „k. k. Physikalisches und astronomisches Kunst- und Natur-Thier-Cabinet“ genannten Institution, Abbé Simon Eberle, welcher im von Kaiser Franz I. beauftragten neuen Tierkabinett Dioramen zur Illustrierung der Tierwelt verwendete. Obwohl die Präsentationsform womöglich ein Versuch war, „die noch vorhandenen Lücken im Bestand“, die „eine rein systematische Gesamtaufstellung noch nicht zuließen“¹¹⁰ zu überbrücken, zielte sie auf ein didaktisches Prinzip, welches weniger fachmännische Kenntnis förderte, sondern auf die Grundlagenvermittlung abzielte.¹¹¹ Werden Dioramen – d.i. die ökologische Illustration von Tieren in ihrem „natürlichen Umfeld“ – heute als relativ modern betrachtet, so war die Darstellung im 18. Jhdt. unter den Gelehrten geradezu skandalös. So schreibt Hamann, dass die Dioramen nicht nur eine finanzielle Belastung darstellten, sondern auch aufgrund der fehlenden Beschriftungen der Objekte „das Naturalienkabinett am Augustinergang [im Vergleich dazu] geradezu als eine Hochburg der Systematik und des Seriosität wirken [musste].“¹¹² Die Konzeption Eberles wird auch in anderen Publikationen des Naturhistorischen Museums als eher negative gewertet und üblicherweise angeführt, um die „Unwissenschaftlichkeit“ seiner Darstellung mit den seiner Amtszeit folgenden Entwicklungen zu kontrastieren. Die Zeittafel im Band zum hundertjährigen Jubiläum der Institution zeigt nach dieser Lesart eine stetige Entwicklung der „Wissenschaftlichkeit“ der Kabinette und des Museums, welche durch die „unerfreulichen Entwicklungen“ Eberles, durch welche „[d]er wissenschaftliche Charakter der Sammlungen“ gefährdet wurde, unterbrochen wurde.¹¹³

¹⁰⁹ *Kruspel*, Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, S. 17.

¹¹⁰ Günther *Hamann*, Das Naturhistorische Museum in Wien, S. 18.

¹¹¹ *Jaks*, Pädagogik im Museum, S. 23f.

¹¹² *Hamann*, das Naturhistorische Museum in Wien, S. 20.

¹¹³ Naturhistorisches Museum Wien, 100 Jahre Naturhistorisches Museum in Wien. Jubiläumsfestausstellung (Wien 1976), S. 5f.

Aus diesen Bewertungen lässt sich schließen, dass die Rolle des Museums als seriöse naturwissenschaftliche Einrichtung verteidigt werden und falls populärer konzipierte Darstellungen Einzug finden sollten, diese an Paradigmata der vertretenen Disziplinen orientiert sein müssten.

Der Kündigung Eberles aufgrund der – so die Argumentation – hohen Kosten seiner Projekte folgten Abbé Stütz und schließlich Carl von Schreibers, welche die an der Taxonomie orientierte Darstellung wieder einführten und den Fokus der Sammlungen auf das als wissenschaftlich Konzipierte lenkten. Stütz, der die „Entwirrung der Tiersammlung“ einführte, orientierte sich bei der Gestaltung der Ausstellung an „den Systemen der großen französischen Naturforscher Cuvier, Geoffroy St. Hilaire, La Cépède und Lamarck, die [...] Carl v. Schreibers zu dieser Zeit als Erster an einer deutschen Hochschule [der Universität Wien, Anm. des Autors] lehrte“.¹¹⁴ Scholler äußert sich nicht zu den Elementen, die Stütz und Schreibers aus den Theorien dieser Forscher übernommen hatten, als gemeinsamen Nenner lässt sich aber wohl die vergleichende Anatomie nennen, welche als Basis der Ordnung dient. Inwiefern die Widersprüche zwischen Lamarcks und Cuviers Vorstellungen über das Aussterben von Arten berücksichtigt wurden, lässt sich aus den historiographischen Darstellungen über Stütz und Schreibers nicht eruieren.

Obwohl die Präsentation sich an wissenschaftlichen Kriterien der Kategorisierung von Lebewesen orientierte, wurde durch die räumliche Verteilung und Trennung der zoologischen Objekte insofern ein didaktischer Effekt erzielt, als die Platzierung der Gattungen im taxonomischen System visuell vermittelt wurde.¹¹⁵ Die Wiederorientierung an einem streng-wissenschaftlichen taxonomischen Modell sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass zumindest einige Versuche durchgeführt wurden, die Sammlungen für das Publikum etwas offener zu gestalten. So wurden allgemeinere Informationen über Tiere (beispielsweise ihre „Lebensweise“) und die deutschen Namen der repräsentierten Objekte eingeführt, die gleichzeitig als Strategie der Anbindung an das sprachliche Umfeld und der Vereinfachung von Fachtermini gedeutet werden kann. Die gesteigerten BesucherInnenzahlen sind eventuell ein Resultat dieser Bemühungen.¹¹⁶ Nichtsdestotrotz bestanden beachtliche, die breitere Öffentlichkeit exkludierende Aspekte, wie noch

¹¹⁴ Hubert Scholler, *Naturhistorisches Museum in Wien. Die Geschichte der Wiener naturhistorischen Sammlungen* (Wien 1958), S. 16.

¹¹⁵ Jaks, *Pädagogik im Museum*, S. 28.

¹¹⁶ Ebd., S. 31.

immer stark begrenzte Öffnungszeiten und Vorträge, die exklusiv für Fachleute abgehalten wurden.¹¹⁷

Das 1889 eröffnete k. k. Hofmuseum bot der breiteren Öffentlichkeit (eingeschränkte) Öffnungszeiten (Donnerstag, Samstag und Sonntag bei freiem Eintritt und Dienstags für ein Entgelt von 1 Gulden¹¹⁸) und die freudige Reaktion des damaligen Intendanten und Geologen Franz von Hauer über „275 227 Besucher innerhalb eines Zeitraumes von weniger als fünf Monaten“¹¹⁹ geben einen Hinweis darauf, dass die Führung des Hofmuseums durchaus an der Partizipation bzw. dem Besuch eines breiteren Publikums interessiert war. Wie breit dieses Publikum sozial wirklich war, kann nur indirekt eruiert werden. Die Besucherzahlen pro Jahr vielen unterschiedlich aus, überstiegen aber prinzipiell immer 100 000 Personen. 1914 besuchten nach Angaben des Nachfolgers Hauers, Franz Steindachner, „137.432“¹²⁰ Personen das Museum, was eine relativ schwache Besucherzahl ist, waren es in 1912 und 1913 fast rund 360 000¹²¹ bzw. 300 000¹²², die „die Tourniquets passierten“. Die Daten, die Steindachner angibt, deuten darauf hin, dass der Begriff des „breiten Publikums“ mit Vorsicht zu genießen ist. Hier heißt es, dass von den „358.154“ Menschen, die das Museum besuchten, „249.179 auf die Sonn- und Feiertage, 57.428 auf die Donnerstag“ und „7518 auf die Zahltag [entfallen]“. ¹²³ Das Museum wurde von einer „breiten Masse“ wohl eher am Wochenende und an zahlungsfreien Tagen besucht. Wird berücksichtigt, dass das Museum nur an vier Tagen geöffnet hatte, ergeben sich im Durchschnitt 1432 BesucherInnen (der Gesamtmenge) pro Tag, an Sonn- und Feiertagen rund 1920. Diese Zahlen sprechen nicht dafür, das k. k. Naturhistorische Museum als Massenphänomen zu betrachten, gastierten doch am Ende des 19. Jhdts. „an manchen Tagen 25.000 Besucher“ im Schönbrunner Tiergarten.¹²⁴ Davor schreibt Steindachner im Vorwort der 2. Auflage von 1900, dass in den ersten „10 Jahren das 36. Tausend [des Führers, Anm. d. Autors] vergriffen ist“ und

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Hauer, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum (Wien 1891), S. 1.

¹¹⁹ Riedl-Dorn, Das Haus der Wunder, S. 208.

¹²⁰ Franz Steindachner, Notizen. Jahresbericht für 1914. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band XXIX (Wien 1915), S. 2.

¹²¹ Franz Steindachner, Notizen. Jahresbericht für 1912. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band XXVII (Wien 1913), S. 4.

¹²² Franz Steindachner, Notizen. Jahresbericht für 1913. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band XXVIII (Wien 1914), S. 5.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Wessely, Künstliche Tiere, S. 44.

in diesem Zeitraum „3,300.102 Personen“ die Einrichtung besucht hatten.¹²⁵ Dies sind im Durchschnitt 300 000 Personen pro Jahr, was wiederum gegen einen massenhaften Publikumsansturm spricht. Von der Eröffnung bis Ende 1905 hatten fast 5 Millionen Menschen die Institution besucht.¹²⁶ Der Führer zeigt jedoch ein weiteres interessantes Detail: Um 1900 war statt des freien Zugangs donnerstags, samstags und sonntags¹²⁷ lediglich donnerstags ein freier Eintritt möglich.¹²⁸ An dieser Stelle scheint der Zugang für „das grosse Publicum“ sogar eingeschränkt worden zu sein. Aus dieser Quelle geht jedoch nicht hervor, warum diese Maßnahme getroffen wurde.

Nichtsdestotrotz wird die Öffnung für ein breites Publikum öfters als charakteristisch für das Museum betrachtet. In einem Bericht über das sich in der Vorbereitungsphase befindende neue Hofmuseum in der Zeitschrift *Nature* äußert sich Franz von Hauer direkter über das Selbstverständnis der Institution:

“With the final completion of the building, this latter work [die Transportation der großen Säugetiere, Anm. d. Autors] will likewise be completed, and then will this establishment for scientific labour and for the instruction of the people be at once opened.”¹²⁹

Dies verweist auf die bis heute noch gültige Doppelfunktion des NHM als Forschungs- und Bildungsstätte und zeigt, dass die Idee des Museums als Ort der Bildung der breiten Öffentlichkeit auch nach den Forderungen der Vereine um die Mitte des Jahrhunderts an Aktualität nicht verloren hatte. Im Naturhistorischen Museum sollte ein Kompromiss zwischen wissenschaftlicher Forschung und Studium allgemeiner Bildung der Bevölkerung – wie auch immer diese gedacht wurde und wer auch immer als Adressat galt – gefunden werden.

Nicht nur in *Nature*, sondern auch in anderen Beiträgen in den Annalen des Naturhistorischen Museums erläutert Hauer diese Doppelfunktion des Naturhistorischen Hofmuseums als Forschungs- und öffentliche Bildungsstätte. Die in den vergangenen Jahren durchgeführten Arbeiten, zu welchen unter anderem „die Einreihungen dieser Objekte“ und „die wissenschaftliche Bestimmung der zahlreichen Stücke“ gehören, diene als Grundlage für die „Aufgaben“ des Museums, erklärt Hauer in seinem Beitrag in den

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Franz Ritter von *Hauer*, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum. (Wien ²1909), S.1.

¹²⁷ Franz Ritter von *Hauer*, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum (Wien 1895), S. 1.

¹²⁸ *Hauer*, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum, 2. Auflage, S. 1.

¹²⁹ Franz Ritter von *Hauer*, The New Natural History Museum in Vienna. In: *Nature* 33 (1886), S. 347.

Annalen von 1890.¹³⁰ Diese bestehen aus der Stillung der „Schaulust und Wissbegierde des grossen Publicums“ sowie des „Lernbedürfnis[es] der Studirenden“ einerseits und der Nutzung „für die Studien der Fachgelehrten, seien dies nun Beamte des Museums oder fremde Gäste“ andererseits.¹³¹ Darüber hinaus wird hier explizit vom „grossen Publicum“ und wissenschaftlich Interessierten unterschieden und dementsprechend eine Trennung in Schau- und Hauptsammlung vorgenommen, wobei die Schausammlungen der „Volksbildung“ dienen und die wissenschaftliche Hauptsammlung „die Erweiterung der Wissenschaft selbst befördern“ sollte.¹³² Im ersten Band der Annalen wird darüber hinaus explizit darauf hingewiesen, dass das Gebäude für die Öffentlichkeit – d.h. öffentliche Schausammlungen – konzipiert war.¹³³ Es ist schwer zu beantworten, ob das „grosse Publicum“ auf deren „Schaulust“ reduziert wurde. Es darf jedoch angenommen werden, dass die Wissenschaftlichkeit der Sammlung, und der Bildungsanspruch, der mit ihr in Verbindung gebracht wurde, verteidigt werden sollte. Planloses und nicht der Bildung des Betrachtenden beitragendes Schauen wäre demnach nicht die primäre Motivation für den Museumsbesuch.

Die Innenarchitektur des Museums repräsentiert durch die räumliche und konzeptuelle Trennung verschiedener Disziplinen „das damalige Verständnis eines naturgeschichtlichen Kanons“.¹³⁴ Naturgeschichte wird hier in dem im 19. Jhdt. üblichen Sprachgebrauch als Sammelbezeichnung verschiedener naturwissenschaftlicher Disziplinen betrachtet. Diese sollten das Bild eines Raumes, der die Geschichte der Natur abbildet, vervollständigen. Anstelle der gemischten Darstellungsformen der Vergangenheit und der getrennten Aufstellung in verschiedenen Gebäuden sollte nun ein einziges Bauwerk die Naturwissenschaften beherbergen und gleichzeitig die Differenzierung der im Haus repräsentierten Disziplinen durch die räumliche Trennung signalisieren. Darüber hinaus verwiesen die Ordnungskriterien – d.h. die jeweils relevante Systematik der einzelnen Disziplinen – möglicherweise auf einen intendierten didaktischen Effekt. Die räumliche Anordnung und Trennung von zoologischen Objekten in Arten und Gattungen ermöglicht eine sinnlich-räumliche Wahrnehmung der „Natur“,

¹³⁰ Franz Ritter von *Hauer*, Notizen. Jahresbericht für 1889. In: Annalen des k .k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band V (Wien 1890), S. 4.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd. und vgl. *Jaks*, Pädagogik im Museum, S. 41.

¹³³ Franz Ritter von *Hauer*, Notizen. Jahresbericht für 1885. In: Annalen des k .k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band I (Wien 1886), S. 2.

¹³⁴ *Jaks*, Pädagogik im Museum, S. 43.

denn „das Durchschreiten einer Tür [ermöglicht] den Eintritt in ein neues ‚Thema‘“. ¹³⁵ In Bezug auf das letzte Kapitel darf hier betont werden, dass sich die Disziplinen selbst darstellen – sie sollen neben der Befriedigung der Schaulust – sich anderen „selbst lehren“. Sie präsentieren sich und ihre Methodik der Ordnung von Wissen und ermöglichen so auch Laien einen optischen Einblick in die Systematik der Zoologie.

Nichtsdestotrotz wurde auch auf andere Methoden der Darstellung bzw. der Belehrung zurückgegriffen, die durchaus als auf einem didaktischen Kalkül basierend bewertet werden können: So wurden in der zoologischen Schausammlung beispielsweise Glasmodelle für kleine Tierchen verwendet und zusätzliche Informationen zur Lebensweise der durch die Objekte dargestellten Lebewesen (beispielsweise durch „Modelle von Nestern (Ameisen-, Bienen-, Wespen-, Hornissen- und Hummelnester[n])“ zur Verfügung gestellt. ¹³⁶ Einige andere Popularisierungsstrategien werden schließlich im letzten Kapitel dieser Arbeit besprochen.

Diese Beispiele zeigen, dass die Bemühungen um eine adäquate Präsentation des ausgestellten Wissens zugunsten eines nicht wissenschaftlich gebildeten Publikums stärker forciert wurden als in den vergangenen Jahrzehnten. Die Etablierung der Schau- und Hauptsammlung, die Einführung von Museumsführen und das Bemühen, neue didaktische Hilfsmittel zu verwenden, zeugen jedenfalls von einer Grundhaltung, welche die Bildung „des Volkes“ bejaht. Es wurde aber auch diskutiert, dass die Öffnung nicht unbedingt eine Vereinfachung des Wissens bzw. vollständige Anpassung der Präsentation an verschiedenste gesellschaftliche Schichten bedeutet, und somit stets die Frage nach der Form „des Volkes“ bzw. welches Publikum dieses „Volk“ ausmacht im Blick behalten werden sollte.

3.3. Öffentlichkeit und Museum in der Ersten Republik

Mit dem Ende der Habsburgermonarchie und der politisch problematischen Lage der Ersten Republik unterlief das Museum strukturelle Veränderungen. Die Institution musste während des ersten Weltkriegs für fast ein Jahr (1914-1915) geschlossen bleiben und hatte danach reduzierte Öffnungstage und -zeiten. Hauptgründe dafür waren der Mangel an Angestellten, welche teilweise in das Militär einziehen mussten ¹³⁷ und die finanzielle

¹³⁵ Ebd., S. 46.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S. 53.

¹³⁷ Vgl. *Riedl-Dorn*, Das Haus der Wunder, S. 216f.

Lage des Staates nach dem Ersten Weltkrieg. Das Museum wurde mit der Inanspruchnahme der höfischen Besitztümer 1919 dem Staatsamt für Unterricht zugewiesen und somit zumindest offiziell öffentlich und politisch vom höfischen Kontext getrennt.¹³⁸

Nichtsdestotrotz bleiben die Reste der höfischen Repräsentation im Raum enthalten und müssen für diese Institution als konstitutiv betrachtet werden. Im Gegensatz zum Muséum National d'Histoire Naturelle in Paris, welches als Beispiel eines – zumindest in der Theorie – partizipatorischen und der Nation geöffneten Raumes im Kontext der Französischen Revolution konzipiert wurde¹³⁹, ist dem heutigen NHM das Monarchische aufgrund der architektonischen Gestaltung und seiner Geschichte eingeschrieben.

Diese Tatsache ist eine, die den für die Museumsreform der Ersten Republik zuständigen Hans Tietze erhebliche konzeptuelle Schwierigkeiten verschaffte, welche sich im „Versuch, die kaiserlichen Repräsentationsanstalten zu republikanischen Volksbildungsanstalten umzuformen“¹⁴⁰ äußerten: „Der Kaiser musste nicht mehr als Person anwesend sein – die Architektur vermittelte ständig seine Präsenz.“¹⁴¹ Es waren demnach durchaus Bestrebungen vorhanden, die ehemals höfischen Museen zum Eigentum der Nation und somit der Volksbildung zu machen und sie umzugestalten. Museen sollten idealerweise Gemeineigentum werden, d.h. vor allem die breite Öffentlichkeit sollte sich an den Sammlungen erfreuen und bilden. Dieser Wunsch kommt im *Allgemeinen Führer durch die Schausammlungen des Naturhistorischen Museums* von 1927 zum Vorschein. Hier werden die BesucherInnen dazu aufgerufen, „Sorge [zu] tragen, Beschädigungen der ausgestellten Objekte auf das sorgfältigste zu vermeiden und zu verhindern“, denn „die Sammlungen“ seien „Eigentum des österreichischen Volkes“ und sollten „der Belehrung der Allgemeinheit dienen.“¹⁴²

Die wirtschaftliche Lage der Ersten Republik betraf die Neugestaltung der Museen insofern, als Beamte und Mitarbeiter abgebaut werden mussten (die „zum Kriegsdienste“

¹³⁸ Ebd., S. 217.

¹³⁹ Vgl. Dorinda Outram, New spaces in natural history. In: Jardine Nicholas (Hg.), *Cultures of Natural History* (Cambridge 1996), S. 257.

¹⁴⁰ Herbert Posch, Umbruch und Kontinuität – Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur Ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung. In: Fliedl Gottfried, Muttenthaler Roswitha, Posch Herbert (Hg.), *Museumsraum Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens* (Wien 1992), S.139.

¹⁴¹ Ebd., S. 144.

¹⁴² Kurzer Führer durch die Schausammlungen des Naturhistorischen Museums. Herausgegeben von den Sammlungsvorständen (Wien 1927), S. 3.

Einberufenen waren „7 Hofhausdiener“, „5 provisorische Hausdiener“ und elf Beamte und Präparatoren¹⁴³) und der Verkauf von Objekten geplant wurde, um die Kriegsschulden bezahlen zu können. Die Besucherzahlen sanken, da sich nicht einmal „die bisherige Besucherschicht des Museums, der alte Mittelstand“, den Besuch leisten konnte.¹⁴⁴ Poschs Aussage bezieht sich jedoch auf „das Museum“ in Wien im Allgemeinen, kann dennoch, in Bezug auf die präsentierten Besucherzahlen, übernommen werden. Siegfried Mattl argumentiert, dass „[u]nter solchen Voraussetzungen [...] die Kultur nicht wirklich zum Feld von öffentlichen Investitionen werden“ konnte.¹⁴⁵ Dabei bezieht er sich insbesondere auf die Rolle von Museen in der Kultur der Ersten Republik. Kulturell wurde primär in andere Bereiche investiert: Der neu entstandene Staat sollte „seine Position in der neustrukturierten internationalen Gemeinschaft bestimmen“ und den Weg der „Konstruktion einer Kulturmacht“ einschlagen, wobei vor allem die Musik als Mittel des *nation building*, sowie die Diplomatie und der Tourismus wichtige Sektoren der Investition wurden.¹⁴⁶ „[D]as dominierende Kulturverständnis“ schadete den Museen: „Während wir heute ‚Kultur‘ als formunspezifische Fähigkeit zur Interpretation der Umwelt begreifen, dominierte in der Zwischenkriegszeit die spezifisch in deutscher Tradition stehende Vorstellung von Kultur als ‚geistige, emotionelle und idealistische Seite menschlicher Lebenstätigkeit“.¹⁴⁷ Kunst und Kultur sollte authentisch „österreichisch“ sein und den „Geist“ der Nation repräsentieren. Dieser kulturpolitische Kontext ließ wenig Raum für die Gestaltung des NHM, eines Raumes, der scheinbar doch dem Natürlichen und eben nicht der „Kultur“ gewidmet war.

Um einen Einblick in die Reformwünsche Tietzes, vor allem in Bezug auf die Bildungsarbeit von Museen, zu erhalten, empfiehlt es sich, einige seiner Beiträge in der Arbeiterzeitung näher anzusehen. Tietze war 1925 aus dem Reformprojekt ausgestiegen und begründete in einem Artikel namens *Die Gefährdung der Wiener Museen*¹⁴⁸ seine Entscheidung. Dort erläuterte er, dass das Ziel der Reformen darin bestand, die Transformation der fürstlich- und habsburgisch konnotierten Sammlungen zu Galerien,

¹⁴³ Franz Steindachner, Notizen. Jahresbericht für 1915. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band XXX (Wien 1916), S. 7.

¹⁴⁴ Posch, Umbruch und Kontinuität, S. 142f.

¹⁴⁵ Siegfried Mattl, Der kulturpolitische Kontext der Ersten Republik. In: Posch Herbert, Fliedl Gottfried (Hg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung (Wien 1996), S. 12.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 18.

¹⁴⁷ Ebd., S. 19.

¹⁴⁸ Hans Tietze, Die Gefährdung der Wiener Museen. In: Arbeiter-Zeitung. Zentralorgan der Sozialdemokratie Deutschösterreichs, Jg. 39, Nr. 6. (6.1.1926), S. 9.

die einem neuen, demokratischen Publikum gerecht werden sollten, einzuleiten. Von 1919 bis 1924 hätte eine Modernisierungsphase stattgefunden, von der auch das Naturhistorische Museum betroffen war. Was für Änderungen dies konkret waren ist hier dennoch nicht erkennbar. Tietze äußert sich aber zu den Gründen der gescheiterten Reformen, die er in den Proponenten der monarchistischen Seite, welche sich darum bemüht hatten, die alten Besitztümer den Habsburgern zuzusichern und in der energie- und motivationslosen Bürokratie lokalisiert.¹⁴⁹ Schließlich resümiert er pessimistisch: „Den Schaden trägt die Öffentlichkeit; die Tür ins Museum, die sich dem Volke auftat, wird wieder zugeschlagen, die Fenster werden verhängt, in muffelnder Atmosphäre wird vergraben, was der Stolz und das Selbstbewusstsein des ganzen Volkes hätte werden sollen.“¹⁵⁰ Der in der Arbeiterzeitung publizierte Artikel vermennt sich mit der Forderung der Vertreter der ArbeiterInnenklasse, dass Kultur und Wissenschaft ihnen zugänglich gemacht werden müsste.¹⁵¹ Aus der Perspektive der ArbeiterInnenbewegung wurde in der Volksbildung somit eine Möglichkeit der Partizipation an Bildung, Kultur und Wissenschaft gesehen. Das Museum ist spätestens ab diesem Zeitpunkt als Ort interpretierbar, an dem ein Kultur- bzw. Klassenkampf ausgeführt wurde. Die im Kontext der Eröffnung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums aufgestellt Behauptung, den breiten Massen Bildung zu versprechen, wurde durch die Gegenposition, dass die Museen gerade *nicht* für eine egalitäre Republik stellvertretend stünden, attackiert.

