



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die plastische Fassadengestaltung
des Naturhistorischen Museums in Wien.
Eine Palastwand der Evolution“

Verfasser

Ing. Iris-Amelie Ginthör-Weinwurm

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, März 2008

Studienkennzahl laut Studienblatt: A 315

Studienrichtung laut Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Ao. Prof. Dr. Walter Krause

WAGNER

Willkommen zu dem Stern der Stunde!
Doch haltet Wort und Atem fest im Munde,
Ein herrlich Werk ist gleich zustand gebracht.

MEPHISTOPHELES

Was gibt es denn?

WAGNER

Es wird ein Mensch gemacht.

MEPHISTOPHELES

Ein Mensch? Und welch verliebtes Paar
Habt ihr ins Rauchloch eingeschlossen?

WAGNER

Behüte Gott! wie sonst das Zeugen Mode war,
Erklären wir für eitel Possen.
Der zarte Punkt, aus dem das Leben sprang,
Die holde Kraft, die aus dem Innern drang
Und nahm und gab, bestimmt sich selbst zu zeichnen,
Erst Nächstes, dann sich Fremdes anzueignen,
Die ist von ihrer Würde nun entsetzt;
Wenn sich das Tier noch weiter dran ergötzt,
So muss der Mensch mit seinen großen Gaben
Doch künftig höhern, höhern Ursprung haben.
Es leuchtet! seht!--Nun lässt sich wirklich hoffen,
Dass, wenn wir aus viel hundert Stoffen
Durch Mischung--denn auf Mischung kommt es an--
Den Menschenstoff gemächlich komponieren,
In einen Kolben verlutieren
Und ihn gehörig kohobieren,
So ist das Werk im stillen abgetan.
Es wird! die Masse regt sich klarer!
Die Überzeugung wahrer, wahrer:
Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren.

MEPHISTOPHELES

Wer lange lebt, hat viel erfahren,
Nichts Neues kann für ihn auf dieser Welt geschehn.
Ich habe schon in meinen Wanderjahren
Kristallisiertes Menschengeschlecht gesehn.

WAGNER

Es steigt, es blitzt, es häuft sich an,
Im Augenblick ist es getan.
Ein großer Vorsatz scheint im Anfang toll;
Doch wollen wir des Zufalls künftig lachen,
Und so ein Hirn, das trefflich denken soll,
Wird künftig auch ein Denker machen.
Das Glas erklingt von lieblicher Gewalt,
Es trübt, es klärt sich; also muss es werden!
Ich seh' in zierlicher Gestalt
Ein artig Männlein sich gebärden.
Was wollen wir, was will die Welt nun mehr?
Denn das Geheimnis liegt am Tage.
Gebt diesem Laute nur Gehör,
Er wird zur Stimme, wird zur Sprache.

HOMUNCULUS

Nun Väterchen! wie steht's? es war kein Scherz.
Komm, drücke mich recht zärtlich an dein Herz!
Doch nicht zu fest, damit das Glas nicht springe.
Das ist die Eigenschaft der Dinge:
Natürlichem genügt das Weltall kaum,
Was künstlich ist, verlangt geschlossnen Raum.
Du aber, Schalk, Herr Vetter, bist du hier
Im rechten Augenblick? Ich danke dir.
Ein gut Geschick führt dich zu uns herein;
Dieweil ich bin, muss ich auch tätig sein.
Ich möchte mich sogleich zur Arbeit schürzen.
Du bist gewandt, die Wege mir zu kürzen.

WAGNER

Nur noch ein Wort! Bisher musst' ich mich schämen,
Denn alt und jung bestürmt mich mit Problemen.
Zum Beispiel nur: noch niemand konnt' es fassen,
Wie See! und Leib so schön zusammenpassen,
So fest sich halten, als um nie zu scheiden,
Und doch den Tag sich immerfort verleiden.

Sodann...¹

¹Goethe J., Faust II, Ditzingen 2006, S. 66

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	Seite 5
2. Einführung	Seite 6
3. Geschichte und Architektur	
3. 1 Geschichte	Seite 7-8
3. 2 Baugeschichte	Seite 8-14
3. 3 Architektur	Seite 14-15
3. 3. 1 Das Forum	Seite 15-16
3. 3. 2 Der Stil	Seite 16-17
3. 3. 3 Vorbilder	Seite 18
3. 4 Abbildungen	Seite 19-22
4. Das Programm	
4. 1 Architektonische Vorbereitung der Fassade	Seite 23-24
4. 2 Das Hänel-Semper-Hochstetter-Programm	Seite 25-28
4. 3 Das Skulpturenprogramm	Seite 29
4. 3. 1 Die Kuppel und Tabernakel	Seite 29-30
4. 3. 2 Die Fassade zur Bellariastraße	Seite 30
4. 3. 2. 1 Dritte Ebene	Seite 30-32
4. 3. 2. 2. Zweite Ebene	Seite 32-33
4. 3. 2. 3 Erste Ebene	Seite 33-38
4. 3. 2. 4 Bedeutungssinn	Seite 38-40
4. 3. 3 Die Fassade zur Lastenstraße	Seite 40
4. 3. 3. 1 Zweite Ebene	Seite 40-41
4. 3. 3. 2 Erste Ebene	Seite 41-43
4. 3. 3. 3 Bedeutungssinn	Seite 43-44
4. 3. 4. Die Fassade zum Museumsplatz	Seite 44
4. 3. 4. 1 Dritte Ebene	Seite 44-45
4. 3. 4. 2 Zweite Ebene	Seite 45-46
4. 3. 4. 3 Erste Ebene	Seite 46-50
4. 3. 4. 4 Bedeutungssinn	Seite 50-51
4. 3. 5 Die Fassade zur Ringstraße	Seite 51
4. 3. 5. 1. Zweite Ebene	Seite 51-52
4. 3. 5 2. Erste Ebene	Seite 52-54
4. 3. 5. 3 Bedeutungssinn	Seite 54

4. 4 Darwin und die Deszendenztheorien in den Dekorationen des NHM	Seite 55
4. 4. 1 Urheber der Auswahl der Deszendenztheoretiker	Seite 55-56
4. 4. 2 Deszendenztheoretische Darstellungen am NHM	Seite 56-58
4. 5 Programmatik – Dokumentsinn	Seite 58
4. 5. 1 Der Kreislauf	Seite 58-59
4. 5. 2 Gott-Mensch-Natur	Seite 59-60
4. 6. Abbildungen	Seite 61
5. Bildhauer und Plastiken	
5. 1 Die Bildhauerei zur Zeit des Baues der Hofmuseen	Seite 62-67
5. 2 Die Bildhauer der Plastiken an den Fassaden des NHM	Seite 67-70
5. 3 Die Plastik am NHM	Seite 70
5. 3. 1 Köpfe	Seite 70-71
5. 3. 2 Statuen	Seite 71
5. 3. 2. 1 Standfiguren	Seite 71-72
5. 3. 2. 2 Kolossalsitzfiguren	Seite 72
5. 3. 3 Reliefs	Seite 72-75
5. 4 Die Bildhauer und ihre Werke am NHM	Seite 75-209
6. Popularisierung im 19. Jahrhundert im Zuge der Erstarkung der Naturwissenschaften – Charles Darwin und die Evolutionstheorie	
6. 1 Volksbildung im Sinne der Zensur	Seite 210-212
6. 2 Wissenschaftspopularisierung – Legitimierung der Naturwissenschaften	Seite 212-215
6. 3 Geschichte der Naturhistorischen Sammlung in Wien	Seite 216-217
6. 4 Charles Darwin – Die Entstehung der Arten	Seite 217-220
6. 5 Austausch der Glaubensbekenntnisse	Seite 221-224
7. Schlusswort	Seite 225-227
8. Bilderanhang	
8. 1 Fassadenansichten	Seite 229-234
8. 2 Gipsmodelle des NHM	Seite 236-290
8. 3 Abbildungsverzeichnis	Seite 291-293
9. Literaturliste	Seite 294-301
Zusammenfassung	Seite 302
Lebenslauf	Seite 303

1. Vorwort

„Gegeben ist eine Wand. Was verbirgt sich dahinter?“

Diese Frage stellte Jean Tardieu im Zusammenhang mit dem Museum an sich².

Gegeben sind vier Wände. Was verbirgt sich hinter ihnen?

Was erzählen die Plastiken der Wand über den Raum dahinter? Welcher verbindende Gedanke zwischen Wand, Raum und Mensch verbirgt sich in den Figuren der Fassaden des Naturhistorischen Museums?

Die Plastiken, die wie kleine Kostbarkeiten in den Setzkasten der Architektur gestellt sind, die wie wissenswerte Erinnerungen in einen Teppich gewebt wurden, nehmen Bezug auf das Dahinter. Ein für Sempers Schaffen sehr wesentlicher Aspekt war die Behandlung, die Evolution der Wand. „Die Wand sei (...) dasjenige bauliche Element, das den eingeschlossenen Raum als solchen gleichsam absolut und ohne Hinweis auf Seitenbegriffe formaliter vergegenwärtigt und äußerlich dem Auge kenntlich macht“³. Die Wand verkörpert die gesamte Sprachlichkeit der Menschheit, jenes Merkmal, das sie zur gesellschaftlichen Kunst macht.

In großer Dankbarkeit an Klaus Wedenig, Bildhauer und Restaurator, ohne den ich dem Historismus und den Wänden der Hofmuseen niemals so nahe gekommen wäre, an meine Eltern, die mir Kunst, insbesondere Architektur, Kultur und Literatur, nahe gebracht haben, und an meinen Mann Philip, der es mir ermöglicht hat, diese Arbeit schreiben zu können.

Ich danke Verena Jarosch für ihre Graphik-Design-Unterstützung und meinem Professor Walter Krause, der mich in den Historismus eingeführt und mich mit erkenntnisreichen zeitgeschichtlichen Gesprächen durch diese Arbeit begleitet hat.

² Allerdings spielte Tardieu auf die Räume an, die nicht Ausstellungsräume sind und vielleicht auch Kunstwerke verbergen, die dem Besucher vorenthalten bleiben.

³ Georgiadis S., „Wand“ kommt von „Gewand“ – G. Semper – Revolutionär des Geistes, in: M. Bakunin, G. Semper, R. Wagner und der Dresdener Mai-Aufstand 1849, Dresden 1995, S. 55 (aus: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, 1. Bd., G. Semper, 1860)

2. Einführung

Im Historismus sollte der Zweck, die Funktion des Gebäudes an seiner äußeren Erscheinung erkenntlich sein. Die Formen der Architektur vermitteln bloß die Repräsentation, die Bedeutung des Gebäudes, ohne zu sagen, was repräsentiert werden soll, was es bedeuten soll. Auch der Stil, nach dem die Formen ausgesucht und zusammengestellt sind, vermittelt nur eine allgemeine Gesinnung, wie im Falle des Naturhistorischen Museums der Renaissancestil die humanistische Denkweise.

Die Plastik übernimmt weniger den dekorativen Anteil an der Gestaltung der Fassade als viel mehr den inhaltlichen Sinn. Insofern sind die Fassadenfiguren ein überaus wichtiger Bestandteil des Naturhistorischen Museums. Im Laufe der Zeit waren die Plastiken der Witterung und infolge der Kriege dem Schussfeuer ausgesetzt. Vor allem die Figuren an der Fassade zur Bellariastraße wurden stark von der Witterung in Mitleidenschaft gezogen. Dem entgegenwirkend wurde schon vor der Herstellung über die Wahl der Gesteinssorten nachgedacht. So wurde für die geschützten Tabernakelfiguren der kostengünstigere Breitenbrunner Kalksandstein gewählt, während für die exponierten Statuen auf der Balustrade der harte Kreidekalk aus Istrien (Merlera bei Pula) – in den Akkordprotokollen nach dem heutigen Badeort Medulin „Medolino“ benannt – verwendet wurde.⁴ In diesem Material sollten laut den Akkordprotokollen auch die Reliefs im ersten Obergeschoß, die Medaillons, die Viktorien auf der Balustrade, die Nischenfiguren und die Kolossalsitzfiguren im Hochparterre ausgeführt werden. Die Köpfe und die Reliefs im Hochparterre sollten mit dem Mokritzer Kalksandstein aus Mokritz bei Dolina in Slowenien hergestellt werden. Insgesamt wurden vornehmlich Steine nationaler Steinbrüche verwendet.

Trotz der Qualität der Steine sind die Plastiken verwittert und müssen einer regelmäßigen Restaurierung unterzogen werden. In diesem Zusammenhang werden fehlende Teile nach dokumentierten vorhandenen Vorlagen ergänzt. Ergänzungen sind in diesem Fall besonders sinnvoll, da torsoartige „Überbleibsel“ an der Fassade den inhaltlichen Sinn des Programms für den Betrachter entstellen würden. Eine Nachvollziehbarkeit des Programms sollte gewährt bleiben.

Eine negative Auswirkung der Restaurierung sind falsche Ergänzungen aufgrund schlechter bzw. nicht vorhandener Dokumentation. Im Falle der Unkenntnis über den Ursprungszustand einer Plastik ist es besser, dieser keine falschen Details beizufügen.

Anhand der Modelle kann man den Schaden der Witterung gut erkennen. Die detailliert plastische Ausführung ist meist verflacht und durch den Auftrag der Schlemme noch mehr geglättet. Diese Erscheinung, die das Altern einer Steinfigur mit sich bringt, ist durch eine Restaurierung nicht zu beheben, da man die Figur nicht nachmodellieren sollte.

Aus diesem Grund sind die Modelle in der Gipsothek der Burghauptmannschaft von unschätzbarem Wert. Bei der Betrachtung der Plastiken ist daher zu beachten, dass sie meist differenzierter in der Oberflächenmodellierung ausgeführt waren.

⁴ AVA, StEF, HBC, Fasz. 22/875 ex 21. 6. 1875 Breitenbrunner Stein für die Tabernakelfiguren, Melnitzky und Silbernagel meinen, die Figuren seien gegen Witterung geschützt und der Stein sei 25 % billiger als Mokritzer! Benk meinte, die Kosten wären gleich!

3. Geschichte und Architektur

3. 1 Geschichte

„Übrigens ist mir alles verhasst, was mich bloß belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben. Historie soll zu Taten inspirieren.“⁵

Der Zeitgeist der platzgenötigten Stadt war von widersprüchlichen Konstellationen geprägt. Einerseits entwickelte sich die konservative, rückwärtsgerichtete Ausgangssituation durch die Liebe zu Vergangenen und aus dem Willen, durch Verstehen der Geschichte alle Ausformungen des Lebens zu deuten, andererseits bereitete man sich vor, mit dem Gewesenen zu brechen und in einem Ausdruck der Selbstdarstellung Neues zu definieren.

Nach der kriegerischen Zeit mit Frankreich unter Napoleon blühte mit dem Wiener Kongress 1814/15 eine Neuordnung auf. Die trügerische Idylle wurde jedoch von einer Herrschaft der Zensur begleitet.

Auf den Bastionen wurde bereits promeniert und kommuniziert, es sei eine Zeit der Emigration nach innen, des Biedermeier, in der die besseren Wiener Kreise „gegen die Sucht nach Ritter- und Geisterromanen“⁶ im prunkloseren und tief empfundenen Häuslichen ihr Glück fänden. Die ständig drohende Gefahr der Völkerkriege steigerte die glühende Vaterlandsliebe, die Sehnsucht zur romantischen Schule und die feindliche Gesinnung gegen die Umländer. Vor allem gegen Frankreich wurde der kulturelle Hass geschürt. Gleichzeitig hemmte die geistige Zollschanke den Austausch der Kulturen, und die Erschöpfung der Geldmittel durch die Kriege tat ihr Weiteres dazu, die Entfaltung der Kunst zu verhindern. Ausstellungskataloge um 1840 weisen keine ausländischen Künstler in Wien bzw. auch keine Wiener Künstler im Ausland auf. Im Zuge der Gegenauflärung erstarkte der Katholizismus. Erwünscht waren Themen wie Rittertum und Mystizismus, die von der Bevölkerung samt dem Amen der katholischen Kirche mit der Wiener Luft aufgesogen wurden.

Baukunst und Denkmäler erhielten durch bürokratische Bevormundung schablonenhafte Gestaltung. Die einander widerstrebenden Kräfte der Arbeiterklasse, die nach Wahrheit, Realität und Freiheit drängte, und die der Bourgeoisie, die sich der feudalen Konterrevolution anschloss, prägten die Zeit des Vormärz.

Die neu zur Verfügung stehenden Mittel des Fortschrittes begeisterten den einen, während sich der andere umso inbrünstiger an die Erforschung und Verwertung der Mittel der alten Zeit klammerte. Armut, Wohnungsnot, schlechte Gesundheitsvorsorge, miserable ärztliche Betreuung, Steuern, Zensur und Unterdrückung brachten das Ende des Biedermeier mit der Revolution in Wien im März 1848.

Der Aufstand der Bourgeoisie war ein Nachbeben der französischen Revolution, ein Zeichen der wachsenden nationalen Bewegung und der „kleiner“ werdenden Welt, ein Ruf nach der bislang

⁵ Feuchtmüller R., Kunst in Österreich, Hannover 1964, S. 205, Nietzsche stellt in „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ den Ausspruch Goethes an die Spitze.

⁶ Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. XLI

unterdrückten Mitbestimmung und ein Erbe der Romantik. Ein Jahr später folgte der Dresdner Maiaufstand 1849, den Semper mit bautechnischem Wissen unterstützte. „Den kleinen revolutionären Bauunterricht hat man ihm zu hart nachgetragen.“⁷

Franz Joseph I. übernahm die Regierung des Landes, das durch die Revolution keinen Umsturz, keine Wende, keinen Aufbruch und keine Änderung der Probleme erfahren hatte. Der von dem Ausgang der Revolution verunsicherte, resignierende, zukunfts pessimistisch eingestellte Teil der Bevölkerung konnte nicht mit seiner Befindlichkeit in dieser Zeit nicht zurechtkommen. Hinzu kamen mit dem Fortschritt der Industrie und Wissenschaft neuerliche Probleme, die man mit einem geförderten Fortschrittsoptimismus zu kaschieren versuchte.

Um 1850 setzte die industrielle Revolution verspätet in Österreich ein. Mit gutem Beispiel voran beging England die erste Weltausstellung 1851. Im Einklang mit dem allgemeinen Kanon schrieb der im Exil in England lebende Semper seine Epoche machende Schrift über Wissenschaft, Industrie und Kunst und forderte einen Volksunterricht des Geschmacks, der dem verheerenden Stilverfall entgegenwirken sollte.

3. 2 Baugeschichte

„Darwin hat wieder einmal Recht.
Wenigstens lässt sich nach seinen Vererbungsgesetzen
das Vorhandensein der Ringstraße mühelos erklären.
Das peripherische Spaziergehen liegt seit so vielen Jahrhunderten
im Blut der Wiener...“
Hevesi⁸

Schon 1833 gab es erste Pläne zur Präsentation kaiserlicher Kunstsammlungen, und 1842 entwickelte man einen zweiten Plan für eine Art Museumsviertel.⁹ 1857 verlangte Kaiser Franz Joseph I. eine Lösung bezüglich der Stadterweiterung und erteilte am 18. April 1857 den Auftrag, mit der Planung zu beginnen.

Unter seiner Regierungszeit erlebte Österreich einen Aufschwung in Architektur und Plastik, durch „(...) die herrliche Entfaltung der österreichischen Kunst, welche ihr monumentales Schaffen der treu hingebenden Fürsorge dankt, mit der unser erhabener Kaiser Kunst und Wissenschaft begleitet“¹⁰. Kaiser Franz Joseph I. hatte sich stets intensiv von den Abläufen der Bauunternehmungen unterrichten und die Pläne vorlegen lassen. Ebenso gab er bei der Wahl der Architekten und der Gestaltung des Fassadenprogramms sein bestimmendes Urteil ab. Das kaiserliche Christgeschenk an die Stadt Wien in Form des Handschreibens¹¹ vom 20. 12. 1857, „Es ist mein Wille...“, befahl schließlich die Schleifung der Stadtbefestigung und führte die konkreten Einzelaufgaben wie Kasernen, Kommandobauten, Oper, Museen, Markthallen... an. Entwürfe waren einzuholen und von

⁷ Hevesi L. in: Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Hrsg. Kabdebo Heinrich, 2. Bd., Nr. 3, 1879, S. 35

⁸ Bernhard M., Die Wr. Ringstraße, Architektur & Gesellschaft 1858-1906, München 1992, S. 7ff

⁹ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 62

¹⁰ Bodenstern C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. XLVIII

¹¹ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 37: „Auf die Herstellung öffentlicher Gebäude, namentlich eines neuen..., der nötigen Gebäude für Museen und Galerien ist Bedacht zu nehmen und sind die hiezu bestimmten Plätze unter genauer Angabe des Flächenausmaßes zu bezeichnen.“

einer Kommission aus Vertretern mehrerer Ministerien, der Militärkanzlei des Kaisers, der Polizei, der österreichischen Statthaltereie, gewählter Fachleute und des Bürgermeisters zu beurteilen. Die Berater für die Wettbewerbsgrundlagen waren Förster, Ferstel, Nüll, Sicardsburg, Eitelberger, die Ministerialbeamten Zettel und Löhr und der Sektionsrat im Ministerium des Inneren Matzinger, der zukünftige Leiter des StEF¹². Aus den sieben besten vorliegenden Projekten, zur Konkurrenzausschreibung vom 30. 1. 1858, von Förster, Nüll/Sicardsburg, Stache (Gründer des Wiener Künstlerhauses), Kink, Lenné, Löhr und Zettl sollte ein Kompromiss ausgearbeitet werden. Durch den bei Solferino verlorenen Krieg wurde die Planung jedoch verzögert.

„Der Krieg ist als der gewaltigste aller Kulturzerstörer zugleich der mächtigste aller Kulturbinger.“¹³

Gegen 1860 begann die Gründerzeit. Die unsteten Jahre, in denen man durch politische Auseinandersetzung und wirtschaftliche Krisen gebeutelt wurde, konnten die künstlerische Entwicklung nicht zum Stillstand zwingen. An Arbeitskräften herrschte kein Mangel. War Luxus früher der Aristokratie vorbehalten, drängte sich das durch Kleinindustrie erstarkte Bürgertum in den Kunstmarkt, und es entwickelte sich besonders in Wien eine florierende Kunsthandwerksindustrie. Diese Entwicklung half manchem Künstler zu überleben, der ideale Stellenwert der Kunst durchlebte aber aufgrund der neuen Massenproduktion auch stark negative Zeiten. Die Vitalität und der Positivismus mancher Kunstwerke wuchs jedoch aus der bedeutungslosen Haltung gegenüber den tief greifenden politischen, wirtschaftlichen und sozialen Problemen. Die Gründerzeit wurde oft als unwahr und verlogen hingestellt: „(...) es reicht nur für ein festliches Kleid, (...) eine bloße Fassade!“¹⁴ Nach all den Niederlagen waren aus Prestige Gründen für Österreich glanzvolle Erfolge nötig! Nach Ansicht der deutschnationalen Kreise musste sich Wien nun umso deutlicher als deutsche Metropole mit deutscher Gesinnung präsentieren.¹⁵

Aus der Unsicherheit der Zeit entstand ein Finanzierungskonzept für die Stadterweiterung, ein unabhängiger Fonds der die Gelder aus dem Erlös der Baugrundverkäufe in der Stadterweiterungszone verwaltete. In einer Stadt mit Wohnungsnot war Baugrundverkauf ein sicheres Geschäft. Der Fonds hatte entscheidenden Einfluss auf die Durchführung der Bauten. 1860 übergab Franz Joseph I. den Baugrundverkauf und die Leitung der Stadterweiterungsarbeiten an das Innenministerium, der StEF wurde damit zur Nebenstelle dieses Ministeriums.¹⁶

Moriz von Löhr nahm 1863 den entscheidenden Grundgedanken zweier getrennter Museumshäuser von Förster auf, der dann von Matzinger als maßgebend gefordert wurde.

Am 23. 9. 1864 genehmigte der Kaiser den Antrag auf Anlage der Museen vor dem Burgtor, und ein erneuter beschränkter Wettbewerb wurde 1865¹⁷ ausgerufen. 1865 wurde von Kaiser Franz Joseph I. ein Komitee bestimmt, „welches berufen sein wird, auf Grundlage des von Sr. Majestät genehmigten Programms die Anfertigung der Pläne für die beiden Museen zu veranlassen“¹⁸.

¹² Abkürzung für Stadterweiterungsfond

¹³ Safranski R., Nietzsche, Frankfurt a. M. 2005, S. 343, (Glaser 187), Zitat von Otto von Gierke

¹⁴ Feuchtmüller R., Kunst in Österreich, Hannover 1964, S. 204

¹⁵ Roschitz K., Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1989, S. 43

¹⁶ Göbl M., Architektur zwischen Kunst und Bürokratie, Horn 1990, S. 13

¹⁷ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 44; 1866 lt. dem Allgemeinen Führer des NHM von S. Kruspel, S. 9

¹⁸ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 46

Von diesem Komitee wurden, unter dem Vorsitz von Graf Konstantin Wickenburg im Frühjahr 1866 zuerst die Architekten Ferstel, Hansen, auf Wunsch des Kaisers der staatliche Hochbaureferent Löhr und wenig später noch Hasenauer, der junge und begabte Schüler Nülls, der wohl ein Wort für ihn eingelegt haben mag,¹⁹ eingeladen. Hasenauer galt außerdem, durch die Beziehungen seines Vaters als Hofzimmermeister zum kaiserlichen Hof, als Protegé des Kaisers.

Der Bau der Museen fällt in die zweite Periode der Ringstraßenverbauung, die um 1867 mit dem wirtschaftlichen Aufschwung der Gründerzeit begann. Im Gegensatz zu der Zeit vor der Revolution wurden vom Kaiser nun viele Künstler aus dem Ausland für die Ringstraßenprojekte herangezogen, ein Sachse entwarf das Schwarzenberg-Monument, ein Däne das Konservatorium für Musik, ein Schwabe das neue Rathaus und ein Hamburger das Kaiserforum. Trotzdem bestand ein europaweiter Abgrenzungsgedanke von fremdländischen Einflüssen und der Wille, sich von der bloßen Nachahmung zu befreien. Im militärischen Leben zu Feinden, auf den Weltausstellungen im künstlerischen Leben zu Rivalen gemacht, sollten die Menschen, laut Eitelberger, mit dem Endzweck, im Wettstreit der Nationen erhöhte Genuss- und Gebrauchsmittel zu erreichen, einer menschenwürdigen Existenz, einem höheren sittlichen Ideale zugeführt werden.²⁰ Das Streben der Menschen nach einer stufenweisen Erhöhung zum Übermenschen zog sich durch alle Bereiche der Kultur des 19. Jahrhunderts (G. Semper, F. Nietzsche, R. Wagner).

Im März 1867 lagen der Kommission vier Projekte samt den dazugehörigen Denkschriften vor, die in ihrer prinzipiellen Auffassung sehr verschiedenartig waren.²¹ Graf Taaffe bzw. Ministerialrat Matzinger wurden ersucht, durch diplomatische Vertretungen Angaben über Einrichtungen der Museen in Paris, London, Dresden, München, St. Petersburg... einzuholen.²² Die Entwürfe von Hansen und Löhr waren vor allem durch den griechischen Renaissancestil viel bescheidener als die im römischen Renaissancestil entworfenen Bauten von Hasenauer, weiters hielt sich Letzterer, wie Löhr, genau an die Vorgaben der Ausschreibung. Hansens Entwurf entsprach einer demokratischen Gesinnung. Während sich das Projekt von Löhr durch ein vormärzliches Nützlichkeitsstreben und Sparsamkeit auszeichnete, kritisierte man bei Ferstel die hohen Baukosten. Die neuen Zeiten liebten den Prunk, und so gab man bald dem reichen Entwurf Hasenaus den Vorzug, um schon am Außenbau der reichen Schätze würdig zu erscheinen.²³ Löhrs Projekt wurde von der Jury zunächst bevorzugt, dann aber durch die Polemik der Wiener Künstler und Architekten aufgrund seines Beamtenstatus zu Fall gebracht. Im Gegenzug intrigierten die beamteten Architekten gegen die freischaffenden Architekten, vor allem gegen jene aus dem Ausland!²⁴ Am 31. 7. 1867 kam man schließlich zu dem Entschluss, dass kein Projekt zur Ausführung geeignet sei.

Die Uneinigheiten über die Stadterweiterungsplanung gingen inzwischen durch die Presse, und am 26. 8. 1867 entschied der Kaiser, dass die Projekte der Architekten Löhr und Hasenauer bis zum 15. 7. 1868 umgearbeitet werden müssten. Hasenaus Projekt verlor zugunsten eines Pavillonsystems

¹⁹ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 23

²⁰ Eitelberger R., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, S. 320

²¹ Kunstchronik, Beiblatt Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 2, Nr. 14, 1867, S. 118, Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 23; Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 67

²² Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 52

²³ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 24

²⁴ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 81

mit starken Vorsprüngen seine Ruhe. Die Kustoden der Sammlung lobten Hasenauer, die Jury entschied sich aber für Löhr, und die Hofämter gerieten erneut in Streit. Die Wiener Bevölkerung, die schon über den Ausschluss von Ferstel und Hansen empört war, verlangte eine Beurteilung der Konkurspläne durch hiesige und auswärtige Sachverständige.²⁵

Schließlich ließ man, durch Carl Tietz, Semper brieflich fragen, ob er die Projekte prüfen würde. Hasenauer, von diesem Schritt positiv eingenommen, wandte sich am 23. 11. 1868 direkt brieflich an Semper und bat ihn seinerseits, ihn als Vertreter für die Jury vorschlagen zu dürfen.²⁶ 1869 wurde Semper als Juror eingeschaltet, um die seit 1867 vorliegenden Entwürfe Hasenauers und Löhrs zu beurteilen. Während seiner Prüfung verweigerte Semper jeden Kontakt mit den Konkurrenten. In seinem Gutachten vom 11. 3. 1869 empfahl er keines der beiden Projekte, vielmehr kritisierte er besonders den Grundplan²⁷ und betonte die Notwendigkeit, durch die Hofburg als dritte Komponente den Dualismus der beiden Museen zur Synthese zu bringen.²⁸ Er kritisierte Hasenauers Kleinteiligkeit und die Pavillon-Architektur. Monotonie sei auf Kosten der Harmonie vermieden worden, schrieb Semper, „viele kleine was nebeneinander gereiht und übereinander getürmt, macht zusammen noch nichts Großes und eignet sich am allerwenigsten für so weitläufige Umgebung.“²⁹ In der Zeitschrift für bildende Kunst wurde schon im Mai 1867 Hasenauers Mangel an Gefühl für die Massenwirkung kritisiert. Insgesamt beurteilte Semper Hasenauers ersten Entwurf besser als seine Überarbeitung zum zweiten Entwurf. Wahrscheinlich wusste er die Qualität des ersten Entwurfes auch deswegen zu schätzen, weil dieser seinem eigenen Œuvre stark entsprach!³⁰

Im April 1869 wurde Semper der Auftrag unterbreitet, selbst die Museumsbauten zu planen und sich einen Mitarbeiter unter den Konkurrenten zu wählen. Semper entschied sich für Hasenauer aufgrund dessen dekorativer Begabung³¹ und Lokalkenntnisse, außerdem konnte er Hasenauers Stil gut mit seinen eigenen Vorstellungen in Einklang bringen.³² Die Enttäuschung Hasenauers, Semper anstatt als gutgesinnten Juror nun als leitenden Architekten vorgesetzt zu bekommen ist durchaus nachzuvollziehen.

Am 13. April 1869 erhielt Semper den offiziellen Auftrag, ein eigenes Projekt für die neue Hofburg und die damit verbundenen Museen zu entwerfen.³³ Die Planung der Gebäude verlief nicht ohne Schwierigkeiten und gröbere Auseinandersetzungen, zu denen auch die Wiener Bevölkerung gerne ihre Meinung kundtat.

Die Wiener Ministerialbürokratie und die Bevölkerung verhielten sich gegenüber dem Ausländer Semper sehr skeptisch.³⁴ Im Mai 1869 begann nun endlich, erst brieflich, die Zusammenarbeit zwischen Semper und Hasenauer.³⁵

²⁵ Kunstchronik, Beiblatt zur Zeit für bildende Kunst, 2. Jg, 1867, S. 165

²⁶ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 61

²⁷ Eggert K., Die Ringstraße, Wien, Hamburg 1971, S. 46: „Für den Rang der Kunst in jener Zeit ist es bezeichnend, daß die zuständigen staatlichen Stellen die souveräne Hinwegsetzung über ihr Programm und dessen außerordentlich kostspielige Erweiterung noch dazu aus rein ästhetischen Erwägungen trotz mancher Einwände akzeptierten.“

²⁸ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 80, Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 37

²⁹ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 80, Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 37

³⁰ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 75, Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 30

³¹ Semper G., Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k. k. NHM in Wien, in: Die k. k. Hofmuseen in Wien und G. Semper. 3 Denkschriften, 1892, S. VI

³² Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 80

³³ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 71, Anm. 53

³⁴ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 37

³⁵ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 37

Zwischen Semper, von den Wiener Medien stark angefeindet, und Hasenauer entwickelte sich alles andere als eine fruchtbare Zusammenarbeit. Laut Zeitungsberichten und Briefwechseln muss man eher von einer großen persönlichen Feindschaft sprechen, die sich zu einem pikanten Machtkampf entwickelte und den Arbeiten natürlich nicht förderlich war. Auch eine Zeitungsnotiz in der Wiener Presse vom 20. 8. 1869 „war nicht geeignet, Sempers bereits aufkeimenden Unmut zu beheben: „ (...) Hasenauer wurde mit dem Bau beauftragt, (...), er reiste zu Semper, um sich Ratschläge betreffend der Änderungen zu holen (...).“³⁶

Die ersten Skizzen entstanden zwischen 3. und 23. Juni 1869 in Zürich, vermutlich noch ohne Mitwirkung Hasenauers.³⁷ Am 2. Juli erläuterte Hasenauer den Bauherren die perspektivische Vogelschau des Forums, welches darauf am 30. Juli von Franz Joseph I. bewilligt wurde.³⁸ Die Anteile beider Architekten sind kaum voneinander zu trennen.³⁹ Die großen Forumsgrundrisse vom 20. 12. 1869 weisen schon viele verwirklichte Einzelheiten auf. Die endgültigen Pläne für die beiden Museen entstanden Ende des Jahres.⁴⁰ Hasenauer vollendete die Darstellung der Fassadenabwicklung und die Schnitte des gesamten Forums.⁴¹ Diese mit 15. 1. 1871 datierten Aufrisse des gesamten Forums liegen als letzte Ausformung von Sempers Plänen für das Forum vor.⁴² Am 6. Mai 1871 wurde zum Missvergnügen von Semper nun endgültig auf Geheiß des Kaisers das Baucomité für die k. k. Hofbauten unter der Leitung von Obersthofmeister Hohenlohe eingesetzt. Hasenauer nahm diese Entscheidung mit weit größerer Gelassenheit auf. Mitglieder des Komitees waren Obersthofmeister Fürst Konstantin Hohenlohe, Graf Rudolf Eugen Wrba, Oberst Johann von Friedel, Dr. Eduard Wlassack und Franz von Matzinger. Im Oktober wurde bereits das Baumaterial bestellt, der erste Spatenstich erfolgte vermutlich am 27. Oktober 1871.⁴³ Für die Weltausstellung in Wien 1873 beschloss das Komitee am 2. April 1872 in der 16. Sitzung, von Rudolf von Alt eine Gesamtperspektive des Semperschen Forums und ein Modell anfertigen zu lassen⁴⁴, „zu dieser Zeit waren beide Museen im Rohbau fertiggestellt“⁴⁵. Hasenauer selbst arbeitete in der Zeit vor 1873 an der Weltausstellung und musste so seine Mitarbeit an den Museen vorwiegend einschränken.

Inzwischen fertigte Semper mit Hilfe seiner Schüler Müller, Cattani und Pestalozzi Detailpläne der von ihm berichtigten Hasenauerschen Museen an.⁴⁶

Von der Weltausstellung befreit, verlegte nun aber auch Hasenauer sein Engagement, wohl mit zuviel Eifer, wieder auf das Geschehen um die Hofbauten und wollte das Ruder der programmatischen und technischen Planung an sich reißen, was dazu führte, dass ab 1874 Semper und Hasenauer nur mehr

³⁶ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 75

³⁷ Eggert K., Die Ringstraße, Wien, Hamburg 1971, S. 36. (Anmerkung: Manfred Semper, Anm. 55; Lhotsky 74-86; Harry Kühnel, Die Hofburg, Wr. Geschichtsbücher Bd. 5 1971)

³⁸ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 75 Hasenauer am 22.7. beim Kaiser vorgesprochen

³⁹ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 38

⁴⁰ Eggert K., Die Ringstraße, Wien, Hamburg 1971, S. 36; Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 77: von Hasenauers Hand gez.: Hasenauer und Semper 3.12.1870, Architekturzeichnungen der Akademie der bildenden Künste, Mappe 16/110, 5 Blätter zum NHM, Inv. Nr.: 21192, 21186, 21188, 21189, 21193

⁴¹ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 86; Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 77

⁴² Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 38

⁴³ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 38; Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, NHM Wien 2000, S. 18; Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 80; 1872 lt. Hauer F., Jahresbericht für 1885, Wien 1885, S. 10

⁴⁴ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 80

⁴⁵ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 88

⁴⁶ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 80

schriftlich miteinander verkehrten.⁴⁷ Durch seinen Heimvorteil gelang es Hasenauer, Semper die beruflichen Tätigkeiten sowie die privaten Lebensbereiche in Wien zu verleiden.

Die von Anfang an unklare Kompetenzabgrenzung zwischen den Architekten erschwerte die Situation erheblich. Die diesbezüglichen Auseinandersetzungen wurden in den Sitzungen des Hofbau-Comités ausgetragen, was zur Folge hatte, dass Semper diesen immer häufiger fernblieb.⁴⁸ Am 5. 1. 1875 wurde dem Komitee die Entscheidung des Kaisers vorgelegt, dass das von Semper entworfene Programm unverändert verwirklicht und die schöne Idee nicht durch die Ausführung entstellt werden solle. Ohne Zustimmung des Oberbaurates Semper durfte keine Skizze angenommen oder abgelehnt werden. Semper überwachte noch das Entstehen einzelner Bildhauerwerke und war laut Kriller auch in der letzten Phase der Bauführung ordnender Geist des Gesamtkunstwerks.⁴⁹ Am 24. 3. 1876 entschied das Komitee, dass von nun an Hasenauer allein für die Bauleitung zuständig und Semper als vollstimmberechtigtes Mitglied des Hofbau-Comités für das Programm und die Entwurfszeichnungen der statuarischen und malerischen Ausschmückung verantwortlich sei. Im Frühjahr 1877, als die Dachgleiche abzusehen war, reiste Semper aus gesundheitlichen Gründen nach Venedig, danach kam er nur mehr gelegentlich nach Wien. Am 15. Mai 1879 starb Gottfried Semper in Rom. Hasenauer hatte jedoch schon seit 1877 als „Alleinherrscher“ über die Forumsbauten gegolten. Die kämpferischen Versuche Sempers kurz vor seinem Tod, die ein von Semper initiiertes Presseartikel gegen Hasenauer von 1879 bezeugt, waren ein letztes Aufbäumen. Vom heutigen Forschungsstand aus ist die Diskussion der Händescheidung nicht mehr im Detail nachzuvollziehen. Klaus Eggert dokumentiert anhand von Zeitungsartikeln und den Schriften von Sempers Söhnen, dass Hasenauers Gewandtheit bis zu skrupelloser Agilität ging und er vorwiegend die Befriedigung seines Geltungsbedürfnisses und seiner Geldgier anstrebte.⁵⁰ „Der echte Romantiker und Idealist Semper konnte auf diesem Niveau nicht zurückschlagen und sah sich veranlasst, sich von demjenigen Werk zurückzuziehen, das nicht nur die Krönung seines Œuvres, sondern auch des europäischen Historismus geworden wäre.“⁵¹ Das bislang einseitige Urteil über Hasenauer wurde erst von Elisabeth Springer zurechtgerückt.⁵²

1879 waren Balustrade und Verkleidung der Attika vollendet, und es wurde mit der Versetzung der figuralen Plastik begonnen. 1880 wurde mit dem Bau der Kuppeln und Tabernakeln begonnen.⁵³ Die äußere Fertigstellung kann mit dem Jahr 1881 angenommen werden.

Das NHM wurde am 10. August 1889 von Franz Joseph I. feierlich eröffnet, zehn Jahre nach Sempers Tod.

Zusammenfassend gilt laut bisheriger Literatur: Die architektonische Grundidee zum Kaiserforum kam von Semper. Den ersten Entwurf von Hasenauer, der wiederum das Vorbild Semperscher Bauten durchblicken lässt, veränderte Semper so, dass die Kleinteiligkeit eliminiert wurde und er den Baublock insgesamt beruhigte. Nach dem Tod Sempers scheint Hasenauer sich als alleinigen

⁴⁷ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 89

⁴⁸ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 43

⁴⁹ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 58: HHStA, Abt. Staatsarchiv des Inneren und der Justiz, Fas. 77, 55. Sitzung

⁵⁰ Eggert K., Die Ringstraße, Wien, Hamburg 1971, S. 35 (Anmerkung 55 belegt bei Manfred Semper, Hasenauer und Semper. Separat-Abdr. aus Allgem. Bauzeitung, Hamburg 1895, 17, 18 etc.; Lhotsky 85)

⁵¹ Eggert K., Die Ringstraße, Wien, Hamburg 1971, S. 35

⁵² Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 50

⁵³ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 87

Schöpfer des Bauwerks dargestellt zu haben. In dem Artikel „Der neue Wiener Styl“ im Wiener Tagblatt vom 8. 7. 1881 geht Camillo Sitte in Verteidigung von Semper mit Hasenauer gehörig ins Gericht, er spricht ihm jegliche künstlerische Individualität und persönlichen Stil ab.⁵⁴ Laut Lützow wiederum wurden die Museumsbauten seit Frühjahr 1872 unter ausschließlicher Leitung von Hasenauer ausgeführt!⁵⁵

3. 3 Architektur

Wenn ich den Ring entlang schlendere,
so ist es mir immer,
als hätte ein moderner Potemkin die Aufgabe erfüllen wollen,
jemandem den Glauben beizubringen,
als würde er in eine Stadt von lauter Nobili versetzt.⁵⁶

Im Wiener Stil wurde das Dogma des „Gesamtkunstwerkes“ (Begriff von R. Wagner) mit der Idee der Repräsentation und der Nobilitierung des Profanbaus ins Monumentale gesteigert: „Vom Zinshaus bis zur Bank wird alles zum Palast, letzte Übersteigerung fand diese Hoheitsform in Museums- und Universitätsbauten, die als Stätten der Kunst, Wissenschaft und des Bildungsbewusstseins des Jahrhunderts einen besonderen Rang einnahmen.“⁵⁷

Hasenauer hatte den prunkvollsten Stil, die französische Renaissance, und zwar aus einem Abschnitt, in dem die Barockzeit bereits eine Rolle spielte, gewählt.⁵⁸ Die Architektur der Hofmuseen musste „selbstverständlich den Wiener Gegebenheiten und der Tradition des europäischen Schlossbaus Versailles folgend“⁵⁹ im Grunde eine barocke Anlage darstellen. Die Verwendung des für Semper typischen, barock-überhöhten Neorenaissancebaustils fügte sich in diese europäische Palasttradition ein⁶⁰ und war gleichzeitig eine Steigerung alles Bisherigen und „Fortsetzung der barocken Repräsentationsidee“⁶¹, eine Art **Überbarock** des Übermenschen! Liest man die Denkschrift zu Hasenauers Entwurf, „möchte man meinen, es sei das ruhigste Projekt, in Wahrheit war es das meist zergliederte, Sempers energische Hand hatte eine bedeutende Korrektur vorgenommen“⁶². Mit unverblümter Härte kritisierte der Autor der Zeitschrift für Bildende Kunst den Entwurf Hasenauers, „Hasenauer hat zwar Talent, er lässt sich aber zu bedenklichen Fehlgriffen hinreißen. Diese Architektur, welche Hasenauer an den Museen angewandt, trägt das Merkmal einer so korrupten Kunstrichtung an sich, dass kein Künstler daran festhalten darf, welcher die Baukunst vor dem Verfall sichern helfen will.“⁶³

In seinem ersten Korrekturentwurf, plante Semper die Museen breiter, niedriger, insgesamt gedrungener. Die Kuppel, noch ohne Trabantenkuppeln, schob er schon an die Hauptfront vor. Auch das Vogelschaubild lässt die Museen in wesentlich bescheidenerer Höhe erkennen, das Obergeschoß

⁵⁴ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 90

⁵⁵ Lützow C., Die bildenden Künste, Wien 1888, S. 211

⁵⁶ Adolf Loos in: Bernhard M., Die Wr. Ringstraße, Architektur & Gesellschaft 1858-1906, München 1992, S. 7

⁵⁷ Beenken H., Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, S. 29

⁵⁸ Kunstchronik, Nr. 14, Jg. 2, 1867, S. 127

⁵⁹ Riedl-Dorn C., Das Haus der Wunder, Wien 1998, S. 185

⁶⁰ Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, NHM Wien 2000, S. 12

⁶¹ Wagner-Rieger R., Die Wiener Ringstraße, Bd. 5, Wiesbaden 1979, S. 10

⁶² Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 50

⁶³ Kunstchronik, Nr. 14, Jg. 2, 1867, S. 127

fehlte noch.⁶⁴ Erstmals auf Rudolf von Alts großformatigem Bild erscheinen die Museen in der Form ihrer wirklichen Ausführung, höher und massiger!

Die Museen waren ein wesentlicher Teil des Forums, hatten sich aber dem Gesamtkunstwerk unterzuordnen. Die optische Zweigeschossigkeit der gesamten Anlage verbindet alle Gebäude und bezeugt zugleich den einheitlichen Rang von Residenz und Museen!⁶⁵

Das Konstantinsbogen-Motiv (Trajansforum vgl. selbst im dekorativen Detail) der Museen war seit Dresden ein Lieblingsmotiv Sempers⁶⁶. Er hatte es jedoch vom Mittelrisalit der Dresdner Galerie in abgeschwächter Form zu den Seitenrisaliten der Wiener Museen verlagert.

„Die Betonung der Sockelzone, die eine stärkere plastische Akzentuierung der übrigen Geschoße erlaubt, wurde erst von Semper in die Ringstraßenarchitektur eingebracht.“⁶⁷ Der hohe Sockel und das Hoheitsmotiv Kuppel, das eine wichtige Rolle für die Achsenbezüge spielt⁶⁸, sind als Symbol der Selbsterhöhung zu sehen.

Ginhart allerdings beurteilt die durch Prunk und überreiche Aufmachung in Formen der römischen Hochrenaissance bestechenden Gebäude als Museen nicht sehr geeignet. Durch die Untermischung mit Palladio-Motiven, empfindet er die Massengliederung als wenig glücklich: „Die mittlere Kuppel bricht hart und unvermittelt aus dem Block der Baumasse heraus.“⁶⁹

Die Eckrisalite seien zu schwach, sodass die Flügel sich verlieren. „Bleierne Schwere lastet über den Bauten.“⁷⁰ Obwohl Semper um ein weiteres Geschoß erhöhte, erscheint das Gebäude Ginhart zu niedrig für den weiten Platz.

3. 3. 1 Das Forum

Der Forumsgedanke tauchte von Beginn der Stadterweiterungsplanung immer wieder auf. Feldmarschall Heinrich Freiherr von Heß war einer von vielen, die in der Planung mitzureden suchten, er machte schon 1863 den Vorschlag der Gesamtheit des Forums!⁷¹ Hansen erwähnte das Wort „Forum“ in Bezug zu seinem Museumsprojekt, das in seiner Anlage auch den Charakter eines Forums erhielt.⁷² Ebenso ließ schon das Stadterweiterungsprojekt von Nüll und Sicardsburg von 1858 ein Forum erahnen.⁷³

Es war wahrscheinlich kein Zufall, dass Semper aus Zürich geholt wurde. Die Forumsidee für Monumentalprojekte tauchte bei ihm immer wieder auf, und „1843-54 eröffnete er mit der Gemäldegalerie in Dresden die Reihe der Museen der späteren Zeit“⁷⁴.

⁶⁴ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 81

⁶⁵ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 38

⁶⁶ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 82

⁶⁷ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 84

⁶⁸ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 84

⁶⁹ Ginhart K., Wiener Kunstgeschichte, Wien 1948, S. 198

⁷⁰ Ginhart K., Wiener Kunstgeschichte, Wien 1948, S. 199

⁷¹ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 74

⁷² Kunstchronik, Nr. 14, Jg. 2, 1867, S. 119

⁷³ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 65

⁷⁴ Beenken H., Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, S. 29

Der Widerspruch zwischen Sempers Persönlichkeit und der Idee des römischen Kaiserforums: Vorgeschlagen von einem Revolutionär von 1849, entsprach es einerseits einer absolutistischen Staatsvorstellung, die nicht mehr zeitgemäß war. Andererseits entwickelte sich das römische Forum aus der griechischen Agora, die dem Volk einen öffentlichen Platz bieten sollte. Später bürgerte sich auch der Terminus „Volksmuseen“ für die anfänglich „Hofmuseen“ genannten Gebäude ein.⁷⁵

Die Idee des Forums warf immer wieder den Gedanken der baulichen Manifestation und Legitimation des Machtanspruches des Kaiserhauses auf. Franz Joseph I. jedoch „pochte nicht mehr nach Art der Barockfürsten auf den Herrschaftsanspruch der eigenen Residenz, er dachte städtisch, bürgerlich, praktisch.“⁷⁶ Für Semper bot das Wiener Forum die Möglichkeit einer streng symmetrischen Durchgestaltung. In seinen theoretischen Schriften vertrat Semper auch den Zusammenhang zwischen Politik und Architektur, das Sichtbarmachen des inneren Zweckes im Äußeren: „Er versteht Architektur und deren Geschichte als künstlerischen Ausdruck sozialer Zustände der Gesellschaft.“⁷⁷

Die Einbeziehung von Theater und Museum in das Forum schlug eine Brücke zum republikanischen Gedankengut Sempers. Als Vermittler der Volksbildung stellten sie ein Gegengewicht zur fürstlichen Residenz dar. Glorifiziert das Programm des KHM zwar primär das Herrscherhaus und sein Mäzenatentum, wurde beim NHM unabhängig vom Stand der Person die Idee und der Geist des Menschen glorifiziert.

In Dresden wurde der Abschluss des Forums durch die Gemäldegalerie verhindert, in Wien sah Franz Joseph I. keine Verwendung mehr für ein Kaiserforum, als er erkannte, dass das Reich nach seinem Tod nicht weiter bestehen würde. Er hinterließ das Forum als Torso.

Laut Wagner-Rieger liegt der Grund, dass der am Heldenplatz geplante zweite Gebäudekomplex nicht errichtet wurde, „letztlich in der persönlichen Abneigung des Kaisers zur Schaffung einer derartig monumentalen Platzanlage“⁷⁸, was die Frage aufwirft, weshalb er so ein Projekt dann überhaupt begonnen hatte. Schaumberg schreibt, dass die Umsetzung der Ideen des Kaisers schwierig war, da er als zu schwache Persönlichkeit galt. Es war ein „mühsames Fortwursteln“, doch der schwache Kaiser einigte, verhandelte und verwirklichte „allein durch die Kraft, die einer Symbolfigur innewohnt“⁷⁹.

3. 3. 2 Der Stil

„Die Wahl des Stils findet in der ganzen Örtlichkeit wie in der Natur der Aufgabe ihre Rechtfertigung. An der Stätte wo die Meister des Barockstils, ein Fischer von Erlach, Mattielli, ihre brausenden Register gezogen haben, würde jeder sanftere Stilakkord wirkungslos verhallt sein“⁸⁰

Voraussetzung für eine freie Stilwahl war ein neues Geschichtsbewusstsein. Seit dem 18. Jahrhundert war das wissenschaftliche Interesse an der eigenen künstlerischen und kulturellen Vergangenheit

⁷⁵ Beenken H., Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, S. 29

⁷⁶ Beenken H., Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, S. 30

⁷⁷ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Bohlau 2001, S. 77

⁷⁸ Wagner-Rieger R., Die Wiener Ringstraße, Bd. 5, Wiesbaden 1979, S. 258

⁷⁹ Schaumberger H. Hrsg., Das Zeitalter des Historismus, Wien 1993, S. 6

⁸⁰ Lützw C., Die bildenden Künste, in: Wien 1848-88, Bd. 2., Wien 1888, S. 211

immer stärker, Aristokratie und Bildungsbürgertum waren von der Erforschung der Vergangenheit fasziniert.⁸¹ Der gewählte Stil fungierte als Sprache für eine kommunikative Architektur.

Der Rückgriff des Historismus auf historisch tradierte Stilmittel war insofern angebracht, als durch vertraute, konnotative Motive die Richtigkeit der sich im Gebäude abspielenden Tatsachen, im Fall des Naturhistorischen Museums der Beschäftigung mit der Naturwissenschaft, unterstrichen werden konnte. Das Naturhistorische Museum wurde im Sinn der römischen Hochrenaissance gestaltet, ein Stil, der im 16. Jahrhundert die Wiedergeburt der antiken Wissenschaft verherrlichte und das Wesen Mensch überhöhte. Die Antikenrezeption stellt sich gegen den verschleiernnden Symbolismus des christlichen Mittelalters und der Romantik. Für Semper war der Stil des italienischen Cinquecento allen anderen insofern überlegen⁸², als dieser noch lange nicht sein Ende gefunden hatte, sondern im Gegenteil flexibel und variabel wieder angewandt und weiterentwickelt werden konnte. Auch im Bezug zu seiner Bekleidungstheorie waren die Formen des Renaissancestils allen anderen Stilrichtungen vorzuziehen. Die Museen sind aber keineswegs reine Neorenaissancebauten sondern Sempers Ausdruck seiner, durch vielseitige Bildung entwickelten Kunsttheorien. „Semper bewirkte indirekt auch die Überwindung der quasi reinen Renaissanceweise, indem er für den plastischen Schmuck gleich anfangs solche Kräfte heranzog, die durch ihre malerisch-bewegte Formensprache die vorgegebene Stilstufe der Architektur gleichsam wieder hinter sich ließen.“⁸³

Begann sich der Neorenaissancestil in den 30er-Jahren des 18. Jahrhundert international auszubreiten, entwickelte er sich in den 50er-Jahren, vor allem im bürgerlichen Profanbau, zur herrschenden Stilrichtung. In den 60er-Jahren entwickelte sich der Historismus durch Einhaltung der Stilreinheit zum „Strengen Historismus“ und erreichte seinen Höhepunkt um 1870.⁸⁴ Die verschwenderische Prachtentfaltung der römischen Palazzoarchitektur des 16. Jahrhunderts gemeinsam mit dem auf dem Barock fußenden Ausdrucksmittel steigerte sich nach 1871 zur monumentalen Massenarchitektur.⁸⁵

„Die politisch-ideologische Determination der Renaissance Rezeption wurzelte zunächst im progressiven bürgerlichen Denken.“⁸⁶ Der Bürger emanzipierte sich von der feudalen Abhängigkeit, vom mittelalterlich-kirchlichen Dogma und verlangte nach humanistischer Bildung und bürgerlich-städtischer Freiheit. Die Aktivierung des politischen Bewusstseins gab den Künstlern und Architekten in den 1830er-Jahren einen Anstoß zur Verbreitung des Stils. Dass das Kaiserhaus und das Bürgertum den Wunsch nach Legitimation und Machtanspruch durch denselben Stil auszudrücken versuchten liegt in keinem Widerspruch. Vor allem insofern nicht, als Franz Joseph I. als sehr bürgernaher, dem Volk und dem Fortschritt dienender Kaiser galt.

⁸¹ Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, NHM Wien 2000, S. 8, 9

⁸² Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, NHM Wien 2000, S. 11

⁸³ Krause W., Neorenaissance in Österreich-Ungarn, in: Bad Muskauer Schriften Bd. 4, Leipzig 2001, S.196

⁸⁴ Krause W., Neorenaissance in Österreich-Ungarn, in: Bad Muskauer Schriften Bd. 4, Leipzig 2001, S.195

⁸⁵ Feist P., Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1987, S. 53

⁸⁶ Feist P., Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1987, S. 95

3. 3. 3 Vorbilder

Allgemein gilt zu sagen, dass Semper das Dogma des mimetischen Nachbauens fremd war. Er war mehr bemüht, durch die Rezeption vorangegangener Leistungen zu eigenen neuen Schöpfungen zu gelangen. Laut Kriller ist im hier behandelten Bauwerk die Verbindung von Residenz und Museum einzigartig, vergleichbar wäre sie mit dem Ensemble des Vatikans, der jedoch, im Verlauf der Geschichte gestaffelt, zufällig entstanden ist. Der Louvre ist ebenso historisch nicht gleichzeitig entstanden.⁸⁷ Es fehlt „die kosmisch gewaltige Einheit der ideellen Konzeption von allem Anfang an“⁸⁸. Auch Lhotsky schreibt, dass „Zeitgenossen Vorbilder der Anlage bald im Louvre, Forum Traiani, Piazza S. Pietro... „zu erkennen glaubten.“⁸⁹ In Sempers Œuvre bildet das Projekt für das Dresdner Forum in gewisser Hinsicht eine Vorstufe für das Wiener Kaiserforum.⁹⁰ „Semper verstand Monumente und Museen als Manifestation der Kontinuität, wie sie der Historismus gesucht hat.“⁹¹ Die Kontinuität der Habsburgischen Linie wird hier verbunden mit der Kontinuität von Kunst und Wissenschaft.

Die Museumsbauten sind im Vergleich zu den bis dato entstandenen Museen von Semper in den Dimensionen und im Umfang des Fassadenschmuckes wesentlich aufwendiger, unterliegen aber ähnlichen Prinzipien. „Von der Idee als äußerem und innerem Kulminationspunkt des Museums her sind sie dem Dresdner ähnlich, in der Ausgestaltung völlig andersartig ist die Zentralkuppel.“⁹² Neuartig war die von Hasenauer konzipierte Flankierung der Kuppel. Die barock üppigen ornamentalen Steinmetzarbeiten unterscheiden sich deutlich von Sempers Bauten in Dresden und Hamburg. Die Hierarchisierung des äußeren Schmuckes fand wie in Dresden, jedoch abweichend von der Planung in Hamburg statt. In den Risalitbereichen kommt es zu einer stärkeren ornamentalen Dichte, es sind auch nur dort freistehende Skulpturen vorzufinden. Ähnlich den seitlichen Treppenhäusern des Münchener Festspieltheaterprojekts sowie den kürzeren Anbauten am zweiten Dresdner Hoftheater wurden ebenso an den Eckrisaliten in Wien freie Skulpturen angebracht.⁹³

⁸⁷ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 38

⁸⁸ Eggert K., Die Ringstraße, Wien, Hamburg 1971, S. 36

⁸⁹ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 92

⁹⁰ Eggert K., Die Ringstraße, Wien, Hamburg 1971, S. 37

⁹¹ Kriller B., Das Kunsthistorische Museum, Wien KHM 1991, S. 38

⁹² Ziesemer, J. Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten, Weimar, 1999, S. 124

⁹³ Ziesemer, J. Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten, Weimar, 1999, S. 125

3. 4 Abbildungen

Abb. 1 Semper G., Gemäldegalerie Dresden, 1847-55, Zwingerhofseite

Abb. 2 Semper G., Gemäldegalerie Dresden, 1847-55, Zwingerhofseite Detail

Abb. 3 Semper G., Gemäldegalerie Dresden, 1847-55 Fassade zum Theaterplatz

Abb. 4 Semper G., Eidgenössisches Polytechnikum Zürich, 1859-68, Entwurf für Fassadenschmuck

Abb. 5 Semper G./ Hasenauer K., Vogelschau Federzeichnung 1869, laut Gottfried⁹⁴ erster Entwurf für das Wiener Kaiserforum

Abb. 6 Semper G./Hasenauer K., Kaiserforum, Vogelschau um 1870

Abb. 7 Rudolf von Alt, Gesamtperspektive des Kaiserforums 1872

Abb. 8 Kunsthistorisches und Naturhistorisches Museum in Wien (1871-1891)

⁹⁴ Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 83

4. Das Programm

„Vom ökologischen Nischendasein zur weltumspannenden Art, die sich die Erde Untertan macht. Ist das das Ende der Evolution oder sind wir erst an ihrem Anfang angelangt? Ist die Evolution ein zielgerichteter oder ein vom Zufall geprägter Prozeß? Fragen, mit denen sich unter anderem auch die Wissenschaftler am Naturhistorischen Museum täglich auseinandersetzen.“⁹⁵

4. 1 Architektonische Vorbereitung der Fassade

Die Architektur des NHM bereitet die Fassaden wie die Seiten eines Lehrbuchs des Kosmos auf die plastische Gestaltung vor.

Der Geist der kulturellen Bestimmung des Museums sollte durch einen stil- und würdevollen Schmuck, den lokalen Verhältnissen entsprechend, gekennzeichnet sein. Fast alle Museen und Theaterbauten treten in dieser Weise – ihre innewohnende Idee verkörpernd – in Erscheinung. Die isolierte Stellung des NHM lässt die Eigenwertigkeit des Gebäudes entstehen.

Die einfachsten geometrischen Formen, im richtigen Verhältnis zusammengesetzt, tragen entschieden dazu bei, wie viel Aufmerksamkeit einem Gebäude nach dem ersten Blick geschenkt wird. Das verstärkte Hinaufziehen der Sockelzone bewirkt Distanz und eine besonders nobel proportionierte Horizontalgliederung in zwei Zonen.⁹⁶ Dadurch entsteht der Eindruck des Freien und distanzierten Aufsteigens. Um zusätzlich eine metaphysische Erhöhung zu erreichen, griffen die Architekten meist zu Tempelfronten und Säulenreihen als Stilmittel. Der Gedanke des steten Aufsteigens zu Höherem, von den Philosophen des 19. Jahrhunderts transportiert, manifestierte sich symbolisch in allen künstlerischen Bereichen. Über der fast nur durch horizontale Quaderbänder flächig gegliederten Unterzone des NHM bildet der Vertikalismus der zusammenfassenden Pilasterordnung der Oberzone einen Kontrast zur Unterzone. Die vertikale Dreiteilung der Längsfassaden durch drei dezent hervortretende Risalite vermittelt eine hierarchische Staffelung und betont den Eindruck von Autorität.⁹⁷

Den Fassaden zur Museumsstraße und zur Ringstraße ist mittig eine Säulenreihe mit Pilastern vorgestellt, deren Sockel und Kapitelle sich mit der Sockel- und Architravzone verkröpfen. Diese Säulenvorstellungen mit Pilastern, nach römischen Palastbauten der Hochrenaissance, wurden bis heute ebenso als Risalite aufgefasst.

Die Mittelrisalite der Längsfronten sind zur Bellariastraße durch drei Fenster und zum Museumsplatz durch drei Tore (bzw. zur Bellariastraße durch drei Rundbogenfenster) im Hochparterre, drei bogenförmige Fenster im ersten und kleine quadratische Fenster im zweiten Obergeschoß gegliedert. Die Fenster im ersten Obergeschoß werden durch römisch-ionische Dreiviertelsäulen, die auf Postamenten basieren, getrennt. Ein Metopen-Triglyphenfries trennt die Unterzone vom oberen Bereich. An den Seiten der Mittelrisalite bildet eine erneut vorspringende doppelte Säulenstellung mit Pilastern im Hochparterre und im ersten Obergeschoß einen vertikalen Rahmen und schließt zwischen den Säulen im ersten Obergeschoß das Renaissancemotiv der Skulpturenischen und im

⁹⁵ Vom Affen, die dem Menschen den Spiegel vorhalten.

<http://www.nhmwien.ac.at/Content.Node/wissenswertes/nathistor/Das%20Naturhistorische%2024.pdf>

⁹⁶ Eggert K., Die Ringstraße, Wien, Hamburg 1971, S. 56

⁹⁷ Feist P., Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1987, S. 289

Hochparterre Kolossalsitzfiguren ein. Zur Hauptfassade vorgezogen ruht über dem Mittelrisalit die große Kuppel auf einem mäßigen Tambour mit bogenförmigen Fenstern, bekränzt von vier Tabernakeln, die mit der rahmenden doppelten Säulenstellung korrespondieren. Bei den Eckrisaliten reduziert sich die seitliche Rahmung auf das erste Obergeschoß, durch eine doppelte Dreiviertelsäulenstellung je eine Figurennische einnehmend. Zwischen der Säulenrahmung befindet sich ein Rundbogenfenster.

Zurückgenommener verhält es sich auf den Seitenfassaden: Die drei mittleren vertikalen Fensterreihen des ersten und zweiten Obergeschoßes werden durch zwei vorspringende Kolossalsäulenstellungen mit Pilastern getrennt und durch doppelte Kolossalsäulen mit Pilastern seitlich der Fenster gerahmt. Die gleiche Säulenstellung befindet sich um die Fenster des Hochparterres. Die Gebälkreihen, die das Gebäude umsäumen, verkröpfen sich in spätrömischer Art über den Kapitellen der Säulen. Darüber erhebt sich die Balustrade, deren Skulpturen mit den Säulenstellungen korrespondieren.

An den Fassadenflächen zwischen bzw. seitlich der Risalite bilden die Porträtköpfe der Fensterstürze im zweiten Obergeschoß den einzigen skulpturalen Schmuck, der nicht dem Programm Sempers entspricht. Ein weiteres mehr dekoratives als skulpturales Element bilden die Kartuschen an den Erdgeschoßfenstern.

Hasenauers Projekt sah eine sehr stark aufgelöste Fassade vor. Semper korrigierte den Entwurf durch eine beruhigende Monumentalisierung.⁹⁸ Dieser Maßnahme kam sicher die Tatsache entgegen, dass Semper hier mit einem architektonischen Zitat seines eigenen Œuvres konfrontiert war. Semper greift wie bereits erwähnt in der Korrektur eigentlich auf Hasenauers ersten Entwurf zurück, der stark vom Semperschen Charakter geprägt ist. Durch die hypertrophierte und mit barocken Elementen durchsetzte italienische Hochrenaissance der architektonischen Elemente haben die Museumsfassaden ihren repräsentativen Ausdruck gefunden.⁹⁹

Die Fassade aber ist das „Blatt Papier“ des naturhistorischen „Buchs“, den eigentlichen Charakter bekommt das Museum erst durch die skulpturale Einsetzung. Die Fülle an dekorativen Skulpturen, die eine enge Bindung mit der Architektur eingehen, war neu in Wien. Erst die Figuren geben der Setzkastenarchitektur die notwendigen Akzente. Besonders die rhythmische Reihung der Balustradenstatuen nach den Halbsäulen formt die Oberfläche des Gebäudes. Walter Krause sieht hier möglicherweise eine Reminiszenz an die Fassade San Giovanni in Laterano.¹⁰⁰

⁹⁸ Füssel S., Die Folgen der Entdeckungsreisen für Europa, 1992, S. 22

⁹⁹ Feist P., Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1987, S. 289

¹⁰⁰ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 77

4. 2 Das Hähnel-Semper-Hochstetter-Programm

„Die Behandlungsweise der Geschichte der physischen Weltanschauung kann nur in der Aufzählung dessen bestehen, wodurch der Begriff von der Einheit der Erscheinungen sich allmählich ausgebildet hat, wir unterscheiden in dieser Hinsicht:

1. Das selbständige Streben der Vernunft nach Erkenntnis von Naturgesetzen, also eine denkende Betrachtung der Naturerscheinungen
2. Die Weltbegebenheiten, welche plötzlich den Horizont der Beobachtung erweitert haben
3. Die Erfindung neuer Mittel sinnlicher Wahrnehmung, Erfindung neuer Organe, welche den Menschen mit den irdischen Gegenständen wie mit den fernsten Welträumen in näheren Verkehr bringen, welche die Beobachtung schärfen und vervielfältigen.“¹⁰¹

Semper setzte sich neben seiner Tätigkeit als Architekt intensiv mit den Wissenschaften – er widmete einige Zeit dem Studium der Naturwissenschaften – und Politik auseinander, er selbst verfasste Schriften kulturphilosophischen Inhalts. Seine naturwissenschaftlichen Studien verfolgte er in der Zeit in Paris anhand der Cuvierschen Sammlung im Jardin des plantes. Der Evolutionsgedanke spielte in seinem Denken eine entscheidende Rolle, er entwickelte deszendenztheoretische Kunstauffassungen: „Sollten wir bei Betrachtung (...) der Natur (...) nicht Analogie schließen dürfen, daß es sich mit den Schöpfungen unserer Hände, mit den Werken der Kunst ungefähr ebenso verhalten möge?“¹⁰²

Nach dem Maiaufstand musste Semper, als politisch revoltierender Akteur verfolgt, aus Deutschland flüchten. Trotzdem wurde er später vom österreichischen Kaiserhaus, das sich noch vor Kurzem gegen ein aufständisches Verhalten des Volkes zu schützen versuchte, berufen, um den Schein des gerecht ausgeleuchteten Lebens auch in Form neuer Prachtbauten zum Glänzen zu bringen.

„Bei den Gesellschaftsbauten und der Monumentalkunst spielte die ideologische Programmatik der Auftraggeber eine wesentliche Rolle.“¹⁰³ Das Programm der Museen repräsentierte einerseits das herrschende Kaiserhaus, andererseits stand es für den Menschen und alles Leben an sich.

Ein Aufriss des linken Eckrisalits des KHM (Abb. 2) zeigt die präzise Darstellung der schmückenden Komponenten. Dieses Blatt entstand bereits 1871, also drei Jahre vor dem schriftlichen Programmwurf. Es griff hiermit dem Text voraus, „lediglich im Arrangement der Figuren bestehen Divergenzen.“¹⁰⁴ Das frühe Datum des Entwurfes sieht J. Ziesemer als Hinweis auf den Stellenwert, den Semper dem dekorativen Element innerhalb der Gesamtplanung beimaß, und dass der Schmuck „kein nachträglich appliziertes obligatorisches Anhängsel“ sei, sondern „integraler Bestandteil frühester Entwurfsphasen.“¹⁰⁵

Am 28. Februar 1874 wurden Semper und Hasenauer ersucht, sich mit dem Zyklus für die figurale Ausschmückung zu befassen und ein Programm vorzulegen.¹⁰⁶ Im April 1874 gab Semper gegenüber dem Komitee an, dass er diesbezüglich bereits mit Hähnel konferiert hatte und bald in der Lage sein werde, mit einem Antrag hervortreten.¹⁰⁷ Hähnel, der Freund und Kollege Sempers – die beiden arbeiteten am Bau der Gemäldegalerie in Dresden zusammen – machte sich bereits im März des

¹⁰¹ Humboldt A., Kosmos und Humanität, Bremen 1960, S. 331

¹⁰² Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, NHM Wien 2000, S. 11

¹⁰³ Feist P., Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1987, S. 40

¹⁰⁴ Ziesemer J. Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten, Weimar, 1999, S. 127

¹⁰⁵ Ziesemer J. Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten, Weimar, 1999, S. 127 f

¹⁰⁶ AVA, StEF, HBC, Fasz. 77, 50. Sitzung am 28. Februar 1874

¹⁰⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 77, 52. Sitzung am 29. April 1874

Jahres Gedanken zu einem ersten umfangreichen Entwurf, zu dem er sich von Hofrath Reichenbach beraten lassen wollte.¹⁰⁸ Am 6. Mai 1874 übermittelte Hähnel eine Ideenskizze zu den plastischen Programmen der beiden Museen an Semper.¹⁰⁹ Dieser Vorschlag beinhaltete bereits zu einem großen Teil das verwirklichte mythologische Figurenprogramm, wofür Hähnel jedoch nie die verdient große Aufmerksamkeit zuteil wurde. Für die Statuen der Dachbalustrade wollte Hähnel noch Vorschläge nachreichen. Im Vorwort zu seinem Programm-Entwurf für die skulpturale Ausschmückung der Museen vom 17. Juni 1874¹¹⁰ beschrieb Semper die „geistvolle Ideenskizze“ Hähnels als zu allgemein für ein Museum eines bzw. zweier spezifischer naturwissenschaftlicher Fächer. Im selben Satz revidierte er sein Urteil, da „das Museum erst durch den Bezug zur Gesamtwissenschaft seine wahre Bedeutung und echtes Verständnis gewinnt.“¹¹¹ Er befand weiter, dass Hähnel den „Plan aber doch mit zu großer Konsequenz verfolgte, was zur Folge hatte, dass der Himmelskunde zu sehr hervorragende Stellung zufiel“¹¹². Er bemängelt dies besonders bei der Hauptfassade inklusive der Kuppelfiguren, übernahm aber letztlich, bis auf vier inhaltlich nicht tragende Änderungen, vollkommen die Ideen Hähnels für die Fassade zum Museumsplatz! Die Gruppierung der Porträtstatuen nach den vier elementaren Reichen sagte Semper in keinsten Weise zu, da dies „zu sehr an frühere Kämpfe zwischen Neptunisten und Plutonisten erinnert“, außerdem entsprach es nicht mehr dem damaligen Standpunkt der Forschung, denn man war bestrebt, „das wieder zu verknüpfen, was frühere Systematik in verschiedene Disziplinen zersplittert hatte“.¹¹³ Die Zersplitterung der Disziplinen, der Paragone, ist auch bei den Kunstgattungen seit ihrer Emporhebung aus den Zünften in der Renaissance ein immer wiederkehrender Kampf, der durch das Gesamtkunstwerk im Historismus eine neue Facette erlebte. Auf Hähnels Ideenskizze aufbauend, gestaltete Semper die Fassaden am Naturhistorischen Museum weiter, ausgehend von einer Äußerung Humboldts im II. Band des „Kosmos“. Semper zitierte mit Humboldt einen Wissenschaftler, Wissenschaftspolitiker¹¹⁴ und begnadeten „Networker“¹¹⁵, der als Zentralfigur der Wissenschaftspopularisation galt. Seine Kosmosvorlesungen, die zwar als Institution an die Universität angebunden waren, hatte er privat ins Leben gerufen, sie fanden auf einem inhaltlich hohen Niveau für alle kostenlos statt. Das 1845 publizierte Buch „Kosmos“ wurde bald in sieben Sprachen übersetzt und war eines der meistgelesenen wissenschaftlichen Bücher des 19. Jahrhunderts.

Semper stellte nun, in humboldtscher Gliederung, sein Ensemble der Skulpturen als einen fortlaufenden Abriss der Geschichte der physischen Weltanschauung dar. Er begann mit der dritten Ebene im Hochparterre, verwendet dazu Humboldts dritten Punkt, sodass der erste Punkt, „das selbstständige Streben“, auf der Balustrade die Krönung des Irdischen einnimmt, ganz nah dem alles belebenden Licht, der krönenden Gestalt des Überirdischen, die apollinische Figur Helios. Die Ebenen beginnen an der Fassade zur Bellariastraße Ecke Ringstraße. Als **dritte Ebene** ist die Geschichte der Erfindungen dem Hochparterre zugeteilt, während der erste Oberstock in seinen Skulpturen auf die **zweite Ebene**, die Entdeckungen und die Weltbegebenheiten, hinweist, welche plötzlich den Horizont

¹⁰⁸ AVA, StEF, HBC, Fasz. 21/566

¹⁰⁹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 21/567

¹¹⁰ AVA, StEF, HBC, Fasz. 22

¹¹¹ Semper G., Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k. k. NHM in Wien, in: Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper, Innsbruck 1892, S. 36

¹¹² Semper G., Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k.k. NHM in Wien, Innsbruck 1892, S. 36

¹¹³ Semper G., Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k.k. NHM in Wien, Innsbruck 1892, S. 36

¹¹⁴ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden in: Spurensuche, 8. Jg., 1997, H. 1-2, S. 6

¹¹⁵ Aus der Vorlesung: Bildung im Laufe der Zeit, Universität Wien, am 18. 5. 2006, Christian H. Stifter

der Beobachtung und der Erkenntnis erweitert haben. Die **erste Ebene**, jene des persönlichen Momentes, des Fortschrittes, wird durch die chronologische Aufeinanderfolge von „Statuen großer Männer, des Willens und des Forschens, oberhalb der Balustrade des Baues repräsentiert“¹¹⁶.

Wesentlich war, dass der dreifache Gesichtspunkt die Fassadengestaltung des NHM nun in Einklang mit der Dreiteilung des KHM brachte.

Bezüglich der Statuen an der Balustrade ließ sich Semper von Hofrath Professor Hochstetter beraten. So entschied sich Letzterer unter anderem für die wissenschaftlichen Größen Werner, Brongniart, L. von Buch, Agassiz, A. von Humboldt, und Goldfuss anstelle von Lavoisier, Geoffroi St. Hilaire, Berzelius, Arago, Helmholtz und Darwin. In der Erklärung der Denkschriften Sempers schrieb er weiter, dass „diese Personenfrage nicht das Princip und die historische Grundlage dieses Programmprojectes“ berühre, „an welchem ich festhalten zu müssen glaube.“¹¹⁷ Brongniart, Berzelius, Darwin und Werner wurden letztlich unter anderen in Form von Porträtköpfen festgehalten und der deutsche Paläontologe und Zoologe Goldfuss (1782 bis 1848) wurde wieder beiseite gelassen.

Diesen Programmentwurf präsentierte Semper am 17. Juli 1874 im Beisein Franz Joseph I. und der Vorstände der kunst- und naturwissenschaftlichen Hofkabinette.¹¹⁸ Die Vorstände Eduard Fenzl, Dr. Ludwig Redtenbacher und Gustav Tschermak von Seysenegg, erstatteten einen Bericht an das Obersthofmeisteramt, in dem sie Stellungnahme bezüglich des Programms nahmen und dem Prinzip der äußeren Ausschmückung unbedingt beistimmen. „Nur in der Wahl der die Epochen der drei naturhistorischen Disciplinen repräsentierenden Persönlichkeiten, welche in der Form von Statuen auszuführen wäre“ wichen sie ab.¹¹⁹ Ihrem Wunsche zu Folge sollten die „Repräsentanten der vier Hauptepochen der Entwicklung der betreffenden Wissenschaften nach ihren Leistungen sich möglichst noch an die Natur der im Museum unterzubringenden Gegenstände anschließen, damit jedermann sogleich klar werde, dass es sich **nicht** um ein allgemein naturwissenschaftliches, Astronomie, Physik und Chemie zugleich umfassendes Museum handle, sondern, dass es speziell zur Bergung von Objekten aus dem Thier-, Pflanzen- und Mineralreiche bestimmt sei“¹²⁰ Weiters äußerten die Vorstände den Wunsch einiger auf das Museum hinweisende Tierbilder. Das Verzeichnis der Figuren mit einer zugehörigen Skizze befindet sich in den Akten des Hofbau-Comités.¹²¹

Semper war mit den Änderungen bezüglich der Zelebritäten der Wissenschaft einverstanden. In dem für Semper selbst unbedingt wichtigen Punkt, dass die Fassade ihrem Aufbau nach Abbild der Bedingungen sein solle, welche ein Bauwerk bestimmen, ging er in einem Schreiben vom 9. 10. 1874 in Verteidigung und erklärte, dass er von einem weiteren Gesichtspunkt ausgegangen sei, nämlich dem Zweck der Sammlungen die Naturwissenschaften zu fördern. Die Direktoren hingegen setzen ihr Hauptaugenmerk auf die Sammler und Reisende direkt.¹²² Diese unterschiedlichen Auffassungen spiegeln den wichtigen Diskurs der damaligen Wissenschaftspopularisierung und den im Zeitgeist

¹¹⁶ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 171

¹¹⁷ Semper G., Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k. k. NHM in Wien, in: Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper, Innsbruck 1892, S. 67

¹¹⁸ AVA, StEF, HBC, Fasz. 22

¹¹⁹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 22/635, 5. 8. 1874

¹²⁰ AVA, StEF, HBC, Fasz. 22/635, 5. 8. 1874

¹²¹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 22/635, 5. 8. 1874

¹²² AVA, StEF, HBC, Fasz. 22/635, 9. 10. 1874

verankerten Wunsch nach der Erhöhung des einzelnen Individuums wieder. Semper erklärt sich mit der neuen Zusammenstellung einverstanden, bringt aber im Gegenzug in Vorschlag Galilei, „den das große Publikum jedenfalls vermissen würde,“¹²³ anstelle des Sammlers Aldrovandi in die Reihe der Statuen aufzunehmen.

Fenzl stimmte diesem Vorschlag zu, und der Kaiser genehmigte schließlich am 28. Dezember 1874 die Ausführung des Skulpturenprogramms des NHM.¹²⁴

Die Viktorien, die Hähnel in seiner Idee schon vorschlug, finden in den Entwürfen von Semper (Fas. 22/526) und Fenzl (Fas. 22/635) keine Erwähnung. Laut Sempers Söhnen hatte Semper zu diesem Zeitpunkt aber bereits die vier Viktorien an den Hauptfronten der Museen und die 16 Viktorien in den Zwickelfeldern über den Fenstern der Kuppeln vorgesehen und an die Bildhauer verteilt.¹²⁵

Die Porträtköpfe an den Fensterstürzen des zweiten Stockes müssen der ersten Ebene zugedacht werden, waren aber nicht Teil des Programms von Semper. Unter ihnen befinden sich fast alle (nicht dargestellt sind Parmenides, Euklides, Brongniart) Personen, die nicht dem Semper-Hochstetter-Programm folgend auf der Balustrade Eingang fanden. Im Zuge der Aufstellung bzw. Anbringung der Plastiken dürften den Arbeitern Fehler bezüglich der Platzierung unterlaufen sein (siehe dazu Kapitel 5. 4).

Laut Faszikel 26/3610-3616 wurden die Verträge zu den Porträtköpfen im September 1878 aufgesetzt, zu einer Zeit, als Hasenauer wahrscheinlich schon alleiniger „Herrscher“ über die Museumsbauten war. Da Hasenauer die Aufträge oft recht schnell unter der Hand vergab und die Verträge meist erst nachträglich entstanden (die Verträge wurden Mitte September geschlossen, beziehen sich auf ein Angebot von Mitte August, und die Arbeiten sollten Ende September abzugeben sein), kann man davon ausgehen, dass den Bildhauern die Offerte nur unwesentlich früher gemacht worden waren. Semper hielt sich seit dem Frühjahr 1877 nur mehr selten in Wien auf und starb 1879 in Italien. Man kann also annehmen, dass Semper nichts mehr mit den Porträtköpfen zu tun hatte. So vermerkten auch Sempers Söhne, in der von ihnen herausgegebenen Sammlung der Denkschriften Sempers, dass sie bezüglich der Provenienz der Porträtköpfe nicht fündig wurden.¹²⁶ Auf dem Fassadenaufriß vom April 1871 sind nur stereotype ornamental gestaltete Gesichter zu erkennen (Abb.2). „Hasenauer hat an den schönen Einzelheiten der Fassaden laut Sempers eigenen festgehaltenen Worten wenig Anteil. Der barocke Überschwang, das Laute und Pomphafte an den Museen, besonders im Inneren, entspricht aber doch mehr Hasenaus als Sempers Geist.“¹²⁷ Mit den ideellen Grundlagen der bildnerischen Dekoration hat sich nur Semper auseinandergesetzt.¹²⁸ Es existiert jedoch ein Brief aus dem Jahr 1878, indem sich Hasenauer an Hochstetter mit der Bitte wendete, ihm Forscherpersönlichkeiten für die Position der Porträtköpfe in Vorschlag zu bringen.¹²⁹ Hochstetter hatte vermutlich die von ihm erstellte Liste der Statuen für die Balustradenfiguren wieder aufgegriffen und um einige Personen erweitert. Weiters lässt der Brief vermuten, dass die Darstellung

¹²³ AVA, StEF, HBC, Fasz. 22/635, 9. 10. 1874

¹²⁴ AVA, StEF, HBC, Fasz. 22/635, 28. 12. 1874

¹²⁵ Semper G., Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k. k. NHM in Wien, in: Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper, Innsbruck 1892, S.68

¹²⁶ Semper G., Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k. k. NHM in Wien, in: Die k. k. Hofmuseen in Wien, Innsbruck 1892, S.68

¹²⁷ Ginhart K., Wiener Kunstgeschichte, Wien 1948, S. 199

¹²⁸ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 78

¹²⁹ Z 67B/1878, Archiv für Wissenschaftsgeschichte, NHM Wien, Brief von Hasenauer an Hochstetter, Wien, 5. 7. 1878

individueller Gesichter eine Idee Hasenauers war. Es ist fraglich, ob die kleinteilige Porträtierung im kunsttheoretischen Sinne Sempers gewesen wäre.

Der momentan abhanden gekommene, Akt „Fasz. 25/26(?)“¹³⁰ muss eine korrigierte Version von Sempers Programm gewesen sein, da hier bereits die endgültigen Personen für die Balustrade aufgelistet waren. Möglicherweise handelt es sich um ein Protokoll zu den besprochenen Veränderungen im Oktober 1874. Hier fanden sich auch Angaben zu den Viktorien an der Balustrade, jenen in den Bogenzwickeln über den Fenstern des Kuppeltambours und den Schlusssteinen der Torbögen an der Fassade zum Museumsplatz. Weiters wurden hier bereits Bildhauer den einzelnen Plastiken zugeordnet. Die Porträtköpfe wurden nicht erwähnt.

4. 3 Das Skulpturenprogramm¹³¹

Das Programm der Ebenen beginnt an der Fassade zur Bellariastraße mit der dritten Ebene am Mittelrisalit und setzt sich weiter fort an der Ecke zur Ringstraße, um sich dann chronologisch horizontal um das gesamte Gebäude zu wickeln. Man kann den Beginn auch mit der darüber befindlichen dem Gebäude den krönenden Abschluss verleihenden Kuppelfigur des Helios und den dazugehörigen Tabernakelfiguren ansetzen. Helios als Anfang und Ende allen Seins und die Repräsentanten der durch ihn belebten Elemente. Die von den Kolossalfiguren repräsentierte Widmung wird vor allem durch die Zwickelfiguren und die Medaillons an den Fassaden aufgenommen. Außerdem behandeln die Mittelrisalite der Längsfassaden je ein zusätzliches Unterthema (Schöpfung/Forschung). In den Kartuschen der Erdgeschoßfenster werden die Themen der Forschung und Schöpfung noch einmal aufgenommen die „Erforschung der Fauna und Flora“, die „Erforschung der Welt, Weltvermessung“, die „Mythologie bzw. Religion, Spiritualität“(?), den „Ackerbau“ und „Bergbau“ repräsentieren.

4. 3. 1 Die Kuppel und Tabernakel

Semper begann seinen Entwurf wie Hähnel mit dem krönenden Abschluss: **Helios**, der Sonnengott, der das belebende Prinzip überhaupt personifiziert, er spendet Energie in Form von Licht und Wärme. In den Zwickeln der Kuppel preisen 16 Viktorien den Vorrang des Helios über alle anderen Elemente. In den Tabernakeln um den Tambour der Kuppel sitzen die symbolisch oder vielmehr poetisch zu fassenden Weltreiche und prägen die nach ihrem Aufstellungsort gelegene Fassade: Gegen die Bellariastraße sitzt **Gaia** griech., Gää deut., die Erde in Göttergestalt, die gleichzeitig mit Nyx und Erebus aus dem Chaos entstanden ist, und repräsentiert das tellurische Reich. Auch Hähnel setzte

¹³⁰ Mit „Fas. 25/26(?)“ wird jener Akt gekennzeichnet, der im Staatsarchiv leider abhanden gekommen ist. Er sollte sich im Fas. 25 oder 26 befinden und steht mir auch nur unvollständig in Kopie zur Verfügung, daher gibt es dazu kein Datum bzw. keine Signaturen.

¹³¹ Anm. des Verfassers: In den originalen Programmen werden die mythologischen Gestalten gemischt mit griechischen und römischen Namensbezeichnungen genannt, ich bemühe mich daher immer die griechischen bzw. Originalnamen der Gestalten anzugeben.

Gaia in Richtung der „West“-Front¹³²/Bellariastraße. Ebenfalls gegen die Bellaria gerichtet, im Tabernakel näher zur Museumsstraße, sitzt **Hephaistos** griech., Hephaestus lat., Vulcanus röm., der Gott des Feuers und der Schmiede, er gehört zu den zwölf olympischen Gottheiten Olympioi und repräsentiert das vulkanische Reich. Hähnel platzierte die Personifizierung des „Plutonischen“ in Richtung der „Nord“-Fassade/Ringstraße. Gegen den Museumsplatz sitzt zuerst **Urania**, die Muse der Sternkunde, ihre Zeichen sind Himmelsglobus und Zeigestab. Mit Apoll bekam sie die Söhne Hymenaios (Hochzeitsgesang) und Linos (Musiklehrer des Herakles). Sie repräsentiert das uranische Reich. Gegen den Museumsplatz, näher zur Ringstraße, sitzt **Poseidon** griech., Neptun röm., der Gott des Meeres, der Bruder des Zeus. Das Pferd ist ihm heilig. Er repräsentiert das neptunische Reich. Hähnel platzierte Poseidon zur „Süd“-Fassade zur Lastenstraße.

In den Giebelfeldern der Tabernakel sind liegende Figuren dargestellt, die auf das jeweilige Element im Tabernakel Bezug nehmen sollten (vgl. dazu Kapitel. 5.4).

Semper setzte das Programm weiter an der Bellariastraße fort und begann dort am Mittelrisalit, da die dritte Ebene nur dort plastisch ausgestaltet ist, und fuhr dann mit der zweiten Ebene an der Ecke zur Ringstraße weiter fort.

4. 3. 2 Die Fassade zur Bellariastraße

dem tellurischen Reich gewidmet

4. 3. 2. 1 Dritte Ebene im Hochparterre des Mittelrisalits

In den Zwickeln über den Torbögen befinden sich sechs Figuren, die verschiedene Reiche darstellen. In den Zwickeln des östlichen Bogens ist links **Demeter**. Die Göttin des Ackerbaus kann in verschiedenen Manifestationen auftreten: als Kore (Jungfrau/Frühjahrgöttin), Demetrie (Mutter/Sommer- und Erntegöttin) und Persephone (Altes Weib/Todes-/Wintergöttin). Rechts ist **Triptolemos**, der Erfinder des Pfluges, zuständig für die Fruchtbarkeit der Erde und des Getreides. Er ist der Sohn des Keleos von Eleusis. Er gilt als Verbreiter des Ackerbaus und der Kultur überhaupt. Der Liebling der Demeter wurde ausgesandt, um den Menschen den Getreideanbau zu lehren. Von einem mit einem Drachen bespannten Wagen aus streute er über die ganze Erde Getreidesamen.

In ihre Mitte nehmen Demeter und Triptolemos als Schlussstein **Flora**, die Göttin der Blüte und des Frühlings aus der römischen Mythologie. Zusammen repräsentieren sie das **Pflanzenreich**.

In den Zwickeln des mittleren Bogens ist links **Briareos** griech., Briareus lat.. Er ist einer der hundertarmigen Riesen. Der Sohn der Gaia wurde vom Vater Uranos wegen seiner Hässlichkeit gefangen gehalten. Von Zeus befreit, half er diesem beim Kampf gegen die Titanen. Bei Homer heißt er auch Aigaion, davon abgeleitet wird das Wort Ägäis. Rechts ist **Enkelados** griech., Enkeladus lat., ein Gigant mit Beinen wie Schlangenglieder und vier Armen. Er wurde von Athene im Kampf gegen Zeus unter den Ätna geschleudert. Die beiden repräsentieren das **Mineralreich**. Hähnel brachte die beiden für die plutonische „Nord“-Front in Vorschlag. In ihrer Mitte zwischen Briareos und Enkelados befindet sich als Schlussstein **Zeus-Amon** (mit Widderhörnern), er ist oberster olympischer Gott der griechischen Mythologie, über ihm standen nur seine Töchter, die Moiren. Amon, von Amun, ist der

¹³² AVA, StEF, HBC, Fasz. 22/566: Im Ideenentwurf Hähnels werden andere Richtungsangaben verwendet

Wind- und Fruchtbarkeitgott der ägyptischen Mythologie, er wurde vom Volk in seiner Urversion als Widder, Gott der Herden und Weiden und deren Fruchtbarkeit verehrt. Die Griechen identifizierten Amun mit Zeus, wie später die Römer Zeus mit Jupiter.

In den Zwickeln des westlichen Bogens ist rechts **Artemis** griech., Diana röm., die Göttin der Jagd, des Mondes, des Waldes, und Hüterin der Frauen und Kinder. Links ist **Faun** altital. (Pan griech.) der Gott der Viehzucht. Sie repräsentieren das **Tierreich**. In ihrer Mitte zwischen Artemis und Faun befindet sich **Vesta**, als Schlussstein, eine Göttin der römischen Religion, die keusche Hüterin des heiligen Feuers, die Göttin von Heim und Herd (vgl. mit Hestia der griech. Religion). Semper plante Vesta ursprünglich als Schlussstein des mittleren Bogens, sie wurde mit Zeus vertauscht. Auch Artemis und Faun sind in Sempers Programm in umgekehrter Reihenfolge angegeben.

Zwischen den Säulen zu beiden Seiten der Bögen sitzen die Kolossalgruppen, welche die ältesten Kultursitze personifizieren. Links sitzt **Asia**, als Wiege der Menschheit, der Schrift, und des christlichen Glaubens. Rechts sitzt **Africa**, durch die Kultur des alten Ägyptens repräsentiert. Die beiden Figuren wurden von Sempers Programm ausgehend in ihrer Platzierung vertauscht. Hänel wiederum setzte „Asia“ an die Fassade zum Museumsplatz und an dieser Stelle stattdessen die Figur der Amerika. Czeike¹³³ führt die beiden Figuren irrtümlich im Bereich des Haupteinganges an.

In den **Metopenfeldern** befinden sich die eigentlichen Darstellungen der ersten Ebene, Genien als Erfinder der einfachsten physikalischen und mechanischen Instrumente in folgender geplanter Reihenfolge: Richtscheit, Senkblei, Wasserwaage, Sonnenuhr, Steuerruder, Segel.

Tatsächlich ausgeführt beginnen die Erfindungen an der Fassade mit dem Senkblei, gefolgt von Richtscheit, Sonnenuhr und Wasserwaage, Steuerruder und Segel.

In den anschließenden Metopenfeldern befinden sich Flachreliefs mit stereotypen Profilporträts, die ihren Blick in Richtung der Säulen gerichtet haben, mit Ausnahme der beiden äußersten Porträts, welche nach innen zur Mitte blicken:

1. Profil mit Strahlenkranz, Bogen und Köcher
2. Profil mit zwei Fischen
3. Profil mit Ähren, Krebs, Hummer
4. Profil mit Widderhörnern, Panflöte und Doppelhorn (?)
5. Profil mit Lorbeerkranz
6. Profil mit Sichelmond und Sternen

Die Metopenfelder der Seitenteile der Mittelrisalite (unter den Nischenfiguren) sind mit Tier-, Fossil- und Skelettdarstellungen der Forschung und der Anatomie gewidmet.

Am linken Seitenteil:

1. Schlange, Affe, Adler
2. Buch mit Griffel, Pflanzen, Behälter (?)
3. aufgeschlagenes Buch mit geometrischen Kristallstrukturen, darunter zwei Hämmer, auf dem Buch sitzt eine Eule
4. Weltkugel, Werkzeuge

Am rechten Seitenteil:

¹³³ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 5, S. 567

1. Federbeutel, Instrumente in einer Hülle, ein Buch (?), Hammer Skeletteile, Fossilien, Öllampe
2. Menschen- und Tierschädel auf einem Buch, Zirkel
3. Menschenkopf zum Teil sezirt, auf Buch liegend, dahinter sind Sezierinstrumente, neben dem Kopf ist eine Schale mit Schlange, auf dem Buch steht „ANATOMIE“.

Die Flachreliefs der Metopen auf der Fassade zur Bellariastraße sind identisch mit denen zum Museumsplatz.

4. 3. 2. 2 Zweite Ebene in den oberen Stockwerken

Im ersten Oberstock beginnt die zweite Ebene mit den Nischenfiguren des linken Eckrisalites.

Links steht **Jason**, er eröffnete der Schifffahrt nach dem Pontus-Euxinus das Schwarze Meer. Rechts steht **Kolaeos von Samos**, der erste Grieche, der die Meerenge von Gibraltar, die Säulen des Herakles passierte. (Der Felsen von Gibraltar und der Berg Abyla fassen die Straße von Gibraltar ein. Das mythische Inselreich Atlantis siedelte Platon jenseits der Säulen des Herakles an, für die alten Griechen war hier der bekannte Teil der Welt zu Ende.) Zwischen Jason und Kolaeos, sind im linken Bogenzwickel des Obergeschoßfensters neben Jason **Helle und Phrixos** dargestellt. In der griechischen Mythologie sind sie die Kinder von König Athamas von Boiotien. Seine zweite Frau versuchte, die Zwillinge umzubringen. Auf der Flucht auf einem goldenen, fliegenden Widder stürzt Helle ins Meer (Hellespont), Phrixos heiratet Chalkiope, die Tochter Aietes von Kolchis, und opfert dem Zeus den Widder, dessen Fell das berühmte Goldene Vlies ist.

Im rechten Bogenzwickel neben Kolaeos sind **Herakles** griech., Herkules lat., und **Atlantis** dargestellt. Der Sohn des Zeus ist ein altgriechischer Nationalheld, berühmt durch seine Stärke (Löwenfell, Keule, Bogen, Köcher). Herakles und Atlantis dienen als mystische Hinweise auf den Seeverkehr der Hellenen nach Nord-Osten und Westen.

In den Nischen des Mittelrisalits steht links **Noah** als Erhalter von Mensch und Tier. Rechts steht **Moses** mit den Zehn Geboten als Retter des jüdischen Volkes und Erhalter von Gesetz und Ordnung. Diese beiden Figuren sollen den Bezug zur Genesis und zur semitischen Weltanschauung herstellen. Bezüglich der Dargestellten folgte Semper der Idee Hähnels. In den Bogenzwickeln zwischen Noah und Moses sind die **sechs Schöpfungstage** dargestellt, damit ist in symbolischer Form die semitische Kosmogonie angesprochen. Semper folgte auch hier der Idee Hähnels.

In den Nischen des rechten Eckrisalites steht links **Alexander der Große**, er lebte im vierten Jahrhundert v. Chr., er war Held und zugleich Kulturträger der der alten Kultur den Osten eröffnete, er war Beschützer des Völkerverkehrs und der Wissenschaft, Gründer Alexandriens und der wissenschaftlichen Anstalten daselbst. 356 bis 323 v. Chr. dehnte er die Grenzen des Reiches und des Panhellenischen Bundes aus. Mit seinem Regierungsantritt wird auch der Beginn eines neuen Zeitalters verbunden, des Hellenismus. Rechts steht **Gaius Julius Caesar**, er lebte im ersten Jahrhundert v. Chr. und eröffnete der alten Kultur den Norden. Er war römischer Staatsmann, Feldherr und Autor. Er eroberte Gallien und ließ sich zum Alleinherrscher, zum Diktator auf Lebenszeit ausrufen.

Für die Nischen der Eckrisalite schlug Hähnel explizit Platon und Aristoteles und zwei weitere moderne Philosophen, die die Gegensätze der beiden Richtungen Spiritualismus und Materialismus bilden sollten, vor.

In den Bogenzwickeln zwischen ihnen, findet sich im linken neben Alexander, auf letzteren Bezug nehmend, **Bacchus Indicus**, die römische Entsprechung für Dionysos, den griechischen Gott des Weines und der Vegetation. Bacchus Alexandrus war ein anderer Name für Dionysos, der dann in die römische Mythologie als Bacchus übernommen wurde.¹³⁴

Rechts neben Caesar, auf diesen Bezug nehmend, befindet sich **Apollo Hyperboreus**. Hyperborea ist das nördlichste Land, das den Griechen bekannt war, Apollo verbrachte dort den Winter, Herakles holte die Ölbäume von dort. Man versuchte, die Angaben mit Skandinavien und Irland in Deckung zu bringen, was aber zu keinem veritablen Ergebnis führte.

Für die Eckrisalite schlug Hähnel Genien der Höhen und Tiefen der Naturwissenschaft und Figuren, die sich auf mikroskopische und teleskopische Beobachtungen beziehen, vor.

Zur Nische zugehörig befindet sich über jeder Nische (im zweiten Obergeschoß) je ein Medaillon. Insgesamt sind sechs Medaillons auf der Fassade. Beginnend mit dem Mittelrisalit sind hier, wie bei Hähnel, die beiden für die Wissenschaft unlösbaren Rätsel „Zeit und Raum“ dargestellt.

Links, über Noah, die **Zeit**, repräsentiert durch Personifizierungen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Rechts, über Moses, der **Raum**, repräsentiert durch Personifizierungen der Dimensionen Höhe, Breite und Tiefe.

Die Eckrisalite repräsentieren die Tierklassen, Hähnel hatte hierfür die vier Elemente vorgesehen.

Der linke Risalit zeigt links über Jason einen Genius mit **Schmetterlingsgespann** als Symbol für das Reich der Insekten und rechts über Kolaeos, einen Genius mit **Delphingespinn** als Symbol für das Reich der Meerestiere. Der rechte Risalit zeigt links über Alexander d. Gr. einen Genius mit **Adlergespinn** als Symbol für das Reich der Vögel und rechts über Julius Caesar einen Genius mit **Löwengespann** als Symbol für das Reich der Landtiere.¹³⁵

4. 3. 2. 3 Erste Ebene auf den Fensterstürzen des zweiten Stockwerkes und der Balustrade

In der Höhe der Medaillons befinden sich chronologisch geordnete Porträtköpfe an den Fensterstürzen, die aber nicht dem Programm Sempers oder Hähnels entsprechen!

Es sind Philosophen, Wissenschaftler, Ärzte von der Antike bis zum 16. Jahrhundert:

Am linken Seitenrisalit

1. Thales von Milet, 624 bis um 548 v. Chr., war Begründer der ionischen Philosophenschule in Miletos und Lehrer von Pythagoras und Anaximandros, durch den seine kosmologischen Lehren über die Entstehung der Welt und des Menschen überliefert wurden.¹³⁶ Thales war von Semper an erster Stelle am linken Eckrisalit der Bellariastraße als Balustradenfigur geplant.

¹³⁴ In der Denkschrift der Söhne Sempers steht „Calchus“ Indicus. Calchus war ein König in Italien. Im Akt Fas. 25/26 (?) und Fasz. 22/567 Sempers Programm aber steht Bacchus Indicus geschrieben, so wurde es auch von Kruspel und Hauer übernommen.

¹³⁵ Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien, Wien 2000, S. 90 ff: Im „Allgemeinen Führer“ ist eine falsche Anordnung angegeben: Schmetterling/Delphin/Löwe/Adler, die tatsächliche Reihenfolge entspricht den Angaben von Sempers Programm.

¹³⁶ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 970

An der Fassade zwischen linkem und mittleren Risalit

2. Anaximander (Anaximandros von Milet), um 610 bis 545 v. Chr., war einer der Hauptvertreter der materialistischen Naturphilosophie.¹³⁷

3. Heraklit von Ephesos, zwischen 544 und 535 bis zwischen 483 und 475 v. Chr., war ein vorsokratischer Philosoph, mehrere Philosophen beziehen sich auf eine Schrift Heraklits „Über die Natur“, die nicht mehr existiert. Er war ein Vertreter der Philosophie des Logos und der Dialektik.

4. Demokritos, um 460 bis um 370 v. Chr., war Hauptvertreter der antiken atomistischen Schule, für die Entwicklung der Biologie ist besonders seine Pangenesislehre von Bedeutung.¹³⁸ Demokrit war von Semper an zweiter Stelle des Mittelrisalites als Balustradenfigur geplant.

5. Hippokrates von Kos, um 460 bis 370 v. Chr., gilt als Begründer der wissenschaftlichen Medizin.¹³⁹ Er war von Semper an dritter Stelle des Mittelrisalites als Balustradenfigur geplant.

6. Erasistratos, um 300 bis um 250 v. Chr., war Anatom und Physiologe, er gilt mit Herophilos von Chalkedon als Hauptvertreter der alexandrinischen Schule und zusammen mit Galenus als wichtigster beschreibender Anatom der Antike.

7. Euklides von Alexandria, ca. 365 bis 300 v. Chr., war Mathematiker und leitete in seinem Werk „Die Elemente“ die Eigenschaften geometrischer Objekte, der natürlichen Zahlen und der Größe aus einer Menge von Axiomen her. Außerdem trug er das mathematische Wissen seiner Zeit zusammen, seine axiomatische Methode wurde zum Vorbild für die gesamte spätere Mathematik („Vater der Geometrie“). Euklid war von Semper an fünfter Stelle des Mittelrisalites als Balustradenfigur geplant.

8. Archimedes von Syrakus, ca. 287 bis 212 v. Chr., gilt als bedeutendster Mathematiker der Antike und war auch Physiker und Ingenieur.

9. Hipparchos von Nicäa, um 160/190 bis 125 v. Chr., war der bedeutendste griechische Astronom seiner Zeit und auch Geograph und Mathematiker. Er war von Semper an erster Stelle des rechten Eckrisalites als Balustradenfigur geplant.

10. Nikandros aus Kolophon, vermutlich Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., war hellenistischer Dichter und Verfasser von Lehrgedichten vorwiegend biologischen Inhalts. Er schrieb Verse über den Einfluss des Giftes von Tieren auf den Menschen und deren Behandlung (Theriaka, Alexipharmaka).

Am Mittelrisalit

11. Pythagoras von Samos, um 550 bis 480 v. Chr., begründete in Kroton (Kalabrien Italien) die nach ihm benannte philosophische Schule. Er war der erste Vertreter des idealistischen Gedankens in der griechischen Philosophie und brachte das Wesentliche des Zahlenmäßigen für alle Naturerkenntnis hervor (Pythagoreischer Lehrsatz).¹⁴⁰ Pythagoras war von Semper an zweiter Stelle des linken Eckrisalites als Balustradenfigur geplant.

12. Sokrates, ca. 469 bis 399 v. Chr., ein griechischer Philosoph, der für das abendländische Denken äußerst bedeutsam war.

¹³⁷ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 764

¹³⁸ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 807

¹³⁹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 855

¹⁴⁰ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 931

13. Platon, ca. 427 bis 348/347 v. Chr., Schüler des Sokrates, gründete 387 v. Chr. eine eigene philosophische Akademie in Athen. Einer seiner Schüler war Aristoteles. Kernstück seiner Philosophie war die Lehre von den Ideen als transzendenten Wesenheiten, die, von der Sinnwelt getrennt, zugleich Urbild und Ursache der sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände sind.¹⁴¹

An der Fassade zwischen mittlerem und rechten Risalit

14. Mohammed al-Battani (ibn Dschabir al-Battani oder Moh. ben Geber ben Senan Abu Abdallah al Batani), zwischen 850 und 858 bis 929 n. Chr., gilt als einer der größten Astronomen im Nahen Osten, er vermittelte der arabischen Welt die Grundlagen der indischen Mathematik, die später nach Europa gelangte.

15. Isidor von Sevilla, um 560 bis 636, war Bischof von Sevilla und Ratgeber des Königs, auf dessen Wunsch er die „Etymologiae“ erarbeitete. Er schuf damit die bedeutendste Enzyklopädie des Mittelalters. Isidor war von Semper an erster Stelle an der Fassade zur Lastenstraße als Balustradenfigur geplant.

16. Mohammed al-Kazwiny (oder Kazwinni), ca. 1203 bis 1283, war Geograph, Geologe und Alchemist, er schrieb naturhistorische Werke.

Im allgemeinen Führer des NHM von S. Kruspel¹⁴² ist in der Reihenfolge der Köpfe Kazwiny an fünfzehnter Stelle vor Isidor v. Sevilla angegeben, so wie es im Akkordprotokoll mit Streschnak vermerkt ist. Tatsächlich ist Sevilla vor Kazwiny an fünfzehnter Stelle an der Fassade platziert worden.

17. Geber¹⁴³ oder Dschabir ibn Hayyan (Abū Mūsā Ǧābir ibn Ḥayyān), um 721 bis um 815, gilt als Vater der Chemie. Geber war von Semper an dritter Stelle an der Fassade zur Lastenstraße als Balustradenfigur geplant, im Programmentwurf Sempers Fas. 22/567 ist „Geber: ebn Musa Dschafar“ angegeben. „Abu Musa Dschafar“ ist als Chemiker des achten Jahrhunderts bekannt.¹⁴⁴ „Abu Musa Dschafar al Sofi“¹⁴⁵ aus Mesopotamien schrieb Schriften über Alchemie und Pharmazie um 720. Nossig nennt hier „Geber von Sevilla“.