Trotz dieser schwierigen Situation fanden im NHM dennoch Versuche statt, „Volksbildung“ zu betreiben. In diesem Kontext ist die Gründung des „Vereins der Freunde des Naturhistorischen Museums“ im Jahr 1923 besonders von Interesse, weil das Museum dadurch finanzielle (beispielsweise durch die Neuerwerbung von Objekten) und personelle (durch Führungen und Vorträge) Unterstützung erfuhr.¹⁵² Der Verein definiert sich als Organisation „hochgesinnte[r] Freunde der Wissenschaften“, die „dem Naturhistorischen Museum in Wien fördernd zur Seite [...] stehen“, indem sie für „eine der volkstümlichsten Bildungsstätten unseres Vaterlandes“ Mittel zu Verfügung stellen, die es der Institution ermöglichen „seiner wissenschaftlichen und volksbildnerischen

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. *Matzl*, Der kulturpolitische Kontext der Ersten Republik, S. 16.

¹⁵² Max *Fischer*, Irmgard *Moschner*, Rudolf *Schönmann*, Das Naturhistorische Museum in Wien und seine Geschichte. In: *Annalen des Naturhistorischen Museums Wien*. Band 80 (Wien 1979), S. 15f.

Aufgabe so zu entsprechen, wie es sowohl im Interesse des Museums selbst, als auch in dem seiner Besucher und überhaupt der Öffentlichkeit liegt.“¹⁵³

Ein interessantes Detail in dem kurzen Führer ist die Liste über die Rolle des Vereins in der Veröffentlichung von Führern und informativen Heften. So erschienen beispielsweise unter der Autorenschaft des Museumspersonals Publikationen wie *Die Pflanzenwelt des Burgenlandes*, *Unsere Flußkrebse*, *Insekten als Krankheitserreger*, *das vorgeschichtliche Hallstadt* und andere. „[I]n Aussicht genommen“ waren 1927 bzw. 1928 *Der geologische Boden der Stadt Wien*, *Wiener Marktfische*, ein *Botanischer Führer durch die Umgebung Wiens*, *Eßbare Pilze*, *Die Kohlenlager Deutschösterreichs* und viele weitere.¹⁵⁴ Dies deutet darauf hin, dass durch den Selbstverlag des Vereins dem Naturhistorischen Museums eine Plattform für die Publikation informativer Werke für das breitere Publikum geboten wurde. Besonders auffallend in der Liste der Veröffentlichungen ist der Fokus auf Österreich und Wien. Die neuen Grenzen der Republik erforderten eine Verschiebung in der Präsentation und Popularisierung von Wissen, von Monarchie zur Nation. Andere Publikationen sind interpretierbar als „praktische Naturwissenschaften“, d.h. die Erkenntnisse der Forschung sollen dem Publikum in ihrem Alltagsleben dienlich sein und sie über ihre Umwelt informieren.

Zu Beginn der Ersten Republik gab es aufgrund der Weisungen des Unterstaatssekretärs im Innenministerium, Otto Glöckels, zumindest Bemühungen, die Ausstellungen neu zu konzipieren, welche schließlich vom Verein der Freunde des Naturhistorischen Museums übernommen wurden.¹⁵⁵ Während die Anordnung der Objekte dem taxonomischen Ordnungsprinzip treu blieb, fanden ab erst lange nach der Amtszeit Glöckels, in den 30er Jahren Versuche statt, die Organisation in der Wissensvermittlung durch die Einführung von regelmäßigen Führungen zu erweitern, welche „das wissenschaftliche Fachpersonal nunmehr von dieser Aufgabe der öffentlichen Vermittlung weitgehend entbunden“ hatten und „die [...] Trennung in einer öffentliche Schau- und eine wissenschaftliche Studiensammlung quasi auf personeller Ebene wiederholt[en].“¹⁵⁶ Effekte dieser aktualisierten Wende zum Publikum waren beispielsweise die oben genannten Führer, die auch als Themen in Sonderausstellungen in den 20er und 30er Jahren vorkamen und Bemühungen, die Präsentation in der Schausammlung durch neue didaktische Mittel, wie

¹⁵³ Kurzer Führer durch die Schausammlungen des Naturhistorischen Museums, Rückseite des Heftes.

¹⁵⁴ Ebd., Innenseite des Umschlags.

¹⁵⁵ Vgl. Jaks, Pädagogik im Museum, S. 62.

¹⁵⁶ Ebd., S. 63.

etwa „Pelzproben“, zu erweitern, um eine allumfassendere Erfahrung ermöglichen zu können.¹⁵⁷ Damit wurde zwar nicht mit der Taxonomie teilweise gebrochen, sondern diese durch andere Dimensionen erweitert, die den BesucherInnen „vielseitigere Lernanreize“ boten.¹⁵⁸ Die neuen Führer geben ebenfalls einen ersten Hinweis auf die Präsentation von Objekten. Während Hauer erwähnte, dass die Urtiere (wie „Wurzelfüßler [...] und die Infusorien“¹⁵⁹) wegen ihrer geringen Größe für eine Schausammlung ungeeignet wären, erwähnen die Autoren des 1928 publizierten Führers, dass „Diapositive von Urtieren vor dem ersten Fenster“ stünden.¹⁶⁰

Diese fokussierte Neuorientierung zum Publikum und die damit verbundenen etwaigen Veränderungen der Ausstellungsweise, welche einer noch genaueren Analyse bedürfen, können auf verschiedenste Weisen interpretiert werden. Jaks argumentiert beispielsweise, dass die am Anfang des 20. Jhdt. aufkommende Reformpädagogik, die einen nicht unerheblichen Einfluss auf deutsche Museen ausübte, auch das didaktische Konzept im NHM beeinflusst hatte.¹⁶¹ Des Weiteren wurden die Demokratisierungsprozesse und die Forderungen der ArbeiterInnen nach Bildung, sowie das Engagement des Vereins der Freunde des Naturhistorischen Museums als potentielle Elemente der Intensivierung der Didaktik besprochen.

Festzuhalten ist, dass sich das k. k. Naturhistorische Hofmuseum bereits als öffentliche und teils populäre bzw. popularisierte Einrichtung verstanden hatte, sich aber die Definition der Öffentlichkeit bzw. des intendierten Publikums im Laufe der Ersten Republik anders formuliert wurde. Die zentrale Frage ist nun, ob und wie sich die Darstellung des musealen Wissens nach dem Fall der Habsburgermonarchie veränderte und vor allem welche Strategien und Sinnbezüge hergestellt werden mussten und bewusst hergestellt wurden, um die Wissensvermittlung „dem Volke“ so verträglich wie möglich zu machen. Die vom „Verein der Freunde des Naturhistorischen Museums“ publizierten Führer liefern die Möglichkeit, sich einer Interpretation anzunähern, die bei der Analyse der Führer im letzten Kapitel einer Prüfung unterzogen werden kann.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 63-65.

¹⁵⁸ Ebd., S. 65.

¹⁵⁹ Hauer, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum, 2. Auflage, S. 221.

¹⁶⁰ Kurzer Führer durch die Schausammlungen des Naturhistorischen Museums, S. 31.

¹⁶¹ Jaks, Pädagogik im Museum, S. 72.

4. Deutungsangebote – Monarchie und Naturwissenschaften

4.1. Das Wiener NHM als Repräsentationsraum der Monarchie

4.1.1. Repräsentation und Herrscherhaus

Der erste hier besprochene Aspekt des Wiener NHM kann als monarchische Dimension der Institution bestimmt werden. Als Kaiser Franz I. Stephan von Lothringen 1748 die seinerzeit umfangreichste Naturaliensammlung der Welt käuflich erwarb, setzte er den Grundstein für die Entwicklung des k. k. Hofnaturalienkabinetts, welches in der zweiten Hälfte des 19. Jhdt. zum k. k. Naturhistorischen Hofmuseum geworden war. Fürstliche Sammlungen erfüllten schon davor nicht zuletzt eine repräsentative Funktion, die nicht unbedingt an wissenschaftlichen Anspruch gekoppelt war. Der bloße Besitz wertvoller und seltener Objekte konnte als Symbol der Macht des Herrschenden gedeutet werden und der Besitz exotischer und seltener Objekte erfreute sich beim Adel hoher Beliebtheit.¹⁶²

Der Name des im Rahmen der Schleifung der Ringmauer und Stadterweiterung geplanten und entstandenen Gebäudes trägt als „k. k. Naturhistorisches Hofmuseum“ die Insignien der Monarchie und kann deshalb als ein der habsburgischen Monarchie angehöriges und repräsentatives Gebäude betrachtet werden. Tatsächlich war die Planung des Baus gebunden an die Idee der höfischen Repräsentation¹⁶³, denn es „Palastviertel [sollte] [ge]schaffen [werden], dessen Mitte und Krönung ein Reichsmuseum darstell[e]ll[t].“¹⁶⁴ Die architektonische Gestaltung des Gebäudes erhält als historistischer Bau „Selbstaussagen der jeweiligen Institution“.¹⁶⁵ Das bedeutet, dass das k. k. naturhistorische Museum als Objekt – ebenfalls im oben beschriebenen Sinne von *Material Culture* – auf jene kulturellen und wissenschaftlichen Glaubenssätze verweist, die in die Architektur der Institution eingeschrieben worden sind. So sollen die Außen- und Innengestaltung, die Platzierung des Museums im Kaiserforum und der Name des Gebäudes bestimmte Funktionen erfüllen: Sie deuten darauf hin mit wem der Bau assoziiert werden sollte, welches Wissenschaftsverständnis der Anordnung der Objekte zugrunde liegt und wie „Natur“ in der musealen Praxis der Institution gedacht wird.

¹⁶² Vgl. Riedl-Dorn, Das Haus der Wunder, S. 5, 91.

¹⁶³ Ebd., S. 183.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Kretschmann, Räume öffnen sich, S. 195.

Carla Yanni argumentiert, dass die architektonische Gestaltung (naturhistorischer) Museen bereits suggeriert, wie diese Museen zu lesen sind¹⁶⁶, da historistische Bauten „sprechende Architektur“¹⁶⁷ darstellen. Die Charakteristika historistischer Raumgestaltung gewähren einen Blick auf die intendierte Repräsentationsfunktion des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums in Bezug auf die Monarchie und, wie später besprochen werden wird, auf das Selbstverständnis naturwissenschaftlicher Forschung und des aus ihr entspringenden Naturbildes. An dieser Stelle sei nur angemerkt, dass politische und wissenschaftliche Sphären nicht als inkompatibel verstanden werden müssen, sondern sich gegenseitig beeinflussen und gar bedingen können. Um ein Beispiel zu nennen: Die den Besucher begrüßende und eine Aussage über das Museum tätige Inschrift „Dem Reiche der Natur und seiner Erforschung – Kaiser Franz Joseph I. MDCCCLXXXI“, die über dem Eingang des Museums steht, dient als Zeugnis der Teilhabe der Habsburger am Projekt und suggeriert gleichzeitig, dass Franz Josef I. die Möglichkeit der Bedingung für die Existenz jener Forschungseinrichtung ist, die der Erkundung der Natur gewidmet wurde. In anderen Worten, das Herrscherhaus schaffe die Strukturen und Möglichkeiten, naturwissenschaftliche Forschung zu betreiben. Die Monarchie und die Verbindung zu Adeligen, die als Mäzene fungierten, bilden die Grundpfeiler der Ressourcenmobilisierung des Naturhistorischen Museums. Ein Blick in die Annalen des k. k. Naturhistorischen Museums von 1889 dient exemplarisch für die Ressourcenaneignung durch verschiedene Quellen: Franz von Hauer beschreibt hier die Neuerwerbungen, die sich unter anderem aus Geschenken von diversen Personen, der „k.k. Kriegsmarine“, welche „in den transoceanischen Gewässern Aufsammlungen von naturhistorischen und ethnographischen Objecten für das Museum gemacht“ hatte und der Menagerie in Schönbrunn und „Ankäufe und Tausch“ zusammensetzten.¹⁶⁸ Andere Quellen erwähnen die Personen, die bestimmte Objekte oder Sammlungen zur Verfügung stellten. Diese Anekdoten weisen auf die Monarchie als Möglichkeitsbedingungen der Sammlungen hin. Durch die vielfältigen transnationalen Verbindungen und Expeditionen, sowie adelige Gönner, die sich mit Schenkungen Reputation erwerben konnten, kam ein beachtlicher Teil der wissenschaftlichen Sammlungen zustande.

¹⁶⁶ Vgl. Carla Yanni, *Nature's Museums. Victorian Science and the Architecture of Display* (Baltimore 1999), S. 19.

¹⁶⁷ Kruspel, *Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk*, S. 8.

¹⁶⁸ Hauer, *Notizen. Jahresbericht für 1885*, S. 17-22.

Die Innenausstattung lässt ebenfalls Schlüsse über das Hofmuseum als Repräsentationsinstanz der Monarchie zu. So befindet sich ein Denkmal der Kaiserin Maria Theresia in der Eingangshalle des NHM. Noch bemerkenswerter ist jedoch die Planung der Schausammlungsräume, in denen sich die politische Repräsentationsfunktion der Ausstellungen lesbar wird. Für die mineralogischen Schausäle wurde beispielsweise auf „Darstellungen verschiedener Formen des Bergbaues, möglichst aus dem Gebiet der Monarchie“ zurückgegriffen und die der Prähistorie gewidmeten Räume mit „wichtigen vorgeschichtlichen Grab- und Fundstellen aus dem Gebiet der Monarchie geschmückt.“¹⁶⁹ Christa Riedl-Dorn hält fest, dass prinzipiell die der Monarchie zugehörigen Territorien dargestellt wurden, „um die Größe und Vielfalt ebenso wie den Reichtum an Bodenschätzen zum Ausdruck zu bringen.“¹⁷⁰ Dies deutet darauf hin, dass die im Museum beschriebene und präsentierte Natur nicht bloß irgendeine beliebige Natur ist, sondern von dem monarchischen Entstehungskontext, der sie geschaffen hat, nicht zu trennen ist. Ein prominentes Beispiel für die Einbettung der Habsburgermonarchie in die Ausstellung stellt die Kronprinz Rudolph-Sammlung dar. Diese „[bestand] durchwegs aus von [...] Erzherzog und Kronprinzen Rudolph erlegten Vögeln und Säugethieren, [...] die, in einem besonderen Saale vereinigt, ein bleibendes Andenken an den hohen Gönner und Förderer der Wissenschaft bilden.“¹⁷¹

Zeitungen, die über die Eröffnung des Museums am 10.8.1889 berichten, gehen ebenfalls auf die starke Verbindung von Institution und Kaiser ein. So schreibt beispielsweise *Das Vaterland*, dass ein „neuer Palast der Naturwissenschaften“ eröffnet wurde, „ganz würdig, eine so hohe Fürstin zu beherbergen, wie es die Wissenschaft der Natur ist“. Neben der Güte des Kaisers, der „seine kaiserliche Hand für die Wissenschaft öffnet“, wecke die Gründung auch „echt patriotische[n] Stolz“, der dadurch verursacht werde, dass „so ein Werk Wien, Oesterreich besitzt“.¹⁷² Abgesehen vom Lob für den Monarchen, zeichnet der Artikel ein Bild der Wissenschaft als etwas durchaus Monarchisches: Sie wird der Monarchie einverleibt und somit ein Teil von ihr, selbst eine „Fürstin“, die regiert und im Recht ist. Das Höfische gewährt zwar den Wissenschaften eine eigene Repräsentationsfläche, wird jedoch nicht in dem Sinne des Verschwindens in den

¹⁶⁹ Riedl-Dorn, *Das Haus der Wunder*, S. 194.

¹⁷⁰ Ebd., S. 197.

¹⁷¹ Franz Ritter von *Hauer*, *Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum* (Wien 1891), S. 354.

¹⁷² Die Eröffnung des k. k. naturhistorischen Hofmuseums. In: *Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie*, Jg. 30, Nr. 217 (10.8.1889), S. 1.

Hintergrund gerückt, sondern als Möglichkeitsbedingung wissenschaftlicher Forschung und des Fortschritts präsentiert.

4.1.2. Wissenschaft und Nation

Das zuletzt genannte Zitat enthält einen anderen Aspekt, der einer genaueren Analyse würdig ist: Die Nation, welche im Wort „Patriotismus“ mitschwingt, spielt im k. k. Naturhistorischen Museum als Konzept im Rahmen der Wissensvermittlung eine wichtige Rolle. Die Entwicklungen der Wissenschaften in der Donaumonarchie des 19. Jhdt. ist mit Bestrebungen verbunden, die *nation building* effektiv in der wissenschaftlichen Praxis betrieben. Die Konstruktion von nationalen Grenzen ist verankert mit der Etablierung diverser wissenschaftlicher Gesellschaften, die ein „naturalized empire“ entlang von wissenschaftlichen Kriterien und Untersuchungen zu etablieren versuchten.¹⁷³ Beispielhaft hierfür sind linguistische, auch ethnographische „mappings“ der Nationalitäten Österreich-Ungarns¹⁷⁴, aber auch öffentliche Repräsentationen der Monarchie, wie sie beispielsweise in Form von Gemälden im k. k. naturhistorischen Hofmuseum zu finden waren.¹⁷⁵ Das Naturhistorische Museum ist somit auch ein Raum der Nation, ihrer scheinbar fixierten Grenzen und ihrer „Natur“, wie sie im Bau ausführlich dargestellt wird und deren Schätze sie präsentiert. Johannes Feichtinger argumentiert, dass in Bezug auf die Nation zwei Konzepte, in deren Dienste WissenschaftlerInnen stehen konnten, in der österreich-ungarischen Monarchie eine Rolle spielten: Die Staatsnation und die Kulturnation.

Während sich der Begriff der Staatsnation auf die monarchische Herrschaft, das Recht, welches die Staatssubjekte verbindet und die zu vernachlässigende Rolle der ethnischen Zugehörigkeit beruft, bestimmt die Idee der Kulturnation eine Nation als eine Gruppe von Personen, die eine Sprache, eine Kultur und ein Wertesystem teilen.¹⁷⁶ Die Architektonik,

¹⁷³ Mitchell G. Ash, Jan Surman, The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe. An Introduction. In: Ash Mitchell G., Surman Jan (Hg.), The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848-1918 (Basingstoke 2012), S. 12.

¹⁷⁴ Vgl. beispielsweise Christian Promitzer, The South Slavs in the Austrian Imagination. Serbs and Slovenes in the Changing View from German Nationalism to National Socialism. In: Wingfield Nancy M. (Hg.), Creating the Other. Ethnic Conflict and Nationalism in Habsburg Central Europe (New York 2005), S. 183-215.

¹⁷⁵ Ash, Surman, The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe, S. 12.

¹⁷⁶ Vgl. Johannes Feichtinger, ‚Staatsnation‘, ‚Kulturnation‘, ‚Nationalstaat‘: The Role of National Politics in the Advancement of Science and Scholarship in Austria 1848 to 1938. In: Ash Mitchell G., Surman Jan (Hg.), The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848-1918 (Basingstoke 2012), S. 58.

Raum- und Ausstellungsgestaltung im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum und dessen Funktion als monarchische Institution lassen den Schluss zu, dass die Repräsentation des Wissens in diesem Raum tendenziell der Idee der Staatsnation verpflichtet war. Feichtinger weist darauf hin, dass der Einfluss der Politik auf die Wissenschaften unter Franz Joseph I. ein nicht unwesentlicher war, und eine Gutstellung mit der „richtigen“ Politik der eigenen Forschungspraxis dienlich sein konnte.¹⁷⁷ Im Hinblick auf das Konzept der Nation im Naturhistorischen Museum wird auch die Rolle dieser nach dem Ende der Monarchie zu evaluieren sein. Trotz der hier postulierten Tendenz zu einer Privilegierung der Idee der Staatsnation, sollten dem k. k. Naturhistorischen Hofmuseum keine kulturnationalen Intentionen, oder Aspekte, die sich auf dieses Konzept beziehen, abgesprochen werden. Die Schausammlungen präsentierten die Tiere mit ihren lateinischen und *deutschen* Namen. Die „Leitkultur“ blieb trotzdem eine deutsche mit administrativem Zentrum in Wien.

Es wird kein Zufall sein, dass die Errichtung des k. k. naturhistorischen Museums mit den oben beschriebenen Tendenzen der Naturwissenschaften in der Donaumonarchie des 19. Jhdt. zeitlich korreliert. Die Rolle der Naturwissenschaften wurde im Prozess der Naturalisierung von Nation(en) im 19. Jhdt. in der Historiographie tendenziell vernachlässigt, weil den Naturwissenschaften als international und objektiv gedachte gesellschaftliche Instanzen jegliches politische Engagement abgesprochen wurde.¹⁷⁸ Neben den oben genannten linguistischen und ethnographischen Untersuchungen, fanden durchaus Versuche auf naturwissenschaftlicher Seite statt, den Vielvölkerstaat zu naturalisieren, d.h. in diesem Kontext: anhand der Naturwissenschaften die scheinbare Natürlichkeit der politischen Organisation aufzuzeigen. Marianne Klemun diskutiert beispielsweise die geologischen Tätigkeiten in der Geologischen Reichsanstalt ab 1849 und die Konzeption, dass „all lands of the monarchy as scientifically equal“ angesehen wurden.¹⁷⁹

Beruft man sich auf die *wissenschaftliche* (als „objektiv“ gedachte) Gleichheit der Monarchiegebiete, fallen politische und kulturelle Unterschiede weniger ins Gewicht. Dies schafft, zumindest argumentativ, die Voraussetzungen, ein scheinbar natürliches und

¹⁷⁷ Ebd., S. 63.

¹⁷⁸ Vgl. Marianne Klemun, National ‚Consensus‘ As Culture and Practice: The Geological Survey in Vienna and the Habsburg Empire (1849-1867). In: Ash Mitchell G., Surman Jan (Hg.), The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848-1918 (Basingstoke 2012), S. 83

¹⁷⁹ Ebd., S. 84.

objektives Kriterium für die politische Zusammengehörigkeit der Monarchie zu kreieren. Die Gründung der Geologischen Reichsanstalt aus dem damaligen Montanischen Museum signalisierte eine Wende, welche als Übergang von geologischer Wissensvermittlung zur Wissensproduktion charakterisiert werden kann.¹⁸⁰ Ein Mitarbeiter dieses politischen Projekts einer wissenschaftlichen Fundierung scheinbar natürlicher geologischer Grenzen unter dem Motto „*viribus unitis*“ war Franz Hauer¹⁸¹, der, wie weiter oben erwähnt, später als Intendant des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums fungierte und in der Geologischen Reichsanstalt als „erster Geologe“ unter Wilhelm Haidinger tätig war. Er betrachtete die Gründung der Geologischen Reichsanstalt als eine Gelegenheit, der „österreichischen Wissenschaft“ zu Ruhm zu verhelfen.¹⁸² Somit kann Hauer, wie in 3.1. beschrieben, sowohl eine Verbindung zu den Popularisierungsbestrebungen der Jahrhundertmitte, als auch Kontakt zur national-ambitionierten Wissenschaft zugesprochen werden.

Zu den Institutsgründungen, die den Beginn einer ambitionierten, wissenschaftlich anerkannten Nationslegitimierung signalisierten, gehören neben der Geologischen Reichsanstalt auch die 1851 errichtete Zentralanstalt für Meteorologie und Geodynamik¹⁸³ und in weiterer Folge das k. k. Naturhistorische Hofmuseum, welches im Projekt der Nationalisierung der Wissenschaften als Sammelsurium der habsburgischen Natur fungieren konnte. Zum einen wurden, wie bereits dargestellt, die Schausäle mit Orten der Monarchie geschmückt, d.h. das Imperium sollte hier repräsentiert werden. Zum anderen war es im ausgehenden 19. und frühen 20. Jhdt. für Naturhistorische Museen nicht unüblich, in ihren Ausstellungen einen Nexus von Natur und Nation, also naturalisierte Nation auszustellen.¹⁸⁴ In der Analyse im letzten Kapitel dieser Arbeit wird man nicht daran vorbeikommen, die Nation, d.h. vor allem *welche* Konzeption von Nation, in den Ausstellungen präsentiert wurde zu diskutieren. Im Lichte der bisher beschriebenen politisch-wissenschaftlichen Rahmenbedingungen scheint die Interpretation des k. k. Naturhistorische Museum als Repräsentationsraum der Staatsnation plausibler.

¹⁸⁰ Ebd., S. 87.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd., S. 88.

¹⁸³ Ash, Surman, The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe, S. 12.

¹⁸⁴ Vgl. Köstering, Natur zum Anschauen, S. 106.

4.1.3. Museum und symbolischer Imperialismus

Der Eingangsbereich des Museums ist beidseitig mit allegorischen Repräsentationen von Europa und Amerika und Australien geschmückt. Besonders auffallend ist die Gestaltung der Statuen, welche klare dichotomische Grenzen signalisieren: Die zwei Figuren der europäischen Sektion zeigen einen Jüngling, der neben einer Frau sitzend und sie betrachtend, eine Lyra in den Händen hält. Die Frau scheint eine Repräsentation der Libertas zu sein, deren linke Hand eine Fackel umschließt. Beide Figuren tragen Togen. Diese Darstellung des „Europäers“ basiert also primär auf einer Identifikation mit der Antike, die als kulturelle Wiege Europas gedeutet wird. Die Repräsentation von Amerika und Australien beinhaltet ebenfalls eine männliche und eine weibliche Person, wobei die Frau neben dem Mann auf dem Boden sitzt und ein Kind in den Armen hält. Die Bekleidung der repräsentierten indigenen Bevölkerung ist schlicht, die Frau zeigt ihre linke Brust der Öffentlichkeit. Diese Gegenüberstellung kann als ethnozentrische Konstruktion des Fremden betrachtet werden, da sie der einen Gruppe („den Europäern“) mit Gegenständen, wie der Lyra und der Fackel, „Kultur“ und „Erleuchtung“ förmlich in die Hand drückt, während das „entblößte“, „primitiv gekleidete“ und mit Speeren hantierende „Volk“ der „Indianer“, die kontinentalübergreifend in einer Allegorie vermengt worden sind, das Gegenteil, die Abwesenheit von Zivilisation darstellen.

Die Ausführung zu diesen zwei Objekten suggeriert, dass nicht nur Innerpolitisches, d.h. „Habsburgisches“ im neuerrichteten Museum thematisiert wurde, sondern auch ein imperiales Moment mit der Repräsentation der Monarchie in den Blick rückt. Nicht nur dem Eigenen, der Nation und der „Heimat“, wurde Raum im k. k. Naturhistorischen Museum zur Verfügung gestellt, sondern das „Andere“ spielte eine nicht unwesentliche Rolle in der Präsentation von Wissen. So wurden „[i]n den Sälen XIV und XV [...] Baudenkmäler und Kolossalstatuen aus verschiedenen außereuropäischen Ländern dargestellt“¹⁸⁵ und im Saal IV ein „Bild des Kaiser Franz-Josef-Gletschers auf Neuseeland“¹⁸⁶ angebracht. Das „außereuropäische“ Fremde wird aus der Perspektive des Zentrums definiert und mit stellvertretenden Objekten umschrieben und generalisiert. Dabei zeugt die Benennung als Akt der Macht und der Inbesitznahme von der als weltbedeutend inszenierten Position Österreich-Ungarns. Insbesondere das Bild des „Kaiser Franz-Josef-Gletschers“ repräsentiert deutlich die symbolische Übernahme und

¹⁸⁵ Riedl-Dorn, Das Haus der Wunder, S. 194.

¹⁸⁶ Ebd., S. 195.

Markierung von Natur durch die Person des Kaisers. Das Territorium gehört nicht zu Österreich-Ungarn, dessen Natur kann jedoch mit und durch Österreich-Ungarn „aufgeladen“ werden, um ihm etwas „Österreich-Ungarisches“ einzuschreiben.

Die Frage ist, welche Form von Macht in Hinblick auf den Charakter der Habsburgermonarchie als Imperium, das im 19. Jhdt. keine Kolonialmacht war, hier zur Geltung kommt. Mitchell Ash und Jan Surman argumentieren, dass im 19. Jhdt. verstärkt ein Versuch stattgefunden hatte, die Monarchie als „empire of science“ zu etablieren und in diesem Sinne neben einer konkreten, politischen Machtdemonstration eine symbolische in den Mittelpunkt rückte.¹⁸⁷ Die Etablierung der naturwissenschaftlichen Forschung ermöglichte Ansehen und als Kompensationsmittel einerseits international eine definierte Stellung, das „Besondere“ der Monarchie zu konstruieren und andererseits das Eigene (d.h. die diversen Nationalitäten der Habsburgermonarchie) und das fremde Andere (z.B. „exotische“ Kulturen) aus einem peripheren imperialen Zentrum zu definieren und konstruieren. Eine ähnliche Betrachtung macht auch Christina Wessely in Bezug auf den Tiergarten Schönbrunn, der mit seinen Tieren einer imperialen Symbolik diene.¹⁸⁸ Analog dazu kann formuliert werden, dass die Auf- und Ausstellung von nichtmenschlichen Tieren – seien sie exotisch oder nicht – einer symbolischen Machtdemonstration dienlich ist, die das Bild eines weltumfassenden und aneignenden Imperiums evoziert. Die Natur ist im k. k. Naturhistorischen Museum nicht nur eine „symbolische Aneignung von Land“¹⁸⁹, sondern auch „fremder“, weltumfassender Natur und daher eine Aneignung, die auch auf körperlicher Ebene, beispielsweise an Tierobjekten stattfindet.

Die Selbstrepräsentation im Zentrum des Imperiums führte bereits im Kabinett zu Wechselwirkungen mit den wissenschaftlichen Tätigkeiten. So ließ Franz Stephan die erste transatlantische Reise tätigen, in der seltene (lebende und tote) Objekte nach Wien transportiert wurden, und den die Sammlung bereichernden Expeditionen des 19. Jhdt. vorgingen.¹⁹⁰ Selbst „das wohl ehrgeizigste Expeditionsunternehmen der österreichischen Wissenschaftsgeschichte, [...] die Weltumsegelung der Fregatte Novara“¹⁹¹ 1857 bis 1859 wäre ohne die Gönnerschaft des Habsburgerhauses nicht vorstellbar gewesen. Gleichzeitig wurde die Welt faktisch und symbolisch umsegelt, ihre Raritäten in Besitz

¹⁸⁷ Ash, Surman, *The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe*, S. 11.

¹⁸⁸ Wessely, Ebner, Feigl, „The Hug of the Wild“, S. 113.

¹⁸⁹ Köstering, *Natur zum Anschauen*, S. 31.

¹⁹⁰ Kruspel, *Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk*, S. 14f.

¹⁹¹ Ebd., S. 16.

genommen und der kulturellen Macht Donaumonarchie einverleibt. Die Hauptfrage, die sich bezüglich dieser Dimension für die Analyse der Museumsführer, aufwirft ist, inwiefern die Schausammlung der Trennung von Fremd und Eigen und der symbolischen Weltumfassung Rechnung trägt.

4.2. Das Naturhistorische Museum als Repräsentationsraum der Naturwissenschaften

Die Gegenüberstellung des Naturhistorischen Museums mit seinem Zwilling, dem Kunsthistorischen Museum, bietet einen architektonisch-konzeptuellen Hinweis auf das Repräsentierte, nämlich der strikten Grenzziehung der Kategorien Natur und Kultur und die dadurch entstehende Etablierung dieser scheinbaren Gegensätze. Durch dieses Arrangement entstehen mit den zwei Hofmuseen getrennte Sphären, in denen man den beiden Gebieten gerecht werden möchte. Als Ort der großen Naturalisten, „Schatzkammer des Mineralien-, Pflanzen- und Tierreiches sowie der Menschenkunde und Urgeschichte, Tempel der Evolutionsidee“ präsentiert sich das Gebäude des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums als „Kathedrale des Wissenschaftsglaubens des 19. Jhdt.“¹⁹² Ob der Bau auch im 19. Jhdt. als „Kathedrale“ mit religiösem Unterton, wie von Bernd Lötsch artikuliert, betrachtet wurde ist schwer zu sagen. Der oben zitierte Artikel aus dem *Vaterland* deutet darauf hin, dass das k. k. naturhistorische Hofmuseum zumindest in einigen Schichten quasi-religiöse Züge in Bezug auf das Haus Habsburg annahm. Der Kaiser war ein von Gott auserwählter – wieso sollte seine Stätte der Wissenschaft nicht die Schöpfung in ihrer Komplexität adäquat darstellen sollen?

An dieser Stelle sind einige Anmerkungen über den Begriff der Natur und die mit ihr verbundenen Produktionen und Präsentationen notwendig. Im Rahmen dieser Studie wird „Natur“ – sowie „Kultur“ – als Grenzziehung verstanden, welche die Kategorien Natur und Kultur dichotomisch trennt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die romantische Vorstellung der universellen und puren Natur durch geographische, politische, methodologische und ideologische Lesarten gestaltet wird, d.h., dass Natur verschiedenartig wahrgenommen wird.¹⁹³ So entsteht kein homogenes Bild von Natur, sondern eine historische und lokal kontingente Konzeption (welche eine dementsprechende Repräsentation von Natur erzeugt), wie beispielsweise Kretschmann und Köstering in ihren Studien illustrierten. Dies deutet darauf hin, dass weder Natur

¹⁹² Riedl-Dorn, *Das Haus der Wunder*, S. IX.

¹⁹³ Vgl. Jardine, *Spary*, *The natures of cultural history*, S. 7.

noch Kultur fest eingrenzbar Begriffe sind, sondern sich gegenseitig bedingen und gestalten. Das Naturhistorische Museum ist, wie auch der Zoo bei Christina Wessely, kultureller Raum, in dem Menschen agieren, in dem Kultur quasi geübt und eingeübt wird, und in dem Natur niemals bloß als solche existiert, sondern unausweichlich von Menschen beeinflusst wird.

Eine der Funktionen historistischer Bauten ist ihre Bezugnahme auf die Vergangenheit und Zukunft, indem sie die „Verbindung zur eigenen Tradition herstellen und andererseits als Zielvorstellung und Vorbild in die Zukunft wirken“.¹⁹⁴ Um dies zu bewerkstelligen, wird dem Gebäude selbst ein historisches Narrativ eingeschrieben. Durch die Inkorporation kultur-, geistes- und wissenschaftsgeschichtlicher Forscher, die zu Vorbildern der Tätigkeiten stilisiert werden, wird auf die als fortschrittlich präsentierte „abendländische“ Geschichte einerseits als Verankerungs- und Identifikationspunkt markiert und andererseits der Monarchie einverleibt. Die Geschichte großer Männer schreibt sich in der Repräsentation eines Raumes naturwissenschaftlicher Forschung nieder. Die Erkenntnisse der Evolutionstheorie spiegeln sich neben anderen gesellschaftlichen Sphären auch in der Architektur des Gebäudes ebenfalls wider.¹⁹⁵ Die Repräsentation der europäischen Kulturgeschichte kann als teleologisches Narrativ, dem Fortschritts- und Entwicklungsglauben des 19. Jhdts. entsprechend interpretiert werden. Als eine von der Philosophie und Religion der Griechen über die Naturalisten des 18. und 19. Jhdts. (und bis hin zur bis dato parallel bestehenden Existenz des Habsburgerhauses) kohärent erzählte Geschichte signalisiert die Außenfassade die postulierte Natürlichkeit des Telos. Die von Gottfried Semper konzipierte Außenfassade des Gebäudes trägt dem Narrativ der Wissenschaft als Geschichte „großer Männer des Wissens und Forschens“¹⁹⁶ Rechnung und präsentiert die Wissenschaftsgeschichte als dreiteiliges Gebilde, bestehend aus Forschern bzw. „Wissenschaftler[n] aller Zeiten und ihr persönlicher Beitrag zur Welterkenntnis“¹⁹⁷, Entdeckern und revolutionären Instrumenten.¹⁹⁸ Semper, selbst in den Naturwissenschaften bewandert, bezog sein Konzept auf Alexander von Humboldt, für welchen „eine Geschichte der physischen Weltanschauung nur in der Aufzählung dessen

¹⁹⁴ *Kruspel*, Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, S. 8.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd.

¹⁹⁶ *Riedl-Dorn*, Das Haus der Wunder, S. 186.

¹⁹⁷ *Kruspel*, Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, S. 20.

¹⁹⁸ Vgl. *Riedl-Dorn*, Das Haus der Wunder, S. 186-188.

bestehen könnte, woraus sich allmählich die Vorstellung einer Einheit aller Erscheinungen entwickelt hat.“¹⁹⁹

Die Aussage Humboldts lässt sich mit dem dominanten Narrativ der naturgeschichtlichen Historiographie in Verbindung bringen, welches Nicholas Jardine und Emma Spary als „the narration of a progress culminating in the present state of the subject; the emphasis on the discovery by heroic geniuses of doctrines which anticipate current views“²⁰⁰ bestimmen. Diese Anmerkung erklärt, warum Figuren von Persönlichkeiten wie Anaxagoras, Carl von Linné, Leibnitz, Darwin, Vasco da Gama, Magellan und anderer räumlich und konzeptuell in die Architektur des NHM integriert wurden. Der Bau selbst lässt sich als Repräsentant einer fortschrittsgläubigen und auf den Geschicken großer Männer aufbauenden Geschichte lesen und suggeriert einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den jeweiligen Proponenten der Wissenschaften, indem die früheren Erfindungen die späteren antizipierten. Die Entwicklung der Wissenschaften präsentiert sich hier als lineare geschichtliche Notwendigkeit, welche die Geschichte der Wissenschaften als evolutionärer, immer besser und genauer, der Wahrheit näher kommender, Prozess, welcher mit der Stilisierung von Männlichkeit kombiniert wird.

In Bezug auf das monarchische Element des Museums wurde darauf hingewiesen, dass die Monarchie als Gönnerin der Naturwissenschaften inszeniert wurde. Noch mehr gilt, dass die Positionierung des Gebäudes in das Palastviertel Wirkungen auf die darin betriebenen wissenschaftlichen Tätigkeiten haben konnte. So macht Dorinda Outram darauf aufmerksam, dass „spaces of scientific knowledge“, und ihre architektonische Gestaltung die Glaubwürdigkeit und Wahrheitsfähigkeit der jeweiligen Institution stärken können.²⁰¹ Die Dimensionen der evolutionären progressiven Entwicklung der Wissenschaften, die Autorität und das Genie des männlichen Forschers, der sein Leben der Erkundung der Natur widmet – und dessen Ideal mit großer Wahrscheinlichkeit der abenteuerlustige Naturalist ist –, sowie die autoritative Persönlichkeit des (absolutistischen) Monarchen sind die drei Elemente die bei der Konstitution autoritativer Wahrheit über Natur im k. k. Naturhistorischen Museum besonders stark ausgeprägt sind. Die Kronprinz-Rudolph-Sammlung ist interpretierbar als Ort, in dem diese drei Ebenen der Männlichkeit besonders stark verschmelzen, denn der Thronfolger wird als

¹⁹⁹ Ebd., Paraphrasierung Riedl-Dorns, S. 186.

²⁰⁰ *Jardine, Spary*, The natures of cultural history, S. 5.

²⁰¹ Vgl. *Outram*, New spaces in natural history, S. 253.

forschender bzw. die Wissenschaften liebender, jagender – eine oftmals männlich konnotierte Tätigkeit – und dem Herrscherhaus angehöriger Mann dargestellt.

Nicht nur die Architektur, sondern auch die Tätigkeit des Sammelns und Präsentierens hat insofern einen holistischen Charakter, als Ausstellungen über Natur nicht selten ein abgeschlossenes System suggerieren, und in Verbindung mit der Idee der Utopie gelesen werden können. Barbara Kirshenblatt-Gimblett schlägt beispielsweise eine Zugangsweise zur Wahrnehmung und Erforschung vor, die Museen als Orte der „Welterzeugung“ konzipiert. Die museale Institution sei „zugleich eine architektonische Form, eine konkrete Umgebung zur Reflexion, ein Reservoir an Greifbarkeiten, eine Schule für die Sinne, ein Raum für Geselligkeit, ein autopoietisches System und ein Entwurf der idealen Gesellschaft“²⁰² und mehr noch „nicht einfach ein Ort der für die Utopie steht, sondern vielmehr einer, an der sie als Vorstellungsweise praktiziert wird.“²⁰³ Naturhistorischen Ausstellungen kommt somit die Eigenschaft zu, Natur in ihrer scheinbaren Ganzheit erfahrbar machen zu können, keine Fragen offenzulassen und die Gesamtheit des im Reiche der Natur befindlichen geordnet und aufgedeckt präsentieren zu können.

Wie lässt sich die Idee des utopischen Raumes in Bezug auf das Wiener Naturhistorische Museum deuten? Timothy Lenoir und Cheryl Lynn Ross argumentieren, dass das naturhistorische Museum des 19. Jhdts. als Stätte der Forschung, aber auch der Bildung und Anschaulichkeit, ein „Fenster, welches den makroskopischen Strom des Lebens verkörpert.“²⁰⁴ Hier lassen sich in Bezug auf die Analogie mit dem Palimpsest (2.1) Parallelen zu den Kunst- und Wunderkammern der Renaissance ziehen, deren „allgemeines Merkmal ihre Vielfalt, in der alles enthalten sein sollte, was Gott erschaffen hatte, damit es vom Menschen untersucht und studiert werden konnte.“²⁰⁵ Durch die Konzipierung und Erschaffung eines Raumes, der beansprucht das gesamte Reich der Natur zu repräsentieren, wird ermöglicht, Natur in ihrer Komplexität *begreifbar* zu machen, scheinbar ohne räumlichen und temporalen Hindernissen ausgesetzt zu sein.²⁰⁶

²⁰² Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung. In: *Rüsen Jörn, Fehr Michael, Ramsbrock Annelie* (Hg.), *Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen*. (Weilerswist 2004), S. 187.

²⁰³ Ebd., S. 189.

²⁰⁴ Timothy Lenoir, Cheryl Lynn Ross, Das naturalisierte Geschichts-Museum. In: *Grote Andreas* (Hg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800* (Opladen 1994), S. 875.

²⁰⁵ *Riedl-Dorn*, *Das Haus der Wunder*, S. 7.

²⁰⁶ Vgl. *Outram*, *New spaces in natural history*, S. 256.

Auf die Konzeption von Orten, die räumliche und zeitliche Grenzen zu überwinden versuchen, verweisen naturhistorische Museen insofern als sie die (räumliche und zeitliche) *Geschichte* der Natur in der Ausstellung konstruieren und repräsentieren. Dieses „Geschichteschreiben“ der Natur kann in zwei grobgefasste Konzepte eingeteilt werden, die mit Charles Darwin assoziiert werden können. In anderen Worten: Konzeptionen vor und nach Darwin. Die erste Konzeption, das Ordnen von in einem System fixierten Objekten, suggeriert die Abgeschlossenheit natürlicher Entwicklung und eine Geschichte der ausgestellten Lebewesen, welche schon immer in dieser Form anwesend waren. Die präsentierte Naturgeschichte ist also eine Geschichte des Immer-Beständigen. Die Systematik der Ausstellung ist somit gewissermaßen ein Paradoxon: Eine Systematik (des Anwesenden) ist festgelegt, fixiert und zeitlich. Gleichzeitig aber soll der *Geschichte* – die hier jedoch in Bezug auf Natur als eine „zeitlose“ gedacht wird – Rechnung getragen werden. Diese Konzeption kann mit Carl von Linné charakterisiert werden, da er das natürliche System als eine Beschreibung der Schöpfung Gottes beschrieben hatte. Der Begriff „Naturgeschichte“ kann somit zum einen als die im 19. Jhdt. übliche Verbindung der noch nicht ausdifferenzierten Naturwissenschaften gelesen werden und ist zum anderen im Kontext des Naturhistorischen Museums als die Strategie einer Historiographie der Natur interpretierbar.

Eine greifbarere Historiographie der Natur beschreiben die Entwicklungen innerhalb der Biologie nach der Veröffentlichung von Darwins *Die Entstehung der Arten*. Gegenstände „eines Klassifikationssystems“ konnten „fortan [als] Subjekte naturhistorischen Wandels“ interpretiert werden.²⁰⁷ Das Leben war nun einer Zeitlichkeit unterworfen, die als neues Kriterium für die Biologie an Gewicht zunahm. Die Folgen sind unter anderem neue disziplinäre Ansätze wie die Tiergeographie, die Ökologie und die Beschreibung der Lebensweisen und Verhaltensmuster von Tieren. All diese Ansätze berücksichtigen die Veränderbarkeit von Lebewesen, beantworten sie aber verschiedenen Schwerpunkten entsprechend auf andere Weisen. Diese Historiographie kann kultursemiotisch gedacht werden: Mit Darwin wurde eine Zeitlichkeit und Beweglichkeit eingeführt, die es zulässt, eine (niemals-endende) Geschichte der Natur zu schreiben, die in Museen textuell – als Ausstellung – realisiert wird. Die Systematik ist noch immer starr, wird aber als Teil eines Fortschreitenden, als Dokument bzw. Quelle einer Zeit, interpretiert.

²⁰⁷ Kretschmann, Räume öffnen sich, S. 76.

Welche Geschichte der Natur im Museum erzählt wird, ist somit eine wichtige Frage, die sich im Falle des Naturhistorischen Museums nicht leicht beantworten lässt. Statik und Wandel stehen in den Schausammlungen in einem Spannungsverhältnis, das durch die taxonomische Darstellung der Tiere intensiver wird. In Bezug auf die Wissensvermittlung kann angenommen werden, dass solche Spannungsverhältnisse ertragen werden mussten und idealerweise durch den Autoritätsanspruch der Institution verdeckt wurden. Der Wirkmacht der darwinschen Theorie war man sich bewusst, denn nicht umsonst stand unter anderen seine Figur Pate für die Gestaltung des Raumes, in dem zu einem der herausragenden Forscher stilisiert wurde. Bemerkenswert ist demnach, dass die Taxonomie mit ihrer Statik bis heute noch die Grundlage der Schausammlungen bildet und Löttschys Aussage über das Naturhistorische Museum als „Kathedrale des Wissenschaftsglaubens des 19. Jhdt.“ vor diesem Hintergrund viel ambivalenter erscheinen lässt: Wenn man sich Darwin bewusst ist, und dementsprechend andere Darstellungen von Natur in verschiedensten Museen praktiziert wurden, warum wird Darwin bzw. eine alternative Darstellungsweise in der Konzeption durch die Taxonomie mehr oder weniger ignoriert? Wessen „Wissenschaftsglauben“ – ein Begriff, der in der Aussage Löttschys scheinbar generalisierend, die Wissenschaft umfassend, gemeint ist – wird hier repräsentiert? Ist ein Glauben gemeint, der die Schöpfung anerkennt, und in einem christlich-habsburgischen Umfeld, nicht unplausibel erscheint, oder ein Glauben an den immerwährenden Fortschritt?

Wie bereits erwähnt, bildet die Taxonomie eine Form des Textschreibens im Rahmen naturhistorischer Ausstellungen und bezeichnet Eingliedern von Objekten in eine wissenschaftliche Systematik. Muttenthaler und Wonisch verweisen darauf, dass „ein klassifizierendes Ordnungssystem von Sammlungen auch auf Ausstellungen übertragen“ werden kann und somit eine Ausstellungsform entsteht, die „typologische Ausstellungsweise“ genannt wird.²⁰⁸ Das in der wissenschaftlichen Disziplin verwendete Kategorisierungsmodell von Gattungen dient damit gleichsam als Schablone, welche die Präsentation der Objekte beeinflusst. Die Erforschung, Ergründung und Ordnung der Natur im Sinne der Systematik ist, trotz ihrer Statik, seit der Gründung bis heute ein wesentlicher Bestandteil des Naturhistorischen Museums.

²⁰⁸ Muttenthaler, Wonisch, *Gesten des Zeigens*, S. 79f.

Die Benennung der Lebewesen innerhalb einer Systematik basiert auf Karl von Linnés binärer Nomenklatur, die sich als handliches Ordnungssystem bewährte, um Gattungen und Arten voneinander zu unterscheiden. Im 19. Jahrhundert war es durchaus üblich, in zoologischen Ausstellungen auf Ordnungsprinzipien des 17. und 18. Jhdts. zurückzugreifen. Die Homogenität dieser Ordnungsprinzipien war jedoch nicht immer garantiert.²⁰⁹ Köstering macht gerade auf die „Abweichungen“ der Ordnungssysteme aufmerksam, die „[offenlegen], welches System die jeweiligen Sammlungsleiter bevorzugten.“²¹⁰ Als Beispiele führt sie die unterschiedliche Deutung von „Natur“ in Naturkundemuseen des deutschen Kaiserreichs an: Das Dresdner Museum griff zurück auf die Konzeption Gottlieb Reichenbachs, „[d]ie Vogelsammlung des Zoologischen Museums der Universität Breslau [...] war nach der ‚Naturgeschichte der deutschen Vögel‘ von Friderich geordnet“ und das Berliner Museum glich seine Schausammlung 1892 dem Londoner British Museum an.²¹¹ Einige Eckpunkte der Geschichte des Naturhistorischen Museums in Wien eignen sich ebenfalls, um die zeitliche und konzeptuelle Heterogenität der verwendeten taxonomischen Systematiken zu verdeutlichen.