18. Abu Ali al-Husain ibn Sina-e Balkhi, lat. **Avicenna**, um 973/980 bis 1037, war ein enzyklopädisch gebildeter Gelehrter, der vor allem als Philosoph und Arzt hervortrat. Sein Kanon der Medizin enthält viele biologisch-historisch interessante Einzelheiten.¹⁴⁶ Avicenna war von Semper an zweiter Stelle an der Fassade zur Lastenstraße als Balustradenfigur geplant.

19. Vincentius Bellovacensis, auch Vincenz de Beauvais, zwischen 1184/1190 bis um 1264, war Dominikaner, Pädagoge und Gelehrter. Er ist der Verfasser des Speculum maius, der ersten umfassenden Enzyklopädie des Mittelalters.

¹⁴¹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 925

¹⁴² Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, NHM Wien 2000, S. 90ff

¹⁴³ Geber ist ein persisches Wort und bedeutet Feueranbeter, Ungläubiger, mit dem die Parsen beschimpft wurden. In Europa wurde „Geber“ für „Parse“ übernommen. http://susi.e-technik.uni-ulm.de:8080/Meyers2/seite/werk/brockhaus/band/56/seite/0617/brockhaus_b56_s0617.html

¹⁴⁴ www.zeno.org/Pierer-1857/A/Arabische+Literatur

¹⁴⁵ Im Zusammenhang mit Goethe taucht Abu Musa Dschafar al-Sofi auch auf, da er in Goethes Tagebüchern mit „Abufar“ gleichgesetzt wird. Der Zusammenhang wird aber dann doch eher von dem Titel eines frz. Dramas von Ducis vermutet. Außerdem taucht der Name in Karl Mays Roman „In den Schluchten des Balkan“ in einer langen Namenskombination auf: (...) Ben Abu Musa Dschafar es Sofi (...).

¹⁴⁶ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 862

20. Theophrastus Bombast von Hohenheim, genannt **Paracelsus**, 1493/94 bis 1541, studierte Philosophie, Alchimie und ging dann als Lehrling in ein Tiroler Bergwerk der Fugger, wo er praktische chemische, mineralogische und metallurgische Kenntnisse erwarb. Nach einem weiteren Studium der Medizin ging er auf Wanderschaft. Er revidierte die gesamte Heilmittellehre Galens, führte chemische Prinzipien in der Medizin ein und gründete sein Heilsystem auf drei Grundprozessen (Mercur, Sulphur, Sal).¹⁴⁷

21. Ulysse Aldrovandi, 1522 bis 1605, war Kaufmann und studierte dann Jura, Philosophie, Medizin und interessierte sich später für Botanik und Zoologie. Er war Begründer und Leiter einer der ersten botanischen Gärten in Bologna, legte ein Herbarium und Naturalienkabinett an und begann mit einer enzyklopädischen Beschreibung der damals bekannten Tierwelt.¹⁴⁸ Aldrovandi war ursprünglich von Fenzl als Balustradenfigur vorgesehen und wurde durch Galilei ersetzt.

22. Johann Johnston, 1603 bis 1675, war Pole schottischer Abstammung. Er beherrschte zwölf Sprachen und schrieb als Naturforscher und Arzt naturwissenschaftliche Bücher.

Am rechten Seitenrisalit

23. Gerardus Mercator (Gerhard Kremer), 1512 bis 1594, erlernte die neuesten Verfahren zur trigonometrischen Landvermessung und zur Bestimmung geographischer Längen bei Hof und studierte dann Philosophie, danach erlernte er die Berufe des Instrumentenbauers, Feldmessers und Kartographen. 1569 veröffentlichte er eine für die Seefahrt bestimmte Weltkarte, diese winkelgetreue Darstellung der Kugelgestalt der Erde auf der Kartenebene wurde später „Mercatorprojektion“ genannt.¹⁴⁹

Die 14 Figuren der Attika sollten nach Sempers Programm das Altertum bis ins zehnte Jahrhundert repräsentieren. „Bei der Wahl der Sujets für die Statuen, (...), und bei ihrer Gruppierung darf die Geschichte der physischen Weltanschauung den erforderlichen Anhalt geben. Zugleich darf dabei auf einen in dem ganzen Verlaufe der Geschichte nachweislichen Gegensatz zwischen aprioristischer und empirischer Weltanschauung Rücksicht genommen werden.“¹⁵⁰

Die Aufstellung nach Semper und Hochstetter:

Am linken Seitenrisalit

1. Thales von Milet, Repräsentant der ionischen Schule, ältester Neptunist; 2. Pythagoras, Gesetze der Natur in Maß und Zahl; 3. Parmenides, Repräsentant der Eleaten; 4. Empedokles, ältester Plutonist;

Am Mittelrisalit

1. Anaxagoras, Repräsentant des Überganges der Natur- zur Geistesphilosophie; 2. Demokritos, größter Polyhistor vor Aristoteles, berühmt durch große Reisen; 3. Hippokrates, Vater der Arzeneikunde und Botanik; 4. Aristoteles, größter Naturphilosoph und Forscher, Begründer der wissenschaftlichen Zoologie; 5. Euklides, Begründer der Mathematik als Wissenschaft; 6. Theophrast, Schüler des Aristoteles;

¹⁴⁷ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 921

¹⁴⁸ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 762

¹⁴⁹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 901

¹⁵⁰ Semper G., Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k.k. NHM in Wien, Innsbruck 1892, S. 42

Am rechten Seitenrisalit

1. Hipparch, größter Astronom des Altertums; 2. Dioskorides, Verfasser einer Heilmittellehre; 3. Plinius d. Ä., größter naturhistorischer Kompilator des Altertums; 4. Ptolemäus, Astronom.

Die letztlich dargestellten Personen sind in folgender Reihenfolge:

Linker Seitenrisalit

1. Anaxagoras von Klazomenai, um 500 bis 428 v. Chr., war ein materialistischer griechischer Naturphilosoph und Freund von Perikles.¹⁵¹

2. Empedokles, um 492 bis 432 v. Chr., war ein griechischer Philosoph aus Akragas (Sizilien), für die Biologie ist vor allem seine Vierelementelehre von Bedeutung.¹⁵²

3. Herodot von Halikarnassos, 484 bis 424 v. Chr., er machte ausgedehnte Reisen, machte mit Sophokles und Perikles Bekanntschaft und wird als „Vater“ der Geschichtsschreibung bezeichnet (neu).¹⁵³

4. Aristoteles, 384 bis 322 v. Chr., studierte Philosophie an der Akademie bei Platon. Mit Theophrast betrieb er zoologische und botanische Forschung. Seine zoologischen Schriften haben die weitere Entwicklung der Zoologie bis zur Renaissance entscheidend beeinflusst.¹⁵⁴

Bei der Aufstellung der letzten zwei Statuen muss wohl ein Fehler passiert sein: Die vierte Statue kann unmöglich Aristoteles sein, sondern Herodot (siehe Kapitel 5.4).

Mittelrisalit

5. Theophrastus (Tyrtamos), ca. 372 bis 287 v. Chr., war Philosoph und Naturforscher aus Eresos, Schüler des Aristoteles und sein Nachfolger als Leiter der peripatetischen Schule in Athen. Seine botanischen Schriften haben grundlegende Bedeutung für die weitere Entwicklung der Botanik als wissenschaftliche Disziplin gewonnen.¹⁵⁵

6. Strabon („der Schieler“), 63 v. Chr. bis ca. 24 n. Chr., war ein griechischer Geograph und Historiker augusteischer Zeit, er verfasste ein umfangreiches Geschichtswerk und eine 17-bändige Geographie (neu).

7. Dioscorides Pedanios, um 70 n. Chr., war Pharmakologe und Arzt in Rom. Er ist der Verfasser der bedeutendsten antiken pharmazeutischen Botanik, die bis zur Renaissance als Standardlehrbuch der Pharmakologie galt, seine Methode der Pflanzenbeschreibung wurde Vorbild für die Kräuterbücher des Mittelalters und der Renaissance.¹⁵⁶

8. Gaius Plinius Secundus d. Ä., 23/24 bis 79 n. Chr., war Offizier, Prokurat und einer der bedeutendsten römischen Enzyklopädisten. „Naturalis historia“ ist sein Werk, das das gesamte naturwissenschaftliche Wissen seiner Zeit zusammenfasste und Vorbild aller späteren Enzyklopädien geblieben ist.¹⁵⁷

¹⁵¹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 764

¹⁵² Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 816

¹⁵³ „(neu)“ bedeutet: von den Vorständen des NHM dem Programm von Semper und Hochstetter neu hinzugefügter Wissenschaftler

¹⁵⁴ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 766

¹⁵⁵ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 971

¹⁵⁶ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 808

¹⁵⁷ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 926

9. Claudius Galenus (Galenos von Pergamon), um 129 bis um 199 n. Chr., studierte Philosophie und Medizin und war der letzte große Repräsentant der wissenschaftlichen Medizin in der Antike. Das von ihm auf Grundlage der Aristotelischen und Platonischen Philosophie geschaffene und fast alle Teildisziplinen umfassende System der Medizin hat ihre Entwicklung bis weit in die Neuzeit bestimmend beeinflusst (Leibarzt von Commodus)¹⁵⁸ (neu).

10. Claudius Ptolemäus (Ptolemaios Klaudios), zwischen 80 und 100 bis um 165 n. Chr., wirkte als Mathematiker und Astronom. Er entwickelte das antike System der Himmelskörper und ihrer scheinbaren Bewegungen, in deren Mittelpunkt die Erde ruhte, weiter. Sein geozentrisches Weltsystem behielt bis zum 16. Jahrhundert Geltung. Seine „Geographike hyphegesis“ ist die vollkommenste antike Länderkunde und war wichtigstes geographisches Lehrbuch des Mittelalters.¹⁵⁹

11. Oreibasios von Pergamon, um 325 bis 400, war ein byzantinischer Arzt und ältester und zuverlässigster der erhaltenen medizinischen Enzyklopädisten¹⁶⁰ (neu).

12. Kosmas Indikopleustes, erste Hälfte des 6. Jahrhunderts, war Kaufmann (Gewürzhändler) aus Alexandria. Er unternahm weite Handelsreisen nach Süden und Osten. Nachdem er Mönch wurde, schrieb er u. a. seine „Topographia christiana“, die als eine der wenigen byzantinischen Versuche gilt, naturwissenschaftliche Vorgänge ganz in christlicher Interpretation darzustellen¹⁶¹ (neu). Im Fas. 25/26 (?) steht der Name Kosmas Alexandrinos.

13. Paulos von Aigina, 7. Jahrhundert, war byzantinischer Arzt und Kompilator. Er verfasste ein Handbuch in sieben Büchern, wovon die ersten beiden auf das Werk Oreibasios, die übrigen auf Galen u. a. basieren.¹⁶²

14. Al-Masudi, 10. Jahrhundert, unternahm ausgedehnte Reisen in Teile Asiens, vermutlich bis China und Indien, er verfasste vermutlich 36 literarische Werke, wie sich aus zwei erhaltenen Büchern rekonstruieren lässt. Er widmete sich der Geographie, Religion, Philosophie, Geschichte und Politik (neu).

Für die Eckrisalite schlug Hähnel vier Naturforscher im tellurischen Reich vor, für den Mittelrisalit sechs der hervorragendsten Naturforscher, zu denen er nachträglich noch Namen nennen wollte.

4. 3. 2. 4 Bedeutungssinn

Mit der gesamten Fassade zur Bellariastraße wurde dem Altertum mit ca. drei Achtel der Aufstellungspositionen viel Fläche zur Darstellung geboten. Die letzten drei Porträtköpfe sind schon aus der Zeit der Frührenaissance.

Am Mittelrisalit beginnt das Programm mit den Ursprüngen der Menschheit, der Schöpfung, dem tellurischsten Ereignis überhaupt. Hier befinden sich skulpturale Bezüge zu Schöpfungsgeschichten, mythologische und zoologische Allegorien als Repräsentanten der verschiedenen Lebensreiche (Pflanzen-, Tier-...) und die größten Rätsel „Raum und Zeit“. Die Kolossalfiguren Asia und Africa repräsentieren den Beginn der Menschheit, bzw. den Beginn der Verbreitung der menschlichen Kultur im Sinne des mitteleuropäischen 19. Jahrhunderts, wobei der Ursprung der Menschheit in Asien

¹⁵⁸ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 828

¹⁵⁹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 930

¹⁶⁰ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 917

¹⁶¹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 876

¹⁶² Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 922

angenommen wurde, der sich jedoch nach heutigem Wissensstand in Afrika entwickelt hat. In Sempers Programm war auch Africa an erster Stelle vor Asien geplant, diese wurden dann umgekehrt platziert, es wurde so dem Kontinent mit dem Ursprung der christlichen Religion der Vortritt gegeben. Briareos im Bogenzwickel des mittleren Torbogens steht für das Mineralreich, bei Homer heißt er auch Aigaion, wodurch ein Bezug zu den Griechen als Verbreiter der westlichen Kultur hergestellt wird (Jason, Hellespont). Zeus-Amon als Schlussstein wiederum stellt den Bezug zu den älteren Göttern der Ägypter her.

Vesta als Schlussstein zwischen den Repräsentanten des Tierreiches ist inhaltlich unschlüssig. Bedenkt man jedoch, dass Semper Zeus-Amon und Vesta umgekehrt platziert vorsah, ließe sich der Zusammenhang folgendermaßen besser erklären: Vesta als Hüterin des Feuers kann dann mit dem Mineralreich, der Unterwelt und Zeus-Amon in seiner Urversion des Widder als Gott der Herden und Fruchtbarkeit mit dem Tierreich in Zusammenhang gesehen werden.

An den Eckkrisaliten wird vertikal der verbindende Gedanke des Tellurischen, dessen Repräsentanz Gaia unter dem Tabernakel übernommen hat, in Form von allegorischen Ortsangaben und Darstellungen der Tierreiche weiter fortgesetzt. So müssen die Medaillons in einem vertikalen, gesamt-tellurischen Zusammenhang gesehen werden und stehen in keinem engeren sinnvollen Verhältnis zu den jeweils darunter befindlichen Nischenfiguren der zweiten Ebene.

Die Metopenfelder, die eigentlich die horizontale erste Ebene darstellen, fügen sich stimmig in die vertikalen Bezüge der Schöpfungsdarstellungen des Mittelrisalits ein, indem sie die ersten, einfachsten erfinderischen Schöpfungen der Menschheit darstellen.

Vom Mittelrisalit weiter zum linken Eckrisalit geht es in horizontaler Erzählrichtung mit der zweiten Ebene weiter. Die Entdeckungen, ausgehend von Mitteleuropa, und Weltbegebenheiten: Jason, der Wegbereiter zum östlichen Schwarzen Meer, ist an der Fassade nach West-Nord in der östlicheren Nische platziert. Neben ihm ist folgerichtig der Hellespont, das Tor zwischen Agäis und dem schwarzen Meer, allegorisiert. Kolaeos, platziert in der westsüdlichen Nische selbiger Fassade, „blickt“ südwestlich nach dem von ihm als ersten passiertem, Gibraltar. Neben ihm symbolisieren Herakles und Atlantis den Seeverkehr der Hellenen nach Westen und Nordosten.

„Im Fortgang der wissenschaftlichen Erkenntnis erweitert sich das eine Mal die Vorstellung vom Raum, das andere Mal die Vorstellung von der Zeit und die rasch fortschreitende Forschung schiebt die Horizonte immer weiter hinaus, bis der Gedanke da anlangt, wo er stille steht – in der Ahnung des Unendlichen.“¹⁶³

In diesem Zitat von Hochstetter klingen die romantischen Gedanken eines Schleiermachers nach, der als strenger Kantianer, der Religion nur auf Moral reduziert, im Sinn des Unendlichen einen Weg zur Religion findet. Diese Gedanken des Unendlichen des sich ewig wiederholenden Kreislaufes, die sich auch in Sempers Stoffwechseltheorie wieder finden, werden an der Fassade in Form der Medaillons von Raum und Zeit reflektiert. Den Schöpfungsgedanken weiterspinnend werden am Mittelrisalit zwei Weltbegebenheiten durch Moses und Noah angesprochen. Noah als Retter alles Lebenden und Moses als Retter des jüdischen Volkes und Vertreter von Gesetz und Ordnung. Zwischen ihnen sind die Schöpfungstage als Anspielung auf die semitische Kosmogonie dargestellt. „Kosmogonie“ meint die verschiedenen Mythen von der Entstehung der Welt in der Glaubensgeschichte. Es gibt einerseits die Vorstellung der Schöpfung aus einem Urwesen oder -stoff heraus, andererseits die Schöpfung aus

¹⁶³ Hochstetter F., Die Fortschritte der Geologie, Wien 1874, S. 260

dem Nichts, nach der die Welt in der Idee eines Gottes entstand. „Semitisch“ bezeichnete die Abstammung von der biblischen Gestalt Sem, des ältesten Sohnes Noahs. In Anlehnung daran zählte man die Völker des Nahen Osten zu den semitischen. Hier kann man eine Verbindung zu den Kolossalfiguren Asia und Africa, den Ursprüngen der Menschheit, ziehen. Asien wird daher durch die semitische Kosmogonie als Ursprungsland der Menschheit angesehen. Die Schöpfungstage zeigen die Entstehung der Welt durch einen Gott und spielen auf eine religiöse alttestamentarische Ausrichtung an. Noah und Moses kommen sowohl in der jüdischen wie der christlichen als auch in der islamischen Religion vor.

Weiter am rechten Eckrisalit steht Alexander der Große, der den Osten eroberte in der östlichen Nische der West-Nord-Fassade. Neben ihm befindet sich im Bogenzwickel Bacchus Indicus. „Indicus“ und nimmt als Ortsangabe Bezug auf den Indienfeldzug Alexanders. Alexander ist inhaltlich im Gesamtkontext der Front zur Bellariastraße auch insofern interessant, als er sich selbst als Sohn des Amun, also auch des Zeus, ansah. Gestalten die an der Fassade mehrmals zitiert werden. Seine Eroberungspolitik sah es vor, sich die Bräuche und Kulte der eroberten Kultur anzueignen und mit den eigenen zu verbinden. Ein Phänomen, das sich auch in der Kunst immer wieder findet. In der westlichen Nische steht Julius Caesar, der den Nordwesten eroberte. Neben diesem im Bogenzwickel bezieht sich Apollo Hyperboreus, die Allegorie für das den Griechen bekannte nördlichste Land, auf die Feldzüge Caesars.

Die erste Ebene, des persönlichen Momentes zeigt die einzelnen Wissenschaftler des Altertums chronologisch gereiht und nimmt keinen wirklichen Bezug auf die programmatische Ausrichtung der Fassade. Am ehesten im Bezug zum Tellurischen und der Schöpfung könnten Ptolemäus, der das geozentrische Weltbild prägte, und Empedokles mit seiner Vierelementenlehre erwähnt werden. Ebenso verhält es sich mit den „nicht semperschen“ Porträtköpfen, von denen Thales von Milet durch seine kosmologischen Lehren über die Entstehung der Welt und Mercator mit seiner Mercatorprojektion den inhaltlich direktesten Zusammenhang mit dem Fassadenprogramm herstellen. Allerdings sollten die Balustradenfiguren vorwiegend den persönlichen Moment des Sammlers und Reisenden repräsentieren.

4. 3. 3 Die Fassade zur Lastenstraße (Museumsstraße) dem vulkanischen Reich gewidmet

4. 3. 3. 1 Das Hochparterre enthält keine Skulpturen, die Fassade beginnt mit der zweiten Ebene in den oberen Stockwerken

Es befinden sich hier keine Nischen samt Figuren und auch keine Medaillons, sondern sechs Bogenzwickelhochreliefs, in denen der vulkanische Kosmos durch allegorische und mythologische Figuren repräsentiert wird.

Am linken Fenster beginnend befindet sich links **Hephaistos**, Gott des Feuers und der Schmiede, und rechts **Hekate**, die Göttin der Nacht, der Zauberkunst, der Nekromantie, des Spuks und der Wegkreuzungen als Aspekt der Übergänge und Verwandlungen.

Am mittleren Fenster sind links **Pluto** röm., Hades griech., der Gott der Unterwelt, die durch Flüsse von der Oberwelt getrennt wird, und rechts seine Gattin **Prosperina** röm., Persephone griech. (die Toten-, Unterwelt- und Fruchtbarkeitsgöttin), zu finden.

Am rechten Fenster sind links **Seismos**, die Personifikation des Erdbebens, und rechts **Tisiphone**, eine der Furien und Rachegöttinnen (in Verbindung mit Mordtaten), dargestellt. Seismos ist keine Gestalt der griechischen Mythologie, sondern entsprang der Feder Goethes für seinen zweiten Faust. Goethe lässt dort einen Dialog zwischen Seismos und Sphinx, der Dämonin der Zerstörung, stattfinden, wobei die Figur der Sphinx mit der Tisiphone am NHM gleichgesetzt werden kann. Interessant ist, dass Semper eine Figur von Goethe für die Fassade, welche dem vulkanischen Reich gewidmet ist, aussuchte. Als Freund der Evolution und nicht der Revolution beunruhigte Goethe das Naturphänomen des Vulkanismus. Das Plötzliche und Gewalttame stieß ihn geradezu ab.¹⁶⁴

In einer Bemerkung zu diesen Darstellungen schrieb Semper: „Statt dieser Kombination ließen sich die Mütter (Goethes Faust II), die geheimnisvollen Urwesen, in sechsfacher Variation als günstiger Vorwurf für die Bildhauer in Vorschlag bringen.“ Dieser Vorschlag wurde bereits im Programmentwurf von 1874 Fas. 22/567 gestrichen!

Hähnel brachte folgende Figuren für die von ihm plutonisch gewidmete Ringstraßenfassade in Vorschlag: Vulkan, Kyklop, Pluto, Persephone, zwei Giganten: Briareus, Enceladus. Semper platzierte diese dann an der Fassade zur Museumsstraße und Bellariastraße.

4. 3. 3. 2 Erste Ebene auf den Fensterstürzen des zweiten Stockwerkes und der Balustrade

Im zweiten Stock befinden sich die nicht dem Programm Sempers oder Hähnels entsprechenden neun Porträtköpfe von Wissenschaftlern des 17. und 18. Jahrhunderts an den Fensterstürzen:

An der Fassade links des Mittelrisalites

1. Erasmus Thomas Bartholin, 1625 bis 1698, studierte Medizin, Mathematik und Physik, stammte aus einer Familie universalgelehrter Naturwissenschaftler. Das Bartholin-Pätau-Syndrom, welches er beschrieb, ist nach ihm benannt.

2. Christiaan Huygens, 1629 bis 1695, studierte Rechtswissenschaften, Mathematik und Naturwissenschaften. Durch seinen Vater, den führenden Dichter Hollands (Komponist, Diplomat), kam er früh mit bedeutenden Persönlichkeiten in Kontakt. Er gilt als Begründer der Wahrscheinlichkeitstheorie und entwickelte die Wellentheorie des Lichtes.

3. Robert Boyle, 1627 bis 1691, genoss eine umfangreiche Ausbildung in Rechtswissenschaften, Philosophie, Mathematik und Naturwissenschaften und studierte danach Medizin und Naturwissenschaften. Er schloss sich den Prinzipien der induktiven und experimentellen Naturwissenschaft von Bacon an. Er widmete sich der experimentellen Untersuchung der Gase, definierte den Begriff „Element“ neu und führte die Alkoholkonservierung zoologischer Objekte ein.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Safranski R., Romantik, München 2007, S. 37

¹⁶⁵ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 785

Am Mittelrisalit

4. John Ray, 1627 bis 1705, studierte Theologie und führte botanische Exkursionen durch. Er bereiste mit Willughby den europäischen Kontinent, um gemeinsam eine Naturgeschichte der Pflanzen und Tiere zu schreiben. Er schuf neue Grundlagen der zoologischen und botanischen Systematik.¹⁶⁶

5. Antoni van Leeuwenhoek, 1632 bis 1723, nach einer kaufmännischen Ausbildung bildete er sich autodidaktisch in mikroskopischer Technik und in der Bearbeitung von Linsen, mit denen er zahlreiche Entdeckungen in allen drei Naturreichen machen konnte. Mit dem einfachen Mikroskop erreichte er mehr als 250-fache Vergrößerung.¹⁶⁷

6. Jan Swammerdam, 1637 bis 1680, studierte Medizin. Nach siebenjähriger intensiver Forschungsarbeit über Bau und Entwicklung der Insekten wandte er sich der religiösen Schwärmerei zu und gab seine induktiven naturwissenschaftlichen Studien auf.¹⁶⁸

Rechts des Mittelrisalites

7. Nicolaus Steno eigentl. **Niels Stensen**, 1638 bis 1686, studierte Medizin und machte bedeutende geologische Beobachtungen in Florenz. Er gab dann die medizinischen und naturwissenschaftlichen Studien auf, um einem Orden beizutreten. Er machte zahlreiche Beobachtungen über vergleichende Anatomie, Embryologie und Mikroskopie. Steno erkannte den biologischen Ursprung der Fossilien und erbrachte wertvolle Beiträge zur Erforschung der Gebirgsbildung und einer geologischen Schichtenlehre.¹⁶⁹

8. Albrecht von Haller, 1708 bis 1777, studierte Philosophie, Naturwissenschaften, Medizin und Botanik. Er entwickelte seine physiologische Theorie über Sensibilität und Irritabilität und begründete eine bedeutende medizinisch-wissenschaftliche Schule.

9. Johan Gottschalk Wallerius, 1709 bis 1785, war ein bedeutender schwedischer Chemiker und Mineraloge. Er schuf das Begriffspaar „chemia pura“ und „chemia applicata“. Damit gelang es ihm, das als handwerklich und schmutzig angesehene Fach Chemie universitär und gesellschaftlich aufzuwerten. Er war wie Goethe ein Anhänger des von Werner begründeten Neptunismus.

Laut dem Programmentwurf von Semper-Hochstetter sollten die Figuren der Balustrade sechs Neuplatoniker und Araber bis zum ausgehenden Mittelalter in folgender Reihenfolge darstellen: Isidor von Sevilla, „De natura rerum“; Avicenna (Ebu Sina), „Materia medica“; Geber (Ebu Musa Dschafar), Verfasser des ersten wissenschaftlichen Werkes über Chemie; Albertus Magnus, „Doctor universalis“; Copernikus, Agricola, erster deutscher Mineraloge.

¹⁶⁶ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 933

¹⁶⁷ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 884

¹⁶⁸ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 968

¹⁶⁹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 964

Die letztlich dargestellten Personen sind Wissenschaftler vom 13. Bis Mitte des 17. Jahrhunderts in folgender Reihenfolge:

Am Mittelrisalit

1. **Albertus Magnus**, wahrscheinlich 1193 bis 1280, studierte Theologie und machte sich mit arabischer Philosophie und Naturwissenschaft vertraut. Er war christlicher Aristoteliker (Naturgelehrter, Philosoph), wurde 1931 heilig gesprochen und zum Kirchenlehrer ernannt.
2. **Marco Polo**, 1254 bis 1324, war ein venezianischer Kaufmann, er bereiste die mongolisch besetzten Gebiete Asiens bis nach Japan und reiste zur See zurück. Sein Reisebericht „Milione“ enthält Naturschilderungen aus Mittelasien, Tibet, Pamir und der Wüste Gobi und Tierbeschreibungen aus Persien, China, Indien, Sumatra und Madagaskar¹⁷⁰ (neu).
3. **Vesalius (Andreas Vesal)**, ca. 1514 bis 1564, studierte Medizin und führte neue Methoden des anatomischen Unterrichts ein. Er reformierte die bisher von Galen beherrschte Human-Anatomie¹⁷¹ (neu).
4. **Conrad von Gessner (lat. Gesnerus)**, 1516 bis 1565, war Gehilfe bei dem Theologen Capito und studierte dann Alt Sprachen und Medizin. Er gründete die ersten botanischen Gärten in Zürich.
5. **Carolus Clusius (Charles de l’Ecluse)**, 1526 bis 1609, studierte Jura, Philosophie und Medizin. Er war Naturforscher am Hof des liberalen Kaisers Maximilian II. von Habsburg und Vorsteher des ersten von ihm geschaffenen Botanischen Gartens in Wien. Unter Rudolph II. wurde er als Protestant verfolgt. In Leiden entstand sein Hauptwerk über exotische Pflanzen und Tiere.¹⁷² In Wien kultivierte Clusius, als Erster in Europa, die Erdäpfelknolle aus Amerika. Es dauerte allerdings noch weitere 200 Jahre, bis man die Knolle genüsslich verzehrte, bis dahin zierte die zierliche Blume die Knopflöcher der Anzüge.
6. **Galileo Galilei**, 1564 bis 1642, studierte Philosophie. Er war Professor für Mathematik und Physik und Astronom am Hof von Florenz. Er war Begründer der mathematisch-naturwissenschaftlichen Methode auf Grundlage mechanischer Experimente und neuer Messinstrumente (Thermometer, Pendel) und widerlegte die antike Mechanik und Kosmologie. Er ermittelte die Fallgesetze und den Gebrauch des zweilinsigen Mikroskops. Galilei bewies die Richtigkeit des heliozentrischen Weltbildes von Kopernikus und kam deshalb 1615 und 1633 vor die römische Inquisition.¹⁷³

Für die Balustrade schlug Hähnel sechs Forscher im neptunischen Reich vor, deren Namen er noch als unbestimmt angab.

4. 3. 3. 3. Bedeutungssinn

Der Renaissance wurde mit der Fassade zur Lastenstraße nur ca. ein Achtel der Aufstellungsfläche zur Darstellung zur Verfügung gestellt. Hinzu kommt, dass die Porträtköpfe bereits Personen aus der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts darstellen. Die Epoche des Humanismus, mit dessen Stil sich das NHM architektonisch repräsentiert, ist in der Darstellung der Wissenschaftler vollkommen unterrepräsentiert.

¹⁷⁰ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 927

¹⁷¹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 981

¹⁷² Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 799

¹⁷³ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 828

Die allegorischen Figuren der Bogenzwickel schildern die Ereignisse des vulkanischen Reiches. Sie stellen so den vertikalen Zusammenhang zu ihrem „Schirmherren“ Hephaistos her und gliedern sich horizontal in die Reihe der von den Menschen gemachten geologischen Entdeckungen ein.

4. 3. 4. Die Fassade zum Museumsplatz dem uranischen Reich gewidmet

4. 3. 4. 1 Dritte Ebene im Hochparterre

In den Zwickeln über den Torbögen befinden sich sechs Figuren, die Lichtgötter darstellen.

In den Zwickeln des westlichen Bogens ist links **Phosphoros**, der personifizierte Morgenstern und Lichtbringer. Rechts ist **Hesperos**, der personifizierte Abendstern (beide sind zeitlich unterschiedliche Erscheinungen desselben Himmelskörpers, des Planeten Venus). In ihre Mitte nehmen Phosphoros und Hesperos als Schlussstein **Aesculap** lat., Asklepios griech., den Gott der Heilkunst der griechischen Mythologie, er wird auch mit dem ägyptischen Arzt und Universalgelehrten Imhotep, als Übertragung in das hellenistische Weltbild, identifiziert.

In den Zwickeln des mittleren Bogens ist links **Apollon**, der Verkünder, der Vernichter und Zwillingsbruder der Artemis, zu finden er wird später auch mit Helios gleichgesetzt, als Gott des Lichts, des Frühlings, der Mantik und der Künste. Rechts ist **Diana** röm., „Die wie das Licht Glänzende“, die römische Göttin des Mondes und der Fruchtbarkeit, als Schwester des Apollon später der griechischen Artemis angeglichen, auch Göttin der Jagd, platziert. In der Mitte von Apollon und Diana befindet sich als Schlussstein **Pallas Athene**, Göttin der Weisheit, der Kriegstaktik und Strategie. Sie ist Schirmherrin der Künste und der Wissenschaft und Tochter des Zeus, die aus seinem Kopf geboren wurde.

In den Zwickeln des östlichen Bogens befindet sich links **Eos**. Die Göttin der Morgenröte ist indo-europäischen Ursprungs, sie ist die Schwester von Helios und Selene. Rechts ist **Klymene**, die mit Helios den Phaeton (Pferd der Eos) zeugte. In der Mitte von Eos und Klymene befindet sich **Hephaistos**, der Gott des Feuers und der Schmiede, u. a. fertigte er den Wagen des Helios. Bei den Schlusssteinen der Torbögen an der Fassade zur Museumsstraße wurden von Semper im Fas. 22/526 andere Personifikationen in Vorschlag gebracht (Hermes, Minerva, Iris), in der Denkschrift der Söhne Sempers wurde dieser Punkt weggelassen.

Zwischen den Säulen zu beiden Seiten des Hauptportals sitzen die Kolossalgruppen, die die drei letzten Stationen der Verbreitung der Kultur über den Erdkreis personifizieren. Links sitzt **Europa**, die gesamte Hochkultur wird für Europa in Anspruch genommen. Rechts sitzt **Amerika mit Australien**. Hähnel setzte Amerika mit Australien an die Fassade zur Bellariastraße.

Die Metopenfelder zeigen moderne Erfindungen, die durch Genien präsentiert werden. Die tatsächliche Reihenfolge unterscheidet sich von jener in Sempers Programm. Die nachstehenden Nummern geben Sempers chronologische Reihenfolge an: Galvanische Säule (6), Barometer (5), Thermometer (4), Mikroskop (2), Magnetnadel (1), Teleskop (3).

Interessanterweise hält sich Nossig¹⁷⁴ in seiner Beschreibung von 1889 an die geplante Reihenfolge und nicht an die ausgeführte!

4. 3. 4. 2. Zweite Ebene in den oberen Stockwerken

Im ersten Oberstock beginnt die zweite Ebene mit den Nischenfiguren des linken Eckrisalites.

Links steht **Christophus Columbus (Cristoforo Colombo)**, 1451 bis 1506, er war ein genuesischer Seefahrer, dem unter der spanischen Krone die Entdeckung Amerikas zugeschrieben wird.

Rechts steht **Vasco da Gama**, um 1469 bis 1524, er war ein portugiesischer Seefahrer und der Entdecker des Seewegs nach Indien.¹⁷⁵

Zwischen den beiden, in den Bogenzwickeln des Obergeschoßfensters, sind links die **Sonne** und rechts **Merkur** dargestellt. Merkur ist der kleinste und sonnenähnlichste Planet unseres Sonnensystems.¹⁷⁶

In den Nischen des Mittelrisalits steht links die Gruppe „**Inspiration, gestützt auf die Mathematik**“. Rechts steht die Gruppe „**Forschung, welche die Natur entschleiert**“.¹⁷⁷ In den Bogenzwickeln zwischen ihnen sind die Gestirne dargestellt. Am westlichen Fensterbogen links die **Venus** und rechts die **Erde mit Mond**. Venus ist als sechstgrößter Planet (fast gleich der Erde) morgens und abends am besten sichtbar und nie gegen Mitternacht, daher wird sie auch Morgen- bzw. Abendstern genannt. Am mittleren Fensterbogen befinden sich links **Mars** und rechts **Vesta**, als größter Planetoid¹⁷⁸. Vesta wurde 1807 von Olbers entdeckt, der die Namensgebung aber Gauß überließ. Am östlichen Fensterbogen sind links der größte Planet **Jupiter** und rechts der zweitgrößte Planet **Saturn** dargestellt.

In den Nischen des rechten Eckrisalites steht links **Ferdinand Magellan**, 1480 bis 1521, er segelte als portugiesischer Seefahrer für die spanische Krone und unternahm die erste Weltumsegelung. Seine Geschichte ist vor allem durch das erhaltene Tagebuch des Antonio Pigafetta bekannt (er durchquerte die Südsee von Ost nach West). Rechts steht **James Cook**, 1728 bis 1779, er war Seefahrer, Entdecker und unternahm drei wichtige Fahrten in den Pazifischen Ozean (Erforscher der Südsee).

Zwischen ihnen, in den Bogenzwickeln, ist links neben Magellan die Personifikation des **Uranus** und rechts neben Cook die Personifikation des **Neptun** zu finden. Der äußerste Planet Neptun wurde erst 1846 entdeckt.

Über jeder Nische befindet sich im zweiten Obergeschoß je ein Medaillon. Insgesamt sind vier Medaillons an der Fassade untergebracht. Statt den Medaillons am Mittelrisalit sind zwei Porträtbüsten in Rundnischen aufgestellt.

Beginnend mit dem Mittelrisalit ist links über der Gruppe „Inspiration und Mathematik“ die Büste Newtons in einer Rundnische platziert. Rechts über der Gruppe „Forschung entschleiert Natur“ befindet sich die Büste Keplers. An deren Stelle hat Hähnel Medaillons mit der Darstellung der Sternbilder Sirius und Wega vorgeschlagen.

¹⁷⁴ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik, Bd. XIII., Nr. 16, 3. Juliheft, S. 225

¹⁷⁵ Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, NHM Wien 2000, S. 20: verkehrte Angabe der Reihenfolge der Nischenfiguren Columbus und da Gama

¹⁷⁶ Für alle folgenden Planeten gilt der Zusatz „unseres Sonnensystems“.

¹⁷⁷ im Programm von Hähnel lauten die Titel der Figurengruppen: „Inspiration und Mathematik im Bündnis und die Wissenschaft entschleiert die Natur“

¹⁷⁸ de.wikipedia.org/wiki/Vesta_%28Asteroid%29: drittgrößter Asteroid im Asteroiden-Hauptgürtel

Friedrich Johannes Kepler, 1571 bis 1630, war Naturphilosoph, Mathematiker, Astronom, Astrologe und Optiker. Er entdeckte das Gesetz der Planetenbewegung, das Keplersche Gesetz! Er war Assistent von Tycho de Brahe und kaiserlicher Mathematiker bis zu seinem Tod.

Isaac Newton, 1643 bis 1727, war Physiker, Mathematiker, Astronom, Alchemist und Philosoph. Er ist der Verfasser der „Philosophiae Naturalis Principia Mathematica“, indem er mit dem Gravitationsgesetz die universelle Gravitation und die Bewegungsgesetze beschrieb. Er legte damit den Grundstein für die klassische Mathematik. Newton ist ebenso einer der Begründer der Infinitesimalrechnung, die er fast gleichzeitig mit Leibniz entwickelte.

Auf den Eckrisaliten repräsentieren die Medaillons in Form von symbolischen Putti und Tierkreiszeichen die Jahreszeiten. Der linke Risalit zeigt links über Columbus den Putto mit den Attributen des **Frühlingsanfangs** über dem Widder. Rechts über da Gama ist der Putto mit den Attributen des **Sommeranfangs** über dem Krebs dargestellt. Am rechten Risalit sitzt im Medaillon über Magellan der Putto mit den Attributen des **Herbstanfangs** über der Waage, und links über Cook sitzt der Putto mit den Attributen des **Winteranfangs** über dem Steinbock. Semper folgte hier der Idee Hähnels.

In einer Fußnote¹⁷⁹ vermerkte Semper eine Variante des Konzeptes für die Nischenfiguren der Eckrisalite: „links Intuition und Synthesis, rechts Experiment (Forschung) und Analysis.“ Für die Bogenzwickel der ganzen Front des Mittelrisalits schlug Hähnel die Gestirne des Sonnensystems (Sonne, Mercur, Venus, Erde mit Luna, Mars und Vesta als den größten Planetoiden, Jupiter, Saturn, Uranus, Neptun) vor, für die Nischen der Eckrisalite brachte er die Statuen von Ptolemäus, Kopernikus, Tycho de Brahe und Kepler in Vorschlag.

4. 3. 4. 3 Erste Ebene auf den Fensterstürzen des zweiten Stockwerkes und der Balustrade

In der Höhe der Medaillons befinden sich an den Fensterstürzen chronologisch geordnete Porträtköpfe von Forschern des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die aber nicht dem Programm Sempers oder Hähnels entsprechen.

Am linken Seitenrisalit

1. Immanuel Kant, 1724 bis 1804, Philosoph, sein Werk „Kritik der reinen Vernunft“ bildete einen Wendepunkt zur modernen Philosophie. In der Erkenntnistheorie, Ethik, Ästhetik, und Religions-, Rechts- und Geschichtsphilosophie schuf er neue umfassende Perspektiven.

An der Fassade zwischen linkem und mittlerem Risalit

2. Axel Frederic v. Cronstedt, 1722 bis 1765, schwedischer Chemiker, entdeckte Nickel und die Zeolithe.

3. James Hutton, 1726 bis 1797, studierte Medizin, nach einigen Jahren als Arzt wandte er sich der Geologie zu. Er gilt als Begründer der Geochronologie.

4. Jean-Baptiste L. Romé de l'Isle, 1736 bis 1790, franz. Mineraloge, Schöpfer der modernen optischen Kristallographie

¹⁷⁹ Semper G., Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k.k. NHM in Wien, Innsbruck 1892, S. 46

5. Horace Bénédict de Saussure, 1740 bis 1799, studierte Philosophie, Botanik und Geologie. Er bestieg als einer der Ersten den Mont Blanc und gilt als Begründer des Forschungs-Alpinismus.¹⁸⁰

6. Johann Georg Adam Forster, 1754 bis 1794, studierte Philosophie und begleitete seinen Vater früh auf Forschungsreisen. Er nahm an Cooks zweiter Weltumsegelung 1772 teil.

7. Peter Simon Pallas, 1741 bis 1811, bekam schon früh eine medizinische Ausbildung und studierte dann Mathematik und Naturwissenschaften. Er leitete eine Expedition zum Ural und nach Sibirien bis zum Amur, die sein weiteres Wirken bestimmte.¹⁸¹

8. Martin Heinrich Klaproth, 1743 bis 1817, entdeckte als Chemiker die Elemente Uran, Zirkonium, Titan (Wiederentdeckung), Cer und Tellur, Strontium parallel mit Hope. Er unterstützte die Oxidationstheorie Lavoisiers.

9. Ernst Florens Friedrich Chladni, 1756 bis 1827, studierte Rechtswissenschaften und wendete sich dann aus musikalischer Leidenschaft der Akustik zu. Er stellte die These auf, dass die Herkunft der Meteoriten auf der Erde das Weltall sei.

10. William Smith, 1769-1839, war Ingenieur und erstellte die erste geologische Karte für Großbritannien. Nach fossilen Funden bei Bauarbeiten wandte er sich der Geologie zu.

Am Mittelrisalit sind Porträtköpfe der Wissenschaftler vom Ende des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhundert dargestellt

11. William H. Harvey, 1578 bis 1657, war englischer Arzt und Anatom und mit der Entdeckung des Blutkreislaufs der Wegbereiter der modernen Physiologie. Er führte vergleichende anatomische und physiologische Untersuchungen über Muskelbewegungen, Kreislaufsystem und Embryonalentwicklung an insgesamt rund 50 Tierarten durch.¹⁸²

12. Nikolaus Kopernikus, Nikolas Kopperrnigk, 1473 bis 1543, studierte Philosophie, Astronomie, Jura, Kirchenrecht und Medizin, war Domherr in Frombork/Polen. 1509 schuf er den „Commentariolus“, in dem er die Theorie des Heliozentrischen Weltbildes aufstellte. Messungen um 1516 im Zusammenhang für die geplante Kalenderreform führten zur Wiederbelebung des ptolemäischen, geozentrischen Weltbildes.¹⁸³

13. Georg Agricola, Georg Bauer, 1494 bis 1555, studierte Theologie, Philosophie und Philologie. Er war als praktischer Arzt, Bürgermeister, und Historiograph tätig. Im Erzgebirge machte er sich mit Mineralogie und Bergbau vertraut und gilt als Begründer der Geologie in Deutschland.

An der Fassade zwischen mittlerem und einschließlich rechten Risalit sind Porträtköpfe der Wissenschaftler vom 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhundert dargestellt

14. Jean-Baptiste de Lamarck, 1744 bis 1828, war im Jesuitenkolleg in Amiens und später Offizier in der französischen Armee, dann studierte er Medizin und Botanik. Er schuf das neue Tiersystem der Wirbeltiere und Wirbellosen Tiere. Er war Anhänger der Stufenleiteridee und der Umwandlung der Arten, deren Ursache er in der Veränderung der Lebensbedingungen und Bedürfnisse vermutete.¹⁸⁴ Er ging ab von oberflächlichen Ähnlichkeiten (Linné) und folgt der aktuellen Forschung Cuviers, der selbst ein Gegner der Evolutionstheorie von Lamarck war. Er sah die Entwicklung teleologisch, auf ein Ziel gerichtet, innerer Motor war in seinen Augen der Vervollkommnungstrieb, dadurch ergab sich die

¹⁸⁰ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 943

¹⁸¹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 920

¹⁸² Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 846

¹⁸³ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 875

¹⁸⁴ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 882

aktive Rolle der Organismen in der Entwicklung, während später Darwin die Anpassung zufallsgesteuert sah.

15. Pierre-Simon Marquis de Laplace, 1749 bis 1827, studierte Theologie und Philosophie am Jesuitenkolleg, brach ab und studierte Mathematik. Er beschäftigte sich mit der Spiel- und Wahrscheinlichkeitstheorie, Extremwertproblemen, Astromechanik und Differentialgleichung.

16. Jöns Jacob Berzelius Fh. v., 1779 bis 1848, studierte Medizin und Chemie. Er führte die Nomenklatur und Zeichensprache ein und schlug eine Brücke zur Tierphysiologie. Er gilt als Begründer der modernen Chemiker.

17. Johann Friedrich Blumenbach, 1752 bis 1840, studierte Medizin. Er legte durch vergleichende anatomische und physiologische Studien den Grund für eine wissenschaftliche Zoologie und Anthropologie.¹⁸⁵

18. Lorenz Oken (eigentl. Okenfuss), 1779 bis 1851, studierte Medizin. Er musste wegen politisch progressiver und demokratischer Aktivitäten öfters seinen Aufenthaltsort wechseln, 1832 Deutschland verlassen. Neben experimentellen Arbeiten entwickelte er als Anhänger der Schellingschen Naturphilosophie spekulativ eine Zelltheorie und ein auf mathematischen Zahlenverhältnissen basierendes Organismussystem.¹⁸⁶

19. Christian Gottfried Ehrenberg, 1795 bis 1876, studierte Theologie und Medizin und unternahm Expeditionen nach Ägypten, Libyen, Palästina, Syrien und Libanon. Mit Humboldt reiste er zum Ural und Altai. Er verbesserte die mikroskopische Technik und widmete sich der Untersuchung pflanzlicher und tierischer Mikroorganismen sowie Mikrofossilien.¹⁸⁷

20. Alcide Dessalines d'Orbigny, 1802 bis 1857, unternahm Forschungsreisen nach Brasilien, Argentinien, Paraguay, Chile, Peru, Bolivien... Er war vor allem in der Mikropaläontologie tätig und definierte geologische Schichtstufen.

21. Christian Samuel Weiß, 1780 bis 1856, studierte Physik, war Mineraloge und definierte Kristallsysteme.

22. Karl Gustav Bischof, 1792 bis 1870, studierte Mathematik, Astronomie, Chemie und Physik. Er untersuchte Steinkohlebergwerke und unter anderem die dort entstehenden brennbaren Gase.

Am rechten Seitenrisalit

23. Abraham Gottlob Werner, 1749 bis 1817, war in der Freiburger Bergakademie, dann studierte er Rechtswissenschaften und Naturwissenschaften. Unter seinen Schülern an der Bergakademie waren unter anderem Humboldt, v. Baader, v. Buch, Mohs, Jameson. Er entwickelte die Mineralogie als getrenntes Fach von der Bergbaukunde und machte die Erdbeobachtung zur Erfahrungswissenschaft.

¹⁸⁵ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 780

¹⁸⁶ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 916; idw-online.de/pages/de/news27176: Die Denkhaltung Okens war pantheistisch geprägt. Nach seinem spekulativ-romantischen Weltmodell bauen sich Organismen durch optisch-elektrische Kräfte aus dem Urschleim auf; alles Sichtbare ist der erstarrte Gedanke Gottes, dessen Selbstbewusstsein das Licht zeugt. Diese Theorien, die uns heute eher abseitig erscheinen, beförderten jedoch in der Goethe-Zeit die experimentellen-naturwissenschaftlichen Forschungen ungemein. Oken selbst beteiligte sich daran mit anatomisch-physiologischen Arbeiten, die ihn zu einem Begründer der exakten Entwicklungsgeschichte in Deutschland machten. Seine „Wirbeltheorie des Schädels“ stand im Gegensatz zu Goethes Anschauung, und ein Gelehrtenstreit um die evolutionsbiologische Bedeutung des Zwischenkieferknochens entbrannte. Weitaus schärfer jedoch waren Lorenz Okens politische Auseinandersetzungen mit dem höfisch-weimarerischen Establishment, als er sich in der „Isis“ mit politischen Aufsätzen offen zu freiheitlich-demokratischem Gedankengut bekannte und 1817 am Wartburgfest teilnahm.

¹⁸⁷ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 815

Auf der Balustrade sollten laut dem Programmwurf von Semper-Hochstetter acht Wissenschaftler des 18. und 19. Jahrhunderts in folgender Reihenfolge stehen: Conrad von Gessner, der germanische Plinius; Galilei; Harvey, Entdecker des Blutumlaufs; Steno, Vorläufer der Geologie; Rechts Leibniz, „Protogaea“; Linné, größter Reformator der Naturgeschichte; Werner, Neptunist, Vater der Geologie; Hutton, Plutonist. Die vier Viktorien am Mittelrisalit wurden in Sempers Programm nicht erwähnt, aber von Hähnel bereits vorgeschlagen und erschienen wieder im Fas. 25/26(?). Für die Balustraden gab Hähnel hier auch schon folgende Namen der Wissenschaftler des astronomischen Bereiches an: Galilei (IT), Newton (GB), Leibniz (DE), Laplace (FR), Herschel (GB), Bessel (DE), Struve (Russe), von Littrow (AUT).

Die letztlich dargestellten Wissenschaftler von der Mitte des 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts sind in folgender Reihenfolge:

Am linken Seitenrisalit

1. Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646 bis 1716, studierte Philosophie und Jura. Als Mitglied des Geheimbundes der Rosenkreuzer beschäftigte er sich mit alchimistischen und chemischen Studien. Er entwickelte u. a. die Infinitesimalrechnung, mathematische Symbole, Indizes und Formelschreibweisen, ein neues philosophisches System, historische Quellenforschung und biologische Theorien.¹⁸⁸

2. Joseph Pitton de Tournefort, 1656 bis 1708, studierte nach der Ausbildung zum Geistlichen im Jesuitenkolleg Aix, wo er sich auch mit botanischen Studien beschäftigte, Medizin. Nach botanischen Sammelreisen stellte er ein neues System nach den Blütenkronen auf, das vor Linné zu den erfolgreichsten und meisten verbreiteten gehörte¹⁸⁹ (neu).

3. Georges Louis Leclerc Comte de Buffon, 1707 bis 1788, war im Jesuitenkolleg in Dijon und studierte Jura. Nach Bildungsreisen von den Naturwissenschaften angeregt, studierte er Medizin, Mathematik und Botanik. Er widmete sich physikalischen Studien, wurde Intendant des Jardin du Roi und des königlichen Naturalienkabinettes, beschrieb dort die Sammlungen und führte die Naturgeschichte zu einem gewissen Höhepunkt und suchte nach allgemeinen Naturgesetzen¹⁹⁰ (neu).

4. Carl von Linné, 1707 bis 1778, studierte Medizin und unternahm mehrere Forschungsreisen. Auf seinem Landgut hinterließ er eine große Naturaliensammlung und entwickelte die Grundlagen der modernen Taxonomie (binominale Nomenklatur).

Am Mittelrisalit befinden sich **vier Viktorien**

Als Schutzgöttin des römischen Kaisers und jungfräuliche Hüterin des Reiches entspricht Viktoria, die Personifikation des Sieges, der griechischen Göttin Nike.

Am rechten Seitenrisalit

5. Nicolaus Joseph Baron v. Jacquin, 1727 bis 1817, studierte Theologie, Medizin und Botanik. Er nahm an der kaiserlichen Expedition nach Westindien teil und stellte eine Sammlung der dort gefundenen Pflanzen für die Gärten in Wien zusammen. Er führte das Ordnungssystem von Linné im Gebiet der Habsburger Monarchie ein und war in Wien als Arzt und Botaniker tätig (neu).

¹⁸⁸ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 885

¹⁸⁹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 975

¹⁹⁰ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 790

6. René-Just Haüy, 1743 bis 1822, war Mineraloge und bestimmte das Symmetriegesetz der Kristallographie (neu).

7. Johann Christian Fabricius, 1745 bis 1808, studierte Medizin. Als Entomologe begründete er ein Insekten-system auf der Morphologie der Mundwerkzeuge.¹⁹¹ (neu)

8. Antoine-Laurent de Jussieu, 1748 bis 1836, studierte Medizin und Botanik. Er setzte die Bemühungen seines Onkels Bernard um ein natürliches System der Pflanzen fort, das er im Botanischen Garten in Paris einführte und erweiterte¹⁹² (neu).

4. 3. 4. 4 Bedeutungssinn

Mit der Fassade zum Museumsplatz wird der Darstellung der Wissenschaftler des späten 17. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ca. drei Achtel der Aufstellungsfläche zur Verfügung gestellt. Nur in den Nischen am linken Risalit sind mit den Entdeckern Columbus und da Gama noch zwei Personen der Renaissance aufgegriffen worden. Die Porträtköpfe beziehen sich nur mehr auf die unmittelbare Vergangenheit, mit Ausnahme der Köpfe am Mittelrisalit, die von der chronologischen Reihenfolge abweichend noch einmal drei Personen der Spätrenaissance darstellen.

Am Mittelrisalit wird durch die Lichtgötter, in den Bogenzwickeln des Hochparterres, ein unmittelbarer vertikaler Bezug zu Helios hergestellt. Die Schlusssteinköpfe haben keinen direkten Bezug zu den beidseitigen Lichtgöttern. Sie repräsentieren möglicherweise als Aesculap die Medizin/Mensch, als Pallas Athene die Kunst und Wissenschaft und als Hephaistos, der den Wagen des Helios schmiedete, das Handwerk bzw. vielleicht kann man hier eine Anspielung auf das geschichtlich aktuelle Eisen und die Industrie unterstellen.