Hauer beschreibt weder den Notizen der Veröffentlichungen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums, noch in den Museumsführern *wessen* Taxonomie für die zoologische Ausstellung verwendet wurde. Dies korreliert mit einer „unscheinbare[n], aber gleichwohl sehr wichtige[n] Neuerung“, die ab 1889 im Berlin und auch in anderen deutschen Museen beobachtbar wurde: „[Die Schausammlung] benannte nicht mehr die Autoren der Systeme“ und verdeckte somit, „dass das zoologische System ein Resultat wissenschaftlicher Arbeit vieler Einzelner war [...]“.²¹² Dies hatte enorme Konsequenzen für die Darstellung von „Natürlichkeit“:

„Die reformierte Schausammlung machte das Prozesshafte und Soziale des Wissens unsichtbar und stellte dafür ein scheinbar zeitloses System der Tiere dar, dessen Glaubwürdigkeit sich nicht zuletzt daraus speiste, dass seine wissenschaftlichen Voraussetzungen und deren Relativität nicht offengelegt wurden.“²¹³

Im ersten Band der Annalen des k. k. Naturhistorischen Museums zitiert Hauer Karl Koelbel, einen „Custos-Adjuncten“, der auf einige Schwierigkeiten der Gestaltung der

²⁰⁹ Köstering, *Natur zum Anschauen*, S. 79.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd., S. 79f.

²¹² Köstering, *Natur zum Anschauen*, S. 81.

²¹³ Ebd.

Schausammlung aufmerksam machte: Er beklagte, dass „nicht nur ganze Gruppen und Ordnungen unter den Crustaceen und Arachnoideen, sondern auch das relativ umfangreiche Material aus der Classe der Myriapoden [...] undetiniert“ sei und „die vorhandenen Bestimmungen aus früherer Zeit [...] meistens als unrichtig oder sogar als blosse Musealnamen ohne jeglichen wissenschaftlichen Werth“ ein Problem darstellten. Die Einordnung in die wissenschaftliche Systematik und die Schausammlung musste daher „parallel“ verlaufen.²¹⁴ Dies zeigt zumindest, dass die Taxonomie der alten Ausstellung nicht einfach übernommen werden konnte, sondern einer Modernisierung bedurfte. Welche Ordnung die „Richtige“ sei bzw. wessen Modell in der Ordnung der Objekte eine Rolle spielte, wird nicht erwähnt.

Fand das Systematisieren, Benennen und Ordnen von Objekten schon in den Hofkabinetten statt, ermöglichte das neue k. k. Naturhistorische Museum als Bau größeren Umfangs neue Möglichkeiten der Forschung und Ausstellung. So bot die neue Präsentationsfläche die Chance, eine Vielzahl von Objekten unterzubringen und auszustellen, die aufgrund des Platzmangels in der Hofburg nicht mehr beherbergt werden konnten.²¹⁵ Unter dem damaligen Intendanten Franz Ritter von Hauer wurden vier Jahre vor der Eröffnung fünf Abteilungen des Museums errichtet, welche sich räumlich und wissenschaftlich in der Ausstellung und im Museum präsentierten: eine mineralogische Abteilung, eine geologisch-paläontologische, eine zoologische, eine botanische und eine anthropologisch-ethnologische Abteilung.²¹⁶ Die Einteilung zeugt einerseits von der Vielfalt an kategorisiertem und katalogisiertem Wissen, welches nun im neuen Museum ausgestellt werden sollte und trägt andererseits der Ausdifferenzierung und Spezialisierung naturgeschichtlichen bzw. naturwissenschaftlichen Wissens im Laufe des 19. Jhdt. Rechnung.²¹⁷ Die Aufstellung der Objekte bezog sich auf die verwendete Systematik, die sich der „aufsteigende[n] Reihe von den niederen zu den höheren Thieren“²¹⁸ am Beispiel der Zoologischen Schausäle zeigt. Die Taxonomie zeigt sich nicht nur als wissenschaftliches Ordnungssystem, mit dem nicht nur der Aspekt der Macht- und Autoritätsetablierung durch die Benennung und Ordnung von Natur

²¹⁴ Hauer, Notizen. Jahresbericht für 1885, S. 11.

²¹⁵ Vgl. Riedl-Dorn, Das Haus der Wunder, S. 183.

²¹⁶ Ebd., S. 203.

²¹⁷ Vgl. Kretschmann, Räume öffnen sich, S. 295.

²¹⁸ Franz Ritter von Hauer, Allgemeiner Führer durch das k. k. naturhistorische Hofmuseum (Wien 1891), S. 209.

einhergeht²¹⁹, sondern als im musealen Kontext relevantes Ordnungsprinzip der Ausstellung selbst, als sie im Gesamttext des Museums und seiner Intentionen gelesen werden muss.

Die taxonomische Systematik, welche „die Basis jeder Museumsarbeit“²²⁰ darstellt, ermöglicht es „die Ordnung der Dinge durch eine lückenlose Präsentation zu imaginieren“.²²¹ In Bezug auf das Museum für Naturkunde in Berlin und der streng taxonomischen Realisierung der Ausstellung schreibt Carsten Kretschmann:

„Von hier aus [vom Lichthof aus, Anm. d. Autors] gelangte der Besucher der Zoologischen Sammlung dann zunächst in den Säugetiersaal, in dem die Tiere, begonnen mit den Primaten, streng anhand des zoologischen Systems aufgestellt waren. Es waltete die Hierarchie der Klassen, Ordnungen, Familien, Gattungen und Arten. Die Natur schien geordnet, die Welt durchrationalisiert.“²²²

Er zieht daraus den Schluss, dass damit die Systematik Linnés „lesbar – und begehbar“ gemacht wurde.²²³ Dies zeigt deutlich, dass naturwissenschaftliche Modelle der Welterschließung mit Sinnstiftungsprozessen insofern verwoben wurden, als sie die von ihnen und innerhalb von ihnen konstruierte Natur als kohärent und plausibel gestalten. Die darin resultierende Natürlichkeit ist ein Effekt des im Museum repräsentierten wissenschaftlichen und gestalterischen Diskurses, der das Arrangement der Objekte in ein Narrativ bzw. in die Systematik eingliedert und als kohärentes Ganzes fasst.

Dass eine vollständige Repräsentation der Natur eine zwar wünschenswerte, aber schwierig zu verwirklichende Angelegenheit war, zeigt sich in der Tatsache, dass Natur in verschiedenen Kontexten und Lokalitäten unterschiedlich interpretiert und für die Ausstellung genutzt wurde und der Umstand, dass eine Ausstellung, die einer bestimmten Systematik folgt, eben *einer* bestimmten Perspektive der Ordnung der Objekte unterworfen ist. Darüber hinaus können auch schwer repräsentierbare Objekte die Illusion der Vollständigkeit unterminieren. So schreibt Franz von Hauer in Bezug auf die Ausstellungsobjekte der zoologischen Schausäle und der ersten zu repräsentierenden Tiergruppe, den „Urthieren“, Folgendes:

„Von diesem ganzen ersten grossen Kreise oder Stamme des Thierreiches [...] ist in der Sammlung nichts zur Aufstellung gebracht. Die hierher gehörigen Thierformen sind so klein, dass nur bei starker Vergrößerung unter dem Mikroskope oder doch mit der Lupe ihre

²¹⁹ Vgl. *Yanni*, *Nature's Museums*, S. 14.

²²⁰ *Kretschmann*, *Räume öffnen sich*, S. 76.

²²¹ Ebd., S. 77.

²²² Ebd.

²²³ Ebd.

Eigenthümlichkeiten und Merkmale zu erkennen sind; sie sind daher keine Objekte für eine Schausammlung.“²²⁴

Die Aussage zeigt beispielhaft, wie die konkrete Realisierung der Ausstellung und sie selbst die Entstehungsbedingungen des als vollständig repräsentierten Wissens aufdecken und die suggerierte Natürlichkeit des Raumes untergraben können.

Kretschmann macht darauf aufmerksam, dass die Repräsentation von Natur verschieden gehandhabt wurde und nach unterschiedlichen „wissenschaftlichen Profilen“²²⁵ ablief, die eine ganze Palette von Zugängen, die von streng-taxonomischen Ausstellungen bis zu tiergeographischen Dioramen reichen konnten, widerspiegeln. Es ist nicht selbstverständlich, dass das taxonomische Ordnungssystem in jedem Museum Fuß fasste. Vielmehr – so Kretschmann – hing die Darstellung unter anderem mit dem Selbstverständnis der jeweiligen Institution zusammen. Elisabeth Jaks macht darauf aufmerksam, dass die Präsentation *eines* Ordnungsprinzips „allgemeine Gültigkeit beanspruchen könnte“ und betont andere Perspektiven, die beispielsweise durch einen Rekurs auf die Evolutionsbiologie und Ökonomie dargestellt werden könnten:

„Im Mittelpunkt von Präsentationen, die auf der Evolutionsbiologie basieren, steht daher das Aufzeigen von Entwicklungslinien, was durch eine strikte Trennung der paläontologischen von der zoologischen Sammlung nicht möglich ist. Eine taxonomische Aufstellung vermittelt hingegen ein statisches Naturbild, da Arten als statische ‚Fixpunkte‘, die keinen Transformationen unterliegen, angenommen werden.“²²⁶

Das Wiener Naturhistorische Museum hält bis heute noch an der taxonomischen Darstellung fest, wird aber durch modernere Momente der Ausstellungskonzeption durchdrungen. Die Vitrinen bleiben jedoch übrig und sind Zeugnisse einer unbelebten Natur. Das daraus resultierende Paradoxon ist der Versuch einer unmittelbaren *lebhaften* Darstellung von Natur, die aber von toten und aus ihrem „natürlichen“ Kontext herausgelösten Lebewesen getragen wird. Das Spannungsverhältnis von Statik und Wandel, das verursacht wird durch eine taxonomische Darstellungsart, die vor dem Hintergrund der Evolutionsbiologie steht, wird im Rahmen der Wissenschaftspopularisierung und -präsentation nicht thematisiert, sondern erduldet.

Wie verhielt sich aber die Taxonomie im naturhistorischen Museum zu den neu aufkommenden biologischen Disziplinen, wie beispielsweise der Tiergeographie oder

²²⁴ Hauer, Allgemeiner Führer durch das k. k. naturhistorische Hofmuseum, 1. Auflage, S. 210f.

²²⁵ Kretschmann, Räume öffnen sich, S. 76.

²²⁶ Elisabeth Jaks, Pädagogik im Museum. Pädagogische Konzeptionen im Laufe der Geschichte des Naturhistorischen Museums (Diplomarbeit Wien 2005), S. 51.

Ökologie? Aus den Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums geht hervor, dass trotz der Anordnung nach Taxa versucht wurde, einige dieser neuen Elemente miteinzubinden. So sollte für einige Elemente der Vogelsammlung ein „Katalog [...], der auch Notizen über die geographische Verbreitung“ verfasst werden, um „Lernbegierigen als Leitfaden für das Studium der Sammlung“ zur Seite zu stehen.²²⁷ Die Aufstellung der Fische sollte sich an „Fischfaunen“, d.h. den geographischen Regionen, in denen sie vorkommen, orientieren. Gleichzeitig enthielten die „Mittelkästen“ eine „systematische Sammlung“ enthalten.²²⁸ Ebenfalls deutet die Arbeit an einer „Fauna Vindobonensis“ darauf hin, dass an eine geographische Aufstellung im Sinne einer „Heimatfauna“ gedacht wurde. Diese Erwähnung findet sich in Bezug auf verschiedene Insektengattungen, die sowohl „systematisch“ als auch im Rahmen der „Fauna Vindobonensis“ ausgestellt werden sollten.²²⁹ Das Naturhistorische Museum kann somit auch in seinen frühen Tagen nicht auf die bloße Taxonomie reduziert werden, sondern inkorporiert andere Deutungsmodelle der Biologie, welche wiederum an die Konzeption von Museen als Bildungseinrichtungen anschließen. Im oben beschriebenen Falle existieren verschiedene Deutungsmuster – Tiergeografie und Taxonomie – nebeneinander, auch wenn die räumliche Verteilung der Schausammlung prinzipiell einer taxonomischen Ordnung unterliegt. Das vierte nächste wird Gelegenheiten bieten, Fragen nach diesen alternativen Konzepten zu stellen und diese im Rahmen der Schausammlungen zu lokalisieren.

²²⁷ *Hauer*, Notizen. Jahresbericht für 1885, S. 7f.

²²⁸ Ebd., S. 9.

²²⁹ Ebd., S. 10f. Das Ausstellen von „Heimatfaunen“ war im 19. Jhdt. nicht unüblich. Vgl. dazu *Köstering*, Natur zum Anschauen, S. 90-93.

5. Popularisierungsstrategien anhand von Tieren in Museumsführern – Darstellungen und Sinnstiftungen

5.1. Museumsführer des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums

Grundsätzlich sind die erste und zweite Auflage des von Franz Ritter von Hauer (und nach dessen Tod von seinem Nachfolger Franz Steindachner) herausgegebenen Museumsführers kaum voneinander zu unterscheiden. Dies trifft auch auf die weiteren Auflagen zu. Im Vorwort zur zweiten Auflage wird lediglich darauf aufmerksam gemacht, dass „minder bedeutende Veränderungen in der Aufstellung der Schausammlungen, namentlich der Anthropologisch-Ethnographischen“ eine zweite Auflage des Buches „als notwendig erscheinen ließ.“ Um Störungen im Betrieb des Museums zu vermeiden, konnten trotz Anliegen an der Veränderung der anderen Schausammlungen keine durchgeführt werden.²³⁰

Das Publikum, das durch die Führer angesprochen werden sollte, lässt sich möglicherweise anhand des Textes eruieren. Die gut 360 Seiten umfassenden Publikationen sind gefüllt mit unterschiedlichsten Beschreibungen von Tieren, welche sich sprachlich und inhaltlich wohl eher an in der Naturkunde Gebildeten richtete. Dies spricht, neben der Verteilung der Besucherzahlen, ebenfalls gegen die Kategorisierung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums als Massenphänomen. Die Beschreibungen der Tiere und die Taxonomie bilden eine Einheit, die darauf abzielt, Wissenschaft zu lehren und nachvollziehbar, also „populär“, zu machen.

Im Kapitel 2.4. wurde die Funktion von Museumsführern als Leseanleitungen bereits besprochen. Explizite Anleitungen bzw. Lenkungen des Blickes werden durch das Aufmerksam-Machen auf (vor-)bestimmte Deutungen von Natur gerichtet, in denen sich die Belehrungsfunktion des Museums deutlich macht. In Franz Hauers Museumsführer durch die Schausammlungen wird zu Beginn der Anleitung durch die zoologische Sammlung explizit darauf aufmerksam gemacht *wie* der Leseprozess konzipiert wurde: Das Lesen beginnt „links von der Eingangsthür, läuft rings an den Wänden fort und springt dann über auf die Mittelschränke“.²³¹ Ebenfalls geht aufgrund den weiteren Beschreibungen hervor, dass die Schausammlung prinzipiell taxonomisch gestaltet sei

²³⁰ Franz Ritter von *Hauer*, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum (Wien ²1900), S.1.

²³¹ *Hauer*, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum, 1. Auflage, S.209.

(die Aufstellung beginnt bei den „niederen“ Lebewesen und endet bei den „höheren“ Lebewesen²³²), aber auch dass neuere Ansätze in die Ausstellung integriert wurden. So schreibt Hauer, dass „[z]ur leichteren geographischen Orientierung“ und, „um das ein und demselben Gebiete Angehörige rasch zusammenfinden zu können“, wurden „auf den Etiquetten farbige Streifen angebracht“.²³³ Die farbigen Streifen als Element der Ausstellung sind ebenfalls Teil des Regelsystems des Museums: Auf sie wird explizit aufmerksam gemacht, weil sie Wissenswertes vermitteln und dadurch idealerweise bestimmen, wie das Museum „richtig“ zu decodieren ist. Ebenfalls deuten sie in Hinblick auf die Perspektive der Wissenschaftspopularisierung, dass neben der taxonomischen Aneinanderreihung der Objekte auch die Tiergeographie bis zu einem gewissen Grade berücksichtigt wurde. Museumsführer helfen dementsprechend im Kontext dieser Arbeit nicht nur bei der Eruierung von Diskursen über die ausgestellten Tiere, sondern ermöglichen darüber hinaus die Veränderungen der Ausstellungskonzeptionen zu interpretieren.

Die Tiergeographie hatte sich neben der „Biologie“ (im 19. Jhdt. noch als „Lehre von den Lebensweisen der Tiere und Pflanzen“²³⁴) und Ökologie als ein weiterer Ansatz in den Naturwissenschaften und folglich als Darstellungsvariante in Naturhistorischen Museen durchgesetzt.²³⁵ Diese Disziplin ordnet anders als die Taxonomie Tiere nicht auf ihrer Gattung basierend an, sondern versucht Lebewesen geographischen Zonen, denen diese charakteristisch seien, zuzuordnen. Sie unterscheidet sich radikal von der Taxonomie, da sie den Fokus „nicht mehr allein auf das einzelne Taxon beziehungsweise auf den Vergleich nah verwandter Taxa, sondern auf systematisch gesehen heterogene Tiergruppen, man könnte auch sagen: auf Regionalverbände“ legt.²³⁶ Susanne Köstering weißt gerade wegen dieser Eigenschaft auf die *visuelle* Unverträglichkeit der beiden Systeme in der Ausstellung hin, räumt aber ein, dass dies in der Theorie nicht der Fall sei: „Die zoologische Systematik stellt Verwandtschaftsbeziehungen dar, während die Tiergeografie untersucht, ob Verwandtschaft mit geografischen und zeitlichen Achsen zu korrelieren sei [...]. Wenn aber die geografische Komponente der Tiergeografie in der Anordnung der Tiere

²³² Ebd., S. 208.

²³³ Ebd., S. 209.

²³⁴ Köstering, Natur zum Anschauen, 108f.

²³⁵ Dies war zumindest im Deutschen Kaiserreich und anderen Staaten der Fall. Vgl. Köstering, Natur zum Anschauen, S. 93.

²³⁶ Ebd.

repräsentiert werden sollte, dann musste sie zwangsläufig die Kategorien der zoologischen Systematik überspringen.“²³⁷

Die Einbettung der Tiergeografie weist darauf hin, dass auch in Wien zumindest ansatzweise die von Köstering als „Biologische Wende“ beschriebene Entwicklung Fuß gefasst hatte. Die taxonomische Ordnung spielt dennoch bis heute eine maßgebende Rolle für das Naturhistorische Museum, weil sie das Grundprinzip ist, das die Anordnung der Objekte bestimmt. Köstering beschreibt, dass dieses Ordnungsprinzip im Deutschen Kaiserreich zwar durch jene neueren Zugänge, wie etwa der Tiergeografie, in den Hintergrund gedrängt wurde, dennoch nach wie vor als „Rahmenkonzeption aller evolutionsbiologischer Schausammlungen“ fungierte.²³⁸ Nicht nur die Tiergeographie scheint in die Konzeption der Schausammlungen einbezogen worden zu sein., denn verschiedenste Beschreibungen der Objekte deuten darauf hin, dass auch die Ökologie, Evolutionsbiologie und „Biologie“ (wie oben verwendet) in den eingebaut wurden, den Rahmen der Taxonomie jedoch kaum verließen. Im Folgenden sollen einige repräsentative Beispiele vorgestellt werden, um Tierbeschreibung, Wissenspopularisierung und Wissenschaftskonzeption(en) zu analysieren.

Diese Entwicklungen verliefen nach einem Trend, der auch im Deutschen Kaiserreich – zwar verschieden gehandhabt, aber immerhin – stattgefunden hatte. Neue „Hilfsmittel wie Karten und Zeichnungen, Modelle und Präparate“ wurden verwendet, um „Wissen anschaulich“ gestalten zu können.²³⁹ Die Beispiele orientieren sich hauptsächlich an Objekten der Vogel- und Säugetierschaulammlungen. Drei wesentliche Gründe beeinflussten diese Wahl: Zum einen werden vor allem in den Beschreibungen der Vögel und Säugetiere Fotografien „besonders bemerkenswerther Objecte, welche dem Besucher zur bleibenden Erinnerung dienen sollen“²⁴⁰, zur Verfügung gestellt. Die Fotografien sind insofern von großer Nützlichkeit als sie repräsentieren, wie die Objekte ausgestellt und arrangiert wurden. Der zweite Grund für den Fokus auf die Vogel- und Säugetiersammlung sind die Beschreibungen, die mit den Tieren verbunden sind. So finden sich zwar auch bei den zuvor beschriebenen Objekten, aber insbesondere bei den Vögeln und Säugetieren ästhetische Zuschreibungen und Details über die Nutzung der Tiere. Drittens wird im die Vögel betreffenden Kapitel der Schausammlung explizit auf

²³⁷ Ebd., S. 105.

²³⁸ Köstering, *Natur zum Anschauen*, S. 276.

²³⁹ Kretschmann, *Räume öffnen sich*, S. 80.

²⁴⁰ Franz Ritter von *Hauer*, *Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum* (Wien 1889), S. 29.

die Monarchie referiert. Im ersten Ausstellungsaal der Vogelsammlung (Saal XXIX) wurde die „Vogelfauna der österreichisch-ungarischen Monarchie“ präsentiert, die im Führer jedoch nicht ausführlich behandelt wird, da ein eigener Führer für diesen Teil der Schausammlung in Bearbeitung war.²⁴¹ Dieser Aspekt der Schausammlung kann interessante Schlüsse zu den Dimensionen „Repräsentation und Monarchie“ und „Wissenschaft und Nation“ liefern.

5.1.1. „Habsburgische“ und Allerweltstiere

Die Ausstellung der „österreich-ungarischen“ Vögel wurde konzipiert als „übersichtliche Zusammenstellung der in Oesterreich-Ungarn einschliesslich Bosnien und Herzegowina vorkommenden Vögel“. Die Schausammlung war „in systematischer Anordnung aufgestellt und enthält neben den Stand- und Zugvögeln, welche regelmässig in dem gesammten Gebiete oder in einzelnen Theilen desselben angetroffen werden, auch einige Arten, die man nur als selten Gäste ein oder das andere Mal in der Monarchie gefunden hat[te].“²⁴² Bemerkenswert ist hier der explizite Hinweis auf die Abweichung von einer rein-taxonomischen Ausstellungskonzeption:

„Als Aufgabe der Sammlung wird es betrachtet, nicht nur, was bereits so ziemlich erreicht ist, alle bei uns vorkommenden Arten möglichst vollständig zu vertreten, sondern auch von jeder Art grössere Serien zusammenzustellen, welche einerseits Belege für deren Vorkommen in den verschiedenen Regionen des Gesamtgebietes geben, und welche andererseits die Entwicklung vom Ei und Nestlinge angefangen durch alle Zwischenstadien der Vermauserung und Verfärbung [usw.] demonstrieren.“²⁴³

Für Hauer bzw. die Personen, welche für die Ausstellungskonzeption zuständig waren, schien die profundere Repräsentation „heimischer“ Vögel von besonderem Interesse zu sein. Das Kennenlernen der Heimat spielt eine nicht unwesentliche Rolle in der (bildungsbürgerlichen) Naturvorstellung, die Natur als Bildungsinstanz verstand, und in einigen naturhistorischen Museen im 19. (und, wie im Falle der Ersten Republik zu sehen sein wird, im 20.) Jhdt., da gerade eine nationale bzw. monarchische Konzeption von Natur eine populärer gestaltete Präsentation von Natur zulässt. Als Objekte, welche die Nation oder Heimat repräsentierten, „waren [sie] Fenster, die zwischen alltäglicher Lebenswelt und politischem Raum vermittelten.“²⁴⁴ Natur als Bildungsinstanz, die gleichsam „die Grundbedingungen zur verständigen Durchführung [der menschlichen]

²⁴¹ Ebd., S. 304.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd., S. 305.

²⁴⁴ Köstering, Natur zum Anschauen, S. 278.