Im Programmwurf Fasz. 22/566 (bzw. 567) gab Semper für die Schlusssteine andere Personen an, nämlich Hermes, Minerva und Iris. Im Fasz. 25/26(?) treten dann bereits Aesculap, Athene und Hephaistos an deren Stelle, und in der Denkschrift der Söhne Sempers werden sie gar nicht erwähnt. Auch hier stellt sich die Frage der Interpretation, welche Gruppe einen größeren inhaltlichen Bezug zum Programm besitzt. Die römische Minerva wurde als Göttin des Handwerks, des Gewerbes der Lehrer und Dichter inhaltlich auch mit der griechischen Athene gleichgesetzt. Die Interpretation Minervas als explizites Symbol für das Gewerbe gewinnt im Zusammenhang mit der Zeitgeschichte an Bedeutung, da um Mitte des 19. Jahrhunderts besonders für Wien das Gewerbe eine sehr große Rolle spielte. Die Figuren zu ihren Seiten sollten die Götterboten darstellen. Man könnte folglich interpretieren, dass Hermes, auch Schutzgott der Wege (z. B. Wege der Expeditionen, Reisen) und Iris, welche mit dem naturwissenschaftlichen Ereignis des Regenbogens in Verbindung gebracht wird, von Minerva (in Anlehnung an Athene als Göttin der Kunst und Wissenschaft) zu den Menschen gesandt werden, um ihnen Kunst und Wissenschaft zu bringen.

Insgesamt repräsentiert die plastische Gestaltung des Mittelrisalits als Unterthema den Fortschritt in der Wissenschaft durch den Forschungswillen des Menschen. Die Kontinente Europa, Amerika und Australien symbolisieren den Fortschritt im Sinne der Besiedelung und der Nutzbarmachung aller Erdteile. Die Nischenfigurengruppen allegorisieren Forschung und Inspiration als notwendige Mittel für

¹⁹¹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 819

¹⁹² Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 867

den Fortschritt der Wissenschaft. Die Medaillons zeigen Büsten der Wissenschaftler Newton und Kepler und fügen sich aufgrund der von beiden ausgeübten Disziplinen der Mathematik und Astronomie in das Programm des Mittelrisalites.

Die erste Ebene der Metopenfelder fügt sich inhaltlich in das Thema des Mittelrisalits und zeigt höher entwickelte Erfindungen, die vornehmlich dem Zweck der Forschung dienen.

Die zweite Ebene beginnt mit den Entdeckern am linken Eckrisalit. Columbus ist in der westlichen Nische der Süd-Ost-Fassade platziert und symbolisiert die Erschließung der Welt nach Westen. Da Gama, in der östlichen Nische platziert, symbolisiert die Erschließung der Welt nach Osten. Weiter am rechten Eckrisalit stehen Magellan in der südwestlichen Figurennische und Cook in der östlichen Nische für die Erforschung der Südsee.

Die Bogenzwickelfiguren und die Nischenfiguren stehen nicht, wie an der Fassade zur Bellariastraße, in einem Bezug zueinander.

Die Bogenzwickel aller drei Risalite zeigen die Planeten des Sonnensystems, beginnend am linken Eckrisalit mit der Sonne selbst. Darauf folgen die anderen Planeten in der Reihenfolge ihres Abstandes zur Sonne, wovon die ersten vier Planeten terrestrisch sind.

Die Medaillons der Eckrisalite stellen in horizontaler Reihenfolge die Jahreszeiten mit den ihnen zugeordneten Tierkreiszeichen dar, die den Beginn der jeweiligen Jahreszeit markieren.

Zuoberst in der dritten Ebene stehen auf der Balustrade der Eckrisalite die Wissenschaftler in chronologischer Reihenfolge des späten 17. bis zum 19. Jahrhundert. Am Mittelrisalit stehen vier Viktorien, den Sieg des menschlichen Forschungswillens über die entschleierte Natur preisend. Bei den Personen der Balustradenfiguren ist interessant, dass Linné und Buffon zu Lebzeiten sicher nicht so friedlich nebeneinander verweilt hätten wie auf der Balustrade. Ihre gegenseitige Abneigung ging so weit, dass Linné ein Nelkengewächs nach Buffon „Bufonia“ nannte. Das hört sich im ersten Moment nach einer netten Geste an. Weiß man jedoch um die lateinische Bedeutung des Wortes Bescheid, nämlich „Kröte“, erkennt man den garstigen Hintergedanken Linnés!¹⁹³ Nach Semper wären die beiden übrigens nicht nebeneinander zu stehen gekommen, da Buffon gar nicht in seinem Programm vorkam.

4. 3. 5. Die Fassade zur Ringstraße dem neptunischen Reich gewidmet

4. 3. 5. 1 Das Hochparterre enthält keine Skulpturen, die Fassade beginnt mit der Zweiten Ebene in den oberen Stockwerken.

Es befinden sich hier keine Nischen samt Figuren und auch keine Medaillons, sondern sechs Bogenzwickelhochreliefs, in denen der neptunische Kosmos durch allegorische und mythologische Figuren repräsentiert wird.

¹⁹³ Riedl-Dorn C., Das Haus der Wunder, Wien 1998, S. 187

Am linken Fenster beginnend befindet sich links **Thetys**, die Titanin und Meeresgöttin, mit ihrem Bruder Okeanos verheiratet, Mutter der Hauptflüsse des Universums Nil, Alpheus und Mäander, und rechts **Nereus**, Meeresgott der die Ägäis bewohnte. In der Denkschrift der Söhne Sempers ist hier „Mercur“ genannt, im Fas. 567 steht allerdings „Nereus“.¹⁹⁴

Am mittleren Fenster ist links **Amphitrite**, die Meeresnymphe, zu finden sie gilt als Beherrscherin der Meere, ist bekannt für ihre Schönheit und flüchtete vor Poseidon zu Atlas. Robert Graves interpretierte den Mythos von Amphitrite als das Eindringen der männlichen Priesterschaft in die vormals weibliche Domäne des Fischfangs¹⁹⁵. Rechts befindet sich **Poseidon**, der Gott des Meeres, Bruder des Zeus.

Am rechten Fenster sind links **Leukothea** oder Ino, die wohlthätige Dämonin der stürmischen See, welche Bedrängten und Schiffbrüchigen beistand, und rechts **Okeanos** untergebracht. Okeanos ist der älteste Meeresgott und entstand gemeinsam mit Thetys aus Chaos und Gaia. Die Bedeutung des Wassers für die Entstehung des Lebens wird in den Erzählungen der Orphiker stärker betont. Der stärkste der Titanen zeugte gemeinsam mit seiner Schwester die Flussgötter, Meeres- und Quellnympfen.

Laut Semper war beim mittleren Fenster Poseidon links und Amphitrite rechts zu finden, der Allgemeine Führer¹⁹⁶, hält sich noch an dieses Programm. Hähnel sah für die von ihm neptunisch gewidmete Südfront/Museumsstraße Götter und Halbgötter des Meeres vor (Thetis, Nereus, Poseidon, Amphitrite, Leukothea, Okeanos). Semper platzierte diese dann an der Fassade zur Ringstraße.

4. 3. 5. 2 Erste Ebene auf den Fensterstürzen des zweiten Stockwerkes und der Balustrade

Im zweiten Stock befinden sich die nicht dem Programm Sempers oder Hähnels entsprechenden neun Porträtköpfe von Forschern des (Ende 18.) 19. Jahrhunderts.

An der Fassade links des Mittelrisalits

1. Léonce Élie de Beaumont, 1798 bis 1874, war ein französischer Geologe, der die erste geologische Karte von Frankreich erstellte.

2. Johannes Müller, 1801 bis 1858, studierte Medizin, wurde Direktor des Anatomisch-Zootomischen Museums in Berlin, wo er durch seine vergleichend-anatomischen und taxonomischen Untersuchungen und seine Lehrtätigkeit zum Begründer der wissenschaftlichen Zoologie wurde.¹⁹⁷

3. Stephan Ladislaus Endlicher, 1804 bis 1849, studierte Philosophie und Theologie. Als Scriptor an der Hofbibliothek Wien betrieb er botanische Studien, war Direktor des botanischen Gartens der Universität Wien und entscheidend beteiligt an der Gründung der Akademie der Wissenschaften in Wien.¹⁹⁸

Am Mittelrisalit

4. Carl Ritter, 1779 bis 1859, gilt neben Humboldt als Begründer der wissenschaftlichen Geographie.

5. Wilhelm Haidinger, 1795 bis 1871, studierte bei Mohs Mineralogie. Er war ein österreichischer Mineraloge und Geologe.

¹⁹⁴ Semper G., Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k.k. NHM in Wien, Innsbruck 1892, S. 47

¹⁹⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Amphitrite_%28Mythologie%29

¹⁹⁶ Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, NHM Wien 2000, S. 90 ff

¹⁹⁷ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 908

¹⁹⁸ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 816

6. Charles Lyell, 1797 bis 1875, befasste sich mit Mineralogie und Geologie, studierte dann Jura. Er nahm an geologischen Reisen in Europa teil und erstellte eine Sammlung fossiler Muscheln. Vergleiche mit rezenten Muscheln führten ihn zur Aktualitätstheorie und zur Gliederung des Tertiärs in drei Schichten. Sein Hauptwerk übte auch Einfluss auf Charles Darwin aus, Lyell wiederum interessierte sich ab 1856 für Darwins Ideen über den Artenwandel, die er von der Zehnten Auflage seines Hauptwerkes an berücksichtigte.¹⁹⁹

rechts des Mittelrisalites

7. Karl Ernst von Baer, 1792 bis 1876, studierte Medizin, Vergleichende Anatomie und Zoologie, betrieb bedeutende embryologische Studien und nahm an vielen Forschungsreisen teil. Begründer und Direktor des Zoologischen Museums Königsberg.²⁰⁰

8. Pietro Angelo Secchi, 1818 bis 1878, Astronom und Jesuitenpater, bestimmte die chemische Zusammensetzung der Sonnen- und Sternatmosphäre und unterschied vier Spektralklassen. Er gilt als Wegbereiter der Spektralanalyse und beschäftigte sich mit dem Einfluss der Sonne auf die Erdatmosphäre und der Meteorologie.

9. Charles Robert Darwin, 1809 bis 1882, studierte Medizin, Theologie, Botanik und Geologie. Er nahm an der Weltumsegelung des Kapitän Fitz Roy auf der „Beagle“ teil und betrieb an den bereisten Orten geologische und ökologische Studien. Er beschäftigte sich intensiv mit dem Artenproblem und der Abstammung des Menschen.²⁰¹

Laut dem Programmentwurf Semper-Hochstetter sollten hier folgende sechs Wissenschaftler zusehen sein: Houg; Berzelius, größter Mineralchemiker; Cuvier, größter vergleichender Anatom und Zoolog; Arongniart, größter Kenner fossiler Pflanzen; Humboldt, größter naturwissenschaftlicher Polyhistor; von Buch, größter Geognost. Hähnel schlug hier Naturforscher des plutonischen Reiches vor ohne jedoch Namen zu nennen.

Die letztlich dargestellten Wissenschaftler der zweiten Hälfte des 18. Bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind in folgender Reihenfolge:

am Mittelrisalit

1. Alexander Frhr. von Humboldt, 1769 bis 1859, studierte Philosophie und Naturwissenschaften, betrieb dann Privatstudien in der Botanik und ökonomische Studien. Danach studierte er Geologie, Mineralogie und Montanwissenschaft bei Werner, der sein weiteres Wirken entscheidend bestimmte. Er besuchte Cuvier und Jussieu in Paris und trat danach seine Forschungsreisen nach Mittel- und Südamerika an. Später folgte die Reise zum Ural und Altai.²⁰²

2. Georges de Cuvier, 1769 bis 1832, studierte Philosophie und Kameralia. Durch Verbindung der vergleichenden Anatomie mit der Zoologie schuf er neue Grundlagen für die zoologische Systematik und begründete die Paläozoologie.²⁰³

3. Robert Brown, 1773 bis 1858, studierte Medizin und nahm an der Expedition Kapitän Flinders nach Australien teil. Er war ein bedeutender Systematiker und Mikroskopiker, er studierte die Entwicklung von Pollen und Eizellen bei Coniferen, Cycadeen und Orchideen und entdeckte die nach

¹⁹⁹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 893

²⁰⁰ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 769

²⁰¹ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 804/5

²⁰² Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 859

²⁰³ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 803

ihm benannte Molekularbewegung in der Zelle, die Bedeutung des Zellkerns sowie die Gymnospermie.²⁰⁴

4. Carl Friedrich Christian Mohs, 1773 bis 1839, studierte Mathematik, Physik und Chemie und an der Bergakademie Freiberg Mechanik bei A. G. Werner. Er entwickelte als Mineraloge die nach ihm benannte Mohshärteskala.

5. Leopold von Buch, 1774 bis 1853, studierte mit A. Humboldt an der Bergakademie in Freiberg bei A. G. Werner und war somit anfänglich ein Anhänger des Neptunismus, später wechselte er zum Plutonismus. Er gilt als einer der bedeutendsten Geologen im 19. Jahrhundert, als einer der ersten geologischen Feldforscher. Er beschäftigte sich mit den Phänomenen des Vulkanismus und der Fossilienforschung und veröffentlichte 1826 die erste vollständige geologische Karte von Deutschland.

6. Louis Jean Rodolphe Agassiz, 1807 bis 1873, studierte Medizin, speziell die Vergleichende Anatomie, und verbrachte einen Studienaufenthalt bei Cuvier. Er schrieb bedeutende Arbeiten über Echinodermen, Mollusken und fossile Fische und führte die paläozoologischen Studien im Sinne von Cuvier fort. Er lehnte den Darwinismus ab.²⁰⁵

4. 3. 5. 3 Bedeutungssinn

Mit der Fassade zur Lastenstraße wird das letzte Achtel der Darstellung zeitgenössischer Wissenschaftler geboten. Mit der Fassade zum Museumsplatz wird dem 18. und 19. Jahrhundert somit am meisten Aufstellungsfläche zur Verfügung gestellt.

Die allegorischen Figuren der Bogenzwickel schildern die Ereignisse des neptunischen Reiches. Sie stellen so den vertikalen Zusammenhang zu ihrem „Schirmherren“ Poseidon her und gliedern sich horizontal in die Reihe der Entdeckungen der Meere und Ströme ein.

Unter den Porträtköpfen findet man die Büste Darwins, der in den Führern des NHM als der „einzige Wissenschaftler, der noch zu Lebzeiten auf der Fassade des NHM verewigt wurde“²⁰⁶, oder als der „einzige, dessen Bildnis noch zur Zeit seines Lebens den Statuen und Porträts der großen Toten angereicht wurde...“²⁰⁷, beschrieben wird. Genaugenommen war Darwin (verstorben 1882) der einzige, der die Fertigstellung des Außenbaues 1881 erlebte. Zu Lebzeiten wurden noch weitere vier Wissenschaftler in das Programm aufgenommen (möglicherweise waren sie darüber nicht informiert). Zumindest war Darwin der einzige, der imstande gewesen wäre, sein Bildnis ungefähr ab 1878/79 zu betrachten.

Darwin wird vor allem mit der Deszendenztheorie in Verbindung gebracht, die im 19. Jahrhundert eine große Rolle in der Naturwissenschaft spielte und das allgemeine Leben prägte. So ist es nicht verwunderlich, dass dieses Thema auch in den Dekorationen des Museums immer wieder aufgegriffen wurde.

²⁰⁴ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 788

²⁰⁵ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 762f

²⁰⁶ Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, NHM Wien 2000, S. 93 f

²⁰⁷ Hauer F., Jahresbericht für 1885, Wien 1885, S. 25

4. 4 Darwin und die Deszendenztheorien in den Dekorationen des NHM

„Der Teufel in Gestalt des Pavians ist unser Großvater.“

Abb.1 Darwin-Karikatur, 1871

4. 4. 1 Urheber der Auswahl der Deszendenztheoretikern

Als Auftraggeber war Franz Joseph I. trotz seiner Zugehörigkeit zum konservativen Katholizismus der modernen Wissenschaft gegenüber sehr offen. Es ist zwar unwahrscheinlich, dass er als Berater für die Auswahl der Wissenschaftler fungierte, in jedem Fall hatte er jedoch das letzte Wort und musste die Darstellung der betreffenden Personen genehmigen. Die revolutionäre Denkrichtung der Deszendenztheorie wurde von Marx und Engels erfreut angenommen. Umso erstaunlicher ist es, dass Kaiser Franz Joseph I. es gestattete, ein Thema aufzugreifen, mit dem auch Sozialisten sympathisierten!²⁰⁸ Die Auswahl der Darstellung deszendenztheoretischen Gedankengutes und der kompromittierenden Darstellung Darwins musste sich daher zu einem brisanten Akt gestalten. Aber wer war dafür verantwortlich, bzw. wer war bereit dafür Verantwortung zu übernehmen?

Interessanterweise war es Semper, der mit Hilaire und Darwin als Balustradenfiguren einen eindeutigen Akzent setzen wollte. Der Darwinismus fand in Sempers eigenen Theorien zwar deutlich Eingang, denn er folgerte, dass „die Werke der Architektur die Naturgeschichte der Menschheit ebenso treu erzählen würden wie die Muscheln und Korallenbäume“.²⁰⁹ Andererseits war er kein expliziter Anhänger des Darwinismus. Es war Ferdinand von Hochstetter – 1829 bis 1884, Geologe und Teilnehmer an der vom Kaiser geförderten Novara-Expedition 1857, entwarf als erster Intendant des NHM auch einen Organisationsplan²¹⁰ – der wiederum dem Darwinismus eigentlich zugetan war, Semper von der Darstellung Darwins und Hilaires jedoch abriet. Als offiziell bekennender und prominenter Vertreter des Darwinismus scheute er sich nicht, für jene Theorien einzutreten. Womöglich hielt ihn zu diesem Zeitpunkt die Position als Lehrer des Kronprinzen Rudolph davon ab, ein derart monumentales Statement zu befürworten. Vielleicht hielt er aber auch einfach nur andere bereits verstorbene Wissenschaftler für würdiger ein Denkmal gesetzt zu bekommen.

Für die genehmigte Auswahl der Wissenschaftler (Köpfe und Statuen: Agassiz, Brown, Darwin Lyell, Lamarck, Buch, Cuvier, Humboldt), die mit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert in Verbindung zu bringen sind, können außer Semper und Hochstetter drei weitere Personen in Erwägung gezogen werden:

1. Eduard Fenzl, Direktor des k. k. Botanischen Hof-Kabinetts
2. Dr. Ludwig Redtenbacher, 1814 bis 1876, Entomologe und Arzt, ab 1860 Direktor des k. k. Zoologischen Hof-Kabinetts.

²⁰⁸ Jahn I., Charles Darwin, Köln 1982, S. 96 ff: Am 11. oder 12. 12. 1859 schrieb Engels, der sich seit einem Jahr mit vergleichender Anatomie und Physiologie beschäftigt hatte, an Marx: „Übrigens ist der Darwin, den ich jetzt lese, ganz famos. Die Theologie war nach einer Seite hin noch nicht kaputt gemacht, das ist jetzt geschehen. Dazu ist bisher noch nie ein so großartiger Versuch gemacht worden, historische Entwicklung in der Natur nachzuweisen und am wenigsten mit solchem Glück ...“ Ein Jahr später äußert sich Marx an Engels, er schrieb an Lassalle 1861, dass Darwins Buch „sehr bedeutend“ und die passende naturwissenschaftliche Grundlage für seine Ansichten sei, denn hier sei „der Theologie in der Naturwissenschaft nicht nur der Todesschuss gegeben, sondern der rationelle Sinn derselben auseinandergelegt.“

²⁰⁹ Semper G., Über architektonische Symbole (1854), S. 293, zit. Anm. in Telesko W. Zur Genese der Programmatik des KHM und NHM in Wien, in: Wiener Geschichtsblätter, Jg. 61, Heft 2, Wien 2006, S. 40

²¹⁰ Riedl-Dorn C., Das Haus der Wunder, Wien 1998, S. 187: Laut Riedel-Dorn wurden die dargestellten Personen letztlich von Hochstetter als ersten Intendant en gewählt.

3. Gustav Tschermak von Seysenegg, Direktor des k. k. Mineralogischen Hof-Kabinetts

4. Freiherr von Sacken 1871 Direktor des Münz- und Antikenkabinetts

Für die Wiederaufnahme Darwins in das Porträtprogramm kommt, wie schon angesprochen, Hasenauer gemeinsam mit Hochstetter in Frage.

4. 4. 2 Deszendenztheoretische Darstellungen am NHM

„Einst wart ihr Affen, und auch jetzt noch ist der Mensch mehr Affe als irgendein Affe.
Was ist der Affe für den Menschen?
Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham.
Und eben das soll der Mensch für den Übermenschen sein:
ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham.“²¹¹

Das Thema der Deszendenztheorie war so präsent im Leben des 19. Jahrhunderts, dass es gemeinsam mit der Person Darwin im Gesamtkunstwerk des Naturhistorischen Museums nicht nur einmal aufgenommen wurde. Im Außenbereich ist Darwin in Form der Büste an der Ostseite, an der Ringstraße dargestellt, er steht hier in der Reihe der Forscher des 19. Jahrhunderts. Der Bildhauer des Darwin-Porträtkopfes war in der Literatur bisher als „unbekannt“ angegeben, laut Urkunden des k. k. Hofbau-Comités Fas. 26/3614 war der Schöpfer Josef Beyer.

1882, im Jahre von Darwins Ableben, erhielt der Maler Hans Canon den Auftrag für das Deckengemälde im Museum. Das Thema dafür konnte er frei wählen, und er schuf im Geiste des Darwinismus das Werk mit dem Titel „Kreislauf des Lebens“.

Das dritte und provokanteste Darwinitat befindet sich in der Kuppelhalle an der Stiegenhausseite, hier „erzählt ein Relieffries anschaulich und witzig vom Unwillen der Menschen, die Abstammung vom Affen zu akzeptieren. Ein kleiner Affe hält einem Knaben den Spiegel vor das Gesicht. Dieser bedeckt mit den Händen seine Augen und will nicht sehen, was ihm der Affe zeigt. Hinter ihm sitzt ein weiterer Affe mit einem aufgeschlagenem Buch, worauf geschrieben steht: „Darwin, Abstammung des Menschen“²¹².

Zwei weitere Darstellungen sprechen die Evolution zwar nicht direkt an, spielen aber mit dem Thema der Deszendenztheorien: Asia und Africa. Semper plante an erster Stelle die Darstellung der Africa, was dem heutigen Wissensstand entsprechend insofern nachvollziehbar erscheint, als Afrika als das Land des menschlichen Ursprungs angenommen wird, und somit die Verbreitung der menschlichen Kultur hier ihren Anfang genommen hat. In der Ausführung ist jedoch Asia an erster Stelle platziert, als eindeutige Personifizierung des Beginnes der Menschheit und der christlichen Religion. Es stellt sich die Frage, ob in der Platzierung der beiden Statuengruppen der Ursprung der Menschheit, laut der christlichen Schöpfungslehre auf asiatischem Raum, in Asien angenommen wurde. Wie der Affe zu Füßen der Asia zeigt, gibt es Affen auch auf diesem Kontinent. Schimpansen und Gorillas, aus der Gattung der Menschenaffen jene, zu denen der Mensch die meisten verwandten genetischen Merkmale aufweist, leben in Afrika. Von diesen genetischen Erkenntnissen waren die Wissenschaftler

²¹¹ Nietzsche F., Also sprach Zarathustra, München 1976, S. 14

²¹² Des Kaisers Evolutionsmuseum. <http://www.nhm-wien.ac.at/D/ZeitschriftNaturhistorisches/Das%20Naturhistorische%2024.pdf>

zu jener Zeit jedoch noch weit entfernt. Der Bildhauer wollte daher einerseits möglicherweise bloß aufzeigen, dass es Affen in Asien gibt, andererseits involvierte er den Affen in das Sujet des Sündenfalls, indem er ihn nach dem Apfel greifen ließ und unmittelbar daneben die Schlange darstellte. Diese Szene verleitet eher zu der Interpretation, dass der Bildhauer sich über die theologische Schöpfungsgeschichte zynisch hinwegsetzte, indem er den Gedanken aufwarf, dass der Affe durch den verbotenen, sündenbehafteten Biss vom Apfel aus dem Paradies als Mensch zur Erde fiel!

In engerem Zusammenhang mit Darwin sollten noch folgende Personen der Fassadengestaltung erwähnt werden:

1. **Lyell** war ein Vertrauter Darwins, der dessen Theorien zuerst skeptisch gegenüberstand, er „lehnte die Möglichkeit des unbegrenzten Variierens mit Konsequenz des Artenwandels ab und sah im Kampf um das Dasein die natürliche Auslese als ein Mittel zur Konstanthaltung des Arttypus“²¹³. Darwin verdankte es der freundschaftlichen Mahnung Lyells, dass er sein wissenschaftliches Manuskript früher als gedacht veröffentlichen sollte, um Wissenschaftlern wie Wallace zuvorzukommen, der ebenso an einem Manuskript „Über die Tendenz der Varietäten unbegrenzt von dem Originaltypus abzuweichen“ arbeitete.²¹⁴ Lyell ließ sich als 60-jähriger, der 30 Jahre lang von der Unwandelbarkeit der Arten überzeugt war, von Darwins Arbeit überzeugen, was Letzterem seine Unsicherheit nahm. Lyell war auch einer von drei „Richtern“ neben Hooker und Huxley, die sich für die Theorie Darwins einsetzten, nachdem ihm nach der Veröffentlichung 1859 etliche Denunziationen widerfahren waren.

2. Transmutationstheorien kamen schon im 18. Jahrhundert bei den französischen Aufklärungsphilosophen vor. Darauf folgten um die Mitte des 19. Jahrhunderts Wissenschaftler wie Erasmus Darwin (Großvater von Charles), Saint-Hilaire, **Agassiz**, **Lamarck**, **Humboldt** und **Buch**, auf die sich Darwin berief. Letztere vier findet man auch auf den Fassaden des NHM.,²¹⁵ wobei Agassiz den Darwinismus ablehnte. Saint-Hilaire wurde vorerst von Semper als Balustradenfigur vorgesehen. Über Humboldt schrieb Darwin an Henslow im Mai 1832: „Ich habe niemals ein so intensives Entzücken erfahren, ich bewunderte früher Humboldt, jetzt bete ich ihn beinahe an, er allein gibt irgend einen Begriff von den Empfindungen, welche in der Seele erregt werden beim ersten Betreten der Tropen (21, Bd.1 S. 218).“²¹⁶

Lamarck stellte eine besondere Herausforderung für Darwin dar. Darwin distanzierte sich von dessen Ideen einer „Progressiven Stufenleiter der Dinge“ und einem dem Organismus innewohnenden „Vervollkommnungstrieb“ und schrieb 1844 an Hooker: „(...) der Himmel bewahre mich vor lamarckschem Unsinn einer Neigung zum Fortschritt (...)“²¹⁷. Zu dem Zeitpunkt der zeitgenössischen Artdiskussion²¹⁸, als Darwin vom Schöpfungsglauben abrückte, neigte er bezüglich der Frage „nach

²¹³ Jahn I., Geschichte der Biologie, Heidelberg 2000, S. 51

²¹⁴ Jahn I., Charles Darwin, Köln 1982, S. 81

²¹⁵ Jahn I., Charles Darwin, Köln 1982, S. 51, S. 53: Die verschiedenen spekulativen Transmutationsvorstellungen des 19. Jh. boten noch keine glaubhafte Alternative zu dem Schöpfungsbericht der Bibel, da sie tief unter dem Kenntnisstand der Biologie, besonders der Histologie, Embryologie, Physiologie, etc. standen.

²¹⁶ Jahn I., Charles Darwin, Köln 1982, S. 32

²¹⁷ Jahn I., Charles Darwin, Köln 1982, S. 52 (an Hooker 1844; 21 Bd. 2 S.23)

²¹⁸ Sowohl Vertreter der Artkonstanz (eine Erschaffung der Arten) als auch Naturphilosophen (Naturordnung metaphysischer Auffassung) nahmen an, dass der systematischen Kategorie „Art“ eine geistige Realität oder Existenz zugrunde liegt. Entsprechend Platon, der Existenz der Idee außerhalb des menschlichen Bewusstseins. In diesem Sinne dachte auch Lyell, dass Arten wirklich existieren, ebenso die meisten Systematiker, während Lamarck die Art und alle höheren systematischen Kategorien (Ordnung, Klasse) als künstliche Konstruktionen des Menschen ansah, daher eine reale >Existenz der Art< negierte.

der Existenz der Art“ zu der Auffassung Lamarcks, lehnte ihn aber sonst ab!²¹⁹ Später schließlich führte Darwin die eigene Verunsicherung über die ausschließliche Geltung seiner Selektionstheorie zu weitergehenden Kompromissen mit quasi lamarckistischen Auffassungen, er hielt es daher für einen großen Irrtum, der Wirkung der Umwelt nicht hinreichend Gewicht beigelegt zu haben!²²⁰

3. Ebenso übte der Botaniker Robert **Brown**, dessen Statue sich auf der Balustrade der Fassade zur Ringstraße befindet, einen beratenden Einfluss auf Darwin aus, den er im Hause seines Bruders kennenlernte.²²¹

4. 5 Programmatik – Dokumentsinn

4. 5. 1 Der Kreislauf

„Die Ringstraße läuft wie ein Stück Ewigkeit um die Stadt herum,
ohne Ruhepunkt, ohne Anfang, ohne Ende,
eine Riesenschlange, die sich in den Schwanz beißt.“²²²

Die Geschichte der Menschheit ist geprägt von einem gegensätzlichen Glauben-Wissen Verhalten. Es wechselt der Drang nach einer umfassenden Aneignung der Wirklichkeit gegen eine Wirklichkeitsflucht, eine Abhebung in höhere Sphären und eine Konstruktion einer Gegenwelt.²²³ Der mystischen Verschleierung der Natur folgt an der Fassade zum Museumsplatz eine Entschleierung, die Forschung feiert ihre „hohe Zeit“, indem sie der Natur den Schleier hebt, aber der ewige Kreislauf, der den Betrachter um das Gebäude herumzieht, lässt ihn nach kurzem Weg wieder an den schleierhaften mythologischen und religiösen Gestalten der Schöpfung innehalten,

„Die Welt der Kräfte leidet keinen Stillstand: denn sonst wäre er erreicht worden, und die Uhr des Daseins stünde still. Die Welt der Kräfte kommt also nie in ein Gleichgewicht, sie hat nie einen Augenblick der Ruhe, ihre Kraft und ihre Bewegung sind gleich groß für jede Zeit. Welchen Zustand diese Welt auch nur erreichen kann, sie muß ihn erreicht haben, und nicht einmal, sondern unzählige Male. So diesen Augenblick: er war schon einmal da und viele Male und wird ebenso wiederkehren, alle Kräfte genau so verteilt, wie jetzt: und ebenso steht es mit dem Augenblick, der diesen gebar und mit dem, welcher das Kind des jetzigen ist. Mensch! Dein ganzes Leben wird wie eine Sanduhr immer wieder umgedreht werden und immer wieder auslaufen – eine große Minute Zeit dazwischen, bis alle Bedingungen, aus denen du geworden bist, im Kreislaufe der Welt, wieder zusammenkommen.“²²⁴

Die Humanisten fragten kritisch, ob die geographischen Entdeckungen ihrer Zeit gegenüber dem, was bereits die Antike gewusst hatte wirklich neu waren. „Wie neu waren die unerhörten Taten des Kolumbus und des Vespucci?“²²⁵ Ihnen wird von modernen Kritikern zum Vorwurf gemacht, dass sie sich durch Rückbezüge auf die Tradition nicht von den antiken Autoritäten lösen konnten.²²⁶ Tatsächlich wird das Wissen, das der Forschungsdrang der Menschen immer wieder zutage fördert, aus unterschiedlichsten Gründen oft wieder entfremdet. Diese Bewegungen rufen meist zeitgleich eine Gegenbewegung hervor. Wie im Historismus, als die Philosophen während der Verbreitung der

²¹⁹ Jahn I., Charles Darwin, Köln 1982, S. 53

²²⁰ Jahn I., Charles Darwin, Köln 1982, S. 91 (an Wagner 1876; 21 Bd. 3 S. 155)

²²¹ Jahn I., Charles Darwin, Köln 1982, S. 106

²²² Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 79, Zeitung 1867

²²³ Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, NHM Wien 2000, S. 7

²²⁴ Safranski R., Nietzsche, Frankfurt a. M. 2005, S. 234

²²⁵ Füssel S., Die Folgen der Entdeckungsreisen für Europa, 1992, S. 39: Conrad Peutinger führt 1506 Quellen an, welche die Ostindienfahrt bereits für die Antike und das Mittelalter belegen, Glareanus berichtet 1528, Amerika sei schon unter Kaiser Augustus bekannt gewesen, und führt als Beleg die Verse 795-798 aus dem 6. Buch von Vergils Aeneis an.

²²⁶ Füssel S., Die Folgen der Entdeckungsreisen für Europa, 1992, S. 39

Deszendenztheorie und der damit einhergehenden Verwerfung der „Religionen“ bereits an einem neuen spirituellen Weg der stufenweisen Vervollkommnung arbeiteten, um den durchschnittlichen Mensch vor dem Chaos zu retten, das ihnen ohne eine spirituelle Versicherung bevorgestanden hätte. Trotz aller Antworten bleibt immer die tiefgreifende Frage nach dem Anfang in der Vergangenheit offen, als ob dies die Antwort auf der Suche nach dem Ende der Zukunft wäre.

So versucht auch das Programm des NHM, aus den Sicherheiten der Vergangenheit Sicherheit für die Gegenwart zu gewinnen. Die Erstellung dieses Trugbildes bewirkt aber auch die intensive Beschäftigung mit Vergangenen, ohne die das Moderne gerade in der Kunst nicht möglich wäre! Das nochmalige Aufrollen und Archivieren alter Themen und Stile im 19. Jahrhunderts ermöglichte das sukzessive Loslassen zu etwas völlig anderem. Kunst und Religion bewegen sich als Worte und Werke, als Sitten und Taten parallel im Kreislauf des Lebens. Ist die Kunst vielleicht nicht deshalb berufen, die Religion zu retten, weil Religion in ihrem Kern nichts anderes ist als – Kunst?²²⁷

4. 5. 2 Gott-Mensch-Natur

In dem System der drei Ebenen des Programms erkennt man den aufsteigenden Aspekt. Die erste Ebene stellt das Materielle dar, die Erfindungen, die Nutzbarmachung bzw. die Unterjochung der irdischen Reiche. Der Mensch steigt weiter auf in die zweite Ebene der Entdeckungen und Weltbegebenheiten. Er entdeckt neue Erdteile und übertrifft sich dabei selbst (Seereisen über die Säulen des Herakles hinaus, ein Überbieten der antiken Leistungen; von Magalhaes und seinen Seeleuten wird gesagt, ihr Verdienst sei ungleich höher als das der Argonauten und ihr Schiff verdiene eher als die Argo, unter die Sterne versetzt zu werden.²²⁸). Erst erfindet der Mensch Gott, um Gebote als gottgegeben, also heteronom, als irreversibel zu manifestieren, und preist sich später als Finder und Entdecker der Naturgesetze. So stellt er sich auf die dritte Ebene fast gottgleich. Die wahre Religion erkannte der Romantiker dort wo sich der Mensch durch schöpferische Freiheit bis zur Selbstvergöttlichung entfaltet. „Frei ist der Mensch, wenn er Gott hervorbringt.“²²⁹

Wobei der Vermittler ganz oben nicht der Vertreter einer Theologie oder ein Weltenbürger ist, sondern als mythologische Gestalt, also als Allegorie einer Naturerscheinung, das am wichtigsten scheinende Element „Licht“ glorifiziert.

Damit wird der Natur eindeutig der Vorrang vor den Religionen eingeräumt, während die mythologischen und religiösen Darstellungen an den Fassaden des NHM durch ihre Platzierung eine Gleichstellung erfahren.

Gegenteilig verhält es sich z. B. bei dem zeitgleichen Waterhouse-Gebäude in London, das die Mineralogie und die naturhistorische Sammlung beherbergte, heute zum Natural History Museum of London gehörig. Der von Francis Fowke zuerst ebenso im Renaissancestil entworfene Bau, wurde nach dessen Ableben vom jungen Architekten Alfred Waterhouse in den Neoromanischen Stil verändert. Der Stil und die Abbildung Adams auf dem Giebel über dem Eingang geben dem Gebäude

²²⁷ ²²⁷ Safranski R., Romantik, München 2007, S. 135

²²⁸ Füssel S., Die Folgen der Entdeckungsreisen für Europa, 1992, S. 21

²²⁹ Safranski R., Romantik, München 2007, S. 135: Friedrich Schlegel

eine eindeutig christliche Prägung. Das erhöhende Moment des Individuums (Mensch, Gott) wird ebenso durch den Stil der Romanik, der keine individuellen Darstellungen zulässt, verhindert.

Viele der Skulpturen sind für den Betrachter von der Straße oder dem Platz aus nicht gut bzw. fast gar nicht zu sehen, wie Hephaistos und Gaia in den Tabernakeln. Das führt zu dem Gedanken, dass die plastische Gestaltung nicht als reiner Schmuck betrachtet werden darf, sondern als spirituelle Beigaben an ein Objekt der Verehrung. Es ist ein Denkmal für alle Helden der wissenschaftlichen und forschenden Taten, ein Reliquienschrein des Wissens und des Glaubens, ein Ehrengrab. Denkt man an die für die naturwissenschaftliche Sache „verstorbenen“ Tiere, liegt der Gedanke der Grabstätte auch nicht fern. Der Funktionssinn des Gebäudes macht es nicht notwendig, alle Figuren gut sehen zu können, der entscheidende Gedanke ist, dass sie da sind und so das Konzept unterstützen bzw. dass der wissende Betrachter vorbeizieht und seine Gedanken und Hoffnungen durch die dem Denkmal innewohnenden Gestalten gekräftigt werden.

Ebenso zeigt sich der Stellenwert, die Bedeutung der Individualität in dieser Epoche. Denn auf der massiven, ruhigen terrestrischen Basis des Gebäudes bilden die Götter die Vermittler zum dominanten Individuum „Mensch“ auf der Balustrade. Die einst zum Olymp hochgehobenen Götter werden durch die Wissenschaft zum Vermittler zwischen Erde und Mensch.

Auffallend bezüglich der Gleichstellung und zu einer weiteren Untersuchung anregend ist diesbezüglich, dass „offenbar dem Zeitgeist entsprechend keine einzige Naturforscherin wie Hypatia von Alexandria, Trotula oder Hildegard von Bingen dargestellt wurde!“²³⁰

²³⁰ Riedl-Dorn C., Das Haus der Wunder, Wien 1998, S. 187

4. 6. Abbildungen

Abb. 2 Semper G., Kunsthistorisches Museum, Wien, Aufriss des Eckrisalits, 1871

Abb. 3 G. Semper, Detail des Fassadenrisses mit stereotypen Gesichtern an den Fensterstürzen, April 1871

5. Bildhauer und Plastiken

„Wenn sich der Charakter nach des Dichters Ausspruch im Strom der Welt bildet, so heißt das für die Plastik: an großen Aufgaben!“²³¹

5. 1 Die Bildhauerei zur Zeit des Baues der Hofmuseen

Die Skulpturen für die Fassaden des NHM wurden ungefähr in den Jahren 1875 bis 1879 ausgeführt. Mit den 80er-jahren verlagerte sich die Tätigkeit der Bildhauer zum Burgtheater.²³²

Bis Anfang der 70er-jahre war die Plastik noch immer eine schwache Seite der Wiener Kunst, auch wenn das Gebiet der Plastik 1868 als noch weit reicher vorhanden gesehen wurde als das der Architektur.²³³ Auf der Allgemeinen Wiener Ausstellung von 1869 war die gesamte deutsche Plastik nur spärlich vertreten, was sowohl an der Schwerfälligkeit der Skulptur an sich als auch an der Diplomatie der Kunst gelegen haben mag. Am verhältnismäßig glänzendsten repräsentierte sich die Dresdner Schule durch Schilling und den kurz zuvor nach Wien berufenen König. Der österreichischen Plastik bzw. der Wiener Schule, die durch den bestehenden Heimvorteil stärker vertreten war, wurde von der zeitgenössischen Kritik viel Talent, aber wenig Charakter zugesprochen.

„Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht.“²³⁴

In Wien mangelte es an großen Aufgaben für Skulptur und ebenso für die Architektur. Talente und Schulen waren vorhanden, was fehlte war Inspiration, die nur von oben kommen kann, so „wie der richtige Elan des Soldaten nur vom Feldherrn.“²³⁵ Bis zu diesem Zeitpunkt erkannte man in den aufgeklärten Staatslenkern Österreichs aber keinen Mann, der die hohe Bedeutung der Kunst vollkommen erfasst hätte. Zu dieser Schlussfolgerung war auch Semper bezüglich der Suche nach einem neuen Stil gekommen. Ebenso bot die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft von 1870 „an größeren Skulpturen nichts Neues von hervorragender Bedeutung.“²³⁶ Auf der Internationalen Kunstausstellung München 1870 wurden im Gebiet der Plastik verhältnismäßig viele Allegorien ausgestellt, an Bedeutung gewann vor allem die germanische Poesie. Zahlreich boten sich neuchristlich-germanische Heilige und Madonnen, diese allerdings reinen Kunstindustrieprodukte

²³¹ Kunstchronik, 4. Jg., in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 4, Wien 1869, S. 144 f

²³² Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 80

Mitteilungen für Kunst und Industrie, Bd. VII, Jg. 13, Nr. 158, Wien 1. 11. 1878, S. 203: Die Hofmuseen nahen ihrer Vollendung, im heurigen Jahr noch wird der Verputz und werden die Bildhauerarbeiten bis zum Hochparterre fertig gemacht, so daß für das künftige Jahr nur mehr der Anbau der beiden Kuppeln vom zweiten Stock aufwärts und der Verputz bzw. die Stuckatur- und Marmorierungsarbeiten von innen nebst der Beischaffung der Einrichtung übrig bleibt. Die Gebäude erhalten soeben ihren Abschluß von oben durch die Aufstellung der Statuen, welche den beiden Hofmuseen eine außerordentliche Zierde verleihen. Auf dem NHM: 1. Theophrastos Eresios, 2. Robert Brown, von Schrödel, 3. Paulus Aeginetis, von Probst, 4. Aribasius-Pergamenus von Lahner, 5. Gottf. Leibniz, 6. Joseph Pitton de Tournefort, 7. L. Buffon, 8. Karl Linné, von Costenoble, 9. A. Magnus, 10. Marc o Polo v Jak. Glieber, 11. Nicol. Jacquin, 12. René Just. Haüy, 13. Fabricius, 14. L. Jussieu, 15. Cuvier, 16. L. Agassiz von Deloye, 17. Anaxagoras, 18. Empedokles von Beer, 19. Humboldt 20. Buch von Tilgner, 21. Vesalius, 22. Gessner von Werner David, 23. Alamsudi von Swoboda, 24. Plinius Sec., 25. Galenus Pergamenus, 26. Ptolemäus von Mitterlechner, 27. Herodot, 28. Aristoteles von Rössner, 29. Strabo, 30. Dioscurides Anaz. von Mailler, 31. Cosmas-Alex. von Weigl, 32. Clusius, 33. Galilei von Hofmann, 34. Mohs von Beer. Diese Statuen sind bereits alle aufgestellt, sie sind sämtliche aus Medolino Stein und es fand die Mehrzahl der Bildhauer Wiens bei der Ausführung derselben Beschäftigung.

²³³ Kunstchronik, 3. Jg., Nr. 9, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd.3, Wien, 1868, S. 72 ff: 14. Feb. Korrespondenzen Wien

²³⁴ Hänsch W., Die Semperoper, Berlin 1986, S. 8

²³⁵ Kunstchronik, 4. Jg., in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 4, 1869 Wien, S. 144 f

²³⁶ Kunstchronik, 5. Jg., Nr. 20, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 5, 1870, S. 168: 5.Aug., Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft II

erschranken den arglosen Kunstfreund mehr, als dass sie ihn andächtig stimmten.²³⁷ Neben den mythologischen Darstellungen waren Büste und Genre am stärksten vertreten. Insgesamt war Österreich aufgrund der schlechten Arbeitssituation im eigenen Land sehr schwach repräsentiert.²³⁸

Viele Wiener Künstler verließen die Heimat oder arbeiteten sich für wenig Geld und Achtung ab. E. Ranzoni schrieb in der Allgemeinen Kunstchronik 1882 über jene Zeit, dass die Künstler in den Augen mancher Bürger den Bettlern gleichgestellt wurden. Nur wenige hatten nach dem Studium an der Akademie und den Studienreisen vorwiegend nach Dresden und Rom, anschließende Erfolge und eine glückliche Entwicklung in der Heimat zu verzeichnen, wie z. B. Kundmann. Auch wenn die lohnendsten Aufträge meist an Ausländer gingen und aufgrund eines Mangels an bildhauerischen Aufträgen mehr der kleinplastische Sektor bedient wurde, war die österreichische Plastik der Vorringstraßenzeit laut Krause nicht so kläglich, wie Eitelberger und andere sie zu sehen glaubten.²³⁹ Machten die Bildhauer ihre lukrativen Geschäfte im Durchschnitt kleiner Ware, wurde ihr Marktwert und Ansehen jedoch nach öffentlichen Einzelaufträgen bemessen.²⁴⁰

Der Einfluss der Industrialisierung des Kunstgewerbes wurde zwiespältig aufgenommen. Einerseits wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die neuen technischen Möglichkeiten bejahend aufgenommen, andererseits setzte gleichzeitig durch das Bewusstwerden des veränderten Berufsbildes eine Krise bei den Künstlern ein. Wurden in der Renaissance die einzelnen Zünfte zu Künsten erhoben, wurde der fertige Künstler im Historismus als kleiner Warenproduzent angesehen und zum kopierenden Handwerker degradiert. Es fand also wieder eine Auseinandersetzung zwischen Handwerk und Kunst statt, wie man sie besonders aus der Renaissance her kennt. Dem Handwerk bzw. Kunstgewerbe zugute muss man sagen, dass dieses den zahlreichen Künstlern die Möglichkeit bot, ihren Unterhalt wenigstens in einer handwerklich kreativen Industrie zu bestreiten. Der Historismus hat durch die Industrie neue Handwerke in Form des Kunstgewerbes geschaffen, die schon nach kurzer Zeit, so wie noch heute (Graphik, Design), in einer erneut historistischen Zeit zu neuen Kunstgattungen erhoben wurden (Dokumenta 12). Natürlich widerfuhr dem künstlerischen Werk durch das plötzliche Massenangebot an Kunstprodukten, die neuen Materialien, neue handwerkliche Techniken und die Vielzahl an konkurrierenden „Künstlern“ eine stark beeinflussende Veränderung in seiner ganzen Wesenheit, die zum Ende des 19. Jahrhunderts die ersten Ausformungen fand.

Aber allein vom Kunstgewerbe zu existieren, war in manchen Fällen schwer möglich und nicht wünschenswert, und so brachten die begehrten Aufträge der Stadterweiterung in Wien den beschäftigten Künstlern ein halbwegs geregeltes Einkommen. Daher entwickelte sich die Wiener Plastik zunächst als Dekorationsplastik der Architektur.²⁴¹ Die ungünstigen Verhältnisse der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (akademischer Regelzwang, Kompromisslösungen zwischen Idealismus und Realismus, „Professorenplastik“,²⁴² schwerfällige Stipendien und Studienorganisation der Wiener Akademie²⁴³ ...) hemmten den individuellen künstlerischen Ausdruck zum Teil bis in die 70er-Jahre des Jahrhunderts. Neben der Freiplastik bildete die Bauplastik den zweiten monumentalen Bereich der

²³⁷ Kunstchronik, 4. Jg., in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 4, Wien 1869, S. 144 f

²³⁸ Kunstchronik, 5. Jg., in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 5, Wien 1870, S. 150 ff

²³⁹ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 5

²⁴⁰ Krause W., Plastik des 19. Jahrhunderts, Wien 1990, S. 31

²⁴¹ Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. LV

²⁴² Hevesi L., Österreichische Kunst im 19. Jh., Leipzig 1903, S. 161

²⁴³ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 6

Skulptur. Ihre Bedeutung übertrifft nicht selten die der selbstständigen Werke, wird jedoch durch den übergeordneten Zusammenhang viel weniger bewusst wahrgenommen.²⁴⁴ Den Bildhauern wurde auch nur in wenigen Fällen ermöglicht, „an große architektonische Werke anzuschließen, ohne ihre eigene Selbstständigkeit zu verlieren.“²⁴⁵

„Je größer die Zahl der abstrakten Käufer wird,
umso unbestimmter wird der Inhalt dessen, was der Künstler liefern soll;
je größer die Zahl der Künstler wird,
umso leichter führt Konkurrenz zu Koketterie, Effektsucht, Spielerei.“²⁴⁶

Ein weiterer hemmender Faktor für die individuelle Selbstdarstellung der Künstler war die Tatsache, dass der direkte Kontakt zum Arbeitgeber verschwand. Durch die Galeristen und Kunsthändler als Mittelsmänner wurde der Käufer zur abstrakten Person. Dieser fehlende persönliche Bezug machte sich in der Ausgestaltung der Werke bemerkbar und ließ sie zu einem unpersönlichen Luxusprodukt werden.

Trotz aller Erschwernisse entwickelte sich das siebente Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zur eigentlichen Glanzzeit der Ringstraße. Hatten im strengen Historismus noch die Architekten diktiert, bestimmte das „Antlitz der kommenden Dezennien ein Maler: Hans Makart“²⁴⁷.

Die Architektur entwickelte sich zum bloßen Träger der an Selbstständigkeit erstarkten dekorativen Bauplastik. Krause zählt fünf Hauptkomponenten auf, welche die Plastik des letzten Jahrhundertviertels entscheidend beeinflussten: 1. die Berufung Makarts nach Wien, sein Atelier wurde zum Inbegriff der Ringstraßenkultur; 2. die neue Generation von Bildhauern um 1870, als Schüler der Akademie waren sie durch die beherrschenden Lehrerpersönlichkeiten geprägt (keine Meisterklasse), damit öffneten sie sich den modernen, besonders von Frankreich ausgehenden Einflüssen; 3. nach Bauers Ableben wurden Kundmann und Zumbusch die Leiter der Spezialschule für Bildhauerei (Aufschwung durch zwei Schulen); 4. das Schubertmonument war die Ouvertüre zur massiv einsetzenden Flut an Memorialplastik und Bauplastik, in welcher der Denkmalgedanke vielfach Eingang fand; 5. die Weltausstellung 1873 in Wien brachte Österreich endgültig aus der Isolation heraus und zwang zur Auseinandersetzung mit dem europäischen Standard.²⁴⁸

Auf der Weltausstellung dominierte vordergründig das Mittelmaß, die konservativen Kräfte förderten vor allem die Staatskünstler. Laut Pecht war die deutsche Skulptur langweilig, die französische durch die Lebendigkeit des Studiums des nackten Körpers interessant und die italienische Plastik süßlich raffiniert. Außerdem bemerkt er die Skulpturen und Bozzetti deutscher Bildhauer, welche längst in Wien angesiedelt waren: Fernkorn, Hähnel, Zumbusch und König.²⁴⁹ Weiters zeigte die österreichische Sektion eine imponierende Parade der Ringstraßenbildhauer: Kundmann, Benk, Hellmer, Tilgner, Melnitzky, Pilz und Hans Gasser.²⁵⁰ Dem Kunsthistoriker W. Hofmann fiel die „mitschwingende Sehnsucht der Ringstraßenzeit nach einem Consensus zwischen den Künsten durch ein theatrales Ereignis auf.“²⁵¹ Er erkennt in der totalen Durchgestaltung des öffentlichen Raumes

²⁴⁴ Krause W., Plastik des 19. Jahrhunderts, Wien 1990, S. 31

²⁴⁵ Eitelberger R., Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, S. 404

²⁴⁶ Feist P., Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1987, S. 32: 1837, „Schorns Kunstblatt“

²⁴⁷ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 63

²⁴⁸ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 63

²⁴⁹ Roschitz K., Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1989, S. 135

²⁵⁰ Roschitz K., Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1989, S. 136

²⁵¹ Roschitz K., Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1989, S. 164

„die Methode der Zurschaustellung für das bisher wenig gewürdigte Novum des 19. Jahrhunderts“²⁵² (vgl. Richard Wagner, Gesamtkunstwerk).

„Mit einem erhöhtem Nationalgefühl und einem neuen historischen Sinn vertiefte sich das Studium der Bildhauer in Richtung der Charakteristik der Einzelerscheinung und Realistik.“²⁵³ Zum Ende der 70er-Jahre halfen die in Wien ansässigen Künstler der Stadt, eine monumentale Ära zu beschreiten:

Auf der Jahresausstellung 1879 in Wien fiel den Kritikern unter der reichen Plastik vor allem eine große Menge an Porträtbüsten auf, die gegensätzlich aufgenommen wurde.²⁵⁴ Im Parterresaal waren eine Menge Figuren, die für die neuen Hofmuseen bestimmt waren, ausgestellt. Balduin Groller schreibt folgerichtig in der Zeitschrift für Bildende Kunst, dass es nicht gerecht wäre, diese Figuren einer strengen Kritik zu unterziehen, da sie sich „doch meist an dem Orte ihrer Bestimmung selbst der Kritik entziehen, weil sie aus dem Auge in fast unerreichbaren Höhen zu thronen bestimmt sind.“²⁵⁵ Den eigentlichen Höhepunkt erreichte die Wiener Plastik erst kurz nach den Museumsbauten, zu der Zeit, als die Arbeiten des Parlaments und des Burgtheaters in vollem Gang waren.

Auf der Internationalen Kunstausstellung München 1878 war Deutschland selbst sehr schwach vertreten, wodurch es mit Tilgner, Silbernagel, Zumbusch, Kundmann, Wagner, Koch u. v. m. nicht schwer war, die deutsche Bildhauermacht zu schlagen. Noch entscheidender war der Erfolg in der Architektur.²⁵⁶

In der Kunstchronik vom 15. 10. 1879 veröffentlichte Eitelberger eine Beurteilung des Henri Jouin, eines französischen Schriftstellers, der sich dem Studium der modernen Kunst verpflichtet hatte (Sculpture en Europe 1878) und anlässlich der Weltausstellung ein Kapitel eigens der österreichischen Kunst widmete. Er bemerkt zu Recht, dass Österreich seit 1867 große Fortschritte auf dem Gebiet der Plastik gemacht hatte. Waren die österreichischen Bildhauer den Franzosen bis dahin fast gänzlich unbekannt, hatte sich dies seit der letzten Pariser Weltausstellung entschieden geändert. Jouin widmete seine Aufmerksamkeit vor allem Kundmanns zwei Victorien für die Hofmuseen und einer Bronzegruppe Tilgners. Außerdem erwähnte er die Büsten von Beer und Statuen von Wagner und Schmidgruber. Er bemängelte allerdings die unzureichende Bearbeitung des Marmors in Österreich und dass der Bronze noch eine gewisse Feinheit fehle, da für diese Technik auch im Publikum noch nicht das hinreichende Verständnis vorhanden wäre.