Lebenszwecke“ offenbare, könne die Betrachter „nachhaltig versittlichen und einsichtsreifer werden“ lassen.²⁴⁵

Der oben genannte Führer, der näher auf die „österreich-ungarischen“ Vögel eingehen sollte, stellte sich jedoch als ein kaum für ein breiteres Publikum nutzbarer Leitfaden zur Ausstellung heraus. Der Autor, Ludwig Ritter Lorenz von Liburnau, beschreibt das Werk selbst als „Katalog“, welcher „zugleich als wissenschaftlicher Führer dienen soll.“²⁴⁶ Statt Beschreibungen finden sich – eben katalogisch – tabellarische „Angaben über Geschlecht, Alter und eventuell Färbung, über die Zeit der Erlegung, den Fundort und schliesslich über die Person, von welcher das Exemplar als Geschenk erhalten oder durch Tausch oder Kauf erworben wurde“.²⁴⁷ Der Führer eignet sich zwar nicht besonders für eine Untersuchung der Repräsentation von Tieren in Bezug auf „das Österreich-Ungarische“, er bietet dennoch einige interessante Aspekte, auf die eingegangen werden soll.

Zum einen dient er als Beispiel, dass die Produktion solcher Leitfäden *nicht* ausschließlich für das Laienpublikum ausgelegt war. Die katalogartige Darstellungsweise bietet keine als lehrreich konzipierten Informationen über die in der Schausammlung aufgestellten Tiere – zumindest nicht für wissenschaftlich nicht vorgebildete BesucherInnen. Im Gegensatz zur Popularisierung wurde in diesem Führer Wert auf Wissenschaftlichkeit gelegt. Zweitens macht der Autor auf einige Aspekte der Schausammlung aufmerksam, die in Hauers Exemplar anders dargestellt werden. Während Hauer im oben angeführten Zitat die fast gewährte Vollständigkeit der Sammlung lobt, besteht Liburnau darauf, „den geehrten Fachgenossen und Freunden der Ornithologie die mehrfachen Lücken zu zeigen, welche die Sammlung [...] enthält, und so zur Mitwirkung an der Ergänzung des Fehlenden an[zu]regen.“²⁴⁸ Am Ende des Führers präsentiert Liburnau sogar ein „Verzeichniss der in der Sammlung des [...] Hofmuseums fehlenden Vögel, welche in Oesterreich-Ungarn und den Occupationsländern [...] regelmässig vorkommen oder vereinzelt beobachtet werden“,

²⁴⁵ H. E. Richter, Der Zoologische Garten zu Berlin. In: Gartenlaube 24 (Leipzig 1860), S. 379, zitiert in Wessely, Künstliche Tiere, S. 53.

²⁴⁶ Ludwig Ritter Lorenz von Liburnau, Die Ornis von Oesterreich-Ungarn und den Occupationsländern im k. k. naturhistorischen Hofmuseum zu Wien. Führer durch den Saal XXIX des Museums (Wien 1892), S. 1.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd., S. 2f.

die aber nicht in der Sammlung enthalten sind.²⁴⁹ Aus wissenschaftlicher Sicht wird hier die Schausammlung wohl als nicht ausreichend bzw. repräsentativ für die Ornithologie Österreich-Ungarns gehalten. An dieser Stelle wird wieder das Spannungsverhältnis zwischen Wissenschaft und Popularisierung erkennbar, das sich dadurch kennzeichnet, dass eine adäquate Übersetzung der Wissenschaften in einen populärwissenschaftlichen Text oftmals mit Simplifizierungen verbunden ist, die Widersprüche tolerieren müssen. Sollte die Wissenschaft nicht kritisiert werden und eine politische Agenda durch die Präsentation der Objekte umgesetzt werden, konnte in der dem größeren Publikum zugänglicheren Publikation die Unvollständigkeit der Sammlung nicht behauptet werden.

An dieser Stelle wird man aufgrund mangelnder Informationen über die Darstellungsweise der „österreich-ungarischen“ Vögel in der Schausammlung nur wenige Worte über die Konstruktion von Kategorien wie „Nation“ oder „Donaumonarchie“ durch die Ausstellungsobjekte verlieren können. Das Verzeichnis der fehlenden Vögel bzw. die Inkorporation der Vögel in Österreich-Ungarn lässt jedoch einige Aussagen über das Verhältnis von Wissenschaft und Nation zu. Wie bereits argumentiert wurde, etablierten sich auch die Naturwissenschaften als Instanzen des *nation building*, indem sie Naturphänomene (beispielsweise geologische Grenzen) als der Nation „natürlich“ zuwiesen bzw. die „natürlichen“ Eigenschaften des politischen Gebiets wissenschaftlich fundierten. Die beschriebene Ornithologie wird als charakteristisch für die österreich-ungarische Landschaft betrachtet und dem politischen Komplex einverleibt: Wo diese Tiere anzutreffen sind, ist auch die Monarchie. Die Darstellungsweise suggeriert teilweise, dass die politischen Grenzen und die Fauna deckungsgleich sind. Teilweise deshalb, weil einerseits die Tiergeografie an dieser Stelle anders argumentiert und andererseits Liburnaus Verzeichnis implizit darauf aufmerksam macht, dass bestimmte Tiere gesichtet werden, d.h. „Gäste“, oder auch ständig sesshaft sind, sich aber zwischen Grenzen bewegen. Trotz dieser brüchigen Fixierung der Fauna an die politischen Grenzen, markiert man bestimmte Tiere als der Heimat zugehörig, wie der Name der Sonderausstellung suggeriert. Die repräsentierten Vögel sollten vertraut sein und, sollte sich der bzw. die BesucherIn dafür entscheiden die Ornithologie der Donaumonarchie zu erkunden, im Freien analysiert und zugeordnet werden können. In anderen Worten, die Einbettung bestimmter Tiergruppen in das Konzept der Nation bot *eine* Möglichkeit, Sinnstiftungsprozesse, die sich auf Bekanntes beriefen, zu etablieren. Gleichzeitig lehrten

²⁴⁹ Ebd., S. 67.

sie Neues, indem sie die nationale Perspektive der Natur dem Publikum näherbrachten und die ausgestellten Tiere als nationale Verbündete darstellten.

Die Bedeutung einer solchen Sonderausstellung im Rahmen des üblichen Begehens der Ausstellung wird erst deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass die Systematik der Ausstellung teilweise unterbrochen wurde, um der Staatsnation Österreich-Ungarn Raum zu gewähren. Teilweise deshalb, weil die Ausstellung im Kontext der Gesamttaxonomie der zoologischen Schausammlung „richtig“ (d.h. den Vögeln, die vor den Säugetieren begutachtet werden sollten) zugeordnet ist. Nichtsdestotrotz wird hier eine neue maßgebende konzeptuelle Dimension eingeführt, die so wichtig für die Ausstellung zu sein scheint, dass sie selbst ebenfalls systematisch geordnet ist, quasi zu einem System im System wird. Diese neue Dimension kennzeichnet sich dadurch aus, dass sie, in Susanne Kösterings Worten, „das Referenzgebiet [...] erstmals nicht politisch, sondern naturwissenschaftlich“ definiert.²⁵⁰ Die Monarchie wird insofern naturalisiert, als sie einerseits naturwissenschaftlich definiert wird und andererseits – dem der Natur zugeschriebenen Bildungscharakter entsprechend – als Blaupause menschlicher Gesellschaft dient: Das Natürliche sind in diesem Bildungskontext die Grenzen der Monarchie, die durch die Natur politisch und wissenschaftlich legitimiert werden und die Natürlichkeit der präsentierten Gesellschaft als notwendige Entwicklung präsentieren.

Die Tiergeografie als Disziplin, welche „charakteristische Tiere“ einer Region darstellt, wird im Popularisierungsprozess (vor allem bei an Nationskonzepten orientierten Ausstellungen) eine wichtige Konzeption, die es ermöglicht, „heimische“ Tiere darzustellen. Das Verlorengelassen des Konzeptautors in der Taxonomie hat einige Parallelen mit der Tiergeografie als für Popularisierungsprozesse praktizierte Darstellung: Die Popularisierung naturwissenschaftlichen Wissens geht einher mit der bereits erwähnten Simplifizierung von Konzepten. Galten bei Alfred Russell Wallace, der die Tiergeografie durch sein Werk *Die geographische Verbreitung der Tiere* etablierte, die „tiergeographischen Regionen“ noch als etwas Modellhaftes und Relatives, wurden sie im Museum „eine feste, typisierende Zuschreibung“, die als „besser kommunizierbar“ betrachtet wurde.²⁵¹ Es galt, dem breiten Publikum das Konkrete jenseits des Abstrakten und Theoretischen zu vermitteln. Zur Ebene des Konkreten gehörte die Visualisierung von „Heimat“, wobei dabei kommt die Rolle des Museumsobjekts als Zeichen ins Spiel

²⁵⁰ Köstering, *Natur zum Anschauen*, S. 93.

²⁵¹ Vgl. Ebd., S. 97-103.

kommt. Bestimmte Tierarten, die als dem Eigenen zugehörig charakterisiert werden: werden zu „Signets“ für „Heimat“ umfunktioniert, welche es ermöglichen, durch das (Wieder-)Erkennen jenes Tieres, dieses als „der Heimat zugehörig“ einzuordnen.²⁵² Den BesucherInnen werden somit die scheinbar natürlichen Grenzen der Monarchie durch die Zusammenführung bestimmter Taxa der Vögel in einem einzigen Raum vorgeführt, der als Mikrokosmos der Vogelfauna Österreich-Ungarns fungiert.

In Bezug auf Ausstellungskonzeptionen wurde die Raumtrennung bis jetzt rein taxonomisch gedeutet, d.h. Taxa wurden Räume zugeordnet und die Taxonomie somit durch die Objekte selbst und die räumliche Trennung repräsentiert. Die tiergeographische Perspektive bietet neue Interpretationen für diese räumliche Trennung: Die Monarchie wird im Museum in Relation zu anderen Räumen mit fixierten Grenzen definiert. Ein Blick in die Museumsführer und auf die Schausammlung des Museums reicht, um zu zeigen, dass nicht nur „heimische“ Tiere und das als Eigenes definierte Territorium im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum eine Rolle spielten, sondern auch dem Fremden ein gewisser Stellenwert zugesprochen wurde. In 3. wurde die Rolle des Museums als ein Sammelsurium der Exotik und eines Repräsentanten eines Imperialismus beschrieben, der die Macht Habsburgs nicht physisch, d.h. nicht anhand der Eroberung von Kolonien, sondern symbolisch verankert. Objekte aus aller Welt konnten auf diese symbolische Ebene referieren, indem sie die Präsenz Österreich-Ungarns außerhalb des Imperiums visualisierten.

Dieser symbolische Imperialismus wird im Kontext der Objekte des k. k. Naturhistorischen Museen auf zwei Ebenen besonders deutlich: Die Herkunft der Tiere per se und die Bedeutung der Tiere für „fremde Kulturen“. Einige Ausstellungsobjekte eigneten sich hervorragend um den scheinbaren Umgang mit Tieren in anderen Teilen der Welt darzustellen. Der Veranschaulichung mag dieser Abschnitt über die „Paviane oder Hundskopffaffen“ dienen:

„[D]arunter der grosse Mantelpavian, [...] in Arabien und Nordostafrika heimisch, der von den alten Egyptern göttlich verehrt wurde, eine Verehrung, deren Folgen man noch darin zu erkennen glaubt, dass die Bewohner der Steppenländer des inneren Afrika seinen haarigen Kopfputz durch ihre eigene Frisur genau nachahmen.“²⁵³

So wie Tiere als Zeichen für das Eigene und die Nation dienen, können sie auch für die Definition des Anderen und den mit ihm zugeschriebenen Eigenheiten, oder gar Fetischen

²⁵² Vgl. Ebd., S. 119.

²⁵³ Hauer, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum, 1. Auflage, S. 361.

verwendet werden. Die Präsentation verschiedenster Tiere bringt die Welt ins Museum, eignet sie der Ausstellung an und wird durch die Beschreibung von Natur naturalisiert und fixiert.

Das Eigene und Fremde werden also räumlich und deskriptiv voneinander getrennt. Wie Kretschmann argumentiert, „waren in den Heimatsammlungen des 19. Jahrhunderts naturwissenschaftliche und politische, pragmatische und ideelle Motive nie eindeutig voneinander zu unterscheiden“ und gerade diese boten die Möglichkeit, einen „gemeinsame[n] Lebens- und Erfahrungsraum“ zu schaffen.²⁵⁴ Die Vögel der Monarchie beziehen sich zwar auf einen breiter gefassten Heimatbegriff, d.h. auf die Staatsnation und nicht das unmittelbare, städtische Umfeld, die Mechanismen blieben aber dieselben: Klare Grenzziehungen zwischen Eigen und Fremd, imperialem Zentrum und dem als Peripherie definierten Rest.

5.1.2. „Lebensweisen“ und Ökologie

Diese Ausführung über die Ausstellung zur „österreich-ungarischen“ Vogelwelt bot zwar einige Einblicke in die wissenschaftliche und populäre Konstruktion von „Heimat“ in der Wissenschaft, sagte aber wenig über die zuvor besprochene Frage nach weiteren Darstellungsformen neben der Taxonomie und Tiergeographie aus, die gleichzeitig populäre Darstellungsformen waren. Es sei an dieser Stelle an das erste, im letzten Unterkapitel genannte, Zitat aus dem Führer verwiesen: Der letzte Teil der Aussage („welche andererseits die Entwicklung vom Ei und Nestlinge angefangen durch alle Zwischenstadien der Vermauserung und Verfärbung [usw.] demonstrieren“) weist darauf hin, dass eine rein-taxonomische Systematik und auch geographische Darstellung für die Belehrung des großen Publikums nicht mehr vollständig ausreichten. Es sollten Prozesse gezeigt werden, welche eventuell von Fachmännern in taxonomischen Ausstellungen vorausgesetzt wurden, aber nun nicht mehr als selbstverständlich betrachtet werden konnten. Weitere ähnliche Angaben lassen sich in den *Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums* finden. Diese eignen sich durch ihren Fokus auf die Erweiterung der Sammlungsbestände und die fachwissenschaftliche Arbeit im Museum zwar nur bedingt für eine Analyse der Repräsentation von Tieren in den Ausstellungen, doch als Kommentare bieten einige Anhaltspunkte für die Bestimmung etwaiger Veränderungen in den Schausammlungen. Die folgende Beschreibung Hauers ermöglicht

²⁵⁴ Kretschmann, Räume öffnen sich, S. 269.

einen Einblick in einige Elemente der taxonomie- und tiergeographieunabhängigen Repräsentation:

„Der Saal XXII, ‚Insecten‘, erhielt eine neue Zierde durch ein grosses, kunstvoll ausgeführtes Tableaux mit sehr vergrösserten Abbildungen der Reblaus [...] in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung und von durch dieselbe angegriffenen Weinreben. [...] [E]s wurde an der Seitenwand des Saales XII über den Schaukästen aufgehängt.“²⁵⁵

Aus dieser Aussage und der Platzierung geht nicht direkt hervor, ob das neue „Tableaux“ als Ergänzung der Ausstellung betrachtet wurde, doch zumindest deutet sie darauf hin, dass auch in den zoologischen Sammlungen alternative Darstellungsweisen verwendet wurden. In diesem Beispiel werden ökologische und die Lebensweise beschreibende Elemente eingefügt (die „angegriffenen Weinreben“) als auch auf morphologische Aspekte (die Entwicklungsstadien) eingegangen. An solchen Stellen bricht die Darstellung nicht unbedingt mit der Taxonomie, sondern erweitert sie durch zusätzliche Informationen.

Die Entwicklungsstadien können eventuell herangezogen werden, um die Klassifizierung der Reblaus als Insekt darzustellen und die ökologischen Elemente belehren die BesucherInnen über die Rolle des Tierchens (als Parasit) in der Ökonomie. In der zweiten Hälfte des 19. Jhdts. beschädigte eine Reblausplage einen Großteil europäischer Weinberge. In diesem Kontext wird klar, was die Darstellung der Reblaus im Museum lehren soll: *Dieses* kleine Insekt hatte einen folgeschweren Effekt auf die europäische Weinproduktion. Die Darstellung bildet eine Brücke zwischen den als Dichotomien gedachten Konzepten von Natur und Kultur, indem es auf bekannte Phänomene des Alltags verweist und diese erklärt. Die im damaligen Diskurs als „Biologie“ bezeichnete Beschreibung der „Lebensweisen“ von Tieren eignete sich aus popularisierungsstrategischer Sicht hervorragend, um gerade diese zwei Elemente zu verbinden, weil beispielsweise „Insektensammlungen“, die „nützliche“ und „schädliche“ Insekten“²⁵⁶ voneinander unterscheiden und sie vergleichen, einen Bezug zur Lebenswelt des Betrachters herstellen können. Köstering weist darauf hin, dass „in den 1870er Jahren im Zusammenhang mit dem Auftreten des Kartoffelkäfers und der Reblaus“ die Präsentation von „Schädlingen“ besonders „virulent“ gewesen sei.²⁵⁷ Wissenschaft und deren Popularisierung lehrten also nicht nur Natur, sondern wie sie auf ihr als Gegenteil

²⁵⁵ Franz Ritter von *Hauer*, Notizen. Jahresbericht für 1890, S. 4.

²⁵⁶ *Köstering*, Natur zum Anschauen, S. 109.

²⁵⁷ Ebd.

Konzipiertes, die Kultur, wirkt. Natur wurde dadurch gesellschaftlich relevant und nützlich gemacht.

Tiere und deren „charakteristische Lebensweisen“ in Ausstellungen zu präsentieren, wurde am Ende des 19. Jhdts. eine weitere Methode, um Ausstellungen Leben zu verleihen. Aus wissenschaftlicher Sicht eignete sich die Fokussierung auf „Lebensweisen“ für die Darstellung evolutionsbiologischer Elemente, die „Regelmechanismen der Anpassung der Arten an ihre Umgebung“ visualisieren konnten.²⁵⁸ Ob die Evolutionsbiologie die zoologische Ausstellung im k. k. Naturhistorischen Museum beeinflusste, wird in den Annalen und Museumsführern nicht erwähnt, Beispiele in Hauers Museumsführern lassen jedoch diesen Schluss zu. Eine weitere Perspektive lässt sich jedoch definitiv feststellen, die sich als Ökologie beschreiben lässt.

Die Ökologie „befasst sich mit den gegenseitigen Beziehungen der Lebewesen und den Wechselwirkungen zwischen ihnen und ihrer Umgebung“ und etablierte sich in einigen Naturkundemuseen des Deutschen Kaiserreichs – allen voran Leipzig – im frühen 20. Jhd. als Leitkonzeption der Präsentation naturkundlicher Schausammlungen.²⁵⁹ Sie ist eng mit der Tiergeographie verwoben, zumal das Biotop als „Untereinheit der tiergeografischen Region“ interpretiert wurde.²⁶⁰ Gleichzeitig gehört zur Ökologie auch der Einfluss der Menschen als Lebewesen auf die Umwelt bzw. ihr Zusammenleben mit anderen Lebewesen in einem bestimmten Umfeld. Das erste Unterkapitel dieses Teils zeigte kulturbezogene Nutzungsbeschreibungen von Tieren, die diesen Umstand veranschaulichten. Dort wurde vor allem die Rolle von Tieren für „fremde Kulturen“ beschrieben. Neben diesen lassen sich auch zahlreiche Beispiele für die Nutzung bestimmter Tiere in der Wirtschaft finden. So beschreibt Hauer beispielsweise die Sardine als „wichtigste Fischart der Adria“, da sie „jährlich zu Millionen gefangen und in den Fabriken [...] präpariert wird“²⁶¹

Der Umstand, dass die Museumsführer Hauers nur einige Abbildungen der präsentierten Tiere liefern, stört zwar eine umfassende Analyse konkreter Objekte, die darin enthaltenen könnten jedoch diskutiert und auf die Darstellung bezüglich „Lebensweise“

²⁵⁸ Ebd., S. 112.

²⁵⁹ Ebd., S. 122.

²⁶⁰ Ebd., S. 124.

²⁶¹ Hauer, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum, 1. Auflage, S. 270.

und Ökologie interpretiert werden. Viele zur Verfügung gestellte Fotografien stammen aus der Kronprinz Rudolph-Sammlung und vereinzelt aus anderen Bereichen der Schausammlung. Einige von ihnen liefern Hinweise darüber, dass auf die „naturwahre“ Darstellung der „Lebensweisen“ Rücksicht genommen wurde.

Im Abschnitt über die „Wildschafe“ wird beispielsweise auf die Lebensweise im Rudel auf bergigem Terrain eingegangen. Dieser Aussage ist eine Fotografie angehängt, welche ein „indisches Wildschaf oder [...] ‚Burrhel‘“ darstellt.²⁶² Das Präparat befindet sich auf einem kleinen steinigen Untergrund, welcher die Gebirgslandschaft repräsentieren sollte. Die Darstellung zweier Murmeltiere in ihrer „natürlichen Umgebung“ befand sich in der Kronprinz Rudolph-Sammlung, eine Hyäne, ein Edelmarder und eine Pharaoratte ebenfalls. All diese Objekte haben die Interaktion mit anderen Objekten gemein – seien diese andere Tiere oder lediglich Baumstämme. Neben tiergeographischen Inszenierungen eignen sich ökologische Darstellungen hervorragend, um den Objekten Leben zu verleihen und deren angeblichen Charakteristika auf den Punkt zu bringen. Die Popularisierung zoologischen Wissens profitierte davon: Die Objekte können auf bestimmte Eigenschaften, Charakteristika, „Lebensweisen“ und Umfeld der reduziert werden. Ein Problem bei der Analyse ökologischer Faktoren in der Ausstellung in Bezug auf Hauers Führer ist das Nichtvorhandensein einer konzeptuellen Verbindung von Fotografie und beschriebenem Objekt. Die Gestreifte Hyäne wird beispielsweise zähnefletschend im Akt des Verzehens eines toten oder erbeuteten Tieres dargestellt. Hauer beschreibt das Objekt lediglich als „die gemeine gestreifte Hyäne, *Hyaena striata*, die beinahe ganz Afrika und Südasien bewohnt ; ein schönes Exemplar derselben [...] befindet sich in der Kronprinz Rudolph-Sammlung“.²⁶³ Es ist durchaus möglich, dass die Ausführungen Hauers von jenen der realen Ausstellung abwichen – das Problem ist, dass in seiner Publikation das beschriebene Tier nicht *eindeutig* mit Bedeutung aufgeladen wird. Sie wird jedoch zumindest auf der visuellen Ebene kreiert, indem das Präparat die Hyäne als furchterregendes Raubtier (und mit der Bestimmung als Raubtier die Taxonomie auch visualisiert) darstellt.

²⁶² Ebd., S. 345.

²⁶³ Ebd., S. 352.

5.1.3. Ästhetik

Auf einer ersten Ebene fallen bei der zunächst textimmanenten Lektüre der Führer insbesondere die ästhetischen Beschreibungen vieler Lebewesen auf. So ist beispielsweise von „Schnepfenstrausse[n] oder Kiwis“, welche „absonderlich gestaltete, auf Neuseeland beschränkte Vögel mit gänzlich verkümmerten Flügeln und schlichtem losen Gefieder“ und „prachtvollen Scharlach-Ibis[en]“²⁶⁴ die Rede. Die Einteilung in schöne und hässliche Tiere war auch schon bei Alfred Brehm, d.h. im wissenschaftspopuläreren Kontext, aber auch in wissenschaftlichen Werken nicht unüblich. Die Wortwahl lässt sich somit auf die Situation, mit einem großen Publikum konfrontiert zu sein, das neben Bildung auch mehr oder minder unterhalten werden sollte, erklären. Zusammensetzung des neuen Publikums umfasste Menschen verschiedener Schichten, die von verschiedenen Motiven für den Besuch im Museum geleitet wurden, wobei, wie im 3. Kapitel besprochen, nicht festgestellt werden konnte, an welches Publikum die Schausammlung primär gerichtet war. Nicht nur das Sich-Bilden, sondern auch das bloße Betrachten „fremder“ bzw. „exotischer“ Tiere war möglicherweise ein Grund, um eine Schausammlung zu besuchen. Das Museum ermöglicht den Betrachtenden die Erforschung und Inspizierung des Fremden, zumindest auf einer rein visuellen Ebene. Weil die Sammlungen zu Zeiten der Eröffnung an drei Tagen unentgeltlich betreten werden konnten, fanden sich unter den BesucherInnen bestimmt Personen, die des bloßen Beschauens willen die Schausammlungen begingen.