Friedrich Pecht hebt in der „Allgemeinen Zeitung“ die schöne Porträt-Marmorbüste Lobmeyrs von Tilgner und die kleinen Bronzen von König hervor, „die Wiener, an ihrer Spitze König, leisten in den kleinen Bronzen diesmal so vortreffliches, daß sie schon anfangen, sehr gefährliche Nebenbuhler für die Franzosen zu werden.“²⁵⁷ Am Weg des Aufbruchs hatte sich die dekorative Plastik 1879 noch nicht vollkommen ihrer untergeordneten Rolle in Wien entledigt. Außerdem befanden sich noch immer

²⁵² Roschitz K., Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1989, S. 164

²⁵³ Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. LV

²⁵⁴ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, 1. Bd., Nr. 12 15. 4. 1879, S. 182 f. „Aber ich müsste es lügen, wenn ich sagen wollte, dass mir diese Terracotta-Plastik besonders imponirt. Nach meiner bescheidenen Meinung ist das nichts weiter als eine artige Spielerei, die plötzlich in Mode gekommen ist. Die plastische Kunst wird deshalb unserer Zeit doch so fremd bleiben, wie sie es bisher gewesen ist. Zwischen Tilgner und Phidias bleibt doch immer noch ein kleiner Unterschied – beiläufig so groß, wie zwischen Jupiter und Herrn Dittmar, von dem auch eine Tilgner'sche Portraitbüste da ist.“ Franz Hille, Hrg. des Sonn- und Feiertags-Courier's über die Jahresausstellung. Kabdebo schreibt über den Autor dieses Artikels: „Mag ein vorzüglicher Journalist sein, aber ein sehr schlechter Kunstkritiker!“ Kunstchronik, 14. Jg., 5. 4. 1879, Nr. 25, in: Zeitschrift f. bildende Kunst, Bd. 14, Wien 1879, S. 398: „(...) reicher als sonst Plastik vertreten, (...) keiner mehr besseres und wirkungsvolleres geliefert als Tilgner (...)“

²⁵⁵ Kunstchronik, Jg. 14, 29. 5. 1879 Nr. 33, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 14, Wien 1879, S. 524

²⁵⁶ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. II, Wien 1. 9. 1879. Nr. 9, S. 140 f

²⁵⁷ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. II, Wien 15. 10. 1879 Nr. 12, S. 187

viele österreichische Künstler aufgrund der schlechten finanziellen Verhältnisse in der Diaspora. Ein Aufbegehren der an den Museen beschäftigten Bildhauer bezeugt deren unvorteilhafte Situation: „Das Wiener Journale veröffentlichte den Wortlaut eines Memorandums der Bildhauer, welches durch Deputation den Ministern, dem Obersthofmeister, dem Oberstkämmerer des Kaisers, dem Bürgermeister und dem Grafen Wrba übergeben wurde.“²⁵⁸

Hasenauer argumentierte eindeutig zum Nachteil der Bildhauer: Die Figuren seien umso weniger sorgfältig auszuführen, je weiter sie vom Betrachter entfernt sind. Demnach musste auch die Bezahlung, den geringeren Anforderungen entsprechend, niedriger sein. Der Obersthofmeister Hohenlohe schloss sich diesem Votum an.²⁵⁹ Der Bankkrach von 1873 und die folgende Finanzkrise übte mit Sicherheit noch immer, eine dämpfende Wirkung auf die Disposition aus.²⁶⁰ Walter Krause meint, dass es erstaunlich sei, diese geizige und kunstfremde Denkweise ausgerechnet bei einem Architekten wie Hasenauer anzutreffen.

Um 1880 konnten sich die österreichischen Künstler wieder nicht in sicheren Verhältnissen wiegen. Die staatliche Bautätigkeit, um die sich ein ganzes Künstlerheer wie Schakale raufte, näherte sich bald dem Ende zu. Die Internationale Kunstausstellung des Künstlerhauses 1882 sollte helfen, den Wiener Kunstmarkt anzukurbeln. Noch immer sah „das große Wien mit seiner stolzen Kunstvergangenheit die besten Söhne Österreichs mit Schmerz in der Fremde, wo ihr angeborener heiterer Sinn unter dem Einfluß der lokalen Bier-Atmosphäre zu den Monstrositäten des deutschen Renaissance-Kneipen-Ulkes auswächst.“²⁶¹ Auf der Ausstellung war die Plastik das Stiefkind, und am übelsten war die österreichische Kunst vertreten. In der Allgemeinen Kunstchronik liest man wieder, dass Wien anscheinend immer noch an den Nachwirkungen der Franziszeischen Epoche litt, welche in allen Kunstsachen von einer sterilen Nüchternheit befallen war. Eine Folge der damals herrschenden, verkehrten bürokratischen Auffassung aller staatlichen und sozialen Verhältnisse und eines übelverstandenen Sparsystems.²⁶² Noch einmal klagt der Autor über das Leid der Bildhauer, die dazu verdammt sind, „ihre Tage in Wien zu verbringen und meist am Eingang ihrer künstlerischen Laufbahn bedeutender sind als am Ende. Von der Bildhauerschule nach Italien geschickt, bekommen sie dort in Rom ein, zwei Aufträge in Marmor, um dann zurück in Wien ihrer bildhauerischen

²⁵⁸ Mitteilungen f. Kunst u. Industrie, Bd. VI, Jg. 11, Nr. 130 Wien 1. 07. 1876, S. 121: Memorandum der Wiener Bildhauer: „(...) Bildhauer der Akademie und selbstständige Bildhauer haben sich vereinigt, um die sachlichen Motive in ruhiger und gemessener Form zu präsentieren, (...) sie betonen die soziale Lage der Bildhauer, einerseits die großen künstlerischen Anforderungen, andererseits die materiellen Grundlagen zu ignorieren, die Bildhauer können nicht wie Maler Werke auf Ausstellungen wandern lassen, stehen nicht wie Architekten mit dem Publikum in direktem Verkehr, das Publikum hat für plastische Kunst wenig Verständnis, (...) wenigstens sind an der Akademie zum ersten Mal Bildhauer-Professoren mit eingerichteten Ateliers versehen (...), in den Räumen der WA eine Stätte bereit, aber alle diese Schritte berühren mehr den Unterricht und die Zukunft als den Moment, (...) ersuchen, daß bei Monumentalbauten auszuführende Plastiken bestimmten Summen angemessen festgesetzt werden, und daß solche Arbeiten rechtzeitig vergeben werden (d. h. decorative Bildhauer von monumental künstlerischen rechtzeitig geschieden werden), damit solche Arbeiten mit jener Muse von fähigen Künstlern ausgeführt werden können. In der Begründung wird betont, wie es um eine würdige plastische Ausschmückung der Monumentalbauten zu erreichen, absolut notwendig sei, daß die im Wesen der Kunstübung bedingten Forderungen, seien sie nun ästhetischer oder bloß materieller Natur, vollkommen erfüllt werden und der Künstler keiner hemmenden und lähmenden Beschränkung ausgesetzt werde. Materielle Schwierigkeiten werden ausgesetzt, (...) man muß in lichten geräumigen Localen arbeiten, die Zinse sind hoch, man bedarf bei größeren Arbeiten verlässlicher Hilfsarbeiter, deren Entlohnung wöchentlich 25-30 fl beträgt, (...) die meisten unter uns sind pekuniär in misslicher Lage, deshalb muß oft ein Künstler durch Not Arbeit um jeden Preis übernehmen, oft octoyirte man Bestellungen zum Zwangsconcours und unterdrückt so allen Schaffensdrang. Mit großen Mitteln werden Akademien und Museen erhalten, aber bleibt diese Bestrebung für die Ausbildung nicht resultatlos, wenn später dem Ausübenden die Ausführung durch ungenügende Bezahlung unmöglich gemacht wird. Wenn der Preis über den Meister entscheidet: eine beigelegte Tabelle über Preisvergleiche der Bildhauer in Paris, Florenz, München, Dresden, unterschrieben von: J. Benk, Franz Becher, Castel, Erler, Josef Gasser, J. Gliber, E. Hellmer, Otto König, Fr. Koch, C. Kundmann, V. Pilz, Fr. Pönninger, A. Schmidgruber, Joh. Silbernagel, Vic. Tilgner., An. Wagner, R. Weyr, C. Zumbusch.

²⁵⁹ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. II, Wien 1879, Nr. 11, S. 172

²⁶⁰ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 77

²⁶¹ Allgemeine Kunst-Chronik, 6. Bd., Wien 1881, S. 6

²⁶² Allgemeine Kunst-Chronik, 6. Bd., Nr. 31, Wien 1882, S. 429: Em. Ranzoni

Ausübung im Wesentlichen als beendet gegenüberzustehen. Und doch besaß Wien gegenwärtig eine Fülle von Talenten, die im Gebiet der Plastik tätig waren und die neben den Franzosen und Deutschen in erster Linie stehen konnten.“²⁶³ Unter den erwähnten hochrangigen jungen Bildhauern, wie jene des zitierten Artikels, Bayer, C. König, Hofmann, Düll und Koch, waren die meisten an den beiden Museen tätig. Mit ihnen war Österreich auf dem besten Weg, eine eigene Plastik zu erhalten. Hierfür wäre es nötig, neue Aufträge zu bekommen, als sich die blühende Periode der Stadterweiterungsbautätigkeit dem Ende näherte. Kurz bevor die Fassaden der Museen fertiggestellt waren, entpuppte sich die 14. Jahresausstellung 1884 zum Markstein der österreichischen Kunstentwicklung. Musste die österreichische Bildhauerei bei der letzten Internationalen Ausstellung noch als Stiefkind betrachtet werden, „so ist heute die reiche Fülle, die Blüte einer langsamen und mühevollen Entwicklung der deutschen, französischen und italienischen Plastik ebenbürtig.“²⁶⁴

Kennzeichnend für die Kunst jener Periode war die Art der Beziehung zur eigenen Gegenwart. „Teile des Bürgertums, besonders der Intelligenz, wurden trotz Illusion von der nun eingetretenen neuen Größe und dem unaufhaltsamen, vor allem wissenschaftlich-technischen und ökonomischen Fortschritt von einem Unbehagen an der sozialen und politischen Realität ergriffen und gingen auf kritische Distanz.“ So waren auch die meisten Künstler unzufrieden mit den wesentlichen Seiten ihrer Epoche.²⁶⁵ Sie versuchten, der Realität ihrer Zeit Herr zu werden, was vor allem zu Richtungskämpfen bezüglich der Idealität oder Wahrheit des Kunstwerkes führte. Hinzu kommt, dass den meisten Künstlern die Identifikation mit einer Kunst, über deren Produktion und Distribution eine bestimmte Bevölkerungsgruppe verfügte, um einen Maximalprofit zu erzielen, sehr schwer fiel.

5. 2 Die Bildhauer der Plastiken an den Fassaden des NHM

„Die Künstler wissen sehr gut, (...) daß erst kalte Berechnung, reflektierter Formwille, konstruktiver Verstand die heiße Materie der Begeisterung zu gelungener Gestalt härtet.“²⁶⁶

Die Bildhauer für die Arbeiten an den Museen wählte Semper selbst aus, wobei ihm empfohlen wurde, möglichst Abgänger der Akademie der bildenden Künste zu beschäftigen. Schon in der 5. Sitzung des Hofbau-Comités im Jahr 1871 empfiehlt Matzinger, Schüler der Akademie und Mitglieder der Künstlergenossenschaft zu beschäftigen.²⁶⁷ Am 14. Mai 1874 wurde per kaiserlichem Handschreiben der nachdrückliche Wunsch ausgesprochen, einheimische Kräfte, vor allem Schüler der Wiener Akademie, in Anbetracht der damaligen ungünstigen Erwerbsverhältnisse, mit Kunstaufträgen zu beschäftigen.²⁶⁸ Dieses Schreiben spiegelt nicht nur die finanziell schlechte Lage der Künstler jener Zeit wieder, sondern auch die Gesinnung der Zeit nach einer nationalen Leistungsschau.

Zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe waren wahrscheinlich nur mehr Hofmann, Swoboda und Weigl Schüler an der Wiener Akademie. Mehr als die Hälfte der beschäftigten Bildhauer (16 von 31) waren

²⁶³ Allgemeine Kunst-Chronik, 6. Bd., Nr. 31, Wien 1882, S. 448

²⁶⁴ Allgemeine Kunst-Chronik, Bd. 8, Nr. 12, Wien 1884, S. 233

²⁶⁵ Feist P., Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1987, S. 13

²⁶⁶ Safranski R., Nietzsche, Frankfurt a. M. 2005, S. 205

²⁶⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 77, 5. Sitzung am 9.7.71;

²⁶⁸ AVA, StEF, HBC, Fasz. 22; Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941, S. 83

Abgänger der Wiener Akademie, so wie auch die meisten von ihnen Mitglieder der Künstlergenossenschaft waren. Hinzu kam, dass „der letztlich rasche Baufortgang, nach langjähriger Vorbereitung,“ Semper und Hasenauer dazu veranlasste „alle namhaften in Wien befindlichen Künstler zu engagieren.“²⁶⁹ Für die erst spät hinzugefügte Position der Porträtköpfe wurden auch heute weniger bekannte Bildhauer eingesetzt. Es ist anzunehmen, dass zur späteren Vergabe der Porträtköpfe im Jahr 1878 die meisten namhafteren Bildhauer bereits mit den Arbeiten für Burgtheater, Parlament und Rathaus beschäftigt waren.

Semper und Hasenauer versuchten, die Bildhauer gemäß ihren besonderen Neigungen einzusetzen, was im folgenden Kapitel aufgezeigt werden soll.

In den Verträgen mit den Künstlern wurden fast immer Terminklauseln vermerkt, das Ministerium wollte nicht von der Willkür der Künstler abhängig sein.²⁷⁰

Neben den üblichen Studienreisen nach Italien zu Thorvaldsen, gingen die Künstler vermehrt nach Deutschland und Frankreich. Die österreichischen Künstler die in der Heimat einer schlechten Auftragslage gegenüberstanden zog es vor allem durch die Kunstpolitik König Ludwig I. von Bayern nach München, wo die freie Entfaltung verschiedener Richtungen – Nazarener, Gotiker, klassische Antike – möglich war. Die Bildhauer zog es vor allem nach Dresden. Speziell auf dem Gebiet der Plastik sind gute künstlerische Beziehungen zwischen Österreich und Sachsen nachweisbar.²⁷¹ Die Kleinplastik, deren Vertreter Otto König war, kam in erster Linie aus der Dresdner Schule. In Dresden nahm Hähnel nachhaltigen Einfluss auf die jungen Talente der Wiener Schule, zu seinen Schülern gehörten Schmidgruber, König, Kundmann, Düll und Benk.²⁷² Den Bildhauern brachte Hähnel die antike Formensprache und seinen strengen Idealismus bei. Pecht kritisierte an der Dresdner Schule, die sich „durch Hähnels lebendigen Sinn für rhythmische Bewegung der Form“²⁷³ auszeichnete, vor allem bei Kundmann und Benk eine gewisse kühle Einförmigkeit der Behandlung, die ihnen das von Lebendigkeit nimmt, was die Sorge für Rhythmus der Linien etwa noch von Naivität und Frische übriggelassen hat.²⁷⁴ Eine Maxime Hähnels war, den Kunstwerken kein individuelles Gepräge aufzudrängen. Die wahre Kunst sei nicht vom Idealen zu trennen. Die übersteigerte Dramatik einer Aktion war für Hähnel ein Widerspruch gegen das klassische Element, Dramatik sollte etwas Verklärt-Verhaltenes besitzen, um nicht realistisch und daher kunstlos zu erscheinen.²⁷⁵

Prägend für die Studenten an der Wiener Akademie war der uneigennützig Förderer junger Talente Franz Bauer. Als Schüler von Klieber und Schaller und unter dem Einfluss Thorvaldsens war er ein Vertreter der klassisch-italienischen Tendenz mit leicht nazarenischem Einschlag und führte die Kliebersche Richtung (akademischer Klassizismus) weiter.²⁷⁶ Zu seinen Schülern gehörten Kundmann, Wagner, Koch, Costenoble, Schmidgruber, Silbernagel, Düll, Benk, Tilgner, Beer, Hofmann und Swoboda.

²⁶⁹ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 77

²⁷⁰ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 80

²⁷¹ Krause W., Neorenaissance in Österreich-Ungarn in: Bad Muskauer Schriften, Bd. 4, Leipzig 2001, S. 192

²⁷² Lützw C., Die bildenden Künste, Wien 1888, S. 217

²⁷³ Beenken H., Das 19. Jh. in der deutschen Kunst, München 1944, S. 467

²⁷⁴ Valet R., Die dekorative Ausstattung des Stiegenhauses des NHM in Wien, Wien 2003, S. 100: Pecht F., 1873, S. 88

²⁷⁵ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 18

²⁷⁶ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 6 und 27

Einen Gegensatz zu Bauer bildete der im Münchnerischen verwurzelte Hans Gasser, ein Schüler Schwanthalers. Als Verehrer der Romantik zeigt sein Werk tiefe Empfindung, frische Naturauffassung und als höchstes Ziel treffende Charakteristik.²⁷⁷ Sein Schaffen war wesentlich für die Plastik in Wien. Gliber und Tilgner arbeiteten in Gassers Werkstatt.

Cesar, in dessen Atelier auch Kundmann arbeitete, setzte sich besonders für Weyr ein und machte ihn mit Semper und Hasenauer bekannt.²⁷⁸

Unter Melnitzky lernten Costenoble, Silbernagel und Härdtl. Letzteren verband eine enge Zusammenarbeit mit Melnitzky, woraus sich die Übernahme der Arbeiten am NHM nach Melnitzkys Tod ergab.

Zumbusch und Kundmann waren die Lehrer der jüngeren Generation. Sie vertraten eine gemäßigte, von barockisierenden Extremen freie Richtung, die als akademisch im positivsten Sinn gelten kann.²⁷⁹

Beide verband als Spezialisten für große Denkmäler das enge Verhältnis zu Monumentalem, wobei Zumbusch mehr Willenskraft, Energie und den scharfen Verstand zeigte, das Wichtige an einer großen Aufgabe zu erfassen, im Gegensatz zu dem anmutigen Kundmann.²⁸⁰ Zu den Schülern Zumbuschs gehörten Hofmann, Fritsch und Swoboda. Beyer, Düll und Hofmann lernten neben Bauer auch bei Kundmann.

Da die Bildhauer ihre Ausbildung oft in unterschiedlichem Alter begannen, lassen sie sich schwer nach Generationen zusammenfassen. Der um sechs Jahre jüngere Kundmann zum Beispiel besuchte um die gleiche Zeit die Akademie wie Koch. Vielmehr könnte man sie nach Klassen und Lehrern einteilen. Grob umrissen kann man zwei Gruppen zusammenfassen: Die Generation der 30er: Gliber, Mitterlechner, Koch, Streschnak, Wagner, David, Costenoble, Schmidgruber, Kundmann und Probst aus Österreich, König aus Sachsen und Deloye aus Frankreich. Zur ergänzenden Ausbildung gingen die meisten davon nach München, Berlin, Prag und Dresden.

Die Generation nach 40: Silbernagel (1837 geboren, aber erst 59 an die Akademie), Becher, Dorn, Fritsch, Lahner, Beyer, Düll, Benk, Mailler, Schrödl, Tilgner, Beer, Härdtl, Hofmann, Swoboda und Weigl. Von diesen gingen nur Düll und Benk nach Dresden und Mailler nach Berlin zur weiterten Ausbildung.²⁸¹ Krause zählt die nach 40 geborenen Tilgner und Benk zu den Hauptvertretern der malerisch-barocken Skulptur.²⁸² Kundmann, der 1838 geboren ist, steht zwischen den Generationen wie Silbernagel. Von Etmannsdorfer und Rössner sind weder Geburtsdatum noch Ausbildungsstätte bisher bekannt.

Laut den Akkordprotokollen wurden Melnitzky und Kundmann als erste mit den Arbeiten für das NHM betraut, gefolgt von Deloye, Tilgner, Becher, Schrödl und Koch.

An den vertraglich festgehaltenen oft kurzen Zeitspannen der Abgabefrist erkennt man, dass die Verträge nach einer mündlichen Auftragserteilung aufgesetzt wurden. Vor Anfertigung der Steinskulptur mussten Modelle zur Begutachtung abgegeben werden. Hasenauer und Semper

²⁷⁷ Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. LVI

²⁷⁸ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 31

²⁷⁹ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 80

²⁸⁰ Allgemeine Kunst-Chronik, Bd. 6, Wien 1882, Nr. 32, S. 466

²⁸¹ Wobei zu beachten ist, dass die Lebensläufe der meisten bisher noch ungenügend recherchiert sind.

²⁸² Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 66

machten bestimmte Ansprüche geltend, ließen den Künstlern aber mehr Freiheiten in der Ausführung als z. B. Hansen, der antike Vorbilder als Vorlage bestimmte.

Oft waren die Bildhauer nicht nur von ihrem Talent, sondern vor allem von ihren Beziehungen zu Entscheidungsträgern und ihren gesellschaftlichen Verbindungen abhängig. Die meisten der am NHM tätigen Bildhauer waren Mitglieder im Künstlerhaus und im „Club der Plastiker,“ der Genossenschaft der bildenden Künste Wiens, dessen Ehrenmitglied auch Dr. Franz Freiherr von Matzinger, k. k. Sektionschef Sr. Majestät und Mitglied des Bau-Comités war. So änderte sich zum Beispiel schlagartig die Auftragslage für manche Bildhauer, als Matzinger verstarb.

5. 3 Die Plastik am NHM (225 Plastiken)

5. 3. 1 Köpfe (72)

64 Porträtköpfe befinden sich an den Fensterstürzen des zweiten Obergeschoßes. Zwei weitere sind in den Rundnischen an der Fassade zum Museumsplatz im zweiten Obergeschoß aufgestellt.

Die Position der Porträtköpfe entstammt nicht dem Semper-Hähnelschen Programm. Trotzdem ist es interessant, dass Semper dem Menschenkopf infolge seiner Axialbezüge das Symbol absoluter Freiheit beimaß: „Er ist das hohe Symbol des absoluten, von Selbsterhaltung und Materie gleich unabhängigen, freien Willens.“²⁸³ Die Porträtköpfe dienen an den Fassaden wie die Statuen an der Balustrade der Bedeutsamkeitssteigerung des Monumentes und dem persönlichen Moment, des Verdienstes im Fortschritt um die Erkenntnis. Möglicherweise entschlossen sich die Vorstände des Museums zu diesen Porträts, da einige Wissenschaftler die zur Ausführung an der Balustrade bestimmt waren, von dort aus dem Programm gestrichen wurden und doch die Notwendigkeit gesehen wurde, die eine oder andere Person an der Fassade plastisch festzuhalten. Es liegt aber eher die Vermutung nahe, dass Hasenauer, der Hochstetter um den Vorschlag von Wissenschaftlern bat, in der plastischen Gestaltung der Museen, die als alleine von Semper gestaltet gilt, noch ein persönliches Zeichen setzen wollte und so in der Position der stereotypen Gesichter eine Möglichkeit fand.

Laut den Verträgen²⁸⁴ sollten die Köpfe der Wissenschaftler charakteristisch und möglichst porträtähnlich dargestellt werden. Die teilweise stark verwitterten Porträts deuten in den Kragendetails und der Haartracht das jeweilige Zeitkostüm an, wobei die Haare ornamental, oft idealisierend ausgeführt sind. Ebenso ist die Physiognomie der Gesichter meist idealisiert. Fraglich ist, nach welchen vorhandenen, charakteristischen oder freien Porträtvorlagen die Künstler arbeiteten. Bekannt ist, dass die Köpfe der Männer des Altertums üblicherweise den bekannten Antiken nachgeahmt oder den gängigen Vorstellungen der Zeit entsprechend ausgeführt wurden. Da in der Epoche des Historismus ihrem Sinne nach, verstärkt archäologische Grabungen stattfanden, kamen in jener Zeit

²⁸³ Eggert K., F. von Schmidt, G. Semper, C. v. Hasenauer, Zsolnay 1971, S. 134

²⁸⁴ Fasz. 26/3610-3615

eine Vielzahl von antiken Porträts zutage, und es ist fraglich, welche neu geborgenen Porträts die Künstler auf ihren Reisen bereits gesehen hatten.

Bei der Auswahl der Bildhauer wurde vor allem auf deren besondere Fähigkeiten Rücksicht genommen, daher wurden auch „alle Porträts, bei denen eine Abweichung ins Idealporträt nicht möglich bzw. erwünscht war, Tilgner übertragen.“²⁸⁵

Auf den Torbögen der Mittelrisalite der Längsfassaden sind sechs weitere Köpfe mythologischer Darstellung als Schlusssteine angebracht. Diese sind klassizistisch ornamental ausgeführt. Nicht eindeutig ist die Zuordnung des Bildhauers. Im Vertrag vom 20. 11. 1875 wurde Kundmann beauftragt, sechs mit symbolischen Köpfen zu schmückende Schlusssteine anzufertigen. Im Fas. 25/26(?) wird die Anfertigung der drei Schlusssteinköpfe an der Fassade zur Museumsstraße aber eindeutig Hårdtl zugeordnet.

5. 3. 2 Statuen (59)

„Was ist doch der Mensch, daß du ihn so groß machest?“²⁸⁶

5. 3. 2. 1 Standfiguren (51)

38 Statuen stehen auf der Balustrade, davon sind vier Viktorien und 34 Wissenschaftler.

Letztere sind durch das Zeitkostüm charakteristisch dargestellt. Jede Figur steht für sich entweder dem Betrachter auf Bodenniveau zugewandt, in sich gekehrt oder in die Ferne blickend. Durch mehrere ausführende Bildhauer erhalten die Figuren eine individuelle Lebendigkeit, die auch durch eine Porträtähnlichkeit gefordert war. Am bewegt realistischsten sind die Statuen an der Fassade zur Ringstraße, wobei die Bildhauer bemüht waren, auch den Figuren der Antike lebendige Bewegung einzumeißeln. Tilgner und Deloye haben es jedoch geschafft, den Figuren neben einem bedeutungsvoll detaillierten Äußeren eine natürliche momenthafte Bewegung zu verleihen.

Berücksichtigt werden muss, dass die detaillierte Ausführung der meisten Figuren an der Balustrade aufgrund der Witterung zu leiden hatte und dadurch heute verflacht erscheint. Einen guten Vergleich kann man hier mit Hilfe der erhaltenen Gipsmodelle bzw. anhand der Photographien der Modelle ziehen.

Es fällt auf, dass für die Darstellung der Personen jüngerer Zeit besonders jene Bildhauer ausgewählt wurden, welche in der realistischen Modellierung herausragende Leistungen vollbrachten (Deloye, Tilgner,...). Es wurde zwar auch versucht, den Wissenschaftlern des Altertums eine realistische Lebendigkeit zu verleihen, jedoch verfielen viele Bildhauer in der Darstellung dem Typus klassischer Gelehrter.

Die idealistische Auffassung der Personen älterer Zeiten kann auch auf schlechte bzw. mangelhafte Vorlagen zurückzuführen sein.

Die Viktorien sind um zwei Schuh größer als die Wissenschaftler, aber nur einen Schuh kleiner als die Kuppelfigur Helios. Sie bestechen durch ihre individuelle Mimik und die vogelgleich zu den Seiten geöffneten Flügel.

²⁸⁵ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 83

²⁸⁶ Heimbach M., Schaubühne des Todes, Dortmund 1981, S. 178: Job 7, 17

Die zwölf Nischenfiguren, mit Ausnahme der zwei allegorischen Figurengruppen, sind nur geringfügig aufwendiger in Kleidung und Attributen gestaltet. Die Haltung ist zum Teil ausladender als die der Balustradenfiguren. Die Aufstellung in der Renaissancenische hebt den repräsentativen Stellenwert des Dargestellten, der sich frei aus der Nische heraus zu bewegen scheint. In der Fächerform der Konchen-Muschel wird das Thema des Aufsteigens und Emporwachsens wieder symbolisch aufgegriffen.

Die beiden allegorischen Figurengruppen bewegen sich auf einem halbrunden Plateau über den Nischenrand hinaus und nehmen durch die erzählende Komposition eine Sonderstellung unter den Standfiguren ein.

5. 3. 2. 2 Kolossalsitzfiguren (8)

An den Mittelrisaliten der Längsfassaden sind die vier Skulpturengruppen der Erdteile platziert. In den Tabernakeln um die Kuppel sitzen vier weitere Skulpturen der Elemente.

Die thronende Sitzfigur besaß immer schon die Bedeutung von Würde und den Ausdruck geistiger Macht. Die Figuren der Erdteile thronen neben den Eingangsportalen, Krause schreibt, dass „diese entschiedene Wendung zu monumentaler, fast megalomaner Skulptur im Bereich eines Monumentalgebäudes neu und in der Konzentration auf den Eingangsbereich ohne Nachfolge ist. Die Kriterien scheinen auf einen romantischen Nachhall zu deuten“.²⁸⁷ Bis auf die Skulptur der Africa sind die anderen drei Darstellungen als Gruppen aufgefasst. Hier wird auf das klassische Motiv der monumentalen Einzelfigur zugunsten einer lebendig kommunizierenden Figurengruppe verzichtet. Diese Entwicklung in der Bauplastik lässt sich auch in den Zwickelfüllungen und Nischenfiguren wiederfinden.

5. 3. 3 Reliefs (94)

Die zehn Reliefs der Medaillons wurden alle von König modelliert. Aus dem flach modellierten Hintergrund treten die halbplastischen Figuren hervor. Reduzierter auf kleinerem Raum sind die zwölf Metopenfelder von Etmannsdorfer gestaltet. Eine agierende Person sitzt mit dem jeweiligen technischen Gegenstand vor leerem Hintergrund. Sind die Metopen formal und inhaltlich ungrisch gestaltet, ist der *unendliche* Hintergrund ein klassisch-griechisches Detail. Zwischen den Darstellungen der Erfindungen sind die Metopen mit 28 Flachreliefs gefüllt, die keinem Bildhauer zuzuordnen sind und auch inhaltlich noch nie erwähnt wurden.

Sehr unterschiedlich und beachtenswert sind die 44 Reliefs der Bogenzwickel.

Die Darstellung bewegt-lebendig agierender Figurengruppen auf einem engen sphärischen Raum stellte die Bildhauer vor eine technische Herausforderung. Die unterschiedliche Ausführung der Bildhauer macht die neuen Tendenzen sichtbar. Der akademisch exakte Körper wird durch emotionale Züge aufgebrochen. Durch das Streben nach mittelsamer Skulptur, individuelle Beobachtung und das

²⁸⁷ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 81

barocke Verlangen nach Vielfalt und Kontrast schufen die Bildhauer mannigfache Typen, die in einen organisch bewegten Zusammenhang gebracht wurden. Anhand der Zwickelreliefs erkennt man deutlich die Entwicklung der statischen zu einer lebendig-erzählenden Darstellung. Die Verselbstständigung der Plastik zur schauspielerischen Individualität entspricht mehr den Intentionen Hasenauers als Sempers.²⁸⁸

In der Denkschrift der Söhne Sempers sind im Zusammenhang mit Hårdtl für das NHM 44 Bogenzwickelreliefs angeführt. Davon sollen zuvor von Semper je sechs an Düll und Fritsch und zwölf an Melnitzky in Auftrag gegeben worden sein. Laut Akkordprotokoll wurde Melnitzky als Erster mit der Ausführung von 32 Bogenzwickeln beauftragt. Bis zu seinem Tod hatte er zwölf Hochreliefs fertiggestellt und für den restlichen Großteil Skizzen und Modelle angefertigt. Nur zu den Reliefs an der Fassade zur Ringstraße existierten keine skizzierten Ideen. Das bedeutet, dass Hårdtl 20 Reliefs übernommen hat, von denen er sechs in eigener freier Komposition schaffen konnte. Bei den anderen 14 Reliefs entwickelte er wahrscheinlich die Skizzen und Modelle Melnitzkys weiter. Ein bis zwei Monate später erhielten Düll und Fritsch ihre Aufträge. Protokolle und andere Schriftstücke bestätigen die Ausführung der Schöpfungstage von Düll. Die Gestalt des Gottes der Schöpfungstage steht dem Typus der von Düll modellierten Gestalten Moses und Noah sehr nahe. Die Darstellung der Schöpfungstage „entspricht dem reifen Späthistorismus ungebunden agierender Figuren, die das Funktionale des Konzeptes übertönen.“²⁸⁹

Die Zwickelreliefs an der Fassade zur Lastenstraße, Hephaistos bis Tisiphone, können ebenso als von Fritsch ausgeführt angenommen werden. Während die gängigen und alten Führer sowie die Beschreibung von Nossig hierfür Hårdtl als Bildhauer angeben, wird im Fas. 25/26(?) und in den Unterlagen der Gipssammlung Fritsch als Schöpfer genannt. In Komposition und Ausdruck stehen sie für sich als geschlossene Gruppe gemäßigter späthistoristischer Stilrichtung. Die Spannung entsteht hier durch die Ruhe der starken Körper und die Hinterlegung der wehenden Gewandbahnen. In der nicht genutzten, aber verfügbaren Kraft „gleichens die Figuren protobarocken Leistungen.“²⁹⁰

Schwieriger ist die stilistische Trennung der Figuren von Melnitzky und Hårdtl. Die Melnitzky-Figuren der Bogenzwickel im Erdgeschoß sind, vor allem die weiblichen Gewandfiguren zur Bellariastraße, klassizistisch aufgefasst. Während fast alle Relieffiguren den gesamten Zwickelraum einnehmen, sind jene im ersten Obergeschoß an der Fassade zum Museumsplatz kleiner gestaltet und lassen dadurch mehr Fläche des leeren Hintergrundes frei. Der Hintergrund wird meist durch die Darstellung von Attributen verdeckt oder durch bewegt-malerische Tücher mit der Fassade verbunden. Die Figuren der Reliefs zur Bellariastraße sind wesentlich massiger und grober modelliert als die zierlichen jungen Lichtgötter zum Museumsplatz. Auffällig ist die ähnliche Körperhaltung in der Verschränkung der Beine von Hesperos, „Eos“ und Enkelados. Die Figuren der Reliefe im ersten Obergeschoß zum Museumsplatz hingegen, zu denen Skizzen und zu Sonne, Merkur, Uranus und Neptun auch bereits Modelle von Melnitzky existierten, sind auffallend flach und graphisch modelliert. Bei den eben genannten Planeten fällt auch der breite, verflachte Oberkörper auf, den man bei Nereus an der Ringstraße wiederfindet, eine Figur, die allein von Hårdtl komponiert wurde. Die Relieffiguren der

²⁸⁸ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 81

²⁸⁹ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 83

²⁹⁰ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 83

Seitenrisalite zur Bellariastraße sind wesentlich barocker bewegt und wachsen vollplastisch über die Fläche hinaus. Als mehrfigurige Reliefs, bei denen die einzelnen Figuren nicht bloß nebeneinander dargestellt sind, sondern Überschneidungen stattfinden, sind sie im Moment einer Begebenheit erfasst. Zu Letzteren existierten nur Skizzen Melnitzkys. Die Reliefs an der Fassade zur Ringstraße sind eine harmonische Umsetzung übernommener Darstellungstypen und zeigen eine moderne Tendenz zu lebendiger Vielfalt. An Energie und Ausdruck sind jedoch Helle und Phrixus, Herakles und Atlanis, Bacchus Indicus und Apollo Hyperboraeus nicht zu übertreffen. Von Melnitzky sind die Figuren des Enkelados, Briareos und des Fauns hervorzuheben.

Zu erwähnen sind noch die Reliefkartuschen an den Fenstern im Erdgeschoß, welche die Erforschung der Fauna und Flora, die Weltvermessung, den Glauben (?), den Ackerbau und den Bergbau symbolisieren.

Die Modelle zu den Skulpturen der Museen sollten gemäß den Verträgen mit den Künstlern dem Hofbau-Comité übergeben werden, was nicht in allen Fällen zutraf.²⁹¹ Sie gingen dann in den Besitz des Stadterweiterungsfonds über. Nach dessen Auflösung wurde die Verwaltung der Modelle der Burghauptmannschaft übertragen. Trotz der notdürftigen Lagerung im sogenannten „Gipskeller“ in der Hofburg handelt es sich um eine einzigartige Sammlung, die an Qualität und Quantität einen unschätzbaren dokumentarischen Wert einnimmt.²⁹²

²⁹¹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 164: In einem Schreiben entschuldigt sich Etmansdorfer, dass die Modelle seiner Metopen vom NHM nicht in seinem Besitz sind, sondern die nicht ganz zerstörten im großen Zeichensaal des Baron Hasenauer an der Gallerieseite platziert sind, und er nicht gesonnen ist, diese Kleinigkeiten zu transportieren und dadurch Baron Hasenauer zu belästigen. Ebenso schreibt Silbernagl, dass die Modelle leicht beschädigt noch in seinem Besitz sind.

²⁹² Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 79

5. 4 Die Bildhauer und ihre Werke am NHM

Im folgenden Kapitel werden die einzelnen Bildhauer in chronologischer Reihenfolge biographisch vorgestellt. In den Kurzbiographien stütze ich mich im Wesentlichen auf die Biographischen Lexika von Czeike, Thieme-Becker, Saur, Wurzbach und das Österreichische Biographische Lexikon, außerdem auf den Katalog der Plastiken im Wien Museum von Traute Fabich-Görg und die Festschrift der Pensionsgesellschaft bildender Künstler von Cyriak Bodenstern. Zu den einzelnen Bildhauern werden die an sie gerichteten Aufträge und die tatsächlich von ihnen für das NHM ausgeführten bildhauerischen Werke besprochen.

RÖSSNER (Rösner) Josef²⁹³

Der Bildhauer stammt aus Olmütz und war in Wien um 1868/71 tätig.

Laut Akkordprotokoll wurde Rösner am 12. 7. 1876 mit der Anfertigung der Statuen Herodotos und Aristoteles in Medolino-Stein beauftragt²⁹⁴. Er sollte dafür 2.000 Gulden erhalten und die beiden Statuen bis Ende 1877 fertig stellen. Den Auftrag für die 13 Porträtköpfe²⁹⁵ erhielt er am 10. 8. 1878, diese waren bis 20. 9. desselben Jahres zu vollenden. Die Daten lassen vermuten, dass ihm der Auftrag intern schon früher unterbreitet wurde.

An der Fassade zum Museumsplatz

William H. Harvey, 1578 bis 1657

Abb. 1

Audinet P., 1766 bis 1837,

Stich nach Wilhelm von Bommel, 1630 bis 1705

Kopf und Barthaare sind in kleine ornamentale Locken gelegt. Die Physiognomie entspricht durch die hohe Stirn, den schmalen Unterkiefer und den spitz zulaufenden Bart der älteren Darstellung von Audinet.

²⁹³ Wurzbach C. v., Biographisches Lexikon des Kaiserthums, Wien 1870, S. 250; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 28, S. 500

²⁹⁴ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1457 Acc. Prot. 12. 7. 1876: NHM, Herodotos, Aristoteles in Medolino, 2.000 Gulden bis Ende 1877, gez. Wlassack, Rössner, Matzinger, Friedel

²⁹⁵ AVA, StEF, HBC, Fasz. 26/3615, 16. 9. 1878: Abschrift an das Bau-Comité von Rösner: Bestätigung des Offertes vom 10. 8. 1878 für eine Partie von Köpfen für die Laibungen der Fenster des zweiten Stockes der Fassade gen Museumsplatz, Porträts berühmter Männer der Wissenschaft aus der Epoche der Renaissance. Mittelrisalit: 3 Harvey-Agric., zwischen Mitte und rechte Risalit (Ringstraße): neun Köpfe Lamarck-Bischof, am rechten Risalit (Ringstraße) 1 Werner. Ich verpflichte mich, diese Köpfe charakteristisch und möglichst porträtähnlich an den am Bau zu dienenden Zwecken bereits versetzten Bossen aus Mokritzerstein in ca. eineinhalbmaler Naturgröße den höheren Anforderungen der Künste entsprechend um den Preis von 60 Gulden pro Kopf auszuführen – vorerst aber für jeden einzelnen Kopf ein Modell in halber Ausführungsgröße herzustellen und die Ausführung in Stein erst dann zu bewirken, wenn das betreffende Modell die Genehmigung der Bauleitung erhalten haben wird. Ich verpflichte mich weiters, ... sofort zu beginnen,... und die Arbeiten bis 20. 9. des Jahres zu vollenden.

Nikolaus Kopernikus (Nikolas Koppernigk), 1473 bis 1543

Abb. 2 Abb. 3 Abb. 4

Portrait aus Thorn,
Beginn 16. Jh.T. de Bry,
Kupferstich 1597

J. Matejko, Ende 19. Jh.

Gegenüber den älteren Porträts ist die Frisur zu den Seiten gemäßigter flach aufgefasset. Die Physiognomie ist weniger ausgeprägt, durch ein volleres Gesicht aufgefasset.

Georg Agricola (Georg Bauer), 1494 bis 1555

Abb. 5

Epitaph am Zeitzer Dom 1555

Die Darstellung des Agricola ist vor allem durch die charakteristische Kopfbedeckung gekennzeichnet.

Jean-Baptiste de Lamarck, 1744 bis 1828

Abb. 6 Abb. 7

e. Hennuyer, 1893

L. Fagel, 1908

Die Darstellung des Kragendetails weist Parallelen zu anderen Darstellungen auf. Die Physiognomie lässt sich am ehesten mit jener der Statue in Paris vergleichen.

Pierre-Simon Marquis de Laplace, 1749 bis 1827

Abb. 8 Abb. 9

Gemälde des 19. Jh.

Stich des 19. Jh.

Jöns Jacob Berzelius Fh. v., 1779 bis 1848

Abb. 10

Johann Friedrich Blumenbach, 1752 bis 1840

Abb. 11

aus: „Zweihundert deutsche Männer“, 1854

Lorenz Oken (eigentl. Okenfuss), 1779 bis 1851

Abb. 12

Oldemann, Steindruck

Christian Gottfried Ehrenberg, 1795 bis 1876
Abb. 13

Alcide Dessalines d'Orbigny, 1802 bis 1857
Abb. 14

Christian Samuel Weiß, 1780 bis 1856
Abb. 15

Karl Gustav Bischof, 1792 bis 1870
Abb. 16

Abraham Gottlob Werner, 1749 bis 1817
aus der Denkschrift von 1848

An der Fassade zur Bellaria am linken Risalit

Die folgenden Skulpturen wurden wohl im Zuge der Aufstellung vertauscht. Nossig schreibt interessanterweise über Herodot, dass dieser die Geschichtsrolle in der Hand hält, welche sich nach den Führern des NHM und den Programmentwürfen aber in der Hand der Figur an vierter Stelle befindet, also in der Aristoteles. Für Aristoteles ist das Attribut der Schriftrolle jedoch eigenartig – wie

seine gesamte physiognomische Darstellung als Aristoteles ungewöhnlich aufgefasst ist. Es ist daher davon auszugehen, dass Aristoteles tatsächlich an der dritten Stelle steht und an vierter Stelle Herodot. Eine Untersuchung der Plastiken bezüglich eventueller Eingravierungen könnte aufschlussreich sein.

3. Aristoteles, 384 bis 322 v. Chr.

Aristoteles bzw. bisher Herodot

Löwy Tafel II V. Pilz

Durch das vorgezogene rechte Spielbein und den leicht zurückgelehnten Oberkörper wendet sich Aristoteles ein wenig in Richtung Herodot. Mit einer Toga bekleidet, besitzt die Figur in ihrer Haltung einen leichten Schwung. Die rechte Hand hat Aristoteles zu seinem Brustkorb gezogen, während er die linke hüfthoch mit gespreizten Fingern in gestikulierender Pose Herodot entgegenstreckt. Die Finger sind neobarock, aber nicht übertrieben gespreizt und lang. Sein Kopf, ebenfalls nach links gerichtet, blickt mit entspanntem Gesichtsausdruck geradeaus über die Dächer hinweg. Hinter seinem rechten Bein befindet sich eine schlecht sichtbare Büste.

V. Pilz fasste seinen Aristoteles für das KHM ebenso jugendlich-muskulös in gestikulierender Handhaltung auf.

Abb. 18 Abb. 19
Palermo

Terme Museum

In der Sammlung griechischer Porträts von Richter²⁹⁶ wird Aristoteles als schmal, glatzköpfig, lustvoll mit schmalen Augen, schmaler Nase und Mund und expressivem Gesichtsausdruck beschrieben. Von feiner Statur, soll Aristoteles besonders auf seinen Haarschnitt bedacht gewesen sein.

4. Herodot von Halikarnassos, 484 bis 424 v. Chr.

Abb. 17

Herodot bzw. bisher Aristoteles

Florenz, S. M. Maggiore

Herodot tritt in einer aufrecht würdevollen Haltung als muskulöse und mental starke Erscheinung auf. Sein linkes Spielbein ist leicht nach links vorgezogen. Durch seine, in die Hüfte gestützte linke Hand wird ein leichter Schwung der Haltung evoziert, er steht jedoch maskulin gerade da. Durch den entgegengesetzten Körperschwung und die spiegelverkehrt geknotete Toga korrespondiert er mit der Figur des Aristoteles.

Den Kopf ein wenig nach rechts gewandt, blickt er zum Betrachter hinab und scheint die Schriftrolle in seiner Rechten dem Betrachter entgegenzuhalten. Er besitzt einen fast jugendlichen Gesichtsausdruck mit starken Wangenknochen und eingefallenen Wangen. Das kurze Haar ist in starke Locken gelegt. Seine Erscheinung besitzt etwas Kämpferisches. Verglichen mit antiken Darstellungen fällt sein zu stark gelocktes Haar und der fehlende Bart auf. Die Wangenpartie lässt sich bei antiken Büsten wiederfinden. Den als zu muskulös durchtrainierten Körper in konventioneller Pose beschreibt auch Nossig in seiner Kritik von 1889.

²⁹⁶ Richter G., The Portraits of the Greeks, Vol 1-3, London 1965/1984, S. 171

ETZMANNSDORFER Louis

Gestorben 1889

Der Vertrag für die Erstellung der Metopenreliefs ist auf den 25. 2. 1876 datiert²⁹⁷. Die Reliefs sollten in Mokritzer Stein ausgeführt werden und Etmannsdorfer dafür 1.920 Gulden erhalten. Im Vertrag ist die Reihenfolge der Darstellungen noch so aufgeführt – chronologisch –, wie sie von Semper geplant wurde.

Die Metopenfelder an der Fassade zur Bellariastrasse stellen Genien als Erfinder der einfachsten physikalischen und mechanischen Instrumente dar. In Form von Hochreliefs bilden immer zwei Felder ein einander zugewandtes Paar. Der Triglyph zwischen ihnen korrespondiert mit dem darunter befindlichen Schlussstein.

Löwy Tafel XLV

Senkblei

Richtscheit

Löwy Tafel L

²⁹⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1171, 25. 2. 1876: Metopenfelder der Mittelrisalite der Längsfassaden in Mokritzer Stein, 1.920Gulden, gez. Etmannsdorfer, Wlassack, Matzinger, Semper, Wrba, Friedel.
Fasz. 23/1174, 28. 2. 1876: Geld an Etmannsdorfer: 426 Gulden

Sonnenuhr

Wasserwaage

Löwy Tafel XLVII

Steuerruder

Segel

Das erste Paar stellt einen halbbekleideten weiblichen Genius dar, der das **Senkblei** (2)²⁹⁸ an einer gemauerten Säule versucht, und einen männlichen Genius, der das **Richtscheit** (1) anlegt. Beide sitzen im Profil mit dem Oberkörper vom Betrachter weggekehrt in einer Rückenansicht, wobei die Köpfe im Profil dargestellt sind. Die weibliche Gestalt blickt über ihre rechte Schulter zum Betrachter.

Die weiblichen Genien der mittleren Metopenfelder sitzen im Profil. Die erste halbbekleidete, die eine **Sonnenuhr** (4) auf die Wand zeichnet, blickt wieder über ihre rechte Schulter dem Betrachter entgegen, während die zweite Gestalt die **Wasserwaage** (3) anlegt und weitere Messinstrumente hinter sich liegen hat.

Das dritte Paar sitzt jeweils im Profil, den nackten Oberkörper zum Betrachter hin geöffnet, in einem Boot, wobei der erste männliche Genius das Boot am **Steuerruder** kontrolliert, seinen Blick in Fahrtrichtung wendet und mit seiner Linken in Fahrtrichtung zeigt. Die weibliche Gestalt sitzt vor dem gesetzten **Segel** und blickt mit offenem, vom Wind gehobenen Haar über den Betrachter hinweg in die Ferne, während sie mit der rechten Hand ein Tuch festhält, dessen Falten sich durch den Wind um ihren linken Arm öffnen (das auch als Ende des Segels interpretiert werden könnte).

Die Metopenfelder mit den allegorischen Profilporträts und die der Anatomie und Forschung gewidmeten werden im Zusammenhang mit Eitzmannsdorfer nicht erwähnt.

²⁹⁸ Nummern in Klammer stehen für die geplante Reihenfolge.

Die Metopenfelder an der Fassade zum Museumsplatz stellen die modernen Erfindungen dar.

Löwy Tafel XLIX

Galvanische Säule

Barometer

Löwy Tafel XLVI

Thermometer

Mikroskop

Löwy Tafel XLVIII

Magnetnadel

Teleskop

Das erste männliche Genienpaar sitzt entblößt in gleicher Position im Profil einander zugewandt, wobei das jeweils hintere Bein aufgestellt ist und die Genien auf dem vorderen Unterschenkel sitzen.

Beide konzentrieren sich auf ihre Instrumente, die **Galvanische Säule** (6) und das **Barometer** (5). Der zweite Genius, der die Markierungsstriche neben das Barometerröhrchen einzuzeichnen scheint, öffnet dabei seinen Oberkörper zum Betrachter und lässt seinen linken Arm hinter seinem Oberkörper herabhängen.

Das zweite ältere und bärtige Genienpaar befindet sich ebenso im Profil, wobei ersterer entblößt in einer Hockstellung die Tafel mit dem **Thermometer** (4) in einer dem „Segensgestus“ ähnlichen Handhaltung über einem dampfenden Gefäß festhält, während er sinnierend über seine rechte Schreibhand zum Betrachter herabblickt. Der zweite Genius hat sein Rocktuch über die rechte Schulter gezogen und blickt vertieft mit angezogenen Beinen durch ein optisches Glas, während das **Mikroskop** (2) vor ihm auf einem Stockerl steht.

Die letzten männlichen Genien sitzen wieder in einer geöffneten Profilposition, indem sie ihre Oberkörper zum Betrachter hin öffnen, während sie jeweils ihr vorderes Bein halb angezogen vor sich halten. Der erste nackte Genius hält mit der linken Hand eine in Felder unterteilte Schreibtischplatte vor sich, während er die rechte, den Griffel haltend, hinter seinen Oberkörper zurückzieht und nachdenklich in die Ferne blickt. Die **Magnetnadel** (1) liegt wahrscheinlich auf dem Podest, das er zur Hälfte mit seiner Tafel verdeckt. Der zweite ebenso nackte Genius sitzt neben dem **Teleskop** (3) er hält das optische Rohr mit seiner Rechten, während er sich mit der Linken hinter seinem Oberkörper auf einen Globus abstützt. Auch er blickt nachdenklich an der Fassade vorbei in die Ferne.

GLIBER (nicht Glibber) Jakob²⁹⁹

Gliber wurde am 1. 9. 1825 zu Ainet bei Lienz geboren und starb am 1. 2. 1917 ebendort. Er war Bildhauer und Holzschnitzer, trat 1853, um Kunsttischler zu werden, in eine Zeichenschule in München ein und lernte dort bei Wiedermann. 1854/60 erlernte er auf der Wiener Akademie Bildhauerei und arbeitete gleichzeitig bei Kimmel sowie 1860-65 in der Werkstätte Josef Gassers. Aus dem Erlös einiger Arbeiten für die Stiftskirche in Admont (Statue Hl Blasius, vier Statuen Kreuzaltar) unternahm er 1870 eine Studienreise nach Italien. 1872 in Wien, lieferte er zwei Kolossalstatuen in Gips für das Weltausstellungsgebäude ab, und seit 1875 arbeitete er unter Gasser für die Votivkirche (Stauen Hl. Rupert, Justus Johann N., Hedwig an den Strebepfeilern, Severin und Bonifatius im Innern). Seit 1880 arbeitete er erneut im Stift Admont (Kreuzwegrelief Holz, Golgathagruppe für die Stiftskirche, Andreas Hofer) und für die Pestkapelle in Wenig bei Admont (Hl. Sebastian). Ab 1892 war er wieder in seiner Heimat Ainet. Gliber ist ein formsicherer, aber eher handwerklicher Bildhauer nazarenischer Richtung, er galt als ziemlich unselbstständiger Nachahmer Führichs und Gassers.³⁰⁰

Laut Akkordprotokoll erhielt Gliber am 7. 8. 1876 den Auftrag für zwei Balustradenstatuen die er bis Ende 1877 abzuliefern hatte.³⁰¹ Für die Figuren in Medolino-Stein sollte er 2.000 Gulden erhalten.

²⁹⁹ Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 14, S. 253

³⁰⁰ Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 14, S. 253

³⁰¹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1529, Acc.Prot.: gez. Gliber, Wrbna, Wlassack, Friedel, Matzinger

An der Fassade zur Museumsstraße

Albertus Magnus, wahrscheinlich 1193 bis 1280

Abb. 20

J. van Gent, um 1475

Die Figur steht in geistliches Gewand gekleidet in ruhiger erhabener Haltung mit angedeutetem Schwung und leicht vorgezogenem linken Spielbein auf der Balustrade. Das Gewand ist in wenige breite Falten gelegt, die offene Armhaltung betont die Breite der Gewandfigur. Die rechte Hand des nach rechts leicht herabfallenden Armes hält eine Gänsefeder, während die linke ein Buch hält und dieses in Hüfthöhe abstützt. Diese Partie des unter dem Gewand hervortretenden Beines wirkt ein wenig „unorganisch.“ Der nach links gewandte Kopf blickt mit ernstem, aber entspanntem Gesichtsausdruck geradeaus in die Ferne. Die Figur scheint sich in einer sinnierenden Schreibpause zu befinden. Die Darstellung als schreibender Gelehrter entspricht der üblichen Ikonographie. Das Gesicht wurde mit einem schmalen, spitz zulaufenden Mund und einer relativ hohen Stirn aufgefasst. Die Haare sind nicht ornamental sondern kurz und glatt anliegend modelliert.

Marco Polo, 1254 bis 1324

Die Figur des Marco Polo besitzt in ihrer Haltung einen betonenden Schwung, der durch die Spielbeinstellung des leicht abgewinkelten rechten Beines und den auf einen knotigen Wanderstab gestützten rechten Arm betont wird. Der Arm wirkt in den Proportionen eine wenig zu lang. Der linke Arm ist an der Hüfte abgebogen und hält die geöffnete Hand mit abgewinkelt-gespreiztem Zeigefinger, in einer gestikulierenden Haltung dem Betrachter entgegen. Polo blickt mit leicht angehobenem Kopf in die Ferne. Durch den ein wenig geöffneten Mund scheint es, als ob er sich gerade im Moment des Redens befände. Dem Zeitkostüm entsprechend, trägt die Figur einen schweren einfachen Mantel, unter dem rechts eine Tasche zum Vorschein kommt. Der Rock fällt in schweren Falten herab, wobei eine Falte um das abgewinkelte Bein gebrochen wird. Ein Hut bedeckt das halblange Haar.

MITTERLECHNER Franz ³⁰²

Abb. 21

Mitterlechner wurde um 1830 geboren und starb am 13. 2. 1884 in Wien 4, Margaretenstrasse 34. Laut Wurzbach war er Schüler an der Wiener Akademie und in Wien tätig. 1861 war er Gründungsmitglied der Gesellschaft der bildenden Künstler Wiens im Künstlerhaus. Mitterlechner war an einigen Bauten der Ringstraße nachweislich beschäftigt.

Laut Akkordprotokoll³⁰³ bekam Mitterlechner am 14. 5. 1876 den Auftrag für drei Balustradenfiguren am NHM. Diese in Medolino-Stein ausgeführten Statuen sollten bis Ende des Jahres 1877 fertiggestellt sein, wofür er mit 3.000 Gulden entlohnt wurde. Am 16. 6. 1877 erhielt der Bildhauer bereits eine Anzahlung von 300 Gulden.³⁰⁴

³⁰² Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 4, S. 279; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 24, S. 597; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 166

³⁰³ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1314, Acc. Prot., gez. Mitterlechner, Wlassack, Friedel, Matzinger, Wrba, Semper

³⁰⁴ AVA, StEF, HBC, Fasz. 25/2316, 16. 6. 1877(?) 300 Gulden Zahlung, Dr. Klapotz (...), Melnitzky (...)

An der Fassade zur Bellariastraße am Mittelrisalit

Gaius Plinius Secundus d. Ä., 23/24 bis 79 n. Chr.

Abb. 22

P. van der Borcht nach J. Sambucus, 1603

Plinius ist in einer lebendigen, lehrenden Pose, eine Aufzeichnung zeigend, dargestellt. Während er mit seiner linken Hand dem Betrachter ein aufgerolltes Papier entgegenhält, verweist er mit der rechten auf den Inhalt des Schriftstückes. Durch die mehrlagige Kleidung wird die Statue zu einer massigen Gewandfigur. Unter dem Umhang kommen gleichförmige, ungebrochene, halbrunde Falten des Rockes zum Vorschein. Der abgewinkelte rechte Arm wirkt ein wenig „unorganisch“ hochgezogen. Zu Füßen blickt der Bug eines Bootes hinter Plinius hervor. Mit stiller, manifestierender Kopfhaltung blickt Plinius nach links über die Dächer hinweg. Durch seinen vollen Bart entspricht er dem Typus der Pliniusdarstellungen, jedoch hat er im Unterschied zu diesen einen behaarten Vorderkopf. Sein Nacken scheint von einem Tuch oder längeren Hinterhaaren bedeckt zu sein.

Claudius Galenus, um 129 bis um 199 n. Chr.

Claudius Ptolemäus, zwischen 80 und 100 bis um 165 n. Chr.

In ähnlicher Haltung wie Plinius ist Galenus ebenso mit einem in dicke runde Falten gleichmäßig gefalteten, wenn auch nur wenig sichtbaren, Rock dargestellt. Darüber trägt er eine die Körpermasse betonende, die Schultern und Arme bedeckende Toga. Lineare Falten fallen ungebrochen um das Knie. Im Unterschied zu Plinius hält Galenus seinen Kopf mehr nach rechts, die Hand seines angewinkelten Armes ist zu einer leichten Faust geballt, und die Schriftrolle in seiner Linken ist zusammengerollt. Die Haltung der Hände und der leicht emporblickende Gesichtsausdruck lassen Galenus gestikulierend im Moment einer Rede vermuten. Nossig beschreibt die Haltung von Galenus und Ptolemäus als die „gewöhnliche Stellung steinerner Gelehrter“³⁰⁵.

Der vollbärtige Ptolemäus wendet sich mit seiner ganzen Körperhaltung nach links und senkt den Kopf zum Betrachter blickend herab. Sein Gewand ist diversifizierter gerafft als das der Statuen zu seiner Rechten, wodurch er freier und körperlicher wirkt. In der Hand des ausgestreckt herabfallenden Armes hält er einen Schreibgriffel oder ein Zeichengerät, und mit der linken Hand klemmt er eine Zeichentafel zwischen seinen Oberkörper und seinen Arm. Auf der Tafel sind geometrische Formen eingraviert.

³⁰⁵ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 419

KOCH Franz ³⁰⁶

Koch wurde am 12. 9. 1832 in Tarrenz in Nordtirol geboren (lt. Riedl-Dorn Bichlbach/Tirol S. 282) und starb am 12. 5. 1922 in Wien. Koch war Bildhauer und Kunstgewerbler, er besuchte 1851 die Akademie in München. Seit spätestens 1858, das Jahr, in der er die Mai-Ausstellung des Österreichischen Kunstvereins in Wien mit dem Grabmalrelief „Wiedersehen im Jenseits,“ Gips bronziert, beschickte, war er in Wien ansässig. Koch hatte hier seine Studien unter Bauer vollendet. Im hohen Alter zog er sich nach Enzersfeld bei Korneuburg zurück. Kochs Arbeiten sind, bei vorsichtiger Annäherung an die Tendenzen des Realismus, im klassizistischen Stil gehalten.

Laut Akkordprotokoll vom 3. 3. 1876³⁰⁷ wurde Koch zur Ausschmückung der Hofmuseen mit den Figuren des Jason und des Kolaeos, in Medolino-Stein beauftragt. Diese hatte er bis Ende des Jahres 1877 für den Lohn von 5.000 Gulden auszuführen.

Am 12. 1. 1888 ging Koch schriftlich³⁰⁸ auf eine Aufforderung, die Skizzen und Modelle von den Museen und dem Hofburgtheater anlässlich der Jubiläumsausstellung zur Verfügung zu stellen, ein. So schrieb er unter anderem, dass „die Skizzen und Modelle von Kolaeos von Samos und Jason, zu welchen die Statuen selbst in den Nischen des NHM im ersten Stock am Eckrisalit der Bellariastraße stehen“³⁰⁹ noch vorhanden seien.

Im Fasz. 25/26(?)³¹⁰ ist neben den Statuen Jason und Kolaeos der Name von Franz Koch angegeben. In der gängigen (Allg. Führer S. 21) sowie in zeitgenössischer Literatur (Löwy, Denkschrift Söhne Sempers, Nossig) wird aber immer Alois Düll als Bildhauer der beiden Figuren angegeben.

³⁰⁶ Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 21, S. 70

³⁰⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1181: gez. Koch, Wlassack, Friedel, Matzinger, Wrba, Semper.

³⁰⁸ AVA, StEF, HBC, Fasz.164

³⁰⁹ AVA, StEF, HBC, Fasz.164

³¹⁰ Mit anderem Stift in anderer Schrift wurde möglicherweise nachträglich eingefügt, danach folgen gleich zwei Figuren von Düll.

An der Fassade zur Bellariastraße am linken Seitenrisalit

Löwy Tafel XXVIII

Jason

Kolaeos von Samos

Die nackte Heroengestalt des **Jason** lehnt am Bug seines Schiffes und umgreift mit der linken Hand den „Schnabel“ wie den Griff einer Gitarre. Rechts trägt er einen Schultergurt, an dem sein kurzes Schwert eingehängt ist, sein Glied ist verdeckt. Nur ein Umhang, der um die linke Schulter des Führers der Argonauten geworfen ist, bedeckt den Rücken. Mit der herabhängenden rechten Hand

hält er das andere Ende des Umhangs fest. Unter seinem linken Arm hängt in Hüfthöhe der goldene Widder. Möglicherweise ist das Tuch um den Rücken ident mit dem Fell des Widders. Die Handhaltung der rechten lässt an Michelangelos David erinnern (Abb. 23), der Körper ist jedoch gedrungener und wirkt dadurch in seinem Schwung femininer. Auf dem Kopf, der im Verhältnis zum Körper etwas klein wirkt, trägt Jason einen Helm. Ist das gesamte Erscheinungsbild der geschlossenen Komposition klassizistisch, trägt der Gesichtsausdruck sentimenthafte romantische Züge und besitzt in dem voluminösen Unterbau barocke Proportionen.

Abb. 23

Michelangelo, 1457 bis 1664 David, 1501/04, Florenz

Kolaeos ist in einem griechischen Kleid mit gerade herabhängenden, nach unten breiter werdenden Falten dargestellt. Die muskulösen, geadernten Arme vermitteln den Eindruck eines älteren Mannes, was auch durch den ins Ornamentale gelockten Bart verstärkt wird. Der Gurt über seiner rechten Schulter hält das Schwert seitlich in Höhe der nach links geschwungenen Hüfte. In dem herabhängenden Arm lehnt das Steuerruder seines Schiffes, an dem er sich ein wenig abzustützen scheint. Die Art des Abstützens mit der gebeugten Hand erinnert ebenso an Michelangelos David. Indem er mit der linken Hand seine Augen überdacht, betrachtet Kolaeos den Himmel.

Beide Figuren besitzen einen ruhevoll bewegten Körperschwung. Nossig schreibt über diese beiden Statuen, dass es „tüchtige, von aller Steifheit ferne Arbeiten von Düll seien, der auch die Nischen des Mittelrisalites mit zwei imposanten Gestalten schmückte.“³¹¹

Als gesichert von Kochs Hand können die sechs Porträtköpfe angenommen werden. Die Abschrift vom 16. 9. 1878³¹² an das Bau-Comité bestätigte das Offert an Koch vom 14. 8. 1878 eine Partei von Köpfen in Mokritzer-Stein für die Laibungen der Fenster des zweiten Stockes der Fassade gegen die Bellariastraße anzufertigen.

³¹¹ Nossig A., Das Äußere des NHM in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 420

³¹² AVA, StEF, HBC, Fasz. 26/3613: Ich verpflichte mich, diese Köpfe charakteristisch und möglichst porträtähnlich an den am Bau zu dienenden Zwecken bereits versetzten Bossen aus Mokritzerstein in ca. eineinhalbmaler Naturgröße den höheren Anforderungen der Künste entsprechend um den Preis von 60 Gulden pro Kopf auszuführen –vorerst aber für jeden einzelnen Kopf ein Modell in halber Ausführungsgröße herzustellen und die Ausführung in Stein erst dann zu bewirken wenn das betreffende Modell die Genehmigung der Bauleitung erhalten haben wird. Ich verpflichte mich weiters, ..., sofort zu beginnen,... und bis 20.9. des Jahres zu vollenden.

An der Fassade zur Bellariastrasse

Thales von Milet, 624 bis um 548 v. Chr.

Abb. 24

Vatikan

Anaximander (Anaximandros von Milet), um 610 bis 545 v. Chr.

Abb. 25 Abb. 26

Terme Museum

Trier, National Maritime Museum

Heraklit von Ephesos, zwischen 544 und 535 bis zwischen 483 und 475 v. Chr.

Abb. 27, 28

Kapitolinische Museum Athen

Heraklit wird im Gegensatz zu Demokrit als der „weinende Philosoph“ bezeichnet.

Demokrit, um 460 bis um 370 v. Chr.

Abb. 29 I

A. e Coypel, 1692, Louvre

Demokrit wird im Gegensatz zu Heraklit als der „lachende Philosoph“ bezeichnet.

Hippokrates von Kos, um 460 bis 370 v. Chr.

Abb. 30 Abb. 31

Ostia

Florenz

In der Sammlung griechischer Porträts von Richter³¹³ wird Hippokrates als glatzköpfig und behütet beschrieben.

Erasistratos, um 300 bis um 250 v. Chr.STRESCHNAK Anton³¹⁴

Streschnak wurde am 21. 1. 1833 in Nieder-Schwägersdorf bei Müglitz in Mähren geboren und starb am 8. 6. 1906 in Wien. Er war Schüler der Akademie in Wien und beschickte 1863 die Märzausstellung des Österreichischen Kunstvereins mit einem Relief aus Stearingips, „Die Geburt des Lichtes,“ und einem geschnitzten Kruzifix. Er entwarf das Grabmal der Gräfin Angelica Stubenberg in St. Martin zu Kapfenberg/ Steiermark, gegossen von Fernkorn.

In dem Schreiben³¹⁵ an das Hofbau-Comité am 16. 9. 1878 bestätigte Streschnak das Offert vom 14. 8. 1878 für eine Partie von Köpfen für die Laibungen der Fenster des zweiten Stockes der Fassade gegen die Bellariastraße Porträts berühmter Männer der Wissenschaft aus der Epoche des Altertums anzufertigen. Neun Köpfe zwischen dem Mittel- und dem rechten Risalit: Moh. Ben Geber (200 n.

³¹³ Richter G., The Portraits of the Greeks, Vol. 1-3, London 1965/1984, S. 151

³¹⁴ Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 32, S. 182

³¹⁵ AVA, StEF, HBC, Fasz. 26/3610: Ich verpflichte mich, diese Köpfe charakteristisch und möglichst porträtähnlich an den am Bau zu dienenden Zwecken bereits versetzten Bossen aus Mokritzerstein in ca. eineinhalbmaler Naturgröße den höheren Anforderungen der Künste entsprechend um den Preis von 60 Gulden pro Kopf auszuführen – vorerst aber für jeden einzelnen Kopf ein Modell in halber Ausführungsgröße herzustellen und die Ausführung in Stein erst dann zu bewirken wenn das betreffende Modell die Genehmigung der Bauleitung erhalten haben wird. Ich verpflichte mich weiters, ..., sofort zu beginnen,... und bis 20.9. des Jahres zu vollenden.

Chr.) bis Johnstonus, einen Kopf an dem an die Lastenstraße anstoßenden rechten Eckrisalit:
Mercator.

An der Fassade zur Bellariastraße
(tatsächliche Reihenfolge, vgl. Kapitel 4. 3. 2. 3)

Mohammed al-Battani (Ben Geber),
zwischen 850 und 858-929 n. Chr.

Isidor von Sevilla, um 560 bis 636

Mohammed al-Kazwyny, ca.1203 bis 1283

Geber, Abu Musa Dschafar, um 721 bis
um 815

Avicenna, um 973/980 bis 1037

Vincenz de Beauvais,
zwischen 1184 bis 1190 bis um 1264

Theophrastus Paracelsus, 1493/94 bis 1541

Ulysse Aldrovandi, 1522 bis 1605

Johann Johnston, 1603 bis 1675
Abb. 32

Gerardus Mercator, 1512 bis 1594
Parc du Petit Sablon, Brüssel

WAGNER Anton Paul ³¹⁶

Abb. 33
1891

Wagner wurde am 3. 7. 1834 in Königinhof (Böhmen) geboren und starb am 26. 1. 1895 in Wien 3, Hainburgerstraße 32. Er war 1851 Schüler von Josef Max in Prag, 1857-64 kam er als Schüler an die Wiener Akademie zu Bauer. 1868 unternahm er eine Studienreise nach Deutschland, Italien, Sizilien und Dalmatien. Dann ließ er sich in Wien nieder, wo er 1869 Mitglied im Künstlerhaus wurde.

³¹⁶ Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 35, S. 29; Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 5, S. 567; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 190

In der Zeitschrift für Bildende Kunst 1869 werden Porträtstatuen und Büsten von Silbernagel und Wagner lobend erwähnt.³¹⁷ Bereits auf der VIII. Internationalen Ausstellung des Künstlerhauses im März 1877 wurde die Gipsmodellgruppe „Africa“ (Nr. 439), die zur Ausführung für das k. k. Hofmuseum bestimmt war, ausgestellt. Zur Eröffnung der Jahresausstellung des Künstlerhauses am 20. März 1879³¹⁸ lenkte Baron Hasenauer die Aufmerksamkeit des Kaisers auf zwei neue Standbilder von Wagner und Schmidgruber. Laut Walter Krause besaß Wagner auch Talent in der virtuoson Ausführung kleinformatiger Darstellungen. Aufgaben, die ihn selbstständig walten ließen, konnte er an der Ringstraße nicht erringen.³¹⁹

Laut dem Akkordprotokoll³²⁰ vom 27. 6. 1876 wurde Wagner mit der Anfertigung zweier Porträtstatuen und der Figurengruppen Africa (rechts) und Asia (links), alle in Medolino-Stein für die äußere Ausschmückung der Museen beauftragt. Die Werke waren für 9.000 Gulden bis Ende des Jahres 1877 fertigzustellen.

An der Fassade zum Museumsplatz

Ferdinand Magellan, 1480 bis 1521

„Eine Statue Magellans stand breitbeinig über zwei gefallenen Indianern – der Bildhauer hatte sich den Sterbenden Gallier zum Vorbild genommen.“³²¹

Abb. 34
anonymes Porträt, 16. oder 17. Jh.

Magellan lehnt an einem Poller, um den ein Seil gewickelt ist. Zwischen dem leicht nach links vorgestellten linken Spielbein und dem Pfosten steht quer sein langes Schwert. Er ist mit der

³¹⁷ Zeitschrift f. bildende Kunst, 4. Bd., Wien 1869, S. 144 f

³¹⁸ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. 2, Nr. 11, 1. 4. 1879, S. 168

³¹⁹ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 26

³²⁰ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1419: gez. Wagner, Wlassack, Matzinger, Friedel

³²¹ Chatwin B., In Patagonien, Hamburg 1998, S. 192

zeitgenössischen (Renaissance) Tracht eines Befehlshabers gekleidet. Mit seiner linken Hand hält er einen Globus an seinen Körper, während er in der rechten einen Zirkel haltend Maß nimmt. Er blickt zwar mit gebeugtem Kopf auf den Globus, scheint aber nicht recht konzentriert auf seine Tätigkeit. Als Renaissancemensch fügt er sich stilistisch gut in die Renaissancenische ein, füllt diese aber nicht voll aus, wie etwa die Figuren Jason und Kolaios. Verglichen mit der Figur des James Cook, erscheint Magellan ruhig und gewissenhaft einer für ihn alltäglichen Tätigkeit nachgehend.

James Cook, 1728 bis 1779

Abb. 35
W. Hodges, 1775/78

James Cook ist in seiner maritimen Tracht dargestellt. Zwischen seinem rechten weit vorgezogenen Bein und dem linken Standbein steht ein Globus auf einem kleinen Podest. Der Umhang, der über seinen Schultern hängt und sich zwischen den Beinen auch um den Globus legt, ist in voluminöse, neobarocke Falten gelegt und wirkt als würde der Wind ihn wie ein Segel aufblähen wollen. Der spielerische Umhang füllt so den Raum der Nische. Cook hält seine Arme in angedeuteter Verschränkung, wobei er in der rechten Hand eine ein wenig aufgerollte Schriftrolle hält und sich mit der linken am rechten oberen Ärmel fasst. Den Kopf wendet er mit kraftvollem, ernstem Blick nach Süden, dessen Meere er erforschte. Die ganze Figur vermittelt in ihrer Haltung den Ausdruck größter Entschlossenheit und Lebendigkeit.

An der Fassade zur Bellariastraße

Asia

Löwy Tafel XLII

Asia sitzt als kräftige Frauengestalt ein wenig vornübergebeugt, das rechte Bein leicht nach rechts im Winkel aufgestellt, während das linke Bein zurückgezogen ist, wobei beide Knie auf einer Linie liegen. In dem Raum zwischen den Beinen, der durch das voluminöse Gewand um die Beine betont wird, steht ein kindlicher männlicher Genius, der sich leicht rückwärts beugt und sich am linken Bein anzulehnen scheint. Der Bauch des Kindes befindet sich auf der Linie der Knie der Asia, während seine ausgestreckten Arme eine zweite Diagonale bilden. In der linken Hand, von der Figurengruppe weggestreckt, hält es ein Kreuz empor, während es mit der rechten einen Griffel haltend die ersten Schriftzüge in eine Tafel einritz. Das Kind symbolisiert den christlichen Glauben und die Ursprünge der Schrift. Asia unterstützt die Tafel, die hinter ihrem rechten Bein aufgestellt zu sein scheint, mit ihrem rechten Arm. In der rechten Hand hält sie eine Fackelleuchte über der Tafel. Ihr rechter Arm unterstützt den ausgestreckten Arm des Kindes. Das Kleid der Asia ist wie ein Tuch über ihre linke Schulter geworfen und lässt rechte Schulter und Busen unbedeckt. Auf ihrem Kopf trägt sie eine „phrygische Mütze, unter deren freigelocktem Stirnhaar ein kühnes, geistvolles, mütterliches Gesicht hervorblickt.“³²² Bei der Kopfbedeckung die seit Nossig in der Literatur immer als „phrygische Mütze“ bezeichnet wird, handelt es sich keinesfalls um solch eine. Vielmehr ist eine Art Turban dargestellt dessen Herkunft im persischen Raum anzunehmen ist. Das wildgelockte, zottelige, lange Haar fällt hinter den Schultern zurück und legt sich einmal um den rechten Oberarm. Den Kopf wendet Asia in die Richtung des ausgestreckten Kinderarmes mit dem Kreuz, sie scheint mit der Wärme ihres milden Blickes den Betrachter in ihre Gruppe aufnehmen zu wollen. Rechts hinter der Gruppe blickt, in dekorativer Weise, der Kopf eines Elefanten und unter ihrem Rock, unterhalb des linken Knies, der Kopf einer Schlange hervor. Unter dem rechten Bein der Asia sitzt gemütlich ein kleiner Affe, der mit

³²² Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 422

der linken Hand nach einem Granatapfel zu greifen versucht. Wird hier der Affe zum Verantwortlichen für den Sündenfall oder auf ironische Art zum Vorfahren des Menschen im Paradies gemacht?

Da die gesamte Gruppe als Symbol für die Schöpfung der Menschheit und des Glaubens aufgefasst ist, sind auch Apfel, Schlange und Affe in diesem Zusammenhang zu sehen.

Abb. 36 Ahura Mazda

Links hinter der Gruppe ist ein im persischen Stil modelliertes Gesicht zu sehen. Im Zusammenhang mit Asien als Ursprungsland der Menschheit und der Religion können hier mehrere Vermutungen aufgestellt werden. Es könnte eine Darstellung des Schöpfergottes der alten iranischen Nationalreligion des Parsismus (Zoroastrismus) gemeint sein (Abb. 36), dieser verkörpert die Macht des Lichts und ist Schöpfer und Erhalter der Welt und der Menschheit. „Unter Darius I. war er als Gott der Perser, als der aus dem reinsten Licht entstandene Urheber der guten Dinge und Schöpfer der Welt bekannt.“³²³ Hier könnte ein Bezug zu Helios und somit zu den Naturgewalten angedeutet sein. Faravahar ist das Symbol des Zoroastrismus, er besitzt ein menschliches Gesicht, um so die Verbindung zum Menschen herzustellen, das aber nicht als Abbild des Ahura Mazda betrachtet werden darf. Es könnte sich auch um eine direkte Anspielung auf Zarathustra handeln, der zwischen 1000 und 500 v. Chr. im Ostiran den Parsismus (Mazdaismus) schuf.

³²³ de.wikipedia.org/wiki/Ahura_Mazda

Abb. 37 Abb. 38
Zarathustra

Ahura Mazda

Abb. 39 Abb. 40

Darius I.

Die Figurengruppe „Asia“ ragt durch die gedankengesättigte Symbolik, eine „edle Linienführung und technische Vollendung“³²⁴ hervor. Die mütterlich thronende Asia mit dem, die Arme zu den Seiten streckenden, Genius erinnert in der Komposition an eine Verbindung der Typen „Madonna mit Kind“, „Gnadenstuhl“ und „Pieta“!

³²⁴ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 422 f

Löwy Tafel XLIII

Africa nimmt die gegenteilige Sitzposition der Asia ein, das heißt mit einer zu ihr hin offenen Haltung. Ihr linkes im rechten Winkel aufgestelltes Bein steht mittig, sodass die Linie ihres Knöchels zum Knie genau auf der vertikalen Mittellinie der Skulptur liegt. Das rechte Bein ist weit nach hinten gezogen. So thront sie nicht wie Asia, sondern scheint im Moment des Aufstehens zu sein. Sie stützt sich elegant mit den Fingerrücken ihrer linken Hand an dem seitlichen Mumienkopf zum Aufstehen ab. Andererseits strahlt die Figur so eine enorme Ruhe aus, als würde sie meditativ in der Bewegung innehalten. Ihr athletischer, leicht gekrümmter Oberkörper befindet sich frontal symmetrisch zur Mitte, erst das Becken weicht seitlich aus. Africa ist nur mit einem Lendentuch und einem ägyptischen Kopfschmuck bekleidet. Um ihre rechte Schulter trägt sie einen Gurt, an dem am Rücken ein Köcher mit Pfeilen hängt. In der Hand ihres rechten herabfallenden Armes hält sie die Büste des Gottes Amun in seiner Urversion als Widder, auf dessen Kopf der Gott Aton in Gestalt der Sonnenscheibe steht. Africa sitzt auf einem sphingenhaft fortgeführten Podest des Mumienkopfes, in das am unteren Ende das Wort SAHARA eingemeißelt ist, über diesem und unter ihrem Bein liegt ein Löwenfell als Zeichen der Stärke. Eine große Löwenpranke ruht am Sockel der Skulptur. Der nach rechts gewandte Kopf blickt stolz, hochmütig, kämpferisch, voller Kraft die Stirn bietend und gleichzeitig stoisch auf den Betrachter hinab, ohne dabei das Haupt zu senken. Der Ausdruck der Stirn wird durch den, diese verlängernden, Kopfschmuck betont. Durch die ausgefahrenen Krallen gewinnt der gehäutete Löwe wieder an Lebendigkeit und betont einerseits durch die Position der Pfote als linkes Bein der Africa die Stärke der repräsentierten Bevölkerung, andererseits wird diese durch den direkten Vergleich mit dem wilden Tier zu einer wilden, unzivilisierten Bevölkerung degradiert. Den von Nossig beschriebenen „indolenten“ Gesichtsausdruck kann ich nicht nachvollziehen. Die insgesamt androgyne Figur unterstreicht durch den Blick vielmehr das Wilde ihrer Person, sie blickt mit halbgeschlossenen Augen eher herablassend.

Es stellt sich die Frage, inwieweit diese Beschreibung mit der zeitgenössisch-abwertenden Einstellung der europäischen Bevölkerung gegenüber Negroiden in Zusammenhang zu bringen ist.³²⁵ Denn gleichzeitig repräsentiert diese Figur nicht nur die schwarze Bevölkerung, sondern auch die nordafrikanischen Völker und Gruppen wie Ägypter, Nubier, Kopten..., deren Götter man übernommen hatte bzw. deren Gott man anbetete. Laut dem gegenwärtigen Führer des NHM soll die Mumienmaske zur Seite der Africa den Pharao Echnaton darstellen. Inhaltlich wäre das nachzuvollziehen, denn Echnaton hatte während seiner Regierungszeit Aton, den Sonnengott zum Hauptgott Ägyptens erkoren.

Vor Aton wurde Amun als Reichsgott verehrt, der so weit synkretisiert worden war, dass alle anderen Götter nur mehr als Erscheinungsformen seiner selbst gedeutet wurden. Ägyptologen sehen hier den Ursprung des Monotheismus. So präsentiert Africa in ihrer rechten Hand Amun und Aton. Später identifizierten die Griechen Amun mit Zeus, dieser Bezug wird auch auf der Fassade wieder aufgenommen indem Zeus als gehörnter Widder dargestellt wird (Schlussstein...). Ein wichtiger Bezug zu dieser Skulptur ist die Vergöttlichung der Sonne und des Lichts, die in Helios auf der Kuppel ihren Höhepunkt findet.

Steht der Betrachter in der Mitte der Fassade, stellt dies den besten Standpunkt dar, um auf den Ausdruck der miteinander korrespondierenden Skulpturen Asia und Africa einzugehen.

Von allen Skulpturen an der Fassade des NHM ist die Africa mit ihrer lebensvollen Präsenz wohl die ausdrucksstärkste.

³²⁵ Deutschland als starke Kolonialmacht hatte die unterworfenen Völker, v. a. Farbige, äußerst brutal und abschätzig behandelt. Einige Forscher der Fassade des NHM hatten sich mit der Theorie der Klassifizierung der Menschen in Rassen auseinandergesetzt.

DAVID Werner³²⁶

David wurde am 16. 10. 1836 in Hannover geboren und starb am 31. 1. 1906 in Wien, 1. Rosengasse 5. Er studierte an der Berliner Kunstakademie bei August Fischer und übersiedelte 1867 nach Wien, wo er 1873 Mitglied des Wiener Künstlerhauses wurde. Er schuf zahlreiche zum Teil allegorische Statuen für die Ringstraßengebäude. Auf der VIII. Internationalen Ausstellung des Künstlerhauses im März 1877 wurde eine Statuette des Naturforschers C. Gessner (Nr. 313) (Privatbesitz) zur Ausstellung gebracht. In einem im Staatsarchiv aufbewahrten Brief³²⁷ erklärt sich David bereit, die von ihm angefertigten Modelle der Statuen Vesalius und Gessner für die Gewerbeausstellung zur Verfügung zu stellen.

Laut dem Akkordprotokoll³²⁸ vom 8. 5. 1876 sollte David die Gelehrten Vesalius und Gessner in Medolino-Stein zur Ausführung bringen. Für die Fertigstellung bis Ende des Jahres 1877 sollte er 2.000 Gulden erhalten. In der Abschrift³²⁹ vom 16. 9. 1878 an das Hofbau-Comité bestätigte David das an ihn gerichtete Offert vom 13. 8. 1878 eine Partie von Köpfen für die Laibungen der Fenster des zweiten Stockes der Fassade gegen die Bellariastraße, Porträts berühmter Männer der Wissenschaft aus der Epoche des Altertums herzustellen. Zwischen linkem Risalit und Mittelrisalit vier Köpfe: Euklid bis Nikander, am Mittelrisalit drei Köpfe: Pythagoras bis Platon.

³²⁶ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 1, S. 620; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 8, S. 464; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 84

Der Nachname David wurde in mancher Literatur mit dem Vornamen verwechselt. In der Denkschrift der Söhne Sempers werden aus dem einen Bildhauer sogar zwei Personen gemacht!

³²⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 164, 10. 1. 1888

³²⁸ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1300: gez.David, Wlassack, Matzinger, Friedel, Wrnbna, Semper

³²⁹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 26/3611: Ich verpflichte mich, diese Köpfe charakteristisch und möglichst porträtähnlich an den am Bau zu dienenden Zwecken bereits versetzten Bossen aus Mokritzerstein in ca. eineinhalbmaler Naturgröße den höheren Anforderungen der Künste entsprechend um den Preis von 60 Gulden pro Kopf auszuführen – vorerst aber für jeden einzelnen Kopf ein Modell in halber Ausführungsgröße herzustellen und die Ausführung in Stein erst dann zu bewirken wenn das betreffende Modell die Genehmigung der Bauleitung erhalten haben wird. Ich verpflichte mich weiters, ... sofort zu beginnen,... und bis 20. 9. des Jahres zu vollenden.

An der Fassade zur Lastenstraße

Vesalius (Andreas Vesal), ca. 1514 bis 1564

Conrad von Gessner, 1516 bis 1565

Nach links gewandt steht Vesalius mit rechtem, vorgezogenen Spielbein. Er hält in seiner linken Hand seiner medizinischen Tätigkeit entsprechend einen Totenschädel vor seinem Bauch, während er mit seinem rechten Zeigefinger auf die Schädeldecke tippt. Die Gestikulation der Hand erweckt den Eindruck der Aussage: „Das ist ein Schädel,“ als den Eindruck einer lehrreichen Erklärung über den menschlichen Schädel. In zeitgenössischem Kostüm blickt Vesalius mit relativ lebloser Mimik über den Schädel hinweg. Der massiv wirkende Umhang fällt in breiten, schweren, ungebrochenen Falten hinter seinen Beinen zu Boden.

Gessner, in umgekehrter Position mit dem rechten vorwärts schreitenden Bein, ist in einen schweren in neobarocke Falten gelegten Umhang gekleidet. Auf seinem Kopf, mit langem Vollbart, trägt er eine für ihn typische Kopfbedeckung. Mit der linken Hand hält er ein Buch an seine Brust gedrückt, während er den rechten Arm empor hebt und die Hand gestikulierend in Kopfhöhe hält. Nossig schreibt über die ansprechende Arbeit Davids, dass Vesalius hier eine Blume betrachtet.³³⁰ Möglicherweise wurde dieses Detail, wenn es denn vorhanden war, bei der Restaurierung nicht mehr ergänzt. Auf jeden Fall wendet Vesalius den Kopf nach rechts und blickt in die Richtung seiner rechten Hand.

³³⁰ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 423

An der Fassade zur Bellariastraße

Euklid von Alexandria, ca. 365 bis 300 v. Chr.

Euklid trägt eine charakteristische Kopfbedeckung.

Archimedes von Syrakus, ca. 287 bis 212 v. Chr.

Abb. 41

D. Fetti, 1620

Löwy Tafel XXXVII,
Tilgner im Inneren des NHM

Von Archimedes ist kein sicheres antikes Porträt überliefert, ein Mosaik in Frankfurt wurde von Winckelmann als antik identifiziert, dies wurde aber von Brinckmann widerlegt.³³¹

Hipparchos von Nicäa,
um 160/190 bis 125 v. Chr

Nikandros aus Kolophon,
vermutlich Mitte des 2. Jahrhunderts

³³¹ Richter G., The Portraits of the Greeks, Vol. 1-3, London 1965/1984, S. 245

Pythagoras von Samos, um 550 bis 480 v. Chr.

Abb. 42

Löwy Tafel II, V. Pilz für das KHM

Münze von Abdera

In der Sammlung griechischer Büsten von Richter³³² wird Pythagoras als langbärtiger höflicher Mann mit goldenem Diadem beschrieben.

Sokrates, ca. 469 bis 399 v. Chr.

Abb. 43 Abb. 44

Kapitolinisches Museum

In der Sammlung griechischer Büsten von Richter³³³ wird Sokrates als breitschultrig, stämmig, ähnlich dem Silenos, mit breiter Nase und offenen Nasenlöchern, großen klaren Augen mit prominenten Augäpfeln, großem Mund mit dicken Lippen, mit dickem Hals, vorstehendem Bauch, mit Glatze beschrieben. Ein charmanter, gutherziger und streng religiöser Mann!

Platon, ca. 427 bis 348/347 v. Chr.

Abb. 45 Abb. 46

Vatikan

³³² Richter G., *The Portraits of the Greeks*, Vol. 1-3, London 1965/1984, S. 79

³³³ Richter G., *The Portraits of the Greeks*, Vol. 1-3, London 1965/1984, S. 109

In der Sammlung griechischer Porträts von Richter³³⁴ wird Platon mit breiter Brust, gekrümmtem Rücken, stark und gut aussehend mit fein geformter Nase, schönen Augen, von einer ernsten und ehrwürdigen Erscheinung mit gepflegten Augenbrauen, Haaren und langem Bart beschrieben.

SCHMIDGRUBER Anton³³⁵

Abb. 47
um 1889

Schmidgruber wurde am 25. 3. 1837 (26.3. lt. Bodenstein und Thieme-Becker) in Wien geboren und starb am 18. 4. 1909 in Wien 3, Seidlgasse 21. Er kam frühzeitig zu einem Bildhauer in die Lehre und studierte 1857 an der Akademie in Wien bei Bauer. 1859 bekam er den Gesamtstudienpreis und wurde dadurch von den Dienstleistungen im k. k. Heer befreit. 1860 wurde er in die Meisterschule der k. k. Akademie aufgenommen. Von seinen Arbeiten ist unter anderem die Gruppe „Ceres und Triptolemos“ erwähnenswert. Nach dem Zweiten Schleswig-Holsteiner Krieg 1864 wurde die Idee geboren, ein Denkmal für die gefallenen Österreicher in Graz aufzustellen. Schmidgruber wurde aufgefordert, Skizzen zur Veranschaulichung des Gedankens „Einigkeit macht stark und führt zum Siege“ zu entwerfen. Der Entwurf brachte ihm Anerkennung, und Schmidgruber wurde ein Staatsstipendium für zwei Jahre verliehen, um ein Hilfsmodell unter der Leitung von Hähnel in Dresden anzufertigen. Nach zwei Jahren war dieses vollendet und in Wien im Museum für Kunst und Industrie ausgestellt, was Schmidgrubers Ruf als Künstler begründete. Das Denkmal kam aber nie zur Aufstellung. Um 1865 begann er Arbeiten für Friedrich Schmidt, er kehrte 1866 nach Wien zurück, hatte dort sein eigenes Atelier und übernahm Auftragsarbeiten (Kleinplastiken, Fassadenschmuck). Gemeinsam mit Wagner stattete er den Festsaal des Akademischen Gymnasiums mit Regentenstatuen aus (Kaiser Maximilian I., Kaiserin Maria-Theresia). 1868 erhielt Schmidgruber für die Gruppe „Philosophie“ erneut ein Staatsstipendium nach Rom. Wieder zurück arbeitete er an der Votivkirche. 1869 wurde er Mitglied im Wiener Künstlerhaus.

³³⁴ Richter G., *The Portraits of the Greeks*, Vol. 1-3, London 1965/1984, S. 164

³³⁵ Czeike F., *Historisches Lexikon Wien*, 1997, Bd. 5, S. 108; Thieme Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1998, Bd. 30, S. 130; Fabich-Görg T., *Wiener Stolz*, Bd.1, Wien 2003, S. 180

Schmidgruber war ein bedeutender, jedoch zu wenig gewürdigter Bildhauer der Ringstraßenära. In einer Kritik³³⁶ über Exponate der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus 1877 schreibt O. Berggruen, dass in der Plastik nichts zu melden wäre, „Beachtung verdient nur das von Schmidgruber entworfene Standbild Dürers, das in Haltung und Charakterisierung recht gelungen und sehr sorgfältig ausgeführt wurde“. Neben Wagner wird auch das neue Standbild von Schmidgruber zur Eröffnung der Jahresausstellung des Künstlerhaus³³⁷ am 20. März 1879 von Baron Hasenauer mit höchster Anerkennung gelobt. Weiters werden Schmidgrubers Porträts im „Jahrbuch der Kunst Österreichs und Ungarns“ von 1885 als charakteristisch gut modelliert, aber in zu rohem Stein ausgeführt, erwähnt.³³⁸

Laut Akkordprotokoll³³⁹ vom 6. 5. 1876 wurde Schmidgruber mit der Anfertigung zweier Nischenstatuen in Medolino-Stein beauftragt. Für die Anfertigung bis zum Ende des Jahres 1877 sollte er 3.000 Gulden bekommen. Am 27. 7. 1876³⁴⁰ wurde ihm eine Anzahlung von 700 Gulden gewährt. In einem Brief vom 28. 1. 1888 stellte er die Modelle folgender Skulpturen für die Gewerbeausstellung zur Verfügung: V. da Gama, Columbus, Rafael, Brunnengruppe.³⁴¹

An der Fassade zum Museumsplatz

Christophus Columbus (Cristoforo Colombo), 1451 bis 1506

Abb. 48
S. del Piombo, 1529/30

Columbus ist als Nischenfigur in seiner typischen zeitgenössischen Tracht dargestellt. Durch sein rechtes vorgezogenes Spielbein wendet er sich leicht nach links. Die Stellung der Beine lässt ihn

³³⁶ Kunstchronik, 12. Jg., Nr. 31, 9. 5. 1877, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 12, S. 494

³³⁷ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. 2, Nr. 11, 1. 4. 1879, S. 168

³³⁸ Deiningner J., Die k.k. Hofmuseen, in: Jahrbuch d. Allgemeinen Kunst-Chronik, 2. Jg. 1885, S. 20

³³⁹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1294: gez. Schmidgruber, Wlassack, Friedel, Matzinger, Wrba, Semper

³⁴⁰ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1529

³⁴¹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 164

leicht vorgebeugt erscheinen. Mit der linken Hand rafft er das rechte Ende seines Mantels zur linken Hüfte, wodurch seiner kraftvollen und massiven Erscheinung ein spontaner, lebendiger Schwung verliehen wird. Im Bereich der haltenden Hand entstehen mehr horizontale gebrochene Falten und der untere Teil des Mantels wird glattgezogen. Mit der Hand des rechten herabfallenden Armes stützt er sich auf einem Globus ab, der auf einem Podest hinter seinem rechten Bein steht. Zu Füßen hinter seinem linken Bein befindet sich ein schwer erkennbarer Gegenstand, der ein Federkopfschmuck sein könnte. Columbus, der in seiner Physiognomie individuell realistisch aufgefasst ist, blickt mit „jener Kühnheit und Entschlossenheit, die den großen Entdecker ausgezeichnet hat“³⁴² in die Ferne. Die minimalistisch gestaltete Skulptur nutzt durch die Erscheinung ihrer starken Persönlichkeit und die Haltung der Arme den Raum der Nische harmonisch aus.

Vasco da Gama, um 1469 bis 1524

Da Gama steht in spiegelverkehrter Position Columbus zugewandt in der rechten Nische. In seiner gesamten Gestalt wirkt er, trotz faltenreichen Mantels, statischer. Seinen langen Mantel rafft er mit der rechten Hand vor seinem Bauch zusammen. Dadurch verliert die Figur an Schwung und bekommt stattdessen eine ornamental gestaltete Faltenmodellierung. Zusätzlich zu den Falten um die Raffung hängt der Mantel in mehreren breiten, aber stofflich dünnen, ungebrochenen Falten herab. In derselben Hand, mit der er den Mantel zusammenfasst, hält er zusätzlich ein kurzes Fernrohr, während er in der Hand des leicht angewinkelt herabfallenden linken Armes ein schon ein wenig ausgerolltes Papier hält. Links neben seinem vorgezogenen linken Spielbein steht ein Schiffsanker, als Symbol für die Schiffsfahrten und die Hoffnung. Durch seinen entspannten Gesichtsausdruck und seinen Blick, der wie über das unendliche Meer zu schweifen scheint, wird die Figur des da Gama als erfahrener, ruhvoller Seefahrer aufgefasst. Die massive Gestalt nimmt zwar den Raum der Nische

³⁴² Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 423

völlig ein, durch anliegende Gliedmaße und Gewand und das dezente Attribut des Ankers aber lässt die Komposition mehr freien Raum um sich.

In der biographischen Sammlung von Czeike³⁴³ werden Schmidgruber noch zwölf Kindergestalten für das NHM zugeschrieben, die sonst nirgendwo erwähnt werden. Möglicherweise sind damit die girlandentragenden Kinderfiguren des Frieses am Mittelrisalit der Längsfronten gemeint. Laut den Unterlagen der Gipssammlung werden diese aber Weyr zugeschrieben.

³⁴³ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 5, S. 108

SILBERNAGEL Johann Jakob ³⁴⁴

Abb. 49

Silbernagel (Mitte) mit Costenoble und Wagner vor dem Modell des Maria-Theresia-Denkmal, 1891

Silbernagel wurde am 6. 1. 1837 in Bozen geboren und starb am 27. 3. 1915 in Andrian in Südtirol. Er studierte 1859/63 an der Akademie in Wien bei Melnitzky und Bauer. 1864 erhielt er den Ehrenpreis für das Modell einer Statue des Frh. Lazarus Schwendi von Hochlandsberg. 1861 und 1867/68 (67/69 It.Thieme-Becker Bd. 31, S. 22) unternahm er Studienreisen nach Italien. Er arbeitete bis 1890 in Wien und war von 1866 bis 91 Mitglied im Wiener Künstlerhaus, dessen Mitgliedschaft ihm später wegen eines Beitragsrückstandes gekündigt wurde.

Silbernagels Arbeiten, die im Rahmen der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus 1876 ausgestellt wurden, erhielten als „achtbare Porträtbüsten in Gips“³⁴⁵ lobende Erwähnung in O. Berggrüns Kritik in der Kunstchronik. Die VIII. Internationale Ausstellung des Künstlerhauses im März 1877 beschickte Silbernagel mit dem Modell der Urania (Nr. 6) und jenem des Hephaistos (Nr. 27).

Laut Akkordprotokoll³⁴⁶ wurde Silbernagel am 11. 5. 1876 mit der Anfertigung von vier sitzenden Figuren, die Weltreiche darstellend, in Breitenbrunner-Stein beauftragt. Diese Arbeiten sollten bis Ende des Jahres 1877 fertiggestellt sein und wurden mit 4.800 Gulden belohnt. Weiters erhielt er den Auftrag, die 16 Giebelfüllungen der Tabernakel anzufertigen. Die liegenden allegorischen Figuren „entrant Relief“ sollten mit ihren Attributen auf die Figuren in den betreffenden Tabernakeln Bezug nehmen. Hierfür wurden ihm weitere 5.920 Gulden zugesprochen. In einem Schreiben vom 8. 1. 1888 teilt Silbernagel mit, dass er die Modelle des Poseidon und der Urania zur Ausstellung abgeben könne, bat aber, früher davon benachrichtigt zu werden, ob und was gewünscht werde, da alles mehr als weniger beschädigt sei und er das erst herrichten müsse.³⁴⁷

³⁴⁴ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 5, S. 226; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 31, S. 22; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 184

³⁴⁵ Kunstchronik, 11. Jg., Nr. 31, 12. 5. 1876, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 11, S. 497

³⁴⁶ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1309: gez. Silbernagel, Wlassack, Matzinger, Friedel, Wrba, Semper

³⁴⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 164

Abb. 50 Abb. 51

Hephaistos sitzt laut Nossig „neben dem Amboss, in der Rechten den gewichtigen Hammer schwingend, in der Linken ein kurzes Schwert haltend.“³⁴⁸

Poseidon

Poseidon sitzt, seinen Oberkörper frontal zum Museumsplatz gerichtet, auf einem Felsblock. Sein linkes Bein ist nach vorne abgewinkelt, während er das rechte nach hinten zieht. Mit seinem linken Arm stützt er sich auf einem umgelegten Krug ab. Seinen Kopf wendet er in Richtung des aufgestellten Dreizacks, den er mit seiner rechten Hand hält. Die Figur umgibt eine stoische Ruhe, gleichzeitig scheint der Kopf in Bewegung zu sein, um mit scharfem Blick über die Meere zu walten.

³⁴⁸ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 429

Poseidons langer Bart und Haar scheinen durch Wind und Kopfdrehung verweht zu sein. Ein langes Tuch windet sich wie ein Flusslauf um seinen Körper. Beginnend bei dem Krug, unter seinem linken Bein fortlaufend, steigt es zwischen den Beinen hinauf und legt sich über das rechte wieder kurz hinab, um dann wie eine gewaltige Welle um Poseidons Rücken zu toben und sich letztlich, um dessen linken Arm geschwungen, von ihm bändigen zu lassen.

Urania

Die zierliche Gestalt der **Urania** scheint im ersten Moment auf der Erdkugel zu sitzen. Auf den zweiten Blick erkennt man, dass nur ihr rechtes Bein bis zum Oberschenkel eine Sitzposition einnimmt. Den linken Fuß hat Urania bereits mit nach rechts hochgezogenem Knie auf den Erdball gestellt und so ihr Gesäß angehoben, als wolle sie an der Erdkugel empor zum nächsten Planeten klettern. Sie erscheint in ihrer Bewegung fast zu schweben. Ihr Blick folgt der zum Himmel emporweisenden linken Hand, während der rechte Arm, eine Diagonale bildend, leicht abgewinkelt herabhängt. Es wird so keine direkte Verbindung zwischen Himmel und Erde hergestellt, sondern mit der *unendlichen* Linie der Diagonale der *unendliche* Raum um die Erde symbolisiert. In die Frisur der Urania sind zwei Tücher eingeflochten, die, eine Mandorla bildend, um ihren Körper wehen.

Abb. 52

Laut Nossig sitzt **Gaia** die „Gebietlerin des tellurischen Reiches auf einem Wagen, eine Ährengarbe im Arme haltend.“³⁴⁹

Die **Giebelfiguren** der Tabernakel sollten wie bereits erwähnt auf die jeweilige Allegorie im Tabernakel Bezug nehmen. Da aber manche der Giebelfiguren auf mehreren Tabernakeln vorkommen, wurden die Figuren als allgemeine Genien mit verschiedenen Attributen aufgefasst.

Poseidon-Tabernakel, Giebelfeld Richtung Westen

Urania-Tabernakel, Giebelfeld Richtung Süden

³⁴⁹ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 419

Poseidon-Tabernakel, Richtung WS

Abb. 53
Gaea-Tabernakel, Giebelfeld Richtung Süden

Abb. 54
Hephaistos-Tabernakel, Giebelfeld Richtung Süden

COSTENOBLE Karl³⁵⁰

Abb. 55

Costenoble in seinem Atelier

Costenoble wurde am 26. 11. 1837 in Wien als Sohn des Hofchauspielers Carl Ludwig geboren und starb am 20. 6. 1907 in Wien 4, Favoritenstraße 1. Er erhielt ein Ehrengrab am Zentralfriedhof. Nach einer Lehre bei Melnitzky studierte er ab 1853-59 an der Wiener Akademie bei Franz Bauer. 1860-62 studierte er an der Münchner Akademie und ging danach zur Vervollkommnung nach London und Italien. 1863 wurde er Mitglied im Wiener Künstlerhaus. Die Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses 1874 besandte Costenoble mit „hübschen Nippes.“³⁵¹ Seine Arbeiten, die im Rahmen der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus 1876 ausgestellt wurden, erhielten als „achtbare Porträtbüsten in Gips“³⁵² lobende Erwähnung in O. Berggrüns Kritik in der Kunstchronik.

Die VIII. Internationale Kunstausstellung des Künstlerhauses 1877 besandte Costenoble mit den Gipsmodellen der Wissenschaftler, die er für das NHM anfertigte: Buffon (Nr.105), Linné (Nr.133), Leibniz (Nr.248), Tournefort (Nr.277). Alle vier waren als Eigentum des Hofau-Comités der k. k. Hofmuseen in Wien angegeben.

Während Bodenstein Costenobles Werke auf der Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses von 1879 als „treffliche Darstellungen von gelungenen Wiener Typen“ lobte³⁵³, kritisiert Balduin Groller das Maß, in welchem er sich vergriffen haben soll, denn „wenn schon das scherzhafte Genre auf dem hoch ernsten Kunstgebiet der Plastik dargestellt werden soll, dann besser in möglichst kleinem Maßstab“³⁵⁴

Zahlreiche seiner Werke weisen spätklassizistische Züge mit einer Neigung zum Neobarock auf.³⁵⁵ Costenoble war finanziell unabhängig und galt als besonders phantasievoller Veranstalter von Gschnasfesten im Dürerverein und später im Künstlerhaus.³⁵⁶

³⁵⁰ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 1, S. 595; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 81; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 7, S. 541

³⁵¹ Kunstchronik, 9. Jg., Nr. 37, 26. 6. 1874, in: Zeitschrift f. bildende Kunst, Bd. 9, S. 587

³⁵² Kunstchronik, 11. Jg., Nr. 31, 12. 5. 1876, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 11, S.497

³⁵³ Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. LVII

³⁵⁴ Kunstchronik, 14. Jg., Nr. 33, 1879, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 14, S. 524

³⁵⁵ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 1, S. 595

³⁵⁶ Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 81

Laut Akkordprotokoll³⁵⁷ vom 29. 4. 1876 erhielt Costenoble den Auftrag die vier Balustradenfiguren Leibniz, Staatsmann, Historiker, Bahnbrecher der Naturwissenschaft; Tournefort, erster botanischer Systematiker; Buffon, bekanntester Zoologe; und Linné, Schöpfer eines naturhistorischen Systems, in Medolino-Stein für 4.000 Gulden bis Ende des Jahres 1877 anzufertigen. Auf das Schreiben vom 31. 12. 1887 eines nicht namentlich angesprochenen Barons antwortete Costenoble am 11. 1. 1888, dass er „für die Gewerbeausstellung 1888, aus Anlaß des 40 jährigen Regierungs-Jubiläums seiner Majestät des Kaisers in Wien folgende Objekte zur Verfügung stellen könne: die Modelle der Balustradenfiguren Buffon, Linne, Tournefort, Leibniz, (...)“³⁵⁸

An der Fassade gegen den Museumsplatz

Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646 bis 1716

Joseph Pitton de Tournefort, 1656 bis 1708

³⁵⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz.24/1280: gez. Costenoble, Wlassack, Matzinger, Friedel, Wrba, Semper

³⁵⁸ AVA, StEF, HBC, Fasz. 164

Löwy Tafel XXXI

Leibniz nimmt in üppigem Gewand mit vorgezogenem linken Bein eine würdevoll ruhige Haltung ein. Mit seiner linken Hand zieht er den voluminösen, in zahlreiche Falten fallenden Umhang zu seiner Taille, während er über seine linke Schulter blickt. Der Ausdruck seines Gesichtes besitzt eine individuell ausgeprägte Mimik. Gewand und Perücke sind dem Zeitkostüm von Leibniz angepasst. Mit seiner rechten Hand hält er ein großes Buch, das er gleichzeitig auf einem Tischlein, das hinter seinem rechten Beine steht, abstützt. Das Tischbein ist durch eine figürliche, geflügelte Plastik geschmückt.

Durch das geistliche Gewand wird Tournefort zu einer massiven Gewandskulptur. Man erkennt einen leichten Schwung und das wenig vorgezogene linke Spielbein. Unter seinem linken Arm hält er ein großes Buch. Mit gesenktem Kopf blickt er auf die Frucht oder Knospe, die er in Bauchhöhe in seiner rechten Hand hält. Sein Gesichtsausdruck unterstreicht die ruhige, in sich gekehrte, sinnierende Erscheinung der Skulptur.