Die radikalsten ästhetischen und charakteristischen Beurteilungen findet man im Ausstellungsteil, der die Primaten präsentiert:

Hier sind die grossen anthropomorphen oder menschenähnlichsten Affen zusammengestellt, der furchtbare Gorilla, [...] der in den Urwäldern des westlichen äquatorialen Afrika lebt; der viel sanftere, kluge und abrichtbare Schimpanse, [...] der in Guinea und weiter bis tief hinein in das Innere von Afrika verbreitet ist [...], und der asiatische Vertreter der Gruppe, der Orang-Utang oder Waldmensch, [...] der Sumatra und Borneo bewohnt, wohl der hässlichste unter allen, durch seine wulstig aufgeschwollenen Lippen, seine übermässig langen, zottig behaarten Arme u. s. w. [...]; dann ein Exemplar des auf Borneo lebenden, zu den Schlankaffen, [...] gehörigen Nasenaffen, [...] dessen rüsselartig verlängerte bewegliche Nase sein Gesicht zu einer beinahe lächerlichen Fratze macht.“²⁶⁵

Dies sind nur einige Beispiele für die Charakterisierung der Affen – es lassen sich noch weitere finden. Dass gerade menschenähnliche Affen als besonders hässlich

²⁶⁴ Hauer, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum, 1. Auflage, S. 310.

²⁶⁵ Hauer, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum, 1. Auflage, S. 362.

charakterisiert werden bzw. möglicherweise durch ihre Verwandtschaft mit den Menschen erst im Vergleich als solche charakterisiert werden können, ist besonders bemerkenswert.

5.2. Museumsführer in der Ersten Republik

5.2.1. Allgemeine Führer – Kontinuitäten und Veränderungen

Der erste in der neuen Ersten Republik veröffentlichte Führer war die dritte Auflage der Version Hauers.²⁶⁶ Im Vorwort wird wieder erwähnt, dass sich eine Neuauflage des Führers aus denselben Gründen wie in der zweiten Auflage beschrieben anbot, wobei grundlegende Veränderungen in der zoologischen Schausammlung im Führer jedoch nicht genannt werden. Der Besuchsordnung wurde eine tabellarische Grafik hinzugefügt, um die Öffnungszeiten darzustellen und den Text zu entlasten. Eine der markantesten Veränderungen stellt der Titel des Werks dar: das k. k. wurde gestrichen, der Name „Hofmuseum“ jedoch beibehalten.

Die Bezugnahme auf den Titel ist insofern wichtig, als diese Version des Führers noch einige Reste der monarchischen Darstellung der Tiere enthält. So war 1919 und 1920 die Schausammlung der „österreich-ungarischen“ Ornithien den Führern nach zu urteilen noch erhalten und ausgestellt.²⁶⁷ Merkwürdigerweise war trotz der Namensänderung in „Naturhistorisches Staatsmuseum“ und des Wandels des politischen Umfelds die oben genannte Vogelsammlung im Führer von 1920 noch immer präsent. Eine vollständige Veränderung der Signifikation der Schausammlungen in Bezug auf die neue politische Lage bzw. ein Bruch mit der Monarchie in der Schausammlung scheint an dieser Stelle noch nicht stattgefunden zu haben. Spätestens 1923 wurde dieser Teil der Sammlung jedoch als „Vogelfauna von Mittel-Europa“ präsentiert.²⁶⁸

Die im Rahmen des Vereins der Freunde des Naturhistorischen Museums veröffentlichten Führer zeichnen sich zunächst durch ihr im Vergleich zu Hauers Publikationen kompaktes Format aus. Enthält die dritte Auflage von Hauers Führer rund 360 Seiten, so besteht der 1927 in der zweiten Auflage publizierte Führer durch die Schausammlungen aus lediglich 47 Seiten. Die Kürze des Führers hatte zwei Gründe: zum einen „soll[te] [er]

²⁶⁶ Franz Ritter von *Hauer*, Allgemeiner Führer durch das Naturhistorische Hofmuseum (Wien ³1919).

²⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 314-315 und Franz Ritter von *Hauer*, Allgemeiner Führer durch das Naturhistorische Staats-Museum (Wien ⁴1920), S. 313f.

²⁶⁸ Franz Ritter von *Hauer*, Allgemeiner Führer durch das Naturhistorische Museum. 2. Teil (Wien ⁵1923), S. 314f.

ein Vorläufer sein für Einzelführer“ (wie beispielsweise des Führers zur Sammlung der „Mitteleuropäischen Vögel“)²⁶⁹ und zum anderen den BesucherInnen helfen, sich „bei einem auch nur flüchtigen Besuche [...] in der Überfülle von Material zurechtzufinden“.²⁷⁰ Statt den detaillierten Beschreibungen Hauers folgen Überblicksdarstellungen, die im Vergleich zu den alten Führern eine kleinere Anzahl an Tieren beschrieben. Diese als beachtenswert gehaltenen Ausstellungsobjekte wurden „durch rote Scheiben gekennzeichnet“.²⁷¹ Weitere Gründe für die Reduzierung der Seitenanzahl könnten Sparmaßnahmen und Bildungsbestreben sein. Im 1920 publizierten Führer wird im Vorwort darauf aufmerksam gemacht, dass aufgrund „der hohen Druck- und Papierkosten [...] es natürlich unvermeidlich [war], mit dem Preis des Führers bedeutend hinaufzugehen.“²⁷² Die in 3.3. kurz besprochene Lage der österreichischen Museen zu Beginn der Ersten Republik lassen ebenfalls darauf schließen, dass die Produktion solch umfangreicher Führer mit hohen Kosten verbunden war, die durch das Museum nicht gedeckt werden konnten.

Der Verein der Freunde des Naturhistorischen Museums ermöglichte bzw. half zumindest einige dieser neuen Werke zu publizieren. Die neue Breite an Themen ist interpretierbar als eine Wende zum Publikum: Die BesucherInnen können selbst entscheiden für welche Teile der Sammlungen sie sich besonders interessieren und dementsprechend die Führer käuflich erwerben. Als zweiter Grund für die Kürzung der Führer könnte als eine Publikumsorientierung genannt werden: Führer sollten einen Überblick bieten und nicht in die fachwissenschaftliche Tiefe gehen. Diese Reduktion des Stoffes auf das Wesentliche, Beachtenswerte und Wichtige kann mit der Popularisierungsstrategie der Simplifizierung verbunden werden: Der Umfang des Sehenswerten wurde reduziert. Dem Umfassenden sollte hier scheinbar das Exemplarische weichen.

Bezüglich des Ausstellungsverlaufes der zoologischen Schausammlung blieb die taxonomische Reihung von den „niederen“ zu den „höheren“ Tieren erhalten. Auch der Leseverlauf („Die Nummerierung [...] beginnt mit den Wandschränken (W.) links von den Saaleingängen, läuft an den Wänden herum und setzt sich dann in den

²⁶⁹ Otmar Reiser, *Mitteleuropäische Vögel. Ein kurzer Führer durch die Sammlungen Saal XXIX des Naturhistorischen Museums in Wien* (Wien/Leipzig 1928).

²⁷⁰ Kurzer Führer durch die Schausammlungen des Naturhistorischen Museums, S. 3.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Hauer, *Allgemeiner Führer durch das Naturhistorische Staats-Museum*, Vorwort.

Mittelschränken (M.) fort²⁷³) blieb ebenfalls unverändert. Die Gründe dafür gehen zwar aus den Führern nicht weiter hervor, aber einige Interpretationsmöglichkeiten bieten sich aufgrund von Hinweisen im Führer und der Geschichte des NHM: Wegen der finanziellen Lage waren Umstellungen oder gar Neukonzeptionen der zoologischen Schausammlung wohl nicht möglich. Die Autoren des vorliegenden Führers vermerken, dass aufgrund der rasanten wissenschaftlichen Entwicklungen in der „Geologie, Paläontologie und Prähistorie [...] die Aufstellung aus technischen Gründen nicht nachkommen“ könne.²⁷⁴

Die Taxonomie wurde also noch immer als grundlegendes Prinzip der Ausstellungsgestaltung verwendet: Die Raumverteilung und –gestaltung des Museums war für die Trennung der Disziplinen und diese spezifische Ordnung der Ausstellungsobjekte konzipiert. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Taxonomie trocken dargestellt werden musste, wie die Zu- und Beschreibungen von Tieren im letzten Kapitel deutlich gemacht haben. Andere wissenschaftliche Konzepte konnten die taxonomische Darstellungsweise durchaus durchdringen. Gleichzeitig ist nicht ersichtlich, ob die Systematik(en) der Ausstellung(en) als etwas Gegebenes und Indiskutables angesehen wurden. Die Einführung zur geologischen mineralogisch-petrographischen Sammlung nennt die „Systematik der Mineralien [...] etwas Künstliches“ und betont ihre Funktion als Veranschaulichung, „die zum Teil auf das praktische Leben Bezug [hat] und daher an bekannte Vorstellungen anknüpft“. ²⁷⁵ Hier wird zum ersten Mal seit Hauers Führern explizit auf die Form der Popularisierung, die im Naturhistorischen Museum stattfinden solle, eingegangen: Bekannte kulturelle *codes* sollen eingesetzt und vom Publikum erkannt werden, um der Sinnstiftung dienlich zu sein.

Ob diese Betonung der Künstlichkeit auch in Bezug auf die zoologische Taxonomie geteilt wurde, wird nicht ersichtlich. Wie oben erwähnt, besteht die Einführung in die zoologische Schausammlung aus einer Leseanleitung der Taxonomie. Nichtsdestotrotz finden sich innerhalb der Beschreibungen der Tiere Veränderungen bei der Handhabung der taxonomischen Systematik im Führer. Eines der Elemente, die auffallend in dieser Konzeption des Führers sind, ist das explizitere Thematisieren der Taxa. Die Autoren erklären aufgrund morphologischer Details *warum* bestimmte Gattungen gemeinsam aufgestellt wurden. Exemplarisch dafür sind folgende Passagen:

²⁷³ Kurzer Führer durch die Schausammlungen des Naturhistorischen Museums, S. 30.

²⁷⁴ Ebd., S. 3.

²⁷⁵ Ebd., S. 5.

„Die artenreichste Insektenordnung (etwa 200.000 Spezies) bilden die Käfer, *Coleoptera* (30-59). Sie besitzen eine vollkommene Verwandlung (Metamorphose), beißende Mundteile und ihre Vorderflügel bilden harte Schutzdecken für die darunter gefalteten Hinterflügel.“²⁷⁶

„In diesem Saal [Saal XXIV, Anmerkung d. Autors] beginnt die Schausstellung des höchsten Tierkreises, der durch ein inneres Skelett und die Lageverhältnisse ihrer Organe ausgezeichneten Wirbeltiere, die höchstens zwei Paar Fortbewegungsorgane besitzen“.²⁷⁷

Aufgrund morphologischer Gemeinsamkeiten werden bestimmte Gruppen von Tieren als „Käfer“ oder eben „höchste Tiere“ charakterisiert. Im Sinne Mieke Bals wird hier ein „So ist es!“ hergestellt: Diese Interpretation der Ordnung ist „wahr“ und wird durch den Autoritären Kontext des Museums als Bildungsinstitution verhärtet.

Die Metamorphose lässt sich eventuell aus dem Kontext der Ausstellung bzw. des Textes im Führer lesen: Es wird darauf hingewiesen, dass einige Arten bestimmte Stadien (z.B. das Larvenstadium) nicht durchlaufen.²⁷⁸ Explizit wird jedoch darauf nicht aufmerksam gemacht, sodass es dem Leser bzw. der Leserin überlassen ist, Schlüsse über die Bedeutung des Terminus zu ziehen. Die Taxonomie stellt zwar das Grundgerüst der Ausstellung dar und die Taxa werden teilweise erklärt, das System jedoch nur implizit erwähnt. Bei einigen Gruppen werden auch Verwandtschaftsbeziehungen zu anderen hergestellt: „Die Lurche zeigen noch manche Beziehungen zu den Fischen [...]. Die Reptilien stehen den Vögeln nahe [...]“.²⁷⁹ Dieses In-Bezug-Setzen ist besonders charakteristisch für diese neuen Führer.

Eine große Gemeinsamkeit zwischen diesem Führer und jenen Hauers ist somit die Linearität des Lesens der Taxonomie und die Reihung von Tieren und deren Beschreibungen, welche, je nach Exemplar, von ästhetischen, über ökologische, ökonomische bis zu geographischen reichen. Diese sind wie bei Hauer relativ kurz gehalten und präsentieren „Wissenswertes“. Eine längere Passage über im Wasser lebende Tiere verdeutlicht diese Variation von Zuschreibungen:

„Krebstiere, fast ausschließlich Wasserbewohner, durch Kiemen atmend, mit zahlreichen, auch am Hinterleibe stehenden Beinpaaren. Von den niederen Krebsen bilden kleine Formen einen Hauptbestandteil der Fischnahrung [...]. Die Seepocken [...] sind beschalte festsitzende Meerestiere. Der Heuschreckenkrebs [...] wird an der Adria gegessen (Ganocchi). Die Mauerassel [...] lebt auf dem Lande. Weiters die vier Arten eßbarer Flußkrebse [...]. Der

²⁷⁶ Ebd., S. 32.

²⁷⁷ Ebd., S. 37.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd., S. 39.

Einsiedlerkrebs [...] bewohnt eine mit einer Seeanemone besetzte Schneckenschale, ein schönes Beispiel von Symbiose.“²⁸⁰

Diese Passage kann als exemplarisch für die Darstellungsweise von Tieren in diesem Führer betrachtet werden. Zuerst erfassen die Autoren morphologische Eigenheiten der Krebse (welche wiederum indirekt auf die taxonomische Ordnung referieren). Den Rest bilden als wissenschaftlich angenommene Beschreibungen der Tiere, wobei hier eine Vermengung von Ökologie (Fischnahrung), Lebensweise (Symbiose) und Nutzung durch den Menschen (Nahrung) stattfindet. Es wird nicht verdeutlicht *warum* gerade diese Beschreibungen für eine naturhistorische Schausammlung relevant sein sollten. Inwiefern die Präsentation der Tiere jener auf den neben den Objekten angebrachten Tafeln abweicht, lässt sich aus den gegebenen Informationen nicht eruieren. Feststellbar ist, dass die Taxonomie noch immer den Hintergrund für eine Vielzahl an Beschreibungen und Zuschreibungen bildet, welche die „Besonderheiten“ des Ausstellungsobjekts verdeutlichen sollten.

Aufgrund dieser Vielzahl unterschiedlicher Darstellungsformen fällt es schwer, eine Zielsetzung bzw. ein „Lernziel“ der Schausammlung zu formulieren. Es entsteht der Eindruck, dass „lediglich Wissenswertes“ – auch wenn lediglich die Taxonomie dieses „Wissenswertes“ darstellt – vermittelt werden sollte. Es lassen sich zwar Hinweise auf bestimmte didaktische Ziele der Ausstellung im Führer finden²⁸¹, es sind jedoch nicht viele. Im Falle der zoologischen Schausammlung lassen sich etwa Hinweise auf die Darstellung von „Nestern von Hymenopteren und Termiten“²⁸² finden und es wird auf „Verbreitungskarten“ der „europäischen Lurche und [...] Reptilien“ aufmerksam gemacht.²⁸³

Die ästhetischen Beurteilungen der Tiere scheinen in diesem Führer stark reduziert worden zu sein. Zwar ist von „Prachtstücken“²⁸⁴, „merkwürdigen Lanzettfischchen, das gegenwärtig einen eigenen Tierkreis bildet“²⁸⁵ und ähnlichen Adjektiven die Rede, radikale Schönheitsdichotomien oder ästhetische Urteile, wie sie bei Hauer zu finden sind, lassen sich jedoch nicht ausmachen. Gerade das oben genannte Adjektiv

²⁸⁰ Ebd., S. 35.

²⁸¹ So kann beispielsweise die Dreiteilung der Mineraliensammlung in eine „terminologische“, eine „dynamische“ und eine „systematische“ als Versuch, eine multiperspektivische Darstellung zu der Thematik bereitzustellen, interpretiert werden.

²⁸² Ebd., S. 32.

²⁸³ Ebd., S. 41.

²⁸⁴ Ebd., S. 42.

²⁸⁵ Ebd., S. 37.

„merkwürdig“ ist in diesem Kontext mehrdeutig: Die „Merkwürdigkeit“ könnte sich auf ihr Aussehen („den Mangel eines Kopfes und des Herzens“²⁸⁶), des Merkens würdig, oder auf ihre Stellung im System – oder alle drei Aspekte – beziehen. Ähnliche Mehrdeutigkeiten lassen sich bei anderen Tieren finden. So ist beispielsweise von „räuberischen Libellen“²⁸⁷ die Rede. Dem bzw. der Leserin könnte unter Umständen nicht klar sein, ob die Autoren den Libellen negative Eigenschaften zuschreiben oder auf ihre Eigenschaften und Lebensweise als Raubinsekt zurückgreifen. Daraus kann zumindest geschlossen werden, dass auch jenseits von ästhetischen Kategorisierungen normative Festschreibungen getroffen werden, die ein spezifisches Bild auf Tiere werfen.

Zu Beginn des Führers wird erwähnt, dass die Sammlung von den „niederen“ zu den „höheren“ Tieren fortschreitet. Ob damit ein Absolutheits- und Wahrheitsanspruch der Taxonomie angedeutet wird, kann an dieser Stelle nur schwer bewertet werden. Es kristallisiert sich jedenfalls eine Interpretation für die Taxonomie heraus, die sowohl im neuen Naturhistorischen Museum Wien als auch im k. k. Naturhistorischen Museum Gültigkeit hat: Die Taxonomie wird im Führer vorgestellt, eine Anleitung für das Lesen angeboten und schließlich in der Schausammlung exemplarisch illustriert bzw. gelehrt. Ob sie nun einen Absolutheitsanspruch erhebt – oder nicht – ist in Bezug auf die Wirkweise der Ausstellung vielleicht eine Frage, die vernachlässigt werden kann: Der institutionelle Rahmen verleiht ihr Glaubwürdigkeit. Primär geht es darum, Tiere systematisch zu bestimmen, auch wenn andere Deutungsvarianten eingebüßt werden müssen. Saal XXXIV, der räumlich vor der systematischen Säugetiersammlung begangen wird, enthält beispielsweise eine Ansammlung verschiedenster „systematisch vielfach weit voneinander entfernt[er]“ Objekte (viele davon Skelette großer „Wasser- und Landsäuger“), die „[a]us räumlichen Gründen“ dort platziert wurden.²⁸⁸ Hier ergibt sich ein Bruch mit der Taxonomie, der aber begründet wird: Die Taxonomie verlor dadurch nicht ihre Gültigkeit – es war nur nicht möglich sie adäquat darzustellen.

5.2.2. „Österreichische“ Tiere

Der zuvor besprochene Führer beinhaltet zwar bis auf die Possessivpronomina „unser“, „unsere“ usw. keine explizite – oder zumindest ausführliche – Thematisierung „heimischer“ Tiere. Die nun unter dem Namen „Vögel Mitteleuropas“ geführte ehemalige

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., S. 32.

²⁸⁸ Ebd., S. 44.

Schausammlung der „österreich-ungarischen“ Vögel wird, trotz des Namens, als eine „Sammlung“, die „den Charakter der *heimischen* Vogelwelt [Hervorhebung d. Autors] [...] zur Darstellung [bringt]“, bestimmt²⁸⁹ und die kurze Beschreibung der Ausstellung liefert zunächst einige Aussagen, die sich für eine Annäherung an die Thematik eignen. Zunächst fällt die Umbenennung des im Saal XXIX behandelten Themas auf. Der Teil der Sammlung, der vor der Ersten Republik den Namen „Vogelfauna der österreichisch-ungarischen Monarchie“ trug, nennt sich nun „Mitteleuropäische Vögel“. Der Wandel der Bezeichnung lässt einige Interpretationsmöglichkeiten zu. Zum einen könnte von einer Neusignifikation ausgegangen werden, welche das Monarchische verdrängen sollte und stattdessen durch das politisch Neue aktualisieren sollte. Zum anderen bietet die Umbenennung ökonomische Vorteile: Die Sammlung musste nicht verändert werden, die Ausstellungsobjekte konnten an ihrem Platz bleiben. Sie mussten lediglich statt der Monarchie für die neue „Heimat“ bzw. Nation als Zeichen stehen.

Hervorzuheben ist, dass jene Vögel, die besonders bemerkenswert zu sein scheinen, ausschließlich Lebewesen sind, welche im Territorium Klein-Österreichs ausfindig gemacht werden können. So ist beispielsweise von „Lachmöve[n] (W. 1), die im Winter an der Einmündung des Wienflusses in den Donaukanal zu beobachten [sind]“, „Pelikane[n]“, die „seltene Irrgäste von der unteren Donau“ seien, „Fasanen“ welche „östliche, bei uns eingebürgerte Vögel“ seien und „Turmfalken“, die „zur Brutzeit in Wien keine Seltenheit“ darstellten, die Rede. Ähnlich wie im k. k. Naturhistorischen Hofmuseum ist hier die Einbettung von Tieren in die Heimat bemerkenswert. Besonders bei den Fasanen wird ein Element sichtbar, das bisher nur in ästhetischen Zuschreibungen Betrachtung fand: Das anthropomorphisierte Tier. Fasanen werden zu Bürgern, der Nation zugehörig, gemacht, und scheinen als Teil der Nation eine Teilhabe an ihren besonderen Charakteristika zu haben.

Dieser kurze Absatz sagt dennoch nicht genug über die Beschreibung der Vögel und die Sinnbezüge, mit denen die Ausstellung arbeitet, aus. Im Gegensatz zum monarchischen Hofmuseum liegt im Falle des Naturhistorischen Museum in der Ersten Republik ein populär gestalteter Führer zu den „mitteleuropäischen Vögeln“ vor, der ein viel besseres Bild über den Nexus von Nation bzw. Heimat und Natur bietet. Er wurde im Rahmen des

²⁸⁹ Ebd., S. 42.

Vereins der Freunde des Naturhistorischen Museums als Spezialführer 1928 veröffentlicht.

Dieses besonders illustrative Beispiel ist Otmar Reisers, eines Ornithologen, Führer zu den „Mitteleuropäischen Vögeln“. ²⁹⁰ Der Beschreibung einzelner Tiere wird, zwar nicht viel, aber doch etwas mehr Platz gewährt. Der Autor beginnt mit der Behauptung, dass „[a]bgesehen von den vierbeinigen Haustieren [...] unstreitig die Vögel die ausgesprochensten Lieblinge des Menschen [seien]“. ²⁹¹ Bereits die Einleitung des Führers bedient sich also nicht einer naturwissenschaftlichen Definition der Vögel und schreibt dem folgenden Text zumindest implizit keinen „wissenschaftlichen Anspruch“ zu. Der Inhalt soll dem Kennenlernen dienen, welches sich idealerweise in ein Interesse für das Studium der Vögel entwickeln kann. Der Einleitung folgen diverse Beschreibungen „heimischer“ oder die „Heimat besuchender“ Vögel. Die Einträge sind tendenziell prosaischer gestaltet als die im zuvor besprochenen Führer verfassten:

„Im Frühjahr während des Zuges nach Norden lassen sich ab und zu größere oder kleinere Flüge des zierlichen, gelbpunktigten Goldregenpfeifers [...] auf Äckern und Brachen zu kurzer Rast nieder, während an ähnlichen Örtlichkeiten der schmucke Kiebitz [...] sein Heim aufschlägt und seine vier krötenfleckigen, birnförmigen Eier ablegt, die bekanntlich als Leckerbissen gelten und zu Markt gebracht werden.“ ²⁹²

In diesem Abschnitt lassen sich ebenfalls die zuvor beobachteten Elemente finden. Bestimmte (ästhetische, geographische, Lebensweisen darstellende, ökonomische etc.) Charakteristika werden spezifischen Tieren zugeschrieben. Der Unterschied ist, dass der Text elaborierter geschrieben ist, nämlich so, als würde er eine fantasieanregende Geschichte erzählen wollen. Diese Geschichten vermitteln einen romantischen Eindruck über die „heimische“ Natur, erzählen von ihren Besonderheiten, preisen die Schönheit der beschriebenen Tiere und rufen an einigen Stellen zum Schutz der Fauna auf. So erwähnt Reiser, dass „gegen den Abschuss [des Graureihers] an den Plätzen, wo sie fischen, [...] wohl nichts einzuwenden [wäre], wogegen eine Störung der Brutsiedlungen keinesfalls zu billigen ist“ und erzählt, dass „wir uns [...] noch im Gebiete des genannten salzigen Sees [des Silberreihers] erfreuen dürfen.“ ²⁹³ Das Töten der Vögel gilt unter Umständen zwar als gerechtfertigt, die Verbreitung und Erhaltung der Tiere in der „Heimat“ sollte

²⁹⁰ Reiser, Mitteleuropäische Vögel.

²⁹¹ Ebd., S. 3.

²⁹² Ebd., S. 7.