Georges L. L. Comte de Buffon, 1707 bis 1788

Carl von Linné, 1707 bis 1778

Löwy Tafel XXX

XXXV Linné von V. Tilgner, Innenraum NHM

Buffon steht in lebendiger Ruheposition und hat das rechte Spielbein zu einem großen Schritt nach rechts vorgezogen. Während das Modell frontal betrachtet eine gerade Haltung einzunehmen scheint, erweckt die Steinfigur vom Boden betrachtet den Eindruck, als wäre sie im Begriff, sich mit nach rechts vorne gebeugtem Oberkörper an einem Lesepult anlehnen zu wollen. Buffon blickt in die Luft, während er die Arme leicht verschränkt, wobei er in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch und in der rechten eine Schreibfeder hält. Konzentriert und selbstsicher scheint er in Gedanken seine

Überlegungen auszuformulieren, um sie dann in sein Buch niederzuschreiben. Das edle Kostüm und die aufrechte Haltung unterstreichen die vornehm-blasiierten Gesichtszüge.

Neben seinem linken Bein befindet sich ein großer Raubvogel, der eine Feder (?) im Schnabel hält und zu Buffon aufblickt. Es ist eine körperlich-bewegte und gleichzeitig ruhevoll Szene.

Die Figur des Linné gewinnt durch das gespannt anliegende, ein wenig zu eng wirkende Gewand an Körperlichkeit. Der Mantel fällt dezent hinter seinen Beinen in gerade, gleichförmige, schwere Falten. Sein linkes Spielbein hat er nach links vorgezogen, mit seiner linken Hand haltend, stützt er ein großes Zeichenbuch auf dem linken Oberschenkel ab. In sich gekehrt, die Natur vor seinem geistigen Auge bewundernd, lässt er das Kinn zur Brust fallen. Auf seinem nachdenklichen Gesicht zeichnet sich ein zufriedenes Lächeln ab, während er sanft mit der Hand des herabfallenden rechten Armes über die Knospe einer exotischen Blume streicht.

Die Tafel XXXV zeigt im Vergleich eine ebenso in sich gekehrte, versonnene, romantisch aufgefasste Darstellung des Linné von Viktor Tilgner. Sein Linné ist im Typus der Gesichtsphysiognomie aber befreit von vornehmen Konventionen, und durch das natürliche Haar, im Unterschied zur Perücke der Figur Costenobles, wirkt er natürlich menschlicher.

Die Figuren Costenobles zeichnen sich alle durch eine vornehme, ruhevoll besonnene Eleganz und Natürlichkeit aus.

KÖNIG Otto³⁵⁹

König wurde am 28. 1. 1838 in Meißen/Sachsen, geboren und starb am 30. 12. 1920 in Wien 13, Neue Weltgasse 11. Nach der St. Afra Schule ging er 1852 zu einem Lithograph und Steinmetz in die Lehre (bis 1852 lt. Bodenstein S. 102). 1854-60 besuchte er die Kunstzeichenschule der königlichen Meißner Porzellanmanufaktur, wo er sich mit allem Fleiß dem Studium von Figuren-, Landschafts- und Blumenmalen hingab. Er übersiedelte bald in die Modellierabteilung unter Bildhauer Leuteritz.

Dieser wollte König zur Weiterbildung nach Dresden schicken, aber die kriegerischen Ereignisse 1859 und deren wirtschaftliche Folgen verhinderten dies. Von einem Freund seines verstorbenen Vaters durch ein Darlehen von 400 Talern unterstützt, konnte König 1860 nach Dresden ziehen. Der Wunsch, Rietschels Schüler zu werden, von dem er sich wegen dessen Art, Idealität mit Naturwahrheit zu vereinen, angesprochen fühlte, wurde ihm trotzdem nicht erfüllt. Schon kränklich, empfahl Rietschel König weiter an seinen Kollegen Hähnel, „den Vertreter der deutsch-hellenistischen Renaissance, in ihrer priesterhaft reinen Pflege des Ideals.“³⁶⁰ Ostern 1861 trat König in dessen Meisteratelier ein. Sein ernstes Streben wurde 1866 durch ein Reisestipendium der Tiedge-Stiftung und der Dresdner Akademie belohnt, und er ging 1867 nach Rom und Neapel, bereiste Frankreich, Belgien, Holland und Deutschland, und folgte 1868 (67 lt. Thieme-Becker Bd. 21, S. 161) dem Ruf als Professor an die k.

³⁵⁹ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 3, S. 567; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 21, S. 161; Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. 102

³⁶⁰ Martinez A., Wiener Ateliers, Folge IV und V, Wien 1894, S. 80

und k. Kunstgewerbeschule Wien. An dieser durch Eitelbergers Bemühungen gegründeten Schule war er 31 Jahre tätig. Ab 3. 3. 1869 war er Mitglied im Wiener Künstlerhaus. Während König im Sommer 1873 in Italien weilte, hatte die Cholera innerhalb von sechs Tagen seine Frau und drei Kinder hinweggerafft. 1876 ging er seine zweite Ehe mit der Malerin Minna Lorinser ein. Laut Eitelberger sind seine in der Erfindung reizenden Werke schön in ihren Linien und vollendet in der Durchbildung. Sein rastloses Schaffen ließ seine Schränke von Entwürfen überquellen. Die schweren familiären Schicksalsschläge hat er wohl durch das von ihm bevorzugte Genre des Familienlebens und der Kinderdarstellungen zu überwinden gesucht.³⁶¹

In der dekorativen Plastik fand König durch poesie- und geistvolle Ausführung seinen eigentlichen Beruf. König war einer von wenigen Bildhauern, die schon zu Lebzeiten zumindest berufliche Erfolge verzeichnen konnten. Pecht sieht in der um 1881 vollendeten Marmorgruppe „Das Liebesgeheimnis“ den reinsten Ausdruck seiner idealrealistischen Stilrichtung, die wie selten ein Kunstwerk höchste Anerkennung gefunden hatte. Dieses Werk, „das ihn mit einem Rucke in die Reihe der selbständigen großen figuralen Künstler gehoben hatte, entstand nicht im Auftrag, sondern aus eigener Initiative. Es gibt wenige deutsche Bildhauer, deren Phantasie so reich sprudelt wie bei König.“³⁶²

König erlangte ebenso durch seine Lehrtätigkeit einen vortrefflichen Ruf.

Laut dem Akkordprotokoll³⁶³ vom 24. 7. 1876 sollte König für die plastische Ausschmückung der Fassaden des NHM zehn Medaillons in Medolino-Stein anfertigen. Mit der Fertigstellung bis spätestens zum Frühjahr des Jahres 1877 sollte er 5.200 Gulden erhalten. Am 14. 9. 1876 erhielt König 666 Gulden für die bereits fertigen Modelle der Vier Jahreszeiten.³⁶⁴

³⁶¹ Mitteilungen f. Kunst u. Industrie, Bd. V., 9. Jg., Nr. 104, 1. 5. 1874, S. 98

³⁶² Mitteilungen f. Kunst u. Industrie, Bd. X., 19. Jg., Nr. 223, 1. 4. 1884, S. 94

³⁶³ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1492: gez. König, Wlassack, Friedel, Matzinger

³⁶⁴ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1954

An der Fassade zur Bellariastraße

Die beiden für die Wissenschaft unlösbaren Rätsel

„Zeit“

„Raum“

Die **Zeit** wird durch drei weibliche Genien, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft symbolisieren, repräsentiert. Die Verkörperung „der Gegenwart“ sitzt in der Mitte frontal zum Betrachter und legt ihre Arme um die Taillen der zu ihren Seiten ein wenig vor ihr sitzenden Genien. „Die Vergangenheit“ sitzt zu ihrer Rechten, die Knie nach rechts lehnd. Sie wendet ihren Kopf nach links zur Mitte und legt ihren linken Arm, eine Frucht (?) haltend, auf den Schoß „der Gegenwart“. Sie bestätigt so die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, welche Letztere schon durch die Umarmung und den zur „Vergangenheit“ gewandten Kopf herstellt. In ihrer rechten Hand hält „die Vergangenheit“ Früchte. „Die Zukunft“ ist im Profil sitzend dargestellt und kehrt „der Gegenwart“ den Rücken zu, nur ihren Kopf wendet sie zurück. Die Haltung der Genien zueinander scheint ausdrücken zu wollen, dass die ungewisse Zukunft keine so starke Verbindung zur Gegenwart eingehen kann wie die Vergangenheit. In ihrer Erscheinung ist „die Gegenwart“ als älteste der drei Genien aufgefasst, an die sich die beiden anderen gefällig anlehnen.

Die Dreiergruppe schmiegt sich formschön in das runde Medaillon ein und füllt es vollkommen aus, ohne überladen oder gequetscht zu wirken. Das wie die Zeit fließende Gewebe um die Beine der Frauen dient als verbindendes Element.

Ebenso wird der **Raum** durch drei weibliche Genien, welche die Dimensionen Höhe, Breite und Tiefe symbolisieren, repräsentiert. In ihrer vollen Breite sitzt die entblößte „Breite“ frontal in der Mitte. Mit ihrer linken Hand fasst sie sich auf den Brustkorb, während sie ihre rechte neben ihren Schoß legt. Sie blickt nach links zur „Tiefe“ und verschränkt dabei ihre Unterschenkel. Zu ihrer Rechten kauert sich die „Höhe“ im Profil zur „Breite“ und hält sich in kindlicher Weise mit der linken Hand an deren Schulter und mit der rechten am Oberarm fest. Die Beine „der Höhe“ sind nicht zum Betrachter vor, sondern hinter „der Breite“ nach hinten gestreckt. Weniger gekrümmt und mehr Raum zwischen den Genien gebend, sitzt „die Tiefe“ zur Linken „der Breite“. Ihre Beine legt sie nach rechts hinter „die Breite“, während sie ihre linke Hand neben und die rechte auf ihren Schoß herabfallen lässt. Die Armhaltung „der Höhe“ und „der Tiefe“ unterstreichen ihren Symbolgehalt. Die durch die Verschränkung der Beine spitz zulaufende Haltung „der Breite“ und durch die Betonung der Oberkörper der zu ihren Seiten sitzenden Genien erhält die Gruppe eine wundervolle, in einem Kreis eingeschriebene Dreieckskomposition.

Die von Nossig beschriebene „etwas frostig anmutende Erscheinung“³⁶⁵ dieser Gruppen kann ich nicht nachvollziehen. Sie strahlen, besonders die Gruppe der Zeit, eine unverblümte, aber trotzdem ermutigende Wahrheit aus, was womöglich auf die bewältigte Auseinandersetzung mit der Realität des Bildhauers zurückzuführen ist.

Die Tierklassen

Reich der Insekten

Reich der Meerestiere

Der geflügelte Putto symbolisiert, die Zügel in Händen haltend, mit dem Schmetterlingsgespann das **Reich der Insekten** (lt. Akkordprotokoll „Weichtiere“). Im Profil, mehr schwebend als reitend, blickt er zum Betrachter, während die Schmetterlinge um sein ausgestrecktes rechtes Bein flattern.

³⁶⁵ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 419

Der Putto mit Delphingespann präsentiert sich mit einem zum Betrachter mehr geöffneten Körper und füllt mit beiden Flügeln den oberen Halbkreis aus. Die Zügel in Händen haltend, nimmt er in reitender Position den Delphin zwischen seine Beine, der das **Reich der Meerestiere** symbolisiert.

Reich der Vögel

Reich der Landtiere

Die Haltung des dritten Putto schreibt, mit geöffneten Flügeln, ein Kreuz in den Kreis ein.

Mit seinen seitlich ausgestreckten Armen hält er die Zügel, zu deren Enden am untern Kreisrand je ein Vogel mit geöffneten Flügeln spielerisch herumfliegt. Die beiden ein Adlergespann darstellenden Tiere sind in ihrer Erscheinung mehr wie Tauben aufgefasst und repräsentieren das **Reich der Vögel**.

Der vierte Putto steht frontal zum Betrachter in erfrischend präserter kindlicher Volleibigkeit. In der rechten Hand hält er die hinter seinem Rücken gespannte Leine, an dessen anderen Ende der Löwe, der hinter dem Genius steht, angekettet ist. Geduldig gibt der Löwe dem Zug des Kindes nach, indem er den Kopf nach rechts wendet. In typisch kindlicher Weise scheint das Kind aber schon längst wieder auf eine andere Sache konzentriert zu sein. Auch bei diesem Medaillon lässt die füllende Komposition, das **Reich der Landtiere** repräsentierend, in keinster Weise den Rahmen sprengen.

Die Medaillons zeigen eine gemäßigte, weil kindliche, aber doch eine herrscherische Unterwerfung der Tierwelten durch den Menschen.

Die Medaillons an der Fassade zum Museumsplatz repräsentieren in „höchst anmutigen Kompositionen“³⁶⁶ die Jahreszeiten, wobei die im Hintergrund gehaltenen Darstellungen der Tierkreise

³⁶⁶ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 423

jeweils den Beginn der Jahreszeiten symbolisieren (Putten sitzen über den ihnen entsprechenden Zeichen des Wendekreises).

Frühling

Sommer

Die weibliche Kindergestalt des **Frühlings** streckt unter den ausgebreiteten Flügeln die Arme zu den Seiten. In ihren Händen hält sie eine hinter ihrem Rücken verbundene Girlande, an deren Enden üppige Blumengestecke baumeln. Dabei sitzt sie mit leicht verschränkten Beinen auf einem Bogen, der das Tierkreiszeichen des Widders zeigt.

Die ein wenig burschikosere Gestalt des **Sommers** trägt einen mit Blumen geschmückten Sonnenhut. In der rechten Hand hält sie eine Sichel, während sie sich mit der linken Hand auf einer Garbe von Roggenähren abstützt. Sie sitzt mit leicht angezogenen Beinen auf einem Bogen, der das Tierkreiszeichen des Krebses zeigt.

Herbst

Winter

Frech sitzt der Putto des **Herbstes** auf dem Bogen, seinen rechten Unterschenkel auf den linken Oberschenkel legend. Er blickt in seine rechte Hand, mit der er eine volle „Traube von Weintrauben“ hält, die er wohl aus dem „üppig gefüllten Füllhorn“ genommen hat, welches er in seinem linken Arm hält. Der Bogen zeigt das Sternzeichen der Waage, die im Bezug zum übermäßig beladenen Putto ein schönes Sinnbild ergibt.

Der **Winter** schließlich kauert mit hochverschränktem linken Bein im Profil auf dem Bogen, ein Tuch aus Fell um seinen Schenkel gelegt. Vor ihm dampft ein kleiner Topf, während er mit fröstelnder Gemütlichkeit zum Betrachter blickt. Unter seinem rechten Bein blickt der Kopf des Steinbocks hervor.

zum Anlass Kundmann als Nachfolger Bauers als Lehrer an der Akademie einzustellen. 1872-1909 war er Professor an der Akademie in Wien und zeitweise auch Rektor. Neben Zumbusch hatte er bedeutenden Einfluss auf die heranwachsende Bildhauergeneration Österreichs gewonnen und sich an zahlreichen monumentalen Aufträgen der Stadterweiterung beteiligt.

Kundmann war Mitglied der Akademie Dresden, Brüssel und Berlin, er bekam das Bürgerrecht der Stadt Wien am 24. 9. 1886, sein Atelier hatte er am Landstraßer Gürtel 3. Die Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses 1879 beschickte Kundmann mit Modellen der Gruppen zu den neuen Hofmuseen.³⁶⁹ Bodenstein schreibt über Kundmann, dass er „dem antiken Ideal zugewandt“ war. In der Komposition besaß er eine „poesievoll gemütreiche Auffassung und wusste durch bezaubernden Linienfluß und neben der Anmut der Formgebung der antiken Formensprache, welche er in Hähnel's Schule gelernt hatte, stets lebensfrische Nuancen des Wiener Dialektes beizumischen“. Laut Bodenstein liegt sein Talent in der „treu charakteristischen Darstellung, durch prägnante Auffassung der Individualität des Dargestellten.“³⁷⁰ Kundmann sprach sich gerne in Allegorien aus, statt realistisch gedachten und bewegten Szenen pflegte er die ideale Art und Weise der Darstellung.³⁷¹ Die Gestalten, die Kundmann modellierte, sind „Gemütsmenschen, Kinder von großem Zauber, Männern fehlt meist die volle Männlichkeit.“³⁷² Kraftmenschen und Krieger lagen der milden Künstlernatur nicht.³⁷³

Laut dem Akkordprotokoll³⁷⁴ vom 20. 11. 1875 erhielt Kundmann den Auftrag für folgende Arbeiten: Sechs mit symbolischen Köpfen zu schmückende Schlusssteine aus Zogelsdorfer Stein; vier Viktorien, geflügelte Figuren mit Plinthe, ca. 10 Schuh 6 Zoll bis zu den Spitzen der Flügel, in Medolino-Stein; zwei Nischengruppen „Inspiration-Mathematik“ und „Forschung-Natur“, in Medolino-Stein; drei sitzende Figuren, die Erdreiche Asien, Europa und Amerika mit Australien darstellend, in Medolino-Stein, die Figuren konnten mit Nebenfiguren als Gruppen gedacht werden und sollten eine Höhe von 9 Fuß haben. Insgesamt wurden Kundmann für die Arbeiten 23.820 Gulden zugesprochen. Neben diesen Arbeiten wurde Kundmann noch mit den zwei Sitzfiguren für das KHM und vier Modellen in Gips zum Erguss von Viktorien für die Beleuchtungssäulen der Auffahrtswangen beider Museen³⁷⁵ beauftragt.

Für die Gewerbeausstellung stellte er unter anderem die Modelle zweier Viktorien in der Höhe von 3 Fuß zur Verfügung.³⁷⁶

Die Statue der Asia wurde von Wagner ausgeführt, möglicherweise hat Kundmann diese Arbeit aus Zeitgründen abgegeben. Unklar bleibt die Ausführung der Schlusssteinköpfe Aesculap, Athene, Hephaistos, die laut Fas. 25/26(?) von Hårdtl modelliert werden sollten. Waren Hårdtl und Wagner zwar keine Schüler Kundmanns ist bekannt, dass er viele Arbeiten von seinen Schülern ausführen ließ und nur als Patron mitwirkte.

³⁶⁹ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. 2, Nr. 11, 1. 4. 1879, S. 168

³⁷⁰ Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. LVII

³⁷¹ Allgemeine Kunst-Chronik, Bd. VI, Nr. 32, Wien 1882, S. 466

³⁷² Allgemeine Kunst-Chronik, Bd. 12, Nr. 34, Wien 1888, S. 862

³⁷³ Allgemeine Kunst-Chronik, Bd. 12, Nr. 34, Wien 1888, S. 862

³⁷⁴ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1044: gez. Kundmann, Hasenauer, Wlassack, Wrba, Matzinger, Friedel

³⁷⁵ AVA, StEF, HBC, Fasz. 35/9510

³⁷⁶ AVA, StEF, HBC, Fasz. 164

An der Fassade zur Bellariastraße

Flora

Zeus-Amon

Vesta

Das klassisch aufgefasste Gesicht der **Flora** wird von zwei gedrehten Haarsträhnen umspielt, die sich unter ihrem Kinn verschränken. Am Haupt trägt sie einen symmetrisch gebundenen großblumigen Kranz in voller Blüte. Die mächtigen Widderhörner des **Zeus-Amon** halten sein üppig-klassizistisch gelocktes Haar in Zaum. Die Erscheinung seines Gesichtsausdruckes besitzt die Vorzüge einer klassizistisch-idealen, gutmütigen und starken Herrscher- bzw. Vaterfigur. Die Physiognomie der **Vesta** unterscheidet sich von der Flora nur durch die Partie der Augen. Sie trägt die idealisierte Kopftracht der Vestalinen. Unter dem Tuch mit Diadem fällt seitlich ihres Halses je eine gedrehte Haarsträhne auf den Kragen ihres Gewandes.

An der Fassade zum Museumsplatz

Die drei letzten Stationen der Verbreitung der Kultur über den Erdkreis

Europa

Löwy Tafel XLI

Die mächtige weibliche Gestalt der **Europa** thront im rechten Bereich über dem Sockel. Mit ihrer linken Hand hält sie eine Fackel (einen Leuchter), die sie gleichzeitig auf ihrem linken Bein abstützt. Ihren rechten Arm streckt sie mit der Geste einer offenen segnenden Hand beschützend hinter den Kopf des Jünglings. Das linke Knie hat sie ein wenig nach hinten gezogen, während sich das rechte genau auf der Mittellinie der frontalsichtigen Komposition befindet. Ihr Oberkörper und Kopf, mit leerem, ideal-klassizistischem, erhabenen Blick, sind frontal dem Betrachter entgegengerichtet. Auf ihrem Haupt trägt sie eine Strahlenkrone und erinnert so in ihrer Erscheinung an die Freiheitsstatue in New York. Etwas niedriger sitzt zu ihrer rechten Seite ein Jüngling, frontal zum Betrachter, der sich, zu Europa aufblickend, mit seinem linken Arm auf ihrem Oberschenkel stützt. In der linken Hand hält er eine Schriftrolle, auf die er sanft seine linke Wange legt. Die Schriftrolle wird als Symbol für die Wissenschaft gedeutet. Mit der Hand des herabfallenden rechten Armes hält er eine Lyra als Symbol für die Musik der Alten Welt. Unter dem Knie des zurückgezogenen linken Unterschenkels liegt eine Palette als Symbol für die bildnerische Kunst. In diesen Symbolen wird die gesamte Hochkultur Europas repräsentiert.

Nossig fühlt sich durch den „Adel der gewaltigen Formen sowie der Behandlungsart des Gewandes“ an die Aphrodite und Peitho vom Ostgiebel des Parthenon erinnert. „So erscheint es immer das Höchste zu sein, dem dieser Künstler nachstrebt.“³⁷⁷ (Abb. 58/59)

³⁷⁷ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 425

Abb. 58 Abb. 59
Ostgiebel Parthenon Aphrodite und Peitho

Ostfries des Parthenon 437-432 v. Chr.

Amerika und Australien

Löwy Tafel XLIV

Im Kontrast zur kultivierten Europa als idealer Symbolfigur sind **Amerika mit Australien** als reale Ureinwohner, als „edle Wilde“ in gesteigerter Form einer dreipersonigen Kolossalfigurengruppe dargestellt. Als höchstes sitzt der nordamerikanische Indianer auf einem Felsblock und füllt das linke Drittel der Komposition aus. Sein breiter Oberkörper ist frontal zum Betrachter gerichtet, während sein rechtes aufgestelltes Bein nach rechts geöffnet und sein linkes nach vorne gestellt ist. Das linke Bein fällt ein wenig abwärts, da der Fuß auf dem niedrigeren Niveau der Australia steht. Der rechte Fuß steht höher, auf einem mit altindianischen Zeichnungen versehenen Steinblock. Mit der rechten Hand hält er hinter dem rechten Bein einen mit Pflanzenschmuck versehenen Speer und in der linken einen großen runden geflochtenen Schild, über dem seitlich eine Art schmückende Haarzotten hängen. Durch die offene Haltung der Arme und die Position des Schildes hinter der Frau mit Kind ist der Indianer mit muskulösem Körperbau als schutzgebender Kämpfer aufgefasst. Er ist mit einem Fellumhang und einem Lendenschurz bekleidet und trägt an seinen Fußknöcheln, am rechten Oberarm, an Hals und Hinterkopf Schmuckstücke aus Fell, Knochen und Federn. Sein langes,

zottiges Haar liegt eng an seinem Kopf, der leicht nach links gewandt ist. Sein ernster, konzentrierter und kantiger Gesichtsausdruck scheint über die Weiten der amerikanischen Wildnis nach Gefahren Ausschau zu halten.

In hierarchisch tieferer Position sitzt die Aboriginesfrau im Schneidersitz zu seiner Linken. Sie ist in einem für Aborigines untypischen Kleid dargestellt, das um ihre linke Schulter gebunden ist, wobei ihre rechte Brust entblößt bleibt. Sie lässt ihre rechte Hand in den Schoß fallen und spielt mit den Falten des Tuches zwischen ihren Fingern. Die Darstellung dieses ungezwungenen und entspannten Momentes strahlt die Gewissheit von großer Sicherheit aus. Am Oberarm trägt sie ein ähnliches Schmuckband wie das des Indianers. Ihr Kopf ist geradeaus dem Betrachter entgegengerichtet. Ihr Gesichtsausdruck und die aufrechte Körperhaltung strahlen eine enorme Stärke und großes Sicherheitsgefühl aus, dies wird auch durch die expressive Mimik der starken Backen, des breiten Unterkiefers, der tiefen Augenhöhlen und wulstigen Augenbrauen und Lippen unterstrichen. Die Physiognomie einer Aborigines ist ein wenig zurückgenommen aufgefasst. Ihr wildes Haar wird durch ein Schmuckband zusammengefasst und erweckt dadurch den Eindruck einer eher europäischen Frisur. Ihr Körper ist einerseits weiblich, schlank und wohlgeformt, was besonders bei der entblößten Brust, dem Arm und der Schulter auffällt, andererseits sind Gesicht, Hände und Füße im Verhältnis grob und groß modelliert. Ihre linke Schulter ist nach hinten gezogen, während sie mit dem linken Arm das hinter ihr stehende kleine Kind umfasst, das sich an sie schmiegt und seine Arme um ihren Hals legt. Die Stirn des Kindes lehnt am Ohr der Frau, es blickt nach rechts an ihrem Hals vorbei. In dem Ausdruck des Kindes liegt eine liebevolle, aber ernste, mit den realen Umständen des Lebens vertraute Unschuld, die kein der Natur entzogenes „hochkultiviertes“ Kind besitzen kann (vergleiche Waldmüller-Bauernkinder). Die „wilde“ Figurengruppe fügt sich harmonisch in den „felsengleich“ rustizierten Hintergrund der Wand.

Während die Europagruppe ideal-klassizistisch, eher statisch und massig dargestellt ist, strotzt Amerika voller individueller Emotion, Kraft und Stolz. Dass Kundmann von Kritikern nachgesagt wird, ihm fehle das Vermögen, die Manneskraft kriegerischer Figuren darzustellen, ist hier nicht nachzuvollziehen.

Aesculap

Athene

Hephaistos

Die Gesichter des **Aesculap**, der **Athene** und des **Hephaistos** sind ebenfalls sehr klassisch aufgefasst wie die Schlusssteinköpfe an der Fassade zur Bellariastraße, jedoch wirken diese hier in ihrer Mimik ein wenig ausdrucksstärker und individueller. Aesculap besitzt eine strenge Mimik mit ausgeprägter Physiognomie der Wangenknochen und unregelmäßigerem wilden Haar. Die Mimik der Pallas Athene ist zwar wieder ideal-zurückgenommen, aber ihr Blick besitzt durch die Andeutung eines Lächelns des leicht geöffneten Mundes und der schmalen Augen einen individuellen Liebreiz. Unter dem Helm dreht sich ihr Haar seitlich empor, die seitlichen Strähnen verbinden sich an ihrem Hals zu einem Weberknoten. Hephaistos ist mit klassizistisch-gelocktem Haar der ruhigste der drei Köpfe. Auf seinem Kopf trägt er einen Reifenturban.

Die drei Köpfe weisen auf die reinen und angewandten Wissenschaften hin.

Inspiration, gestützt auf die Mathematik

Die Personifikation der **Mathematik** ist durch einen bärtigen, kahlköpfigen, älteren, aber körperlich muskulösen Mann dargestellt. Sein Oberkörper ist entblößt, ein Tuch ist um seine Beine gelegt, wobei dieses am linken Knie zurückrutscht. Er sitzt in tief nachdenkender Versenkung über eine Tafel

gebeugt. Den nach rechts gewandten Kopf stützt er auf den abgebogenen Zeigefinger der linken Hand, den Ellbogen auf das Knie des linken Beines gestützt, dessen Fuß auf einem Steinblock steht und dadurch, nach links, über den Rahmen der Nische weisend, höher gestellt ist. Mit der rechten Hand hält er die Tafel die auf seinem rechten Oberschenkel aufliegt. In der Position des „Denkers“ betrachtet er mit ernstem, die Augenbraun angespannten Blick die Aufzeichnung auf der Tafel. Seine Körperhaltung ist insgesamt nach rechts ausgerichtet, durch die Kopfhaltung nach links und das mittige rechte Bein führt die Gestalt das Auge des Betrachters wieder in die Nische zurück. Die Konzentration des Denkers findet ihren Gegensatz in der entspannten und lockeren Haltung der **Inspiration**. Sie lehnt mit ihrem linken Arm am Rücken des Mathematikers. Durch den schmalen Oberkörper und die nach rechts ausgestellte breite Hüfte füllt sie in einem formschönen Schwung die linke Seite der Nische aus. Ihren Kopf hält sie mittig hoch, nahe der Fächermuschel, nach rechts gewandt. Der Wind, der ihr langes Haar und das Kopftuch umweht, scheint ihren edlen und sanften Blick unberührt zu lassen.

In ihrer rechten Hand hält sie eine nicht brennende Fackel (?). Trotz der gelassen-entspannten Bewegung scheint die Figur eine starke Körperspannung zu besitzen und Haltung zu bewahren. Der am Körper anliegende Arm ist leicht abgewinkelt und fällt nicht einfach herab, vielmehr ist die haltende Hand leicht hochgezogen. Auf der Stirn der Inspiration lodert die Flamme als Symbol des Eifers. Ihr linkes Bein ist nach rechts über den rechten Unterschenkel verschränkt und macht so zwischen den Beinen der beiden Figuren Platz für den auf Schriftstücken stehenden Globus. Nossig spricht sich voll Bewunderung über das „kunstvoll und geschmackvoll drapierte Gewand“ aus, dessen „zarte und doppelte Fältelung der vatikanischen Ariadne nachempfunden ist.“³⁷⁸ (Abb. 60)

Die Skulpturengruppe tritt über den Rahmen der Nische hinaus, ohne diese zu sprengen. Interessant ist hier die der mathematischen Wissenschaft gegebene Vorrangstellung, die als Grundstock aller anderen Naturwissenschaften gesehen werden kann.

Abb. 60 Vatikanische Ariadne

³⁷⁸ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 424

Forschung, welche die Natur entschleiert

Die Gruppe der **Forschung und Natur** erscheint insgesamt strenger und ideal-klassischer. Dadurch wird der Kontrast zwischen kultivierter Forschung und unberührt-geheimnisvoller Natur unterstrichen. Die Forschung steht, vom Betrachter aus gesehen rechts, eigentlich schon fast vor der Nische und ragt über den rechten Rand hinaus. Mit ihrer linken Hand stützt sie ein Buch gegen die leicht nach links ausgestellte Hüfte. Ihr zierlicher Oberkörper ist frontal zum Betrachter zu einem dezenten Schwung nach rechts gezogen. Der Schwung der Figur wird durch den im rechten Winkel hochgezogenen rechten Arm betont. In ihrer rechten Hand hebt sie elegant in der Haltung einer Tänzerin³⁷⁹ den Schleier empor, der zu beiden Seiten des Armes in wilden Falten herabflattert. Die Forschung blickt ernst und sachlich auf die ihr sich darbietende Natur herab.

Dicht an die Forschung geschmiegt sitzt die Natur auf einem Steinmauerwerk. Durch die Diagonalen des zurückgezogenen, aufblickenden Kopfes, des nach rechts greifenden linken Armes und des nach rechts den rechten Unterschenkel kreuzenden linken Beines erhält die Natur einen der Forschung entgegengesetzten Schwung in die Tiefe.

³⁷⁹ Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. XXIX: Bodenstein sieht im ungezwungenen Tanz einen Vorreiter der Kunst, die der Kunstdressur, die jede Empfindung gewaltsam niederdrückte und der Darstellung leerer Schemen überdrüssig war. Die steife Unnatürlichkeit wich der graziösen ausdrucksfähigen Beweglichkeit.

Nur das Ende des Schleiers, der neben ihrer rechten, hinteren Schulter herabfällt, um sich dann um die Büste windend an ihrem Oberschenkel emporzuschmiegen, bedeckt die Scham der sonst nackten Gestalt. Mit ihrer rechten Hand umfasst sie zu ihrer rechten Seite den Kopf einer Büste, die laut Nossig die Kriegerin Pallas Athene darstellen soll. Es scheint aber eher eine Artemis Ephesia (Abb. 61) dargestellt zu sein, die als Göttin der Jagd und des Waldes zusätzlich die Ernährerin aller Lebewesen und Fruchtbarkeit verkörpert. Das aufgelöst-bewegte Haar und die Haltung des nicht elegant geformten Körpers der Natur deuten den plötzlichen Moment der erschrockenen Zuwendung zur Forschung an.

Abb. 61 Artemis Ephesia

Durch die Darstellung der erhabenen gewandeten Forschung als Standfigur fast gänzlich außerhalb der Nische gegenüber der Natur, die im soeben aufgedeckten Versteck innerhalb der Nische sitzt, wird eine wertende Auffassung beim Betrachter hervorgerufen. Beide Figuren befinden sich aber, durch die Standfläche der Füße auf gleichem Niveau. Nossig bedauert, dass „der beschränkte Raum eine der beiden Figuren in die sitzende Stellung herabzudrücken zwang“³⁸⁰. Statt dem Zwang des Herabdrückens könnte aber in die Darstellung der Stand- und Sitzfigur „das Aufstehen“, „das Sich-aufrichten-und-Suchen“, der kindliche Forschungsdrang im Moment der ersten Stehversuche nach der Geburt hineininterpretiert werden. Man wird in die Natur hineingesetzt und steht auf, um sie zu erforschen. Das bewegt-plastische und würdevolle an der Skulpturengruppe erinnert Nossig an die klassische Schöpfung der Sansovinoschen Taufe Christi.³⁸¹ (Abb. 62)

Abb. 62 A. Sansovino und V. Danti, Taufe Christi

Während die Inspiration als eine Gestalt des Mathematikers, als aus seinem gebeugten Rücken entspringend, erscheint, sind Natur und Forschung zwei gleichwertig nebeneinander wirkende

³⁸⁰ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 424

³⁸¹ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 424

Existenzen. Kundmann stellt nicht einfach zwei Figuren in eine Nische, sondern lässt sie über die Kommunikation hinaus zu einer erzählenden Handlung verschmelzen.

Viktorien

Die vier **Viktorien** sind in Ausdruck, Physiognomie und Gewandung als individuelle Gestalten aufgefasst. Ihre Flügel öffnen sich bei allen in lebens-, kraftvoller und prächtiger Weise seitlich zum Flug bereit, sodass sie nicht künstlich, sondern als organisch-reale Teile ihrer Körper erscheinen.

Ihre edlen Gewänder sind in ruhige bis reichhaltig bewegte Falten gelegt. Ihre edlen Körper sind grazil geschwungen oder in elegant-aufrechter Haltung aufgefasst, sodass sie durch das Vor und Zurück ihrer diagonalen Bewegungen einen *ungreifbaren* Raum bilden, der mit der Masse der Architektur wetteifert.

Alle vier halten Lorbeerkränze in einer Hand. Während die erste³⁸² den Kranz zum Betrachter hinabstreckt und in Richtung des Kranzes blickt und in der anderen eine brennende Fackel hält, die sie in ihrer Taille abstützt, streckt die zweite den Kranz gelassen in die Höhe, blickt zum Betrachter herab und hält mit der rechten eine Lanze (?). Die dritte blickt, den Kranz hochhaltend, geradeaus und drückt mit der anderen Hand eine Schreibfeder an ihren Körper. Die vierte wendet ihren Blick, sowie den ausgestreckten, den Kranz haltenden Arm zur äußeren rechten Seite des Gebäudes, während sie sich mit der rechten an einem Bogen abstützt.

DELOYE Gustav³⁸³

Gustav Jean-Baptiste Deloye wurde am 20. 4. 1838 in Sedan geboren und starb am 16. 2. 1899 in Paris. 1857 besuchte er in Paris die Ecole des Beaux Arts. Er war Schüler von Lemaire, Jouffroy und Dantan jeune. 1862 erhielt er den zweiten Rompreis mit seiner Aristaios-Statue, 1865 debütiert er im Salon mit der Gruppe „Hero und Leander“. Seitdem beschickte er, meist in Paris ansässig, bis zu seinem Tode fast alljährlich den Salon der Soc. d. Art. franc., hauptsächlich mit Statuen, Statuetten oder Gruppen mythologisch-genrehaften Inhalts, die sich im Stil und in der Auffassung an Falconet und Clodion anlehnten, aber auch mit Bildnisbüsten, -Medaillons und dekorativen Arbeiten, die besonders deutlich seine Vorliebe für die Kunst des 18. Jahrhunderts bekundeten. Als Künstler von außerordentlicher Produktivität hat er auch in Russland, Italien und Österreich eine Reihe von Werken hinterlassen.

Seit 1873 war Deloye längere Zeit in Wien ansässig. Fürst Johann von Liechtenstein ließ dem Künstler ein prunkhaft ausgestattetes Atelier im Gartenpavillon, dem späteren Sommerpalast in der Roßau, zur Verfügung stellen. Deloye hatte mehrere Werke im Auftrag seines Mäzens geschaffen³⁸⁴. 1873 war er bei der plastischen Ausschmückung des Wiener Ausstellungspalastes tätig und erhielt unter anderen Auszeichnungen 1888 die österreichische Silberne Staatsmedaille.

Auf der Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses 1874 wurden neben plastischen Dekorationen im Zopfstil unterhöhlt gearbeitete Porträtmedaillons ausgestellt, die „von frappanter Wirkung“³⁸⁵ gewesen sein sollen. Im Zusammenhang mit der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus 1876 beurteilt Oscar Berggruen die von Deloye ausgestellten Terrakottabüsten „als gelungene Nachbildungen ähnlicher Renaissancearbeiten, welche der Künstler sogar bis zur chromatischen

³⁸² vom Betrachter aus gesehen von links beginnend

³⁸³ Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 9, S. 35

³⁸⁴ für den Eisenguß bestimmte Modelle zweier florentinischer Jünglinge, die den Wintergarten des Fürsten zu Eisgrub schmücken sollten; vier reliefverzierte kolossale Vasen für den Liechtensteingarten;

³⁸⁵ Kunstchronik, 9. Jg., Nr. 37, 26. 6. 1874, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 9, S. 587

Imitation eines Schmuckes von farbigen Edelsteinen trieb³⁸⁶. Auf der VII. Internationalen Kunstausstellung im Künstlerhaus desselben Jahres brachte Deloye ein Gipsmodell (Nr. 338) einer Standfigur für das NHM zur Ausstellung.³⁸⁷

Laut Akkordprotokoll³⁸⁸ vom 4. 1. 1876 wurde Deloye mit der Anfertigung von sechs Balustradenstatuen, in Medolino-Stein, für das NHM beauftragt. Die Statuen sollten bis Ende des Jahres 1877 zur Aufstellung fertiggestellt sein.

An der Fassade zum Museumsplatz

Nicolaus Joseph Baron v. Jacquin, 1727 bis 1817

René-Just Haüy, 1743 bis 1822

Deloye hat den berühmtesten Botaniker Österreichs im typischen Zeitkostüm dargestellt. Er trägt in seinem linken Arm eine Blume, als würde er sie wie eine Dame zum Sparziergang ausführen. Mit der rechten Hand hält er ein großes Buch an seine Hüfte. Das eng anliegende Gewand bringt die gut beobachteten Körperformen stark zur Geltung. Die Spannung der engen Weste wird durch die realistische Darstellung der verzogenen Knopfleiste und der Falten um die Knöpfe deutlich.

Der Mantel entfaltet sich erst an den Armenden und im unteren Bereich hinter den Knien zu einem schweren Stoff. Im oberen Bereich, dünn und eng anliegend, betont das Gewand den schmalen Brustkorb. Die weiblichen Züge der Figur werden durch die Abzeichnung des Körpers des anliegenden Gewandes hervorgehoben. Jacquin blickt verantwortungsvoll, sich gewiss große Schätze in den Händen zu tragen, nach links gewandt über die Weite der Dächer hinweg.

³⁸⁶ Kunstchronik, 11. Jg., Nr. 31, 12. 5. 1876, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 11, S. 497

³⁸⁷ Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellungen im Künstlerhause in Wien, VII. Ausstellung 10. April 1876

³⁸⁸ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1110: gez. Deloye, Wlassack, Wrbna, Matzinger, Friedel

Riedl-Dorn sieht in dieser Statue deutlich Deloyes besondere Vorliebe für die Kunst des 18. Jahrhunderts.³⁸⁹

Die Figur des Häüy besitzt in ihrer Haltung und dem Gesichtsausdruck ebenso weibliche Züge, ist aber durch den Mantel, der am Saum in neobarocke, geknickte Falten fällt und die rechte Körperhälfte verdeckt, nicht die Figur betonend modelliert. Nur das hervortretende linke Spielbein wird durch den eng anliegenden Beinstrumpf betont. Häüy hält, mit angedeuteter Verschränkung der Arme, mit der rechten Hand den Mantel vor den Bauch und oberhalb in der linken ein nicht erkennbares Anschauungsobjekt (Tier, Pflanze), als würde er ein kleines Kind vor sich tragen. Das andere Kragende des Mantels ist gerade in dem Moment aufgefasst, da es hinter der linken Schulter herabzufallen scheint. Dieser Eindruck wird dadurch zurückgenommen, dass der Mantel links hinter der Figur auf einem Schaukasten aufliegt, wodurch dieser Teil des Gewandes seine weiche Stofflichkeit verliert und zu einem festen Gegenstand wird. Auf dem Schaukasten sind präparierte Insekten abgebildet. Der schmale Kopf auf langem Hals ist nach vorne gebeugt, mit sanftem Blick betrachtet der Mineraloge über seine Armhaltung hinweg die Passanten auf dem Straßenniveau.

Johann Christian Fabricius, 1745 bis 1808

Antoine-Laurent de Jussieu, 1748 bis 1836

Die Statue des Fabricius wird wieder in dem Moment aufgefasst, da er mit der linken Hand versucht, den Mantel an der rechten Knopfleiste vor den Bauch zu ziehen, während er mit dem linken Unterarm den linken Mantelteil, an den Bauch gedrückt, festhält. Den rechten Arm hebt er vor seinen Oberkörper, und in der geöffneten Hand hält er einen Gegenstand, der nicht erkennbar oder nicht mehr vorhanden ist. Sein rechtes Bein ragt leicht abgewinkelt zwischen dem Mantel hervor. Die Beinstellung lässt den Schwung der Figur unter dem Mantel erahnen. Die Physiognomie des

³⁸⁹ Riedl-Dorn C., Das Haus der Wunder, Wien 1998, S. 187

proportional großen Gesichtes besitzt ausgeprägt individuelle Züge. Der Kopf ist leicht nach links geneigt und in Richtung zur rechten Hand gewandt, über die hinweg Fabricius hinunterblickt.

Im Gegensatz zu den ruhevoll-lebendigen Figuren Deloyes ist Jussieu in energievoller Bewegung dargestellt. Mit großem Schritt geht er auf das Ende der Balustrade zu. Gegengleich zur Beinstellung dreht sich die Schulterpartie. Sein rechter Arm liegt vor dem Oberkörper, um mit der Hand seitlich der linken Hüfte in einen bodenlangen Sack nach Instrumenten zu greifen oder Sammelobjekte hineinzugeben. In momenthafter Bewegtheit scheint Jussieus Gesichtsausdruck von physischer Ruhe. Er blickt, den Kopf gegengleich zum Oberkörper nach rechts gewandt, zum Betrachter hinunter.

An der Fassade zur Ringstraße

Georges de Cuvier, 1769 bis 1832

Louis Jean Rodolphe Agassiz, 1807 bis 1873

Abb. 63

G. L. Chrétien, G. Cuvier

Die siegesgewiss entspannte Figur des Cuvier ist insgesamt zu vornehmer Steifheit zurückgenommen aufgefasst. Er trägt eine dem Zeitkostüm entsprechende Jacke, während um die rechte Schulter und den Bauch ein Umhang gewickelt ist.

Unter dem Kragen trägt er Orden oder ein aufwendig dekoratives Kleidungsstück, an den Ärmelenden blitzen die Rüschen des Hemdes hervor. Mit dem ausgestreckten linken Arm stützt er sich auf einem hochgestellten rechteckigen Steinblock ab, auf dem er auch ein wenig zu sitzen scheint. Auf dem Quader ist ein fossiles menschliches Skelett als Symbol für Cuviers vergleichende anatomische und paläontologische Forschungen angedeutet. Sein rechter Arm, am Körper anliegend und vom Umhang zum großen Teil bedeckt, ist im rechten Winkel gebogen. An die Hüfte gelehnt, hält er einen Gegenstand in der rechten Hand. Den Kopf leicht schräg nach vorne gebeugt, blickt er zum Betrachter hinunter. Die zierliche Auffassung des Gesichtes entspricht der Physiognomie Cuviers, die Mimik ist aber idealer modelliert als bei den Statuen zum Museumsplatz.

Ebenso beruhigter, in konventioneller Pose, ist die Statue des Agassiz. Er steht in großer Schrittstellung mit vorgezogenem rechten Bein. Seine Weste ist in ähnlicher Weise wie bei Jacquin an den Körper modelliert, wobei sie kürzer ist und die ganze Figur in der Masse breiter wirkt. Die lange Hose ist lockerer modelliert. So ist auch der Mantel durch dickere Stofflichkeit schwerer aufgefasst. Mit der linken Hand hält er ein Buch an die linke Hüfte. Die Hand des rechten herabfallenden Armes stützt sich ein wenig an einer tellerförmigen Ablage, die von aufspringenden Fischen getragen wird. Auf dieser liegt ein aufgerolltes Schriftstück. Gegengleich zur Körperhaltung wendet Agassiz den Kopf nach rechts und blickt nur leicht nach unten geneigt geradeaus. Die Mimik des Gesichtes ist wieder individueller als die des Cuvier aufgefasst. Die Augäpfel blicken, in den rechten Augenwinkeln liegend, über die Kopfhaltung hinaus nach rechts. Der leicht lächelnde Mund und die wissbegierigen jungen Augen lassen eine zufriedene Ausstrahlung entstehen, die der Person Agassiz in realistischer Weise nachempfunden ist.

PROBST Josef Anton³⁹⁰

Probst wurde am 26. 7. 1839 in Wien geboren, und starb 1892 ebendort. Er war Schüler an der Akademie in Wien bei Bauer. Seine Tätigkeit vor dem Rathaus ist nicht dokumentiert.

Laut Akkordprotokoll³⁹¹ vom 10. 4. 1876 wurde Probst mit der Anfertigung der Balustradenfigur des Paulus Aeginetes, des letzten denkenden Arztes seiner Zeit, in Medolino-Stein, beauftragt. Für einen Lohn von 1.000 Gulden sollte die Statue bis Ende des Jahres 1877 fertiggestellt werden.

³⁹⁰ Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 27, S. 411; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 175

³⁹¹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1247: gez. Probst, Matzinger, Wlassack, Friedel, Wrbna, Semper

An der Fassade zur Bellariastraße

Paulos von Aigina, 7. Jahrhundert

Durch den nach hinten durchgebogenen Oberkörper besitzt die Figur einen starken unnatürlich wirkenden Schwung. Die Schultern sind nach hinten gezogen, während der Hals, mit nach links gewandtem Kopf, nach vorne zieht. Das Becken ist nach vorne durchgedrückt und zusätzlich durch die Beinstellung des nach hinten abgebogenen rechten Spielbeines nach links geschwungen. Der Umhang liegt um seinen Brustkorb und fällt hinter den Schultern in schwere Falten. Zwischen seinen Beinen liegen Bücher am Boden. Mit der linken angewinkelten Hand hält er eine nicht definierbare Hülle an die vorgestreckte Taille. Mit der Hand des rechten herabfallenden und leicht abgebogenen Armes drückt er eine breite Falte des Umhanges ein wenig nach hinten. Die Figur befindet sich in einem sinnierenden Moment nach links hinwegblickend. Das vollbärtige Gesicht ist klassisch aufgefasst.

DORN Alois³⁹²

Dorn wurde 1840 in Wien geboren und beging am 20. 3. 1889 bei Greifenstein/NÖ Suizid. Er begann sein Studium 1857/58 an der Wiener Akademie bei Karl Radnitzky in der Abteilung für Kleinplastik. In Wien tätig, fertigte er vor allem Bauplastiken, besonders Porträts als Ganzfiguren und Büsten in Stein und Terrakotta, an. Im Künstlerverein zeigte er 1877 eine Terrakottagruppe „Faun und Bacchantin“.

³⁹² Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, Leipzig 2001, Bd. 29, S. 83

Laut dem Offert³⁹³ vom 12. 8. 1878 bestätigte Dorn den Auftrag für eine Partie von Köpfen, Porträts berühmter Männer der Wissenschaft aus der Epoche der Renaissance, für die Laibungen der Fenster des zweiten Stockes der Fassade gegen den Museumsplatz.

Porträtköpfe an der Fassade zum Museumsplatz

Immanuel Kant, 1724 bis 1804

Axel Frederic v. Cronstedt, 1722 bis 1765

James Hutton, 1726 bis 1797

Jean-Baptiste L. Romé de l'Isle, 1736 bis 1790

Abb. 64

1857/60

³⁹³ AVA, StEF, HBC, Fasz. 26/3616, 16. 9. 1878 „Ich verpflichte mich, diese Köpfe charakteristisch und möglichst porträtähnlich an den am Bau zu dienenden Zwecken bereits versetzten Bossen aus Mokritzerstein in ca. eineinhalbmaler Naturgröße den höheren Anforderungen der Künste entsprechend um den Preis von 60 Gulden pro Kopf auszuführen – vorerst aber für jeden einzelnen Kopf ein Modell in halber Ausführungsgröße herzustellen und die Ausführung in Stein erst dann zu bewirken, wenn das betreffende Modell die Genehmigung der Bauleitung erhalten haben wird. Ich verpflichte mich weiters, (...) sofort zu beginnen, (...) und bis 20. 9. des Jahres zu vollenden.“

Horace Bénédict de Saussure, 1740 bis 1799
Abb.65

Johann Georg Adam Forster, 1754 bis 1794
J. H. W. Tischbein

Peter Simon Pallas, 1741 bis 1811

Martin Heinrich Klaproth, 1743 bis 1817

Ernst Florens Friedrich Chladni, 1756 bis 1827

William Smith, 1769 bis 1839

FRITSCH Josef³⁹⁴

Fritsch wurde 1840 in Setzdorf, damaliges Österreich-Schlesien, geboren und starb nach 1912 (Sterbeort unbekannt). Er besuchte 1863-66 und 1873-74 die Akademie unter Zumbusch. 1866 diente er als Soldat in der Schlacht bei Königgrätz. 1893 wurde er Mitglied des Wiener Künstlerhauses, in diesem Jahr verließ er Wien als Folge der veränderten Auftragslage, die durch die Pensionierung Franz Matzingers, der bis 1892 als langjähriger Leiter des Stadterweiterungsfonds für die Gestaltung der Ringstraße eine wichtige Rolle gespielt hatte, ausgelöst wird und sich auf mehrere Bildhauer

³⁹⁴ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 2, S. 422; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 12, S.503; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 108

negativ auswirkt. Ab 1901 war er in Ulm tätig. Er schuf insbesondere dekorative Kunstwerke in der Ringzone.

Laut Akkordprotokoll³⁹⁵ vom 6. 4. 1876 wurde Fritsch beauftragt, Zwickelfiguren an der Fassade zur Lastenstraße im Oberstock, in Medolino-Stein, für 3.000 Gulden anzufertigen: Hephaistos, Hekate, Pluto, Prosperina, Seismos, Tisiphone. Weiters bestätigte Fritsch das Offert³⁹⁶ vom 14. 8. 1878, eine Partie von neun Köpfen für die Laibungen der Fenster des zweiten Stockes an der Fassade gegen die Lastenstraße mit Porträts berühmter Männer der Wissenschaft aus der Epoche des Mittelalters anzufertigen: Bartholin bis Wallerius.

In einem Brief³⁹⁷ an Tauschinsky schrieb Fritsch, dass er sich gerne an der Ausstellung beteiligen möchte, welche die Arbeiten des STEF, besonders der Museen und des Hoftheaters, zeigt. Er habe seinerzeit für die Museen sechs Zwickelfiguren und einige Schlusssteinköpfe ausgeführt, die Modelle dazu hingen im Atelier des Barons Hasenauer am Ballplatz.

Götter des Erdinneren

Hephaistos

Hekate

Hephaistos sitzt im Profil auf dem Fensterbogen, sein linkes, äußeres Bein ist ausgestreckt, während er das rechte angewinkelt am Bogen aufsetzt und das Knie an einer runden Holzscheibe abstützt. Um seinen rechten Oberschenkel fällt ein Tuch in voluminösen Falten herab. Er beugt den Oberkörper

³⁹⁵ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1242: gez. Fritsch, Wlassack, Matzinger, Friedel, Wrbna, Semper

³⁹⁶ AVA, StEF, HBC, Fasz. 26/3612, 16. 9. 1878: „Ich verpflichte mich diese Köpfe charakteristisch und möglichst porträtähnlich an den am Bau zu dienenden Zwecken bereits versetzten Bossen aus Mokritzerstein in ca. eineinhalbmaler Naturgröße den höheren Anforderungen der Künste entsprechend um den Preis von 60 Gulden pro Kopf auszuführen – vorerst aber für jeden einzelnen Kopf ein Modell in halber Ausführungsgröße herzustellen und die Ausführung in Stein erst dann zu bewirken, wenn das betreffende Modell die Genehmigung der Bauleitung erhalten haben wird. Ich verpflichte mich weiters, (...) sofort zu beginnen (...) und bis 20. 9. des Jahres zu vollenden.“

³⁹⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 164

vor, um in diesem Moment mit dem Hammer in der rechten Hand zuzuschlagen. Mit der linken Hand hält er einen Gegenstand auf dem Amboss fest. Der runde und breite Oberkörper strotzt vor durchgebildeten Muskeln, die ebenso die Form des Bauches und der Beine bestimmen. Auf seinem Kopf über dem gelockten Haar trägt er eine Handwerkshaube. Das klassisch-ideale, entspannte Gesicht trägt einen ebenso ideal gelockten Bart. Das lange ausgestreckte Bein und der massive, gekrümmte Rücken im Raum der kleinen Nische lassen den Eindruck von einer großen, kräftigen und von der Arbeit gebeugten Gestalt entstehen. Laut Nossig handelt es sich um einen „Hephaistos-Typus, den das Alterthum in den römischen Sarkophagreliefen überliefert hat.“³⁹⁸

Hekate, in weiblichen Proportionen mit starken Gliedmaßen, sitzt ebenso auf dem Fensterbogen im Profil, wendet sich mit ihrem entblößten Oberkörper jedoch dem Betrachter zu. Das linke, innere, Bein ist nur leicht abgewinkelt, während das rechte, mit dem Fuß auf einem hohen Steinblock aufsitzend, im rechten Winkel zum Oberkörper abgebogen ist. Mit dem rechten Arm öffnet sie den Oberkörper zum Betrachter und lehnt mit dem Unterarm am Bogen, einen Schlüssel in der Hand haltend. Mit der linken Hand des muskulös massigen Armes, den Ellbogen auf das rechte Knie gestützt, stützt sie ihr Kinn. Auf ihrem Kopf glatt aufliegend teilt sich ein Schleier zu den Seiten und breitet sich wehend, wie schützende Flügel, um ihre Schultern. Die Schleierhälften betonen die grimmig zusammengezogenen Augenbrauen ihres finster brütenden Gesichtsausdruckes.

Pluto

Prosperina

Machtvoll thront **Pluto** im Profil auf einem klassizistisch-dekorativ verzierten Stuhl. Durch die Verschränkung der Beine und den Oberkörper öffnet er seine Sitzhaltung frontal zum Betrachter. Während er das innere, rechte Bein gefällig nach vorne über das linke verschränkt, stützt er sich mit

³⁹⁸ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 423

dem linken Unterarm am Bogen ab. Der seitlich abgewinkelte rechte Arm hält den aufgestellten Dreizack. Der entblößte Oberkörper wird durch einen starken Muskelbau geformt. Ein Tuch bedeckt die Beine bis knapp unter der Hüfte, steigt hinter dem rechten Ellbogen empor und wird hinter seinem Kopf und Oberkörper vom Meereswind in schleifenbildenden, horizontalen Falten an die Wand gedrückt. Die Finger der linken Hand spielen mit den Falten des anderen Endes des Tuches. Pluto wendet den Kopf mit der Krone am Haupt in Richtung des Fensters. Sein Kopf ist gerade, das Kinn leicht angezogen. Sein Blick scheint durch die stark gewölbten Brauen wie Wellen auf den Betrachter herabzupeitschen, während sich der Mund unter den Meeresschlingpflanzen ähnlichen Bartsträhnen zuspitzt. Das Kopfhaar umspielt in gleichförmigen Locken die Krone.

Die knurrenden Hunde unter seinem Stuhl unterstreichen die herrscherisch-thronende Darstellung.

Prosperina, als junge wohlgeformte Frau, sitzt ruhevoll im Profil am Bogen lehnd und öffnet durch den nach rechts gedrehten Oberkörper ihre Haltung zum Betrachter. Die Beine sind auf gleicher Höhe nach links ins Profil gestellt, wobei der linke Unterschenkel hinter dem rechten verschränkt ist. Sie stützt sich mit ihrem rechten Arm am Bogen ab und hebt mit der rechten Hand eine Frucht hoch, zu der auch ihr Blick gewandt ist. Den linken Arm lässt sie, weit nach rechts, auf ihren Schoß fallen. Ein Tuch ist unterhalb ihres entblößten Busens um den Körper gebunden. Ein weiteres Tuch, das unter der Brust festgeknotet ist, liegt um den rechten Ellbogen, plustert sich in großen Falten hinter Prosperina zu einem rahmengebenden Bogen entlang der Zwickelwand auf und endet am Schoß unter dem linken Arm der Figur.

Seismos

Tisiphone

Seismos scheint sich von allen Zwängen und Einengungen befreien zu wollen. Der stark muskulöse Oberkörper ist, frontal zum Betrachter, an die Zwickelwand gepresst. Mit dem linken angezogenen

Bein stemmt er sich gegen die Wand und den Fensterbogen, während das rechte mit dem Fuß auf einem niederen Quader aufsitzt. Ebenso stemmt er den rechten Oberarm gegen die Wand. In der Hand des zum Betrachter abgebogenen rechten Unterarmes hält er ein Steingerüst, Kristallgerüst. Dieser Gegenstand wurde in Folge der Restaurierungsarbeiten 2000 -2003 auf Grund folgender Textstelle im Faust II von Goethe ergänzt.

„... Er, mit Streben, Drängen, Drücken,
Arme straff, gekrümmt den Rücken,
Wie ein Atlas an Gebärde,
Hebt er Boden, Rasen, Erde, (...)
Trägt ein furchtbar Steingerüste, (...)³⁹⁹“

Zwischen Wand und Körper wird Seimos von einem Tuch umgeben, mit dem er sich verhüllen und von dem er sich gleichzeitig befreien will. Denn die Bewegung der linken Hand lässt mehr den Eindruck entstehen, als wolle er sich bedecken. Seimos blickt mit wild bewegtem langen Bart und turbanartiger Kopfbedeckung zum Betrachter herab. Sein Blick erfasst den spannenden Augenblick und besitzt Ruhe zugleich, kurz davor, den Entschluss zu fassen, ob er sein gewaltiges Beben jeden Moment auf die Menschen unter sich loslassen soll.

Tisiphone sitzt, als schön geformte weibliche Gestalt, im Profil auf dem Bogen. Durch eine zu den Seiten gestreckte Armhaltung öffnet sie den Oberkörper zum Betrachter. Der erste Blick auf den schönen Körper wird durch den zweiten Blick auf das verhärtet-verzerrte Gesicht der Rachegöttin getrübt. Erst jetzt nimmt man die ins lange Haar geflochtenen Schlangen und die Fledermausflügel wahr. Körperhaltung und -formen sind bis auf charakteristische Details denen der Hekate und Prosperina sehr ähnlich. Den rechten Arm streckt sie abgebogen von sich und spreizt expressiv die Finger der aufgestellten Hand, während sie den linken Arm zur anderen Seite ausstreckt, in dessen Hand sie eine Schlange festhält. Die um den Arm spiralförmig windende Schlange symbolisiert die Lebenskraft aus der Tiefe. Im Gegensatz zur Schlange die sich in den Schwanz beißt und so die Ewigkeit symbolisiert, ist hier der Tod markiert. Schlange, und Flügel entsprechen dem gängigen Darstellungstypus von Tisiphone.

Man ist nicht ganz sicher, ob Tisiphone selbst im Moment des „Erschrockenseins“ dargestellt ist oder ob sie versucht, auf mild-zurückgenommene Weise rachsüchtig und furchterregend zu erscheinen. Tisiphone macht mehr den Eindruck, als wäre sie mit einer unleidigen Aufgabe betraut, welche ihr selbst Sorge bereitet. Aber gerade diese Spannung zwischen der anmutigen und grausamen Gestalt macht die Skulptur interessant und lässt Interpretationen im Bezug zum historischen, zwiespältigen Zeitgeist zu.

Die bewegten, lebendigen Zwickelfiguren von Fritsch nutzen den engen Raum voll aus, indem sie ohne gequetscht zu wirken, über die Fläche hinaus agieren und entsprechen in ihrer Darstellung „ der Wiener Schule“.⁴⁰⁰

³⁹⁹ Goethe J., Faust II, Ditzingen 2006, S. 85

⁴⁰⁰ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 84

Die Porträtköpfe von Fritsch besitzen alle dekorativ, modellierte Frisuren und sind in ihrer Physiognomie individuell umgesetzt.

Erasmus Thomas Bartholin, 1625 bis 1698

Christiaan Huygens, 1629 bis 1695

Robert Boyle, 1627 bis 1691

John Ray, 1627 bis 1705

Antoni van Leeuwenhoek, 1632 bis 1723

Jan Swammerdam, 1637 bis 1680

Nicolaus Steno, 1638 bis 1686

Albrecht von Haller, 1708 bis 1777

Johan Gottschalk Wallerius, 1709 bis 1785**BECHER Carl⁴⁰¹**

Becher wurde Anfang der 1840er-Jahre in Königkrätz (Münchengrätz) in Böhmen geboren und starb wahrscheinlich um 1890. Er studierte 1861 an der Akademie der bildenden Künste in Wien in der Malerklasse, von 1864-66 kam er in die Bildhauerklasse. 1872 wurde er Mitglied im Wiener Künstlerhaus. Er schuf Monumental- und Bauplastiken für die Wiener Ringstraße, vorwiegend in konservativ-klassizistischen Formen.

Laut Akkordprotokoll⁴⁰² vom 3. 3. 1876 erhielt Becher den Auftrag für die Nischenfiguren Alexander der Große und Julius Caesar. Die Statuen sollten bis Ende des Jahres 1877 fertiggestellt sein.

In der Ausgabe der Kunstchronik vom Dezember 1878 schrieb der Autor, dass „Franz Carl Becher, vor kurzem, die im Auftrag des Hofbau-Comités ausgeführten Statuen Alexander der Große und Julius Cäsar (7 1/2 Fuß hoch), in Medolino-Stein, für das neue Hofmuseum vollendet hat“.⁴⁰³

In der Denkschrift der Söhne Sempers wurde König als ausführender Bildhauer angegeben, was von Riedl-Dorn so übernommen wurde. Für König wären die Großplastiken nicht undenkbar, aber nicht typisch. Im aktuellen Führer des NHM, in den gängigen Lexika und im Fas. 25/26(?) wird Becher als Bildhauer genannt. Die bei Restaurierungsarbeiten dokumentierte Signatur Bechers auf der Statue des Alexander bestätigt ihn als Bildhauer.

⁴⁰¹ Allgemeines Künstlerlexikon, Leipzig 2001, Bd. 8, S. 114

⁴⁰² AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/ 1179: gez. Becher, Matzinger, Semper, Wrba, Wlassack, Friedel

⁴⁰³ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. 1, Nr. 4, 15. 12. 1878, Wien, S. 54

Alexander der Große, 356 bis 323 v. Chr.

Gaius Julius Caesar, 100 bis 44 v. Chr.

Abb. 66

Löwy Tafel IX., Tautenhayn J.
Alexander der Große und Augustus für das KHM

Kaiser Claudius um 50 n. Chr., als Jupiter,
Rom, Vatikanisches Museum

Alexander ist als klassisch geharnischte Feldherrenfigur aufgefasst. Nossig beschreibt seine Pose als jene, die „den langweiligsten Minervabildnissen mit der hochgefaßten Lanze und der steifen Nike entlehnt ist“⁴⁰⁴. Die klassizistische Auffassung und das ausdruckslose Gesicht werden nur durch die Schrittstellung und den leichten Hüftschwung belebt. Entdeckerischer Kampfgeist, der Wille zu

⁴⁰⁴ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 420 f

erobernden Großtaten, wilde Entschlossenheit und neugierige Stärke sind im Ausdruck der Skulptur nicht vorzufinden, wobei die Gesichtszüge an antike Abbildungen angelehnt sind. Alexander lehnt gelassen an seiner Lanze, aufgeputzt und verkleidet, ausgestattet mit den Attributen des Sieges.

Ähnlich verhält es sich mit der „achilleischen Imperatorenstatue“⁴⁰⁵ des Caesars. Während jener das linke Spielbein zurückzieht, hält er die Lanze mit seiner linken Hand über den Nischenrand hinaus. Mit der rechten Hand hält er dem Betrachter eine schon ein wenig geöffnete Schriftrolle entgegen. Zu seiner Rechten sitzt, als Attribut der höchsten Macht, der Adler. Ein wenig lebendiger hält Caesar den Kopf nach rechts gewandt und blickt geradeaus.

Die gegengleiche symmetrische Handhaltung der Lanzen bewahrt die beiden Skulpturen nicht davor zu einer rein dekorativen Bauplastik abzusinken. Die in Vergleich gestellten Skulpturen von Tautenhayn für das KHM sind in ihrer Haltung weitaus lebendiger aufgefasst.

LAHNER Karl (Carl)⁴⁰⁶

Lahner wurde am 16. 10. 1842 in Wien geboren und starb am 5. 6. 1927 in Wien 13, Versorgungsheimstraße. Er besuchte die Akademie in Wien als Schüler von H. Gasser und Bauer. Er war Bildhauer und Illustrator. Das Künstlerpreisstipendium bekam Lahner für die Gruppe „Amor und Psyche“. Er spezialisierte sich auf die Herstellung von Porträtbüsten und zeichnete für humoristische Zeitschriften.

Laut Akkordprotokoll⁴⁰⁷ vom 18. 4. 76 wurde Lahner beauftragt, die Statue des Oribasius, eines von drei berühmten Ärzten und Naturforschern des ersten Jahrtausends, in Medolino-Stein, für 1.000 Gulden bis Ende des Jahres 1877 anzufertigen.

⁴⁰⁵ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 421

⁴⁰⁶ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 3, S. 660; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 22, S. 227

⁴⁰⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1261: gez. Wlassack, Lahner, Matzinger, Friedel, Wrbna, Semper

An der Fassade zur Bellariastraße

Oreibasios von Pergamon, um 325 bis 400

Die Figur des Oreibasios ist mit einer einfachen Toga bekleidet. Das anliegende Gewand mit dezenten Falten zeichnet die Formen des breiten Körpers ab. Er steht aufrecht mit kleiner Schrittstellung, den Kopf zum Betrachter herabgebeugt. In der Hand des abgebogenen linken Armes hält er eine Schreibfeder, während er mit der rechten des herabfallenden rechten Armes eine Schriftrolle an den Oberschenkel hält. Es scheint, als würde er gerade das Papier mit einer Hand entrollen und dabei in Gedanken versunken herabblicken, um jeden Moment, die Feder bereithaltend, die plötzliche Formulierung eines Satzes notieren zu können. Das Gesicht besitzt eine individuelle realistische Physiognomie. Lahner schuf mit wenigen Mitteln eine individuelle und lebendige Figur.

BEYER Josef⁴⁰⁸

Abb. 67
Selbstbildnis Federzeichnung

Beyer wurde am 28. 2. 1843 in Wien geboren und starb am 21. 8. 1917 in Wien 18, Bastiengasse 77. Er trat 1853 (58-73 lt. Fabich-Görg, Bd.1, S. 66) in die k. k. Erzgießerei unter Anton Dominik Fernkorn und Franz Xaver Pönninger ein, wo er sich bis 1873 hervorragende technische Fertigkeiten aneignete und vor allem Büsten und Kleinplastiken fertigte. Ab 1873/74-77 studierte er bei Kundmann an der Wiener Akademie. 1876/77 bekam er ein Reiestipendium nach Italien. 1878 wurde er Mitglied im Wiener Künstlerhaus. Die Hauptwerke Beyers befinden sich an den Ringstraßenbauten. Thieme-Becker schreibt seinem künstlerischen Schaffen Lebendigkeit und Charakteristik zu.

Beyer bestätigte in einem Schreiben vom 16. 9. 1878⁴⁰⁹ das an ihn gestellte Offert vom 11. 8. 1878 für eine Partie von Köpfen für die Laibungen der Fenster des zweiten Stockes der Fassade gegen die Ringstraße, Porträts berühmter Männer der Wissenschaft aus der Epoche der Neuzeit herzustellen: neun Köpfe Beaumont bis Darwin.

An der Fassade zur Ringstraße

Die teilweise stark beschädigten Porträts, besonders die Frisuren, sind realistisch und porträtähnlich ausgeführt.

Léonce Élie de Beaumont, 1798 bis 1874

Johannes Müller, 1801 bis 1858

⁴⁰⁸ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 1, S. 355; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 66; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 3/4, S. 568

⁴⁰⁹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 26/3614, Original 18. 9. 1878 gez. von Hasenauer: „Ich verpflichte mich diese Köpfe charakteristisch und möglichst porträtähnlich an den am Bau zu dienenden Zwecken bereits versetzten Bossen aus Mokritzerstein in ca. eineinhalbmaler Naturgröße den höheren Anforderungen der Künste entsprechend um den Preis von 60 Gulden pro Kopf auszuführen – vorerst aber für jeden einzelnen Kopf ein Modell in halber Ausführungsgröße herzustellen und die Ausführung in Stein erst dann zu bewirken, wenn das betreffende Modell die Genehmigung der Bauleitung erhalten haben wird. Ich verpflichte mich weiters, (...) sofort zu beginnen, (...) und bis 20. 9. des Jahres zu vollenden.“

Stephan Ladislaus Endlicher, 1804 bis 1849

Carl Ritter, 1779 bis 1859

Wilhelm Haidinger, 1795 bis 1871

Charles Lyell, 1797 bis 1875

Karl Ernst von Baer, 1792 bis 1876

Pietro Angelo Secchi, 1818 bis 1878

Charles Robert Darwin, 1809 bis 1882

Abb. 68

Das Porträt Darwins, der die Versetzung des Kopfes noch erlebte, ist leider stark beschädigt. Zu erkennen sind noch der im Vergleich zu zeitgenössischen Porträts kürzere Bart und die individuelle Darstellung der Wangenpartie. Auch wenn Darwin der einzige war, der womöglich die Fertigstellung der Fassaden des NHM erlebte, so wurden noch vier weitere Wissenschaftler zu Lebzeiten in das in das Fassadenprogramm aufgenommen.

Der Stellenwert der Person Darwins und seiner Theorien wird durch die Hervorhebung seiner Person in den Führern des NHM deutlich. Die Glorifizierung entsteht durch die Betonung, dass er als noch einzig Lebender „den Statuen und Porträts der großen Toten angereicht wurde“.⁴¹⁰ Er wird zu Lebzeiten in ein monumentales Denkmal, ein Ehrengrab, einbezogen.

DÜLL Alois⁴¹¹

Abb. 69
1872

Düll wurde am 28. 6. 1843 in Wien als Sohn des Bildhauer Franz Xaver geboren und starb am 12. 3. 1900 in Wien. Laut Bodenstein besuchte er die Technische Hochschule in Wien. Nach dem Studium an der Wiener Akademie bei Bauer und Kundmann 1859-66 lernte er zwei Jahre in Dresden als Pensionär bei Hähnel, und ging dann zwei Jahre nach Italien. Als 1873 die zweite Meisterschule für Bildhauerei an der Wiener Kunstakademie öffnete, wurde Düll Assistent für die allgemeine Bildhauerschule, deren Leitung er als supplierender Professor 1876-79 übernahm.⁴¹² Danach unterrichtete er 14 Jahre lang im Modellieren an der Wiedener Oberrealschule und der dort befindlichen gewerblichen Fortbildungsschule als Realschullehrer. Seit 1873 war er Mitglied des Wiener Künstlerhauses. In den 1880er-Jahren setzt er seine Zusammenarbeit mit T. Hansen am Parlament fort. Als Schüler der Akademie erhielt er den Aktpreis und eine öffentliche Belobung, als Schüler Hähnels bekam er die große silberne und die kleine goldene Medaille verliehen, auf der Wiener Weltausstellung die Medaille für Kunst und Wissenschaft und zur ersten Konkurrenz des Denkmals von Viktor Emanuel II. in Rom die große silberne Medaille. Düll war in seiner vielseitigen Tätigkeit ein technisch vorzüglich durchgebildeter Künstler, er vereinte in seinen Schöpfungen Naturwahrheit mit idealem Schwung und bekundete oft eine wohlthuende Gemütsstiefe.⁴¹³ Aus Kundmanns Schule übernahm Düll die idealen schwungvollen Kompositionen.⁴¹⁴ In seiner Tätigkeit als Lehrer war er sehr erfolgreich.⁴¹⁵

⁴¹⁰ Hauer F., Jahresbericht für 1885, Wien 1885, S. 25

⁴¹¹ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 2, S. 107; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 10, S. 53; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 96

⁴¹² Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 96

⁴¹³ Thieme-Becker, Bd. 10, S. 53

⁴¹⁴ Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. LVIII

⁴¹⁵ Saur, Bd. 30, S. 277

Laut Akkordprotokoll⁴¹⁶ vom 8. 5. 1876 wurde Düll im Zusammenhang mit der Ausschmückung der Museen mit der Anfertigung zweier Nischenfiguren für das Hauptgeschoß an der Fassade zur Bellariastraße beauftragt. Die Figuren des Noah und Moses sollten in Medolino-Stein ausgeführt werden, wofür Düll 1.500 Gulden bekommen sollte. Außerdem die Zwickelkompositionen der sechs Schöpfungstage, ebenso in Medolino-Stein, für die ihm weitere 3.000 Gulden zugesprochen wurden. Die Nischenfiguren mussten bis Ende des Jahres 1877 fertiggestellt sein, während sich die Fertigstellung der Zwickelfiguren etwas verzögern durfte.

Am 27. 12. 1887 gibt Düll in einem Schreiben⁴¹⁷ bekannt, dass folgende Modelle noch in seinem Besitz seien: sechs Schöpfungstage (Zwickelfiguren), Moses, Apelles, Lysippus, Centaurin....

In der Jännerausgabe der Kunstchronik⁴¹⁸ von 1879 wird festgehalten, dass „Professor Alois Düll ... die für die neuen Hofmuseen bestimmten Nischenfiguren Moses und Noah zu Ende gebracht hat“.

An der Fassade zur Bellariastraße

Noah

⁴¹⁶ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1299: gez. Düll, Wlassack, Matzinger, Friedel, Wrba, Semper

⁴¹⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 164

⁴¹⁸ Österreich-Ungarische Kunstchronik, Bd. 2., Nr. 5, 1. 1. 1879, S. 72

Noah ist als klassische Patriarchengestalt aufgefasst. Düll versucht in der Komposition, nicht die Nische zu sprengen oder über diese hinauszutreten, sondern der Würde der Person den entsprechenden Raum und Rahmen zu geben. Mit reichen, leichten Falten legt sich das Gewand um die mächtige Gestalt. Mit dem linken Arm, der in einer Gewandschlaufe liegt, scheint er das Tuch um seine Hüfte zurechtzuschieben, als würde er der Taube, die auf seiner rechten hochgehobenen Hand sitzt, ein Nest an seinem Körper bereiten. Er symbolisiert so den Erzvater, „der in seiner Arche das Menschen- und Tiergeschlecht vor der Sintflut rettete“⁴¹⁹. Der vom Kopf herabfallende Schleier und der klassisch-gedrehte, zweigeteilte, herabfließende Bart lassen den Kopf im Verhältnis zum Körper sehr klein erscheinen. Mit sanftem Blick wendet sich Noah der Taube zu. Durch die Spannung der patriarchalen Gestalt und der sanften Zuwendung zur friedlichen Taube erscheint die biblische Figur in ihrer äußerlichen Mächtigkeit mild und ruhig.

Moses

Ebenso ist **Moses** als körperlich gewaltige Einzelfigur dargestellt, während der kleine Kopf wie eine separate Büste von der Konche glorifiziert wird. Mit mächtiger Pose des linken Armes über seinen

⁴¹⁹ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 420

Oberkörper weist der Zeigefinger der linken Hand auf die große Tafel der Gebote, die er mit der rechten Hand hält und am vorgezogenen rechten Bein abstützt. Der Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt, während der Kopf nach links gewandt wieder zurück nach oben gezogen ist. Das gelockte Haar und der überproportional voluminöse Bart nehmen den größten Teil des Kopfes ein. Der breit modellierte Bart erzeugt die optische Separierung der Figur zwischen Körper und Kopf. Mit väterlich ernster Bestimmtheit blickt er über seine linke Schulter in die Welt hinaus. Die energische Erscheinung der Figur unterstreicht die Unumgänglichkeit der Gebote.

Nossig sieht hier im Wesentlichen den Michelangeloschen Typus verarbeitet. Der unbedeckte Kopf erinnert ihn „in Ausdruck, Zügen und Haartracht an das großartige Prophetenbildnis in S. Pietro in Vincoli“⁴²⁰. (Abb. 70/71) Nur die machtvolle Wildheit sieht Nossig hier mehr zu ruhiger Würde herabgestimmt.

Abb. 70 Abb. 71

Michelangelo, Moses, San Pietro in Vincoli, um 1513

Zum Hauptwerk des frühen Späthistorismus werden die Schöpfungstage Dülls in Saur's Künstlerlexikon ausgezeichnet.

⁴²⁰ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 420

Die sechs Schöpfungstage

Löwy Tafel XXXVIII

Erster Tag

Zweiter Tag

Löwy Tafel XXXIX

Dritter Tag

Vierter Tag

Löwy Tafel XL

Fünfter Tag

Sechster Tag

Düll lässt den Schöpfergott in großartiger Gestalt, in je zwei einander kompositionell entsprechenden Reliefs, an den Bögen der sechs Zwickel lehnen.

Während die Entstehung von Licht und Materie im ersten Zwickel und die Teilung von Erde, Wasser und All, die Schaffung des Himmelsbogens, im zweiten stürmisch bewegt vom Schöpfer dirigiert werden, scheinen die restlichen Schöpfungen in vollkommener Ruhe aus den leisen werdegebietenden Händen des Schöpfergottes herauszuwachsen. Die Bewegung wird vor allem durch das michelangeleske, formenreich flatternde Gewand erzeugt.

Detail erster Tag

Detail zweiter Tag

Am zweiten Fensterbogen entspringen aus Gottes Händen links die Naturgestalten der Erde und rechts die Naturgestalten um die Erde.

Detail dritter Tag

Detail vierter Tag

Am dritten Fensterbogen hält der Schöpfergott links, mit größter Ruhe, seine schützende Hand über den Löwen, den König der Tiere als Symbol für das Tierreich.

Schließlich zieht er, im rechten Zwickel, den Menschen, in Gestalt eines muskulösen Herkules, wie an einem goldenen Faden aus der Erde empor, während er zufrieden mit der rechten Hand den Ellbogen am Bogen abstützend den langen Bart zur Seite hält. Wohlwollend blicken Schöpfer und Schöpfung einander an.

Detail fünfter Tag

Detail sechster Tag

Eindrucksvoll ist die plastische Umsetzung in dem kleinen Raum der Zwickel. Bewegt sich der Schöpfer in den ersten Zwickeln noch groß gestikulierend über den Rahmen hinaus, führt der Zyklus in ruhigen und kleineren Bewegungen zum *biblischen* Ende der Schöpfung.

Nossig⁴²¹ sieht in der Gestalt des Schöpfergottes den Phidiasschen Zeustypus verarbeitet, während Krause die ikonographischen Assoziationen, die sich auf die Vorbilder Michelangelo und Raffael berufen, als Rechtfertigung für den monumentalen Anspruch der Werke Dülls sieht.⁴²²

Die fast vollplastischen Göttergestalten scheinen sich mit grenzenlosem Bewusstsein von der Wand zu lösen, um mit göttlichem Sprung von einer Schöpfung zur nächsten zu schweben. Durch die bühnendekorative Hintergrundgestaltung wird die Figur aus der Isolation entrissen und entspricht dem reifen Späthistorismus der ungebunden agierenden Figur, die das Funktionale des Konzeptes übertönt.⁴²³ Während Düll mit dem geschlossenen Faltenstil Hähnels durch eine großzügige Barockisierung bricht, werden die langen Faltenzüge noch bewahrt.

Im Vergleich zu den Zwickelreliefs von Weyr am KHM gegenüber „der heroisierende Auffassung Dülls, die geziemenden Abstands bedarf“, betont Krause, dass jene Weyrs durch eine „im Detail erreichte intimere Qualität“ und „einen ununterbrochenen Bewegungsfluß“ mehr der Form dienen als dem Inhalt.⁴²⁴

„Diese Leistung, die durch die Einführung neuer Ausdrucksträger über die Zwickellösungen Melnitzkys und Härdtls hinausgeht, hat Düll an anderen Aufträgen nicht mehr erreicht.“⁴²⁵

BENK, Johann⁴²⁶

Abb. 72

Benk im Garten seines Ateliers 1891

Johannes Benk wurde am 17. 7. 1844 (27. Juli lt. Bodenstein, S. 26) in Wien, als Sohn eines Bildhauers aus Ungarn geboren und starb am 12. 3. 1914 in Wien 13, Kirchmeyergasse 5, er erhielt ein Ehrengrab am Wiener Zentralfriedhof. 1859 kam er, 15-jährig an die Wiener Akademie als Schüler von Franz Bauer. 1866 infolge des Modellierpreises an der Akademie und der Füngerschen goldenen Medaille ging Benk mit einem Empfehlungsschreiben des Akademiedirektors Ruben nach Dresden, wo er Schüler von Ernst Julius Hähnel wurde. Er gewann sehr früh eine Reihe von Preisen. Seine

⁴²¹ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 421 f

⁴²² Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 84

⁴²³ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 84

⁴²⁴ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 84

⁴²⁵ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 84

⁴²⁶ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 1; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 3, S. 329; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 62; Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. 26

erste selbstständige Arbeit „Ruhe der hl. Familie auf der Flucht“ wurde in Dresden mit der kleinen goldenen Medaille und in Wien mit einem zweijährigen Reisestipendium prämiert. 1864 schuf er eine Gruppe aus Gips, Hagar und Israel und 1865/66 die Porträtbüste Gioacchino Rossinis für das Foyer der Wiener Oper. 1868 erhielt er für die Gruppe „Genovefa, den Sohn beten lehrend“ den Reichel-Preis und in Dresden die große goldenen Medaille; für eine Bacchusschale, Wachsmodellierung auf Zink, bekam er ein akademisches Reisestipendium nach Rom für zwei Jahre. Von Ferstl beauftragt, fertigte Benk 1870 acht Statuen für das Mittelportal der Votivkirche, die Vorbilder Christi und seine Vorläufer darstellend, an. 1870/71 ging er als Stipendiat nach Florenz, von dort schickte er den später prämierten Entwurf für das Schillerdenkmal ein. 1871/72 richtete er sich in Wien ein Atelier ein und wurde Mitglied des Künstlerhauses. 1872/73 erhielt er den kaiserlichen Auftrag, eine Kolossalgruppe: „Austria zwischen der geistigen und materiellen Kultur“, für das Stiegenhaus des Waffenmuseums im Arsenal zu liefern, er konnte diese 1876 fertigstellen und erhielt dafür das goldenen Verdienstkreuz mit Krone. Für die Weltausstellung 1873 in Wien fertigte Benk die allegorische Darstellung der drei wichtigsten Künste als Dekoration der Kunsthalle an. 1873 beteiligte er sich erfolglos am Wettbewerb für das Maria-Theresia-Denkmal zwischen den Museen. Zwischen 1876-78 fertigte er die Skulpturen für die Hofmuseen an, wofür ihm bei der Jubiläumsausstellung 1888 die größte Anerkennung gezollt wurde. 1893 erhielt Benk die Goldmedaille des Künstlerhauses. Ab 1900 lag sein Schwerpunkt bei Denkmälern und Grabmonumenten. Das Deutschmeisterdenkmal, enthüllt 1907 am Deutschmeisterplatz, ist Benks bedeutendstes Werk. Benks Begabung wurzelt in der Darstellung weiblicher Anmut und Körperschönheit sowie im Ausdruck feiner seelischer Empfindungen, er verband Formbildung (die spezifisch wienerisches Gepräge trägt) mit Geschick im Aufbau rhythmisch stillbewegter Gruppen. Er verstand es, dem trockensten Gegenstand gefällige künstlerische Form zu verleihen, und folgte dabei weniger konsequent den architektonischen Gegebenheiten. Neobarock veranlagt, fasste Benk seine Aufgabe eher dekorativ auf. Er bevorzugte relativ zartes Lineament mit kleinteiligen Details.⁴²⁷

In der Märzausgabe der Kunstchronik⁴²⁸ von 1878 wurde die Ausstellung des Helios auf der Ausstellung des Österreichischen Museums im Rahmen der österreichischen Bronze-Industrie lobend hervorgehoben: „Vor allem sind die zwei großen Guß-Statuen der Pallas-Athene und des Helios für die Kuppeln der neuen Hofmuseen hervorzuheben, zwei wahrhaft großartige Leistungen, die an sich schon imposant, in ihrer künstlerischen Gestaltung durch den Bildhauer Benk von Röhlich & Pöninger in der vorzüglichen Weise gegossen und überarbeitet wurden.“ Die Leistung wird vor allem deswegen betont, da solche Ausführungen nicht häufig vorkamen und daher als Beweis für das hohe Niveau, auf dem sich der österreichische Erzguss und die Bronzetechnik schon befanden, angesehen wurden. Tatsächlich schuf die österreichische Bronzekunst im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Franzosen nacheifernde Werke.

Laut Akkordprotokoll⁴²⁹ vom 18. 4. 1876 wurde Benk mit der Anfertigung der Modelle für den Bronzeguss oder in getriebenem Metall auszuführenden Kolossalstatuen Helios Apollon und Athene,

⁴²⁷ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 35 f

⁴²⁸ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. 2, Nr. 9, 1. 3. 1879, S. 140

welche die Kuppeln der Museen bekrönen sollten, beauftragt. Die Zahlung wurde erst später zwischen dem Hofbau-Comité und Benk vereinbart. Die Modelle mussten wegen der Ausführung in Metall bis Juli 1877 fertiggestellt sein.

Im Akkordprotokoll⁴³⁰ vom 24. 1. 1877 ist festgehalten, dass Benk für das Modell des Helios, welches er bis Ende März 1877 fertigzustellen hatte, mit 3.600 Gulden entlohnt werden sollte. Bereits auf der Weltausstellung in Paris 1878 waren die fertigen Bronzestatuen zu bestaunen. In einem Schreiben⁴³¹ vom 12. 1. 1888 erklärte sich Benk mit „vollster Bereitwilligung, folgende Objekte zur Verfügung zu stellen: Modelle zu Helios und Athene. Diese Gipsmodelle sind 11 Fuß hoch und befinden sich derzeit in der Kunstgießerei.“

Helios

⁴³⁰ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1954: gez. Benk, Friedel, Wlassack, Matzinger, Wrba, Semper; außerdem noch vier Viktorien für das KHM

⁴³¹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 164

Allg.Kunstchronik, Lauser, Bd. XIII 1889, Nr. 14
Blatt zwischen S. 416 und 417

Löwy Tafel XXVII

Durch den leicht nach hinten durchgebogenen Oberkörper erhält die Figur des Helios einen formschönen, anmutigen Schwung. Das linke, ein wenig nach hinten gezogene und leicht abgebogene Bein bewirkt einen zweiten zarten Schwung der Hüfte nach rechts. Der nackte, sanft muskulöse Jüngling hält ein gefaltetes Tuch um seinen ausgestreckten linken Arm, dessen nach oben offene Hand dem Betrachter entgegenreift. Die rechte Hand hält mit emporgehobenem, abgewinkelten Arm eine goldene Fackelleuchte. Sein voluminös lockiges Haar wird von einem goldenen Strahlenkranz bekrönt. Mit derselben strengen Einfachheit der Körperhaltung und Form blickt der edle Gott am rechten Arm vorbei. Sein Gesicht trägt individuelle Züge eines gutmütigen androgynen Helden. Nur seine Haarpracht und das Tuch lockern die streng minimalistische Komposition.

MAILLER Alexander⁴³²

Mailler wurde am 14. 2. 1844 in Wien geboren und starb am 27. 10. 1899 in Wien 4, Schaumburggasse 1. Er genoss seine Ausbildung bei Karl Radnitzky an der Schule für Kleinplastik und Medailleurkunst und an der Akademie bei Gustav Bläser in Berlin. Er schuf vor allem

⁴³² Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 23, S. 572; L. Eisenberg, Das geistige Wien, I, 1893, S. 355; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 163; Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 4, S. 133

Marmorbüsten und Grabmonumente. Als Bauplastiker ist er neben seinen Plastiken am Rathaus nur mit den Balustradenstatuen des Strabon und Dioskurides am NHM bekannt.

Laut Akkordprotokoll⁴³³ vom 12. 7. 1876 erhielt Mailler den Auftrag, zwei Balustradenstatuen in Medolino-Stein für 2.000 Gulden bis Ende des Jahres 1877 auszuführen.

An der Fassade zur Bellariastraße

Strabon, 63 v. Chr. bis ca. 24 n. Chr.

Dioscorides Pedanios, um 70 n. Chr.

Strabon ist in eine Toga gehüllt, wobei seine Brust entblößt bleibt. Der Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt und das rechte Bein abgewinkelt nach vorne gezogen, sodass sich unterhalb der Hüfte, vom rechten Bein weg, herabfallende Falten bilden. In der rechten Hand des von der Toga bedeckten Armes hält er einen Stift, während er mit der Linken eine Schriftrolle hält, die er an der Hüfte abstützt. Sein Kopf ist nach links herabgeneigt. Er blickt zwischen Stift und Papier mit ernstem, sanften Blick zum Betrachter herab. Kopffaare und Bart nehmen einen größeren Teil der Gesichtsfläche ein, wodurch der Kopf optisch klein wirkt. Die anmutig bewegte Figur scheint sich in einer sinnierenden Schreibpause zu befinden.

Ebenso tritt der anazarbeische Dioscorides in einer schön bewegten offenen Körperhaltung auf. Das linke Spielbein ist abgewinkelt vorgezogen, und der Oberkörper neigt sich ein wenig nach hinten. In seinem linken Arm hält er Pflanzen an seine Hüfte, während er mit der rechten Hand, den Unterarm in Hüfthöhe weggestreckt, einen „Teller“ hält. Er wendet den kahlen Kopf mit langem, vollen Bart nach rechts und blickt auf den Gegenstand in seiner rechten Hand. Das faltenreiche Gewand fällt um seine linke Schulter und umhüllt in vielen gebrochenen Falten seinen Unterkörper.

⁴³³ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1456: gez. Mailler, Wlassack, Matzinger, Friedel

SCHRÖDL Leopold⁴³⁴

Schrödl wurde am 7. 7. 1844 in Wien als Sohn des Bildhauers und Elfenbeinschnitzers Norbert Schrödl (lt. Riedl-Dorn S. 283, Sohn eines Malers) geboren und starb am 5. 12. 1908 ebendort. Sein Studium an der Akademie in Wien absolvierte er bei Hellmer. 1894-1908 war er Assistent an der allgemeinen Bildhauerschule der Akademie.

Laut Akkordprotokoll⁴³⁵ wurde Schrödl am 3. 3. 1876 beauftragt, zwei Balustradenstatuen, in Medolino-Stein, bis Ende des Jahres 1877 für 2.000 Gulden anzufertigen.

An der Fassade zur Bellariastraße

An der Fassade zur Ringstraße

Theophrast von Eresos ca. 372 bis 287 v. Chr.

Robert Brown, 1773 bis 1858

Theophrast ist in einer individuellen Körperhaltung aufgefasst. Sein linkes Spielbein ist gestreckt und nur sehr leicht nach vorne gezogen. Der Oberkörper ist von einer erhabenen, aufrechten Haltung. Die ausgeprägte linke Schulter wird durch das um sie eng anliegende, gefaltete Gewand betont. Wie in einer Schlaufe fällt der leicht gebogene Arm herab. In der linken emporgezogenen Hand hält er eine kleine Pflanze. Ebenso hält er in der rechten Hand des abgebogenen, am Bauch anliegenden Armes einen botanischen Gegenstand. Der Kopf ist nach vorne geneigt, das Kinn mit gestutztem Bart an die Brust gezogen. Er scheint in Gedanken umherschweifend den Gegenstand an seinem Bauch zu betrachten. Das Kleid ist eng an den Körper modelliert, wobei es an der rechten oberen Bauchseite

⁴³⁴ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 5, S. 148; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 30, S. 299

⁴³⁵ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1180: gez. Schrödl, Wrbna, Semper, Matzinger, Friedel, Wlassack

zusammengezogen wird und so viele zarte, aufsteigende Falten bildet. Um die Beine ist der dünne Stoff sehr glatt. Bis auf das durch den Stoff leicht modellierte linke Knie wirkt der Abschnitt der Beine statisch und blockhaft.

Abb. 73
Kapitolinisches Museum

Ebenso individuell, jedoch bewegter, ist die Körperhaltung von Brown. Das rechte Bein ist stark abgewinkelt vorgezogen, sodass man eine leicht hockende Haltung vermuten würde. Der Oberkörper ist nach vorne gebeugt und mit zurückgezogener linker Schulter nach links gewendet. Mit der linken Hand zieht er in momenthafter Bewegung einen faltenreichen Umhang nach vorne, der im Bereich der Hüfte sehr breit ist, wodurch die Körperhaltung schwer nachvollziehbar ist. Die rechte Hand lehnt am rechten Oberschenkel und hält ein kleines Buch. Auf der rechten Schulter liegt die andere Seite des Umhanges, er fällt am Saum in große Falten. Der Kopf ist nach links gewandt, er blickt skeptisch, fast erschrocken noch weiter nach links. Die Statue ist zwar sehr bewegt, aber schwer nachvollziehbar in der Haltung.

TILGNER, Viktor Oskar⁴³⁶

Abb. 74
Tilgner in seinem Atelier 1894

⁴³⁶ Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 187; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 33, S. 169; Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 5, S. 457

Tilgner wurde am 25. 10. 1844 in Preßburg in Ungarn (heutige Slowakei) geboren und starb am 16. 4. 1896 in Wien 4, Wohllebengasse 1. Am Zentralfriedhof erhielt er ein Ehrengrab nach eigenem Entwurf, ausgeführt von seinem Schüler Fritz Zerritsch.

Er studierte 1859 bis 1871 an der Wiener Akademie bei Bauer und Josef Gasser. Ab 1861 arbeitete er im Atelier Gassers. Tilgner stammte aus der Bauerschule, wurde aber in erster Linie von J. D. Böhm und J. Gasser geprägt.

Er erhielt 1865 die Füger-Medaille und 1869 ein Preisstipendium. 1869 wurde er Mitglied im Wiener Künstlerhaus. Um 1872/73 traf Tilgner auf den in Wien lebenden französischen Bildhauer Gustave Deloye, der im Stil dem älteren Carpeaux folgte und einen entscheidenden neobarocken Einfluss auf Tilgner ausübte. Durch den französischen Barock und den zeitgenössischen französischen Bildhauer angeregt, brachte Tilgner modern-farbige Elemente in die Wiener Plastik ein. Bekannt wurde er zuerst durch seine technisch virtuose, barockisierende Büste der Tragödin Charlotta Wolter, für die er auf der Wiener Weltausstellung 1873 eine Goldene Medaille erhielt. 1874 unternahm er mit Makart eine Studienreise nach Italien, diese regte ihn zur Ausführung der Gruppe „Triton mit Nymphe“ an (1877 gegossen). Für dieses im Volksgarten aufgestellte Werk erhielt er 1880 den zum ersten Mal vom Professorenkollegium vergebenen Reichelpreis. Von Makart übernahm Tilgner die Schwere, das Pathos und die Farbe. Die Materialwahl lässt erkennen, dass er nicht Einheitlichkeit, sondern Spannung suchte.⁴³⁷ Tilgner war, wie Weyr, ein bedeutender Vertreter des Neobarock, er profilierte sich durch die Hinwendung zur intimen Porträtbüste und erhielt für seine ersten Schöpfungen auf diesem Kunstgebiet die Carl-Ludwig-Medaille. Seine Büsten sind zum Teil aus Gips, farbig gefasst und lackiert, als Nachahmung farbiger Majolika. Er war zeitlebens ein vielbeschäftigter Künstler, wurde 1883 ehrenhalber zum Professor ernannt und 1888 Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste.

Seine Hauptwerke, das brutal-veristische Denkmal des Waffenkönigs Josef Werndl in Steyr und das puppenhaft-rokokomäßige Mozartdenkmal in Wien, sind in monumentale Maßstäbe getriebene kunstgewerbliche Kleinkunst, für die Tilgner eine besondere Begabung mitbrachte. Im Inneren des NHM fertigte er die Statuen Carl v. Linné und Archimedes und im Kuppelgewölbe acht allegorische Darstellungen von naturwissenschaftlichen Disziplinen an. Sein lebenswürdiges leichtschaffendes Talent drückte sich auch in zahlreichen Brunnenanlagen aus. Zum Andenken wurde 1902 nach seinem Modell ein Brunnen vor dem Hansen-Schulbau in der Wiedner Hauptstraße aufgestellt. Nach einer Zeit vieler dekorativer Aufgaben gaben die knappen Verhältnisse durch den finanziellen Krach Tilgner weniger Möglichkeiten, sein dekoratives Talent auszuleben. Zu monumentaler Tätigkeit gelangte er ganz spät und behalf sich in der Zwischenzeit mit Grabplastik.⁴³⁸ Tilgner erlangte aber vor allem aufgrund seiner überzeugenden, individuell dem wirklichen Leben treu entnommenen Porträtarbeiten Ruhm, musste allerdings auch oft den Vorwurf eines zu malerischen Stils einstecken. „Die zeitgenössische französische Plastik, der Makart-Stil und die österreichische Plastik um Donner bildeten die drei wichtigsten Quellen, aus denen Tilgner seine eigene Formensprache entwickelte.“⁴³⁹

⁴³⁷ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 73

⁴³⁸ Hevesi L., Österreichische Kunst im 19. Jh., Leipzig 1903, S. 173

⁴³⁹ Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 72

Laut Akkordprotokoll⁴⁴⁰ vom 16. 2. 1876 wurde Tilgner beauftragt, die Büsten, innerhalb der Medaillons am Mittelrisalit, der beiden großen Celebritäten der Wissenschaft, Kepler und Newton, in Medolino-Stein, anzufertigen. An der Fassade zur Ringstraße sollte er die beiden Celebritäten der Naturwissenschaften Humboldt, Gelehrter, Naturhistoriker und Reisender und Buch, Geologe ersten Ranges, in Medolino-Stein, ausführen. Er bekam 88.000 Gulden für alle Arbeiten in und an beiden Museen.

Auf der VII. Internationalen Kunstausstellung des Künstlerhauses im April 1876 wurde das Gipsmodell Alexander v. Humboldt (Nr. 269), zur Ausführung für das neue naturhistorische Museum bestimmt, ausgestellt.

An der Fassade zum Museumsplatz

Die Medaillons sind hier nicht durch symbolische Kompositionen gefüllt, sondern präsentieren als Rundnische die Büsten „zweier Forscher, denen wir die Einsicht in die Einrichtung des Weltbaues verdanken, beide haben einen höheren künstlerischen Stellenwert“.⁴⁴¹ Die Rundnischen werden von je zwei neobarocken Putti umsäumt, die einen Lorbeerkranz über das Haupt des Porträtierten halten.

Isaac Newton, 1643 bis 1727

Abb. 75

Totenmaske Newton 1727

⁴⁴⁰ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1165: gez. Tilgner, Matzinger, Wlassack, Wrba, Semper, Friedel

⁴⁴¹ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 423

Abb. 76

Löwy Tafel XXXVI Tilgner

Das Porträt Newtons ist mit dem Ausdruck vergeistigter Würde aufgefasst. Tilgners Ausführung durch das nicht ideal geschmälerte Gesicht ist dem realen Erscheinungsbild näher als andere Darstellungen. Er modelliert Newton mit jugendlicher Frisur aber physiognomisch reifer Ausstrahlung. Die detaillierte, feine Ausführung bringt eine ernste, lebendige Augenpartie zum Ausdruck und ist als Porträt unter allen Werken am NHM wahrscheinlich das porträttreueste.

Die Statue Keplers von Tilgner für das Innere des NHM ist idealistischer, mit schmalerem Gesicht aufgefasst.

Johannes Kepler, 1571 bis 1630

Kepler ist vor allem durch die typische Halskrause charakterisiert, wodurch die ganze Büste optisch höher wirkt. Dieses Detail mag wohl auch Nossig irritiert haben, der sich beim Anblick der in seinen

Augen zu großen, hineingezwängten Büste an den stieren Blick eines Geköpften erinnert fühlte.⁴⁴² Diesen Eindruck kann ich nicht nachempfinden, auch wenn die Proportionen der Newtonbüste mit Sicherheit gelungener sind. Aber auch die Büste Keplers ist äußerst fein modelliert und bekommt so einen nicht stieren, sondern momenthaften Blick.

An der Fassade zur Ringstraße

Alexander Frhr. von Humboldt, 1769 bis 1859

Leopold von Buch, 1774 bis 1853

Riedl-Dorn sieht in der Figur Humboldts besonders den Einfluss von Deloye. Am besten vergleichen lässt sich die Figur Humboldts mit den Figuren Agassiz und Haüy. Diese Statuen verbindet eine lebendige Körperhaltung, malerische Inszenierung und ein individuell-realistischer momenthafter Gesichtsausdruck.

Abb. 77 A. v. Humboldt, 1847

Humboldt nimmt durch das vorgezogene und abgewinkelte linke Bein eine leicht gebeugte und mit der Hüfte nach rechts ausschwingende Haltung ein. Mit der Hand des nach unten ausgestreckten linken Armes stützt er sich, ein aufgeschlagenes Buch haltend, auf einem Globus ab. Die rechte Hand hebt

⁴⁴² Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 423

er zum vorgeneigten Kopf hoch und begreift, im inspirativen Moment einer plötzlichen Unklarheit, sein Kinn. Die Falten der Kleidung sind in keiner Weise übertrieben, sondern realistisch beobachtet, im Bereich der abgewinkelten Körperpartien modelliert. Im unteren Bereich fällt der Mantel in glatt auslaufenden Schwüngen um den Körper. Das Gesicht besitzt eine ausgeprägt individuelle und lebensnahe Physiognomie, die keineswegs den Eindruck eines gebrochenen alten Mannes erweckt. Zeitgenössischen Kritikern wie Berggrün schien die Figur weniger gelungen, da sie für ihn greisenhaft gebrochen wirkte, man wollte ihn nicht so verewigt sehen.⁴⁴³ Die Figur besitzt vielmehr die Ausstrahlung eines an Erfahrung und Erlebtem reichen Mannes, wie sie nur ein älterer Mensch zeigen kann. Die Mimik der großen Backen, der hohen Stirn und der zum Bogen geschlossenen Augenbrauen verleiht dem nachdenkenden Ausdruck zusätzlich Gutherzigkeit und Humor.

Ebenso lebensvoll ist das musterhafte Gelehrtenstandbild des Leopold von Buch. Während er sich mit der linken Hand an einem kurzen Stiel festhält und dadurch den Oberkörper nach hinten neigt, zieht er das linke Bein nach links vor und stellt dabei die Hüfte nach rechts aus. Auf dieser ruht sein rechter abgebogener Arm und hält ein Buch in der rechten, wobei er den Zeigefinger als Lesezeichen zwischen die Seiten klemmt. Das Kinn angezogen, blickt er über den rechten Arm hinweg in die tiefe Weite. Die tiefen Augen, des klar modellierten Gesichtes sind weit geöffnet, der Mund nachdenklich gerümpft. Ein Gehrock flattert dezent um seinen Körper. Das gesamte Gewand ist detailliert und realistisch ausgeführt. Auch diese Figur erscheint man in einem exakten Moment zu erwischen, nämlich da sie das Buch zuschlägt, um das gerade Gelesene und die dadurch entstandenen Gedanken zu verarbeiten.

BEER Friedrich⁴⁴⁴

Friedrich Salomon (Samuel) Beer wurde am 1. 9. 1846 in Brünn geboren und starb am 18. 10. 1912 in Florenz. Er war 1865-1870 Student an der Wiener Akademie unter Radnitzky und Bauer und erhielt 1870 für die Gruppe „Achilles und Penthesilea“ das Romstipendium. Dort schuf er die Büste des Admirals Tegetthoff, die 1872 vom Kaiser für Österreich angekauft wurde. Eine tanzende Bacchantin wurde 1873 im Wiener Künstlerhaus ausgestellt, ein reizender Dürer als lebensgroßer Knabe befindet sich in der National-Galerie Berlin.

Obwohl sich Beer wenig in Wien aufhielt, schuf er 1875 die Standbilder Anaxagoras, Empedokles, und Mohs für die Balustraden des NHM. Nach dem kurzen Aufenthalt in Wien ging Beer 1875 nach Paris. Seine Werke waren häufig in Ausstellungen der Salons vertreten. Von seinen Büsten ist die Bronzestatuette Munkacsys im Pester National-Museum am bekanntesten, viel Grazie zeigen acht „Statuettes fantaisistes“ von 1878, die nach Zeichnungen Grevins ausgeführt wurden. Das große Standbild Kaiser Josephs II. in Brünn wurde Beer irrtümlich zugeschrieben.

⁴⁴³ Kunstchronik, 11. Jg., Nr. 31, 12. 5. 1876, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 11, Wien, S. 497

⁴⁴⁴ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 1, S. 301; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 3, S. 166

In der Zeitschrift für Bildende Kunst 1869 wird Beers lebendige Auffassung der Porträtbüsten und seine Begabung für feine Charakteristik festgehalten.⁴⁴⁵

Die Kunstchronik berichtete immer wieder über den Auslandsösterreicher in Paris, wo er sich im Kreis der modernen Pariser Bildhauerschule befand, insbesondere der von Carrier-Belleuse. Berggrün schrieb 1876, dass das Werk Beers in Paris zu einer „frappant kühn, realistischen Individualisierung und einem fast fühlbaren Lebenshauch über die Grenzen der Plastik hinaus“⁴⁴⁶ ging. Zwei Jahre später, ebenfalls in der Kunstchronik⁴⁴⁷, wurde Beer der jungen realistischen Schule zugeordnet, deren glänzendste Vertreter Dubois, Chapu, Falginere... waren. Besonders gelobt wurde seine naturgetreue Auffassung und geistvolle Behandlung von Porträts, die hier mit jenen des Malers Munkacsy verglichen wurden. 1879 wurde Beer in der Kunstchronik als „der Vertreter“ des Übergangs der französischen Skulptur zur österreichischen gepriesen.⁴⁴⁸

Laut Akkordprotokoll⁴⁴⁹ vom 12. 2. 1876 wurde Beer mit der Ausführung der Statuen Anaxagoras, Cosmogenetiker, Empedokles, Mineraloge ersten Ranges, und C. F. C. Mohs, in Medolino-Stein, beauftragt. Die Figuren sollten in einer ungefähren Höhe von acht Fuß ausgeführt werden, außerdem sei der hohe Standpunkt der Figuren von mehr als 14 Klaftern über der Straße bei dem Entwurf und der Ausführung voll zu berücksichtigen. Der Gehalt wurde mit 3.000 Gulden bemessen, und die Skulpturen mussten bis Ende des Jahres 1877 fertiggestellt sein.

⁴⁴⁵ Kunstchronik, 4. Jg., in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 4, 1869, S. 144 f

⁴⁴⁶ Kunstchronik, 11. Jg., Nr. 31, 12. 5. 1876, in: Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. 11, S. 497

⁴⁴⁷ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. 1, Nr. 2, 15. 11. 1878, S. 24

⁴⁴⁸ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. 2, Nr. 7, 1. 2. 1879, S. 105

⁴⁴⁹ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1158: gez. Wlassack, Beer, Wrba, Friedel

An der Fassade zur Ringstraße

Carl Friedrich Christian Mohs, 1773 bis 1839

Abb. 78

J. Kriehuber, Lithographie 1832

Mohs ist in lebendig gestikulierender Haltung aufgefasst, die man mit den Skulpturen Deloyes und Tilgners vergleichen kann. Er setzt das linke Bein abgewinkelt vor, während er die linke Hand, ein Buch haltend, am linken Oberschenkel abstützt. Der rechte Arm liegt abgewinkelt seitlich am Körper an. Er macht