²⁹³ Ebd., S. 6.

unterlassen werden. Auf ähnliche Weise wird über Tiere geklagt, die sich nicht mehr in den österreichischen Breiten befinden.²⁹⁴

Mehr noch als in den zuvor betrachteten Führern wird hier mit den Pronomina „wir“ und „unser“ an die Gemeinschaft und „Heimat“ appelliert. Zur Veranschaulichung mögen folgende Passagen dienen:

„Ganz andere Aufenthaltsorte als die Waldschnepfe wählen die drei unseren Gegenden eigentümlichen Arten von Bekassinen (*Gallinago*). Sie meiden den Wald vollständig, lieben weite offene Sumpfstrecken, feuchte Wiesen und überschwemmte Äcker und liefern ein noch zarteres, überaus geschätztes Wildbret.“²⁹⁵

„Durch ihr weithin hörbares Brüllen in der Nähe ihres Nestes in Sümpfen mit Röhrich und tiefem Wasser macht sich die Große Rohrdommel [...] bemerkbar, weshalb sie die volkstümliche Bezeichnung ‚Mooskuh‘ erhielt. [...] Dort und vielerorts, wo es feuchte Wiesen gibt, läßt die Wiesenralle – viel bekannter unter dem Namen ‚Wachtelkönig‘ [...] – ihren schnarrenden Ruf ertönen [...].“²⁹⁶

„Der Volksglaube beschuldigt den Kuckuck sehr mit Unrecht der Faulheit, weil er seine Eier nicht selbst bebrütet und seine Jungen großzieht. [...] Auch möge schließlich noch erwähnt werden, daß bei den verschiedensten Völkern Europas die Landbevölkerung dem Aberglauben huldigt, der Kuckuck verwandle sich im Herbst in einen Sperber.“²⁹⁷

An diesen Beispielen wird deutlich, wie das ausgestellte Objekt zum Zeichen bestimmter Vorstellungen über Natur, ihren Sinn und ihre gesellschaftliche Relevanz wird. Dabei können einige im ersten Kapitel besprochenen theoretischen Aspekte am Beispiel dieser Sammlung besprochen werden. Als ersten Schritt der Zeichenbildung wurde das „Setzen“ bestimmt: Dies geschieht durch die Konstruktion präparierter Tiere, welche später als Zeichen auf etwas verweisen sollen. Als Zeichen haben sie nach Derrida die Eigenschaft, iterierbar zu sein. Die zuvor als „Vögel der österreich-ungarischen Monarchie“ signifizierten Objekte wurden in einen anderen Kontext eingebettet und verweisen nun auf die Vogelfauna Mitteleuropas. Diese Neu-Signifikation rückt einige wichtige Aspekte in den Vordergrund: Sie zeigt, wie sich Naturdarstellungen bzw. die Rolle von Tieren im NHM durch den gesellschaftlichen und politischen Kontext in welchem die Sinnzuschreibungen getätigt werden, verändern und darüber hinaus, wie die Kontexte die Objekte als Zeichen bedingen.

²⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 15.

²⁹⁵ Ebd., S. 8.

²⁹⁶ Ebd., S. 6.

²⁹⁷ Ebd., S. 10.

Obwohl in der Ausstellung „mitteleuropäische“ Vögel dargestellt werden sollen, liegt ein nicht unbeachtlicher Fokus auf der Geographie des neugegründeten Nationalstaats Österreich. So wird exemplarisch auf bestimmte Gebiete (z.B. die „Sümpfe des Burgenlandes“²⁹⁸) verwiesen, in denen die besprochenen Tiere hausen. In den Beispielen wird auf diverse Dimensionen von Heimat referiert. Den wissenschaftlichen und nationalsprachlichen Namen der Tiere wird manchmal die „volkstümliche“ Bezeichnung beigelegt. Dies ist insofern als ein Appell an das Zusammengehörigkeitsgefühl in einer (sprachlichen) Gemeinschaft interpretierbar als durch die gemeinsame „volkstümliche“ und der Gruppe eigene Benennung eine Identifikation mit anderen Mitgliedern der Gemeinschaft evoziert wird. Das besprochene Tier mag zwar in „Mitteleuropa“ geographisch vertreten sein, aber die Sprachgemeinschaft hat eine eigene Bezeichnung dafür und inkorporiert jenes Tier somit in das Konzept der Heimat und des Vertrauten.

In den kurzen Narrativen lässt sich eine weitere Strategie der Konstruktion des Gemeinschaftsgefühls hervorheben. Die Texte evozieren durch das Referieren auf den Spaziergang im Freien das direkte *Erleben* des animalischen Rufes, der beschriebenen Umwelt, in der sich die Tiere bewegen, und ihre ökonomische Nutzung im vertrauten Kreis der Familie als Nahrung. Manche LeserInnen werden sich mit diesen Beschreibungen eventuell identifiziert haben oder sie boten zumindest eine Erklärung im Falle einer Begegnung mit dem präsentierten Tier.

Ein weiterer auffälliger Aspekt dieses Museumsführers ist, dass er sich, mehr als die zuvor besprochenen, explizit der Behauptungskraft der Naturwissenschaften bedient. „Unwahrheiten“ bzw. „Volks Glaube“ werden korrigiert (wie im Falle des Kuckucks weiter oben) und bessere Erklärungen werden jenen entgegengestellt. Die „abergläubischen Menschen“²⁹⁹ sind ein Motiv, das in mehreren Paragraphen des Textes erscheint. So lasse sich das „Erscheinen“ des anthropomorphisierten Seidenschwanzes „[f]ür abergläubische Menschen [...]“ als „nichts Gutes“ deuten, „der Vogelfreund dagegen ist erfreut, wenn der nordische Gast mit dem Federschopf, dem weichen graubräunlichen Gefieder, den gelben Säumen und den purpurroten hornartigen Schwungfederenden sich in kleineren oder größeren Schwärmen an den reichlich vorhandenen Mistel-, Schlee- oder Vogelbeeren gütlich tut.“³⁰⁰ Wiederum lässt sich die

²⁹⁸ Ebd., S. 7.

²⁹⁹ Ebd., S. 17.

³⁰⁰ Ebd.

Korrektur durch die Wissenschaften als Zeichensetzungsprozess beschreiben: Das Autoritäre des Experten signifiziert die präsentierten Vögel als ein „so, und nicht anders“. Den „abergläubischen Menschen“ steht „der Vogelfreund“ gegenüber, der die Natur zu schätzen weiß und sich an ihrer Erkundung erfreut.

Der Vogelführer enthält sehr wenige Bilder, von welchen die meisten Zeichnungen der besprochenen Vögel darstellen, und nicht, wie in Hauers Publikation, als Fotografien der Schausammlungen abgedruckt wurden. Ein Bild kann jedoch als Zeichen für „die Heimat“ analysiert werden. Die erste Abbildung nennt sich „Kolkrahe und Elster“. Die Zeichnung stellt einen aufgerichteten, in die Ferne blickenden Kolkrahen und eine etwas unter ihm befindliche, ihn neugierig musternde Elster dar. Um die Abbildung weiter interpretieren zu können, empfiehlt es sich, die im Führer angegebenen Beschreibungen der Tiere zu betrachten:

„Unter den rabenartigen Vögeln steht der mächtige glänzend schwarze Kolkrahe [...] – geheiligt durch die germanische Mythe – obenan. Wir begegnen ihm nur noch im Alpengebiet in einzelnen Paaren, denen zum Glück nirgends ernstlich nachgestellt wird. Es ist erfreulich, daß fast bei jeder Besteigung des Schneeberges sein scharftönender Ruf und das metallische Rauschen seiner Schwingen vernommen werden kann. [...] Eine Bewohnerin der Niederungen oft in der nächsten Nähe von Gehöften und Dörfern ist die schlaue und räuberische Elster [...], der mit Recht allerorts wegen allzu großer Vermehrung nachgestellt wird.“³⁰¹

In dieser Beschreibung kommen verschiedene denotative und konnotative Elemente ins Spiel: Die Abbildung zeigt zumal Unterschiede auf, die sich im Einnehmen des Raumes durch die zwei Tiere äußern. Der „mächtige“ Rabe steht über der Elster und kann als ihr überlegen interpretiert werden. Dieser Überlegenheitsanspruch kann mit den dem Raben im Text zugeschriebenen Eigenschaften gekoppelt werden. Er wird mit dem „Germanischen“ in Verbindung gebracht, also mit einer scheinbar definitiv abgrenzbaren Kultur- und Sprachgemeinschaft, in der sich die BesucherInnen wiederfinden sollten. Hier dient die Dichotomie Rabe/Elster als symptomatisch für popularisierte Darstellungen von Tieren: Dem Raben wird mehr Spielraum gelassen, er wird ausführlicher beschrieben, gar gelobt, während die Elster – zwar „schlau“, aber „räuberisch“ – als unerwünschter Schädling interpretiert wird. Die Dichotomie etabliert somit ein menschliches Gut/Böse-Narrativ, in welches die genannten Tiere importiert werden, um eine simple, aber effektive Sinnstiftung zu erzielen.

³⁰¹ Ebd., S. 12.

Im Kontext der Nation finden sich in diesem Führer auch Belehrungen über das Familienleben von Tieren. Die Meisen werden zum Beispiel als besonders sozial und um ihre Familie bemüht beschrieben:

„Mit Ausnahme der Paarungs- und Brutzeit hält stets jede Familie treulich zusammen und derselbe Vorgang ist auch bei der zierlichen langgeschwänzten Schwanzmeise [...] zu bemerken. Während die übrigen Meisen zu den Höhlenbrütern gehören, baut die Schwanzmeise ein kunstvolles kugelförmiges Nest in die Astgabeln mit seitlichem Einflugloch.“³⁰²

Wie zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, war die Darstellung von menschlichen sozialen Verhaltensweisen in Naturkundemuseen nicht unüblich. Die Darstellung von Familienbeziehungen im Kontext inszenierter Natur suggeriert, dass familiärer Zusammenhalt, die (oft bürgerliche) Familie, Heterosexualität und geschlechterstereotype Rollenverteilungen, die als natürlich, weil in der Natur vorkommend, auch für menschliche Gesellschaften natürlich seien. Natur wird hier zur belehrenden Präsentationsfläche bestimmter gesellschaftlicher Ideen und ein bestätigender Zufluchts- und Referenzraum für Gesellschaftspolitik. Konnotativ lässt sich auf die Familieninszenierung schnell eine Verbindung zum Nationalen herstellen: Adressiert die Ausstellung „österreichische“ Vögel, so inszeniert sie auch „österreichische“ Idealvorstellungen von Gesellschaft und Natur.

5.2.3. Heterogene Popularisierung

Wie bereits erwähnt wurden im Rahmen des Vereins der Freunde des Naturhistorischen Museums auch andere Führer bzw. aspektororientierte Hefte publiziert, die für eine Analyse der veränderten Darstellung von Tieren und der damit verbundenen etwaigen Transformation und Popularisierung von naturwissenschaftlichem Wissen herangezogen werden können. Bei näherer Betrachtung der Publikationen kann darauf geschlossen werden, dass sich die in dieser Reihe publizierten Führer durchaus in ihrem Grad an Wissenschaftlichkeit bzw. dem Fokus auf die fachwissenschaftliche Aufarbeitung unterscheiden. So mag beispielsweise Otto Pestas *Unsere Flusskrebse*³⁰³ exemplarisch als ein Versuch der Entwicklung einer anderen Herangehensweise an die Wissenschaftspopularisierung betrachtet werden.

Der fachwissenschaftliche Teil, d.h. die deskriptive Beschreibung des Funktionierens der Flusskrebse, nimmt den größten Teil der Publikation ein. Diese Absätze umfassen unter

³⁰² Ebd., S. 16.

³⁰³ Otto Pesta, *Unsere Flusskrebse* (Wien 1924).

anderem Aspekte wie die „[ä]ußere Körpergliederung“, die Organe, „[d]ie Färbung des Flußkrebsses und ihre Ursachen“, sowie die „Entwicklung der Lebensweise“ der Tiere.³⁰⁴ Der Inhalt des Textes kann auf einigen Ebenen analysiert werden, unter denen die wissenschaftlich-didaktische und die Bedeutung des Wortes „Unsere“ im Titel des Werkes für diese Untersuchung wohl am relevantesten zu sein scheinen, weil anhand ihrer die Aspekte „Nation“, „Wissenschaft“ und „Bildungsauftrag“ illustriert werden können.

Wie auch im Führer zu den mitteleuropäischen Vögeln weist das Heft Pestas eine zwar nicht so häufige, doch gelegentliche, Verwendung des Possessivpronomens „unser“ auf. Die Einleitung der Publikation beginnt mit einer wie bei den Vögeln schon vorhandenen Erzählung, die das Bekannte und unter Umständen auch Heimische in die Fantasie des Lesers einfließen lassen soll:

„Ein bekannter Vertreter einer formenreichen Gruppe tierischer Organismen [...] ist zweifellos der Flußkrebs. In unseren Gegenden wird sein natürlicher Aufenthaltsort ja häufig durch die Warnungstafel „Hier ist das Krebsfangen verboten“ verraten; oft findet man ihn bequemer auf unseren Märkten in Körben krabbeln und zappeln, oder zu einem Haufen geschichtet im Auslagefenster einer Fischhandlung oder eines Delikatessengeschäftes.“³⁰⁵

Es ist jedoch nicht klar, ob der Autor mit „unseren“ explizit „österreichische“ Flusskrebse meint. Es findet weder eine Romantisierung der Flusskrebse als „österreichische“ Tiere, noch ein expliziter Bezug auf die Republik Österreich statt – der Flusskrebs „gehört“ mehreren Gebieten, wie die Verbreitungskarten und Angabe der an nationalen Grenzen festgelegten Vorkommnisse der Gattung am Ende des Heftes darstellen. Das Wort „unser“ als auch die einleitenden Worte, welche an das Bekannte anknüpfen, können nichtsdestotrotz als Einladung, die heimische Natur zu erkunden und kennenzulernen, interpretiert werden.

Die der Einleitung folgenden Seiten beschäftigen sich ausführlich mit der Bestimmung der Flusskrebse. Dabei wird bewusst versucht didaktische Elemente in Form von Erklärungen für Laien in die Abhandlung einzubauen. So wird zu Beginn des Textes auf die Lokalisierung der Flusskrebse in der (hier explizit nach einem Wissenschaftler benannten) Taxonomie Frederick Balfours als Gliederfüßer erläutert und deren morphologische Unterschiede zu anderen Tieren dieser Kategorie dargelegt.³⁰⁶

³⁰⁴ Ebd., S. 2-12.

³⁰⁵ Ebd., S. 1.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 1f.

Beachtenswert sind auch die Erklärungen allgemeiner, gattungsübergreifender Konzepte in der Biologie, wie beispielsweise die Unterteilung in zentrales und peripheres Nervensystem und die Verbindung des Ersteren mit der Wirbelsäule bei „allen Gliederfüßern und Wirbeltieren“³⁰⁷ oder die Eigenheiten der „Augentypen im Tierreich“, von denen einige „nach dem Prinzip der Camera obscura gebaut sind, also von dem Objekt der Außenwelt ein verkleinertes und umgekehrtes Bild auf der lichtempfindlichen Netzhaut entwerfen“ und andere – im Falle des Heftes, die der Flusskrebse – eben nicht diesem Prinzip unterliegen.³⁰⁸ Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten werden jedoch nicht evolutionsbiologisch erklärt.

Neben der taxonomischen Bestimmung, der morphologischen und anatomischen Beschreibung der Gattung wird auf ökologische Aspekte der Flusskrebsmorphologie und der Bedrohung der Tierart, sowie auf die „Entwicklung und Lebensweise“ eingegangen.³⁰⁹ In diesem Kontext wird darauf hingewiesen, dass „die zahlreichen Bach- und Flußregulierungen und das Entstehen der Fabriken mit ihren Abwässern“, sowie diverse Parasiten die Flusskrebspopulation Europas stark dezimiert hätten.³¹⁰ Insbesondere die Anmerkung zu den Fabriken macht auf die Einwirkung des Menschen auf den Lebensraum von Tieren aufmerksam, dennoch wird an dieser Stelle keine explizite Kritik an der Umweltzerstörung geübt. Wird bei Otmar Reiser das Fehlen oder Verschwinden bestimmter Vögel in Österreich beklagt, lässt sich eine solche Nostalgie bei Pesta nicht finden.

Für die Unterschiede zwischen den „populärer“ gehaltenen Ausführungen des Führers zu den mitteleuropäischen Vögeln und dem vorhin besprochenen Beispiel für eine andere Art von Publikation dieser Reihe können einige Erklärungen herangezogen werden. Für eine erste Begründung des Unterschieds ist die Thematik der Publikationen von Relevanz: Reisers Führer zu den mitteleuropäischen Vögeln muss allgemeiner und schlanker gehalten werden, um die Breite an Gattungen abzudecken, während Pestas Beitrag lediglich die Flusskrebse präsentiert. Sein Beitrag kann also eine spezifische und enger gehaltene Gattung näher analysieren und bietet somit vertiefendes Wissen zu einem bestimmten Thema. Anhand dieses Unterschiedes kann auf einen anderen eingegangen werden: Der Grad der Popularisierung.

³⁰⁷ Ebd., S. 5.

³⁰⁸ Ebd., S. 6.

³⁰⁹ Ebd., S. 12-15.

³¹⁰ Ebd., S. 16.

Diese zwei Beiträge der Reihe weisen zumindest darauf hin, dass Wissenschaftspopularisierung und Publikumsorientierung in diesen Heften nicht homogen gestaltet, sondern je nach Themen und Autoren unterschiedlich realisiert wurden. Während Reisers Publikation durch ihre allgemein gehaltene und auf das „Volk“ bezogene Weise versucht, für den Autor relevantes Wissen an das Publikum zu vermitteln, sticht Pestas Werk durch eine rigidere und homogenere Wissenschaftlichkeit der Bearbeitung hervor. Diese zwei Führer können als Exempel des Doppelcharakters des Museums betrachtet werden: Sie sind Wissenschaft und Bildung, die je nach Kontext unterschiedlich stark betont werden. Sie weisen darauf hin, dass Popularisierung graduell zu denken und von verschiedenen Faktoren abhängig ist. Eine homogene Kultur der Wissenschaftspopularisierung ist in der Ersten Republik wahrscheinlich auszuschließen.

5.3. Fazit

Versteht man Museumsführer als „Begeh-Anleitungen“, so stellt sich die Frage nach dem Leitkonzept bzw. dem Sinn, der in der zoologischen Schausammlung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums vermittelt werden sollte. Die verschiedenartigen Beschreibungen der Tiere deuten entweder darauf hin, dass es in der Vermittlung des „Wissenswerten“ kein homogenes didaktisches Programm gab und das „Erstaunliche“, „Besondere“ und „Exotische“ die Belehrung über die Tiere bestimmte oder aber auch, dass die Objektbeschreibungen prinzipiell im Dienste einer Einführung in die Systematik(en) der Zoologie standen, die sich in Ausführungen, welche in morphologische, tiergeographische, taxonomische und die im heutigen Sprachgebrauch ethologische Kontexte eingebettet sind, äußert. Aus der Sicht der Wissenschaftspopularisierung sind wohl die ästhetischen und kultur- und nutzungsbezogenen Beschreibungen von Tieren die relevantesten Elemente, da sie ermöglichen, direkt an die Lebenswelt der BetrachterInnen anzuschließen. Vor allem die ästhetischen und nutzungsbezogenen Aspekte gehen mit Essenzialisierungen und Reduktionen einher, die durch die Repräsentation einzelner Gattungen *pars pro toto* eingeführt werden. Aber gerade diese Reduktionen korrelieren mit Popularisierungsstrategien, die sich dadurch auszeichnen, dass die Sinnvermittlung durch Simplifizierung und alternative Darstellungsweisen gefördert wird.

Die Rolle anderer wissenschaftlicher Ansätze sollte aber wegen der Präsenz der taxonomischen Systematik nicht überschätzt werden: Zwar werden verschiedene

wissenschaftliche Ansätze zugunsten der populären Veranschaulichung der Schausammlung eingesetzt, die Rahmenkonzeption der Ausstellung als Ganzes bleibt jedoch taxonomisch dominiert, wie die Gestaltung des Führers von Hauer deutlich zeigt. Die anderen disziplinären Ansätze könnten, nach dieser Interpretation, als Anreicherungen der Taxonomie gedeutet werden, welche erlauben, Leben in das System zu bringen. Der Gang, den der Führer suggeriert, orientiert sich an den Charakteristika der taxonomischen Systematik: Von „niederen“ zu „höheren“ Tieren, jeweils eine Art im Blick. Das Begehen des Museums ist ein Kennenlernen der „natürlichen“, der taxonomischen Ordnung. Die alternativen Konzepte liefern Informationen, die sich außerhalb der Taxonomie befinden oder mit dieser im Zusammenhang stehen, indem sie sie beispielsweise durch morphologische Erklärungen, ergänzen.

Diese heterogenen Sinnstiftungsprozesse und –versuche illustrieren die Iterabilität des Zeichens durchaus effektiv: Je nach Kontext und Objekt verändert sich die Bedeutung einzelner oder einer Gruppe von Tieren. Die „österreich-ungarischen“ Vögel sind andere Zeichen als jene Gruppen, die in der systematischen Ausstellung präsentiert werden, obwohl es sich teilweise um Repräsentanten der gleichen Art handelte. In einem Raum bzw. Themenkomplex repräsentierten sie die Grenzen und das Gebiet der Staatsnation Österreich-Ungarn, im anderen eigene, in den Museumsführern immer wieder als kurios beschriebene Eigenschaften oder die symbolisch angeeignete Welt.

Bis in die Mitte der 20er Jahre des 20. Jhdts. wurden Hauers Führer als allgemeine Führer verkauft und verwendet. Mit der Gründung des „Vereines der Freunde des Naturhistorischen Museums“ und deren Unterstützung wurden mehrere aspektororientierte Führer herausgegeben, die eine neue Form von Publikumsorientierung und einige neue Elemente in der Wissenschaftspopularisierung einführten. Die Länge des allgemeinen Führers wurde gekürzt und repräsentative Tiere sollten im Zentrum der Ausführungen stehen. Verschiedene Führer zu unterschiedlichen Thematiken wurden im Laufe der Jahre publiziert, wobei viele von ihnen sich auf Österreich bzw. Wien fokussierten. Die Repräsentation der Monarchie in der Ausstellung „mitteleuropäischer Vögel“ wich, trotz des Namens der Ausstellung, der Nation Österreich: „Heimische“ Tiere wurden durch fantasieanregende Narrative präsentiert und diskutiert. Die thematischen Führer waren jedoch nicht allesamt „populär“ gestaltet. Es gab Unterschiede in der „Wissenschaftlichkeit“ der Führer. Während der Führer zu den „mitteleuropäischen

Vögeln“ anschauliche Geschichten über Tiere erzählte, illustrierte der Führer zu „unseren Flußkrebse“ das Thema der Publikation anhand taxonomischer, morphologischer, tiergeografischer und an den „Lebensweisen“ der Tiere orientierter Kriterien. Anhand der politischen Wende von der Monarchie zur Ersten Republik konnte zumindest ansatzweise gezeigt werden, wie offen (oder nicht) Tierobjekte für die Veränderung ihres Referenzrahmens waren.

6. Conclusio

Das k. k. Naturhistorische Hofmuseum war bereits vor dem Tage seiner Eröffnung als Wissenschaftseinrichtung mit populärerer und öffentlicher Schausammlung konzipiert und folgte somit dem Trend der Zeit, der durch die Öffnung vieler naturhistorischer Museen im deutschsprachigen Raum für ein breiteres Publikum gekennzeichnet war. Wie auch seine Verwandten im Deutschen Kaiserreich, hatte das Wiener Museum seine Eigenheiten, die sich teilweise auf seine Geschichte als fürstliche Sammlung zurückführen lassen: Die Institution war ein Repräsentationsbau der Habsburger und die Krone agierte als mächtige Verbündete der Wissenschaft *und* Politik. Dabei erfüllte das Museum nicht nur die Aufgabe der als richtig interpretierten Repräsentation der Natur, sondern auch politische Bedürfnisse, wie eben die Darstellung der Habsburgermonarchie.

Um diese Aufgaben zu erfüllen, genügte es nicht nur, Wahrheitsaussagen bzw. -behauptungen der Wissenschaften zu präsentieren, sondern diese auch in einen musealen Text einzubinden, der die oben genannten Aufgaben erfüllen sollte. Museen wurden in den theoretischen Abhandlungen zu Beginn unter anderem als strukturierte und geregelte Räume betrachtet, die bestimmte Verhaltensweisen suggerieren und somit bewirken wollen, dass Natur auf eine bestimmte Art und Weise konsumiert werden sollte. Das Gehen konnte und sollte gesteuert werden, um eine als richtig befundene Darstellung von Natur erfahrbar zu machen. Diese Aufgabe konnte durch Führungen, die Ausstellungsgestaltung, und durch von Museumsführern vorgeschlagenes Begehen der Sammlungen bewältigt werden: Mit ihren Ausführungen konzentrierten sie den Blick auf bestimmte Objekte, Beschreibungen und Interpretationen. Die Gestaltung des Raumes transformierte Natur in etwas kulturell wahrnehm- und konsumierbares. Es wurde argumentiert, dass präparierte Tiere in zoologischen Sammlungen als Zeichen gelesen werden können, die je nach wissenschaftlicher und politischer Naturvorstellung unterschiedlich mit Bedeutung aufgeladen werden können.

Die Institution bot ihren BesucherInnen eine gesteuerte, kontrollierte und von Widersprüchen befreite Konzeption von Natur, die konsumiert werden konnte, wobei das Naturhistorische Museum seine Darstellung primär auf die Autorität der Naturwissenschaften und der Habsburgermonarchie stützte. Aber: Museumsführer konnten, wie auch andere Wegweiser, ignoriert werden. Eine Geschichte der subversiven Akte im Wiener Naturhistorischen Museum konnte mit dieser Diplomarbeit leider nicht

geschrieben werden. Besprochen wurde dennoch, dass Objekte als Zeichen – und als solche sind sie nach Jaques Derrida der *Iterierbarkeit* unterworfen – grundsätzlich verschiedenartig interpretiert werden konnte. Die Aufgabe der Ausstellung und der Museumsführer war es, eben diese Offenheit des Lesens zu reduzieren.

Die Einengung des Blicks geschieht demnach durch das geregelte Konsumieren und Populärmachen, welches, im Falle des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums, mithilfe der Topoi Monarchie, Nation, Fremde und der Wissenschaften bewerkstelligt wurde. In Bezug auf dieses Populärmachen der Wissenschaften stellte sich die Frage nach dem intendierten Publikum, die anhand der untersuchten Quellen nur spärlich beantwortet werden konnte. Die Ausführungen über die Besucherzahlen im 3. Abschnitt weisen jedoch darauf hin, dass das Naturhistorische Hofmuseum, wenn auch an der Öffentlichkeit interessiert, nicht wirklich ein Massenphänomen war. Trotz des undeutlich festgelegten Bezugs zur Öffentlichkeit kann nichtsdestotrotz von einem gebildeten bzw. bürgerlichen Zielpublikum ausgegangen werden. Einige Veränderungen diesbezüglich könnten nach 1918 festgestellt werden: Im Rahmen der Demokratisierungsbestrebungen der 1. Republik wurde am Beispiel Hans Tietzes kurz erläutert, dass auch Museen zum Schauplatz (gescheiterter) egalitaristisch-engagierter Politik geworden waren. Das davor adressierte „breite Publicum“ sollte einem echten breiten Publikum weichen. Die Vielfalt an Themen der Museumsführer der Ersten Republik deutet darauf hin, dass ein anderer Zugang zum Publikum geöffnet werden sollte, der sich der Repräsentativität ausgewählter Objekte verschrieb, statt eine ganzheitliche Darstellung zu erzielen.

Als teils populäre Einrichtung musste das Museum die Wissenschaft bzw. ihre Form der Repräsentation von Natur popularisieren, d.h. in diesem Kontext eine Verbindung zwischen den einem größeren Publikum bekannten Konzepten oder wünschenswerten und konkreten Bildungsinhalten und der repräsentierten Naturwissenschaften herstellen. Die Repräsentation der Natur konnte nicht der Beliebigkeit überlassen werden: Die Popularisierung und Didaktisierung von Natur bedurfte einer Kontrolle des Lesens und Lernens und sollte ein bestimmtes Verständnis der Welt widerspiegeln. Die wissenschaftliche Autorität des k. k. Naturhistorischen Museums ermöglichte Konzepte wie „Heimat“, „Nation“, „Eigenes“ und „Fremdes“ zu naturalisieren und, je nach politischem Kontext, in welchem sie wirksam sein sollten, als objektive, scheinbar natürliche Gegebenheiten zu präsentieren. Als Repräsentationsraum der Monarchie pries das Museum Österreich-Ungarn und das Haus Habsburg, und stellte die präsentierte

Natur als eine dem Imperium angehörige dar. Gleichzeitig hatte die Institution eine lange Geschichte als höfische Wissenschaftseinrichtung hinter sich – wissenschaftliche Seriosität musste daher gewahrt werden. „Patzer“, wie die Abbé Eberles, der Dioramen anordnete, statt streng systematisch zu klassifizieren, wurden nur ungern geduldet. Nach seiner Amtszeit trat die Taxonomie, und somit das als wissenschaftlich Gedachte, in den Vordergrund.

Es galt nun, die strenge taxonomische Systematik lesbarer zu machen. Dabei wurden Spannungsverhältnisse, die sich beispielsweise durch die Präsentation der Taxonomie aber des gleichzeitigen Bewusstseins über die Wandelbarkeit der Natur erkennbar machten, nicht adressiert bzw. als nicht existent präsentiert. Dass man sich dieser Dissonanz bewusst war, zeigten Anmerkungen von Franz von Hauer bzw. Lorenz von Liburnau, die in populär bzw. wissenschaftlich konzipierten Texten gegenteilige Anschauungen über die Vollständigkeit der Sammlung vertreten. In der Schausammlung – und somit für die Öffentlichkeit – war die Natur als vollständig konzipiert.

Diese spezifischen, wissenschaftlich-autoritären Beschreibungen, die in der musealen Praxis getätigt werden, ermöglichten die Präsentation und Verbreitung von Diskursen über Tiere, die sich jedoch nicht nur auf das Tier selbst bezogen. Als Museumsobjekt und Zeichen referierte das Tier auf die Bedeutungen, die vermittelt werden sollten, und waren somit nie bloß Tier. Es wurde zu einer furchterregenden Bestie, einem Repräsentant der Nation, einer Trophäe des Kaisers und vor allem einer Verkörperung bzw. Visualisierung wissenschaftlicher Systeme. Gerade diese Darstellung von Tieren macht deutlich, *wie* Popularisierungsprozesse (naturwissenschaftliches) Wissen verändern: Die Präsentation bestimmter Eigenschaften der Tiere und ihre Funktion in „unserer“ Umwelt und Gesellschaft, die allgemeinverständlich gemacht werden sollten, ermöglichten die Konstruktion von Diskursen, welche die präsentierten Objekte neu erfinden müssen, um die Darstellung attraktiv und den zeitlichen, sowie gesellschaftlichen Umständen gerecht zu gestalten.

Diese Veränderbarkeit des Tierischen geht einher mit der Frage des Wandels der Diskurse, auf die sich Tierobjekte bezogen. Trotz vieler Kontinuitäten in den zoologischen Schausammlungen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums und des Naturhistorischen Museums Wien lassen sich einige nicht unbedeutende Veränderungen in der Ausstellungskonzeption festmachen. Während die Führer der Monarchie zwar

schon populär, aber sehr ausschweifend und umfassend gestaltet und dadurch tendenziell an ein gebildeteres Publikum gerichtet waren, zeichnen sich die Führer der Ersten Republik durch ihre Knappheit und die Themenvielfalt, welcher in separaten Führern Rechnung getragen wurde, aus. Die ästhetischen Zuschreibungen wurden reduziert, die Vielzahl der Beschreibungen der Tiere blieb jedoch bestehen, was darauf hinweisen könnte, dass die Taxonomie noch immer als Grundprinzip der Sammlung als das wichtigste und lernenswerteste Element eben dieser fungierte und, teilweise aus ökonomischen Gründen, nicht abgeschafft werden konnte oder sollte. Die Objekte, die vor der Ersten Republik explizit oder implizit auf die Monarchie verwiesen – als Beispiel dienten die „österreich-ungarischen“ Vögel – wurden im Laufe der 20er Jahre neu signifiziert, d.h. sie repräsentierten die Idee der neuen Nation Österreich. An der Ausstellung musste dafür nicht viel verändert werden, da es lediglich galt, die Zeichen neu zu besetzen. Dass dies zu Problemen führen konnte, wird an der Tatsache klar, dass diese Vogelsammlung, aufgrund ihrer Anordnung und der Exemplare, die in ihre vertreten waren, als „mitteleuropäische Vögel“ und nicht „österreichische Vögel“ präsentiert werden musste. Nichtsdestotrotz konnte, wie die Führer zeigten, der Fokus dennoch auf spezifisch „österreichische“ Vögel gelegt und somit die Nation in den Mittelpunkt gerückt werden. Die Neubesetzung der Zeichen war eine nicht vollständig erfolgreiche, weil der monarchische Kontext des Gebäudes und die Restriktionen der vorhandenen Ausstellung konzeptuelle Probleme aufwarfen, die durch eine bloße Neubeladung der Zeichen nicht gelöst werden konnten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Veränderungen bezüglich der Beschreibung der Tiere in Bezug auf den neuen politischen Kontext, in welchem sie als Repräsentanten agieren sollten nur langsam stattfanden und die Mechanismen der Wissenspräsentation ähnliche blieben, da noch die Taxonomie das Fundament war, auf welchem das Wissen angeordnet wurde. Dass das Wiener Naturhistorische Museum diesen Weg einschlug, und nicht, wie andere Naturkundemuseen, im späten 19. Jhdt. auf als wissenschaftlich unseriös betitelte bzw. zu populäre Ausstellungskonzeptionen zurückgriff, kann somit als besonders charakteristisch für die Art der Popularisierung des Wissens in dieser Institution beschrieben werden. Das Ziel war die gleichzeitige Vermittlung der politischen Ordnung und der *richtigen* Wissenschaft, wobei das Erstgenannte dem Zweiten die Starrheit nehmen konnte. Das Wiener Naturhistorische Museum ist somit –

um auf Lötschs Sakralität der „Kathedrale“ zurückzukommen – vor allem ein Tempel der Taxonomie.

7. Bibliographie

7.1. Gedruckte Quellen

Die Eröffnung des k. k. naturhistorischen Hofmuseums. In: Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie, Jg. 30, Nr. 217 (10.8.1889), S. 1.

Hauer Franz Ritter von, Notizen. Jahresbericht für 1885. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band I. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1886, S. 1-47.

Hauer Franz Ritter von, The New Natural History Museum in Vienna. In: Nature 33 (1886), S. 345-347.

Hauer Franz Ritter von, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1889.

Hauer Franz Ritter von, Notizen. Jahresbericht für 1889. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band V. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1890, S. 1-146.

Hauer Franz Ritter von, Notizen. Jahresbericht für 1890. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band VI. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1891, S. 1-161.

Hauer Franz Ritter von, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1891.

Hauer Franz Ritter von, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1895.

Hauer Franz Ritter von, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum. Zweite, neubearbeitete Auflage. Herausgegeben von Dr. Franz Steindachner. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum ²1900.

Hauer Franz Ritter von, Allgemeiner Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum. Herausgegeben von Dr. Franz Steindachner. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum ²1909.

Hauer Franz Ritter von, Allgemeiner Führer durch das Naturhistorische Hofmuseum. Wien: Naturhistorisches Hofmuseum ³1919.

Hauer Franz Ritter von, Allgemeiner Führer durch das Naturhistorische Museum. 2. Teil. Wien: Naturhistorisches Museum ⁵1923.

Hauer Franz Ritter von, Allgemeiner Führer durch das Naturhistorische Staats-Museum. Wien: Naturhistorisches Staats-Museum ⁴1920.

Kurzer Führer durch die Schausammlungen des Naturhistorischen Museums. Herausgegeben von den Sammlungsvorständen. Wien: Veröffentlichungen aus dem Naturhistorischen Museum ²1927.

Marschall August Friedrich, Ansichten über die Einrichtung von Naturhistorischen Museen. Mitgetheilt am 15. December 1848 in einer Versammlung von Freunden der Naturwissenschaften in Wien. Wien: W. Braumüller 1849.

Pesta, Otto, Unsere Flusskrebse. Veröffentlichungen des Naturhistorischen Museums, Heft 2. Wien: Verein der Freunde des Naturhistorischen Museums 1924.

Reiser Otmar, Mitteleuropäische Vögel. Ein kurzer Führer durch die Sammlungen Saal XXIX des Naturhistorischen Museums in Wien. Wien/Leipzig: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1928.

Richter, H. E., Der Zoologische Garten zu Berlin. In: Gartenlaube 24. Leipzig: Ernst Keil 1860, S. 379-382.

Steindachner Franz, Notizen. Jahresbericht für 1912. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band XXVII. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1913, S. 1-55.

Steindachner Franz, Notizen. Jahresbericht für 1913. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band XXVIII. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1914, S. 1-54.

Steindachner Franz, Notizen. Jahresbericht für 1914. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band XXIX. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1915, S. 1-47.

Steindachner Franz, Notizen. Jahresbericht für 1915. In: Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Band XXX. Wien: k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1916, S. 1-38.

Suess Eduard, Ueber die Entstehung und die Aufgabe des Vereines. Ansprache des Geschäftsführers Eduard Suess. In: Schriften des Vereines zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien 1. Wien: Verlag der Zoologisch-Botanischen Gesellschaft in Österreich 1862, S. 3-14.

Tietze Hans, Die Gefährdung der Wiener Museen. In: Arbeiter-Zeitung. Zentralorgan der Sozialdemokratie Deutschösterreichs, Jg. 39, Nr. 6. (6.1.1926), S. 9.

Wurzbach Constant von, Hauer, Franz von. In: Österreichisches Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Band 8. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1862, S. 211

7.2. Literatur

Ash Mitchell G., Die Wissenschaften in der Geschichte der Moderne. Antrittsvorlesung, Wien, 2. April 1998. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 10. Wien: Turia+Kant, S. 105-129.

Ash Mitchell G., Mensch, Tier und Zoo – Zur Einführung. In: Ash Mitchell G. (Hg.), Mensch, Tier und Zoo. Der Tiergarten Schönbrunn im internationalen Vergleich vom 18. Jahrhundert bis heute. Wien/Köln/Weimar: 2008, S. 11-28.

Ash Mitchell G., Surman Jan, The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe. An Introduction. In: Ash Mitchell G., Surman Jan (Hg.), The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848-1918. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 1-29.

Bal Mieke, Kulturanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Bauer Kurt, Rarissima und Allerweltstiere. Aus der bedeutenden Wirbeltiersammlung. In: Museum. Naturhistorisches Museum Wien. Braunschweig: Westermann 1980, S. 41-50.

Baur Joachim, Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstandes. In: Baur Joachim (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript 2010, S. 15-48.

Blank Julia, Debelts Melanie, Was ist ein Museum? „...Eine metaphorische Complication...“. Wien: Turia+Kant 2002.

Carbonell Bettina Messias, Museum Studies. An Anthology of Contexts. Malden: Blackwell 2004.

Chimaira-Arbeitskreis, Eine Einführung in Gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies. In: Chimaira Arbeitskreis (Hg.), Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen. Bielefeld: Transcript 2011, S. 7-42.

Daum Andreas W., Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848-1914. München: R. Oldenbourg ²2002.

De Certeau Michel, Kunst des Handelns. Berlin: Merve Verlag 1988.

Derrida Jaques, Signatur Ereignis Kontext. In: Derrida Jaques. Randgänge der Philosophie. Übers. Günther R. Sigl. Wien: Passagen 1988, S. 291-315.

Eco Umberto, Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München: Fink 1991.

Feichtinger Johannes, ‚Staatsnation‘, ‚Kulturnation‘, ‚Nationalstaat‘. The Role of National Politics in the Advancement of Science and Scholarship in Austria from 1848 to 1938. In: Ash Mitchell G., Surman Jan (Hg.), The Nationalization of Scientific

Knowledge in the Habsburg Empire, 1848-1918. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 57-82.

Fischer Max, Moschner Irmgard, Schönmann Rudolf, Das Naturhistorische Museum in Wien und seine Geschichte. In: Annalen des Naturhistorischen Museums Wien. Band 80. Wien: Naturhistorisches Museum 1979, S. 1-24.

Hamann Günther, Das Naturhistorische Museum in Wien. Die Geschichte der Wiener naturhistorischen Sammlungen bis zum Ende der Monarchie. Wien: Verlag Naturhistorisches Museum 1976.

Jaks Elisabeth, Pädagogik im Museum. Pädagogische Konzeptionen im Laufe der Geschichte des Naturhistorischen Museums (Diplomarbeit Wien 2005).

Jardine Nicholas, Spary Emma, The natures of cultural history. In: *Jardine Nicholas* (Hg.), Cultures of Natural History. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 3-13.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara, Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung. In: *Rüsen Jörn, Fehr Michael, Ramsbrock Annelie* (Hg.), Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2004, S. 187-196

Klemun Marianne, National ‚Consensus‘ As Culture and Practice: The Geological Survey in Vienna and the Habsburg Empire (1849-1867). In: *Ash Mitchell G., Surman Jan* (Hg.), *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848-1918*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 83-101.

Köstering Susanne, Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914. Köln: Böhlau 2003.

Kruspel Stefanie, Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk. Ein kunst- und kulturhistorischer Rundgang durch das Haus. Wien: Naturhistorisches Museum Wien 2000.

Lenoir Timothy, Ross Cheryl Lynn, Das naturalisierte Geschichts-Museum. In: *Grote Andreas* (Hg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800. Opladen: Leske+Budrich 1994, S. 875-907.

Lutter Christina, Reisenleitner Markus, Cultural Studies. Eine Einführung. Wien: Löcker 2008.

Matzl Siegfried, Der kulturpolitische Kontext der Ersten Republik. In: *Posch Herbert, Fliedl Gottfried* (Hg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung. Wien: Turia+Kant 1996, S. 11-24.

Muttenthaler Roswitha, Wonisch Regina, Grammatiken des Ausstellens. Kulturwissenschaftliche Analysemethoden musealer Repräsentationen. In: *Lutter*

Christina, *Musner* Lutz (Hg.), *Kulturstudien in Österreich*. Wien: Löcker 2003, S. 117-133.

Muttenthaler Roswitha, *Wonisch* Regina, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: Transcript 2006.

Naturhistorisches Museum Wien, 100 Jahre Naturhistorisches Museum in Wien. Jubiläumsfestausstellung. Wien: Naturhistorisches Museum 1979.

Outram Dorinda, *New spaces in natural history*. In: *Jardine* Nicholas (Hg.), *Cultures of Natural History*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 249-265.

Pazzini Karl-Josef, *Unberührte Natur*. In: *Fliedl* Gottfried, *Muttenthaler* Roswitha, *Posch* Herbert (Hg.), *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens (Museum zum Quadrat 5)*. Wien: Turia+Kant 1995, S. 124-142.

Pearson Susan, *Weismantel* Mary, *Gibt es das Tier? Sozialtheoretische Reflexionen*. In: *Brantz* Dorothee, *Mauch* Christof (Hg.), *Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2009, S. 379-399.

Posch Herbert, *Umbruch und Kontinuität – Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur Ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung*. In: *Fliedl* Gottfried, *Muttenthaler* Roswitha, *Posch* Herbert (Hg.), *Museumsraum Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens*. Wien: Picus Verlag 1992, S.139-154.

Promitzer Christian, *The South Slavs in the Austrian Imagination. Serbs and Slovenes in the Changing View from German Nationalism to National Socialism*. In: *Wingfield* Nancy M. (Hg.), *Creating the Other. Ethnic Conflict and Nationalism in Habsburg Central Europe*. New York/Oxford: Berghahn 2005, S. 183-215.

Riedl-Dorn Christa, *Das Haus der Wunder. Zur Geschichte des Naturhistorischen Museums in Wien*. Wien: Holzhausen 1998.

Riedl-Dorn Christa, *Die Nachwelt erhalten? Tier aus der Menagerie Schönbrunn am Naturhistorischen Museum*. In: *Pechlaner* Helmut, *Schratter* Dagmar, *Heindl* Gerhard (Hg.), *Von Kaiser bis Känguru. Neues zur Geschichte des ältesten Zoos der Welt*. Wien: Braumüller 2005, S. 231-266.

Roscher Mieke, *Where is the animal in this text? Chancen und Grenzen einer Tiergeschichtsschreibung*. In: *Chimaira* Arbeitskreis (Hg.), *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 121-150.

Scholler Hubert, *Naturhistorisches Museum in Wien. Die Geschichte der Wiener naturhistorischen Sammlungen*. Wien: Naturhistorisches Museum 1958.

Scholze Jana, Formen musealer Präsentation. Semiotische Ausstellungsanalysen, Diss. Berlin 2002.

Scholze Jana, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld: Transcript 2004.

Scholze Jana, Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen. In: *Baur* Joachim (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript 2010, S. 121-148.

Vieregg Hildegard, Museumswissenschaften. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink 2006.

Wessely Christina, Die Natur der Stadt. Zoologische Gärten und urbane Moderne. Wien und Berlin im Vergleich (Dissertation Wien 2003).

Wessely Christina, Künstliche Tiere. Zoologische Gärten und urbane Moderne. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2008.

Wessely Christina, *Ebner* Paulus, *Feigl* Markus, „The Hug of the Wild“. Inszenierungen des Natürlichen im Tiergarten Schönbrunn. In: *Lutter* Christina, *Musner* Lutz (Hg.), Kulturstudien in Österreich. Wien: Löcker 2003, S. 101-116.

Yanni Carla, Nature's Museums. Victorian Science and the Architecture of Display. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999.

7.3. Internetquellen

ICOM, Museumsdefinition. Online unter: <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php> (zuletzt abgerufen am 9.4.2014).

8. Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird die Wissenschaftspopularisierung als ein Aspekt, der in der Historiographie über das k. k. Naturhistorische Hofmuseum bzw. Naturhistorische Museum in Wien wenig bis kaum berücksichtigt wurde, näher beleuchtet und diskutiert. Der Autor versucht mittels historischer Quellenforschung an Museumsführern und anderen Quellen, sowie Methoden und Theorien der Cultural Studies (allen voran der Kultursemiotik) einerseits die Veränderungen der Darstellung von Tieren in den Schausammlungen der späten Habsburgermonarchie und Ersten Republik nachzuverfolgen und andererseits die wissenschaftlichen und politischen Kontexte zu beleuchten, auf welche diese Tiere als Zeichen referierten. Museumsführer dienten dabei vor allem als Begeh- und Sehanweisungen, die den Blick auf eine bestimmte Interpretation von Natur lenkten.

In diesem Sinne wird das Wiener Naturhistorische Museum vor allem als Repräsentationsfläche der Monarchie und der Wissenschaften und als Ort, in dem die Spannungsverhältnisse zwischen Natur und Kultur, sowie wissenschaftlicher Rigorosität und populärer Aufbereitung beispielhaft deutlich werden, verstanden und analysiert. Neue Darstellungsformen, die gleichzeitig neue wissenschaftliche Konzeptionen innerhalb der Biologie waren, ermöglichten der Ausstellungsgestaltung, Tiere nicht nur steril und taxonomisch zu systematisieren, sondern auch geographisch, „in ihrer Lebenswelt“, und letztlich politisch zu verorten und für politische Zwecke nutzbar zu machen. Die Taxonomie blieb nichtdestotrotz die wegweisende Konzeption der Ausstellung, die durch diese neuen Elemente eher ergänzt statt verdrängt wurde. Die Repräsentation von Tieren veränderte sich dabei nur mäßig, sodass viele Kontinuitäten beobachtbar sind und „monarchische“ Tiere in die Erste Republik mitgenommen wurden, aber als Zeichen neu besetzt werden mussten, um dem neuen politischen Umfeld zu entsprechen. Sowohl in der Monarchie, als auch in der Ersten Republik erfüllten die ausgestellten Tiere dabei verschiedene Aufgaben und erfüllten diverse Bedürfnisse, die von der wissenschaftlichen Naturalisierung politischer Grenzen bis zur Identitätsstiftung von BetrachterInnen reichten.

9. Curriculum Vitae

Nikola Supuković

Ausbildung

Januar 2015	Leistungsstipendium für das Jahr 2013/2014 (Studienrichtung Philosophie)
WS 2014/2015	Mitglied der Curricular-Arbeitsgruppe für das Master of Education-Studium am Institut für Anglistik der Universität Wien
Seit Oktober 2013	Bachelorstudium der Philosophie an der Universität Wien
Seit Oktober 2010	Lehramtsstudien an der Universität Wien. Fächerkombination: UF Geschichte, Sozialkunde und politische Bildung UF Englisch.
Juni 2010	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
2006-2010	Bundesoberstufenrealgymnasium, 4320 Perg
2002-2006	Hauptschule 2, 4320 Perg
1998-2002	Volksschule Perg, 4320 Perg

Sprachkenntnisse

Lebende Sprachen

Deutsch: Muttersprache

Kroatisch: Muttersprache

Englisch: C1 (Wort) und C2 (Schrift)

Tote Sprachen

Latein: Grundkenntnisse

Altgriechisch: Grundkenntnisse (altgriechische philosophische Terminologie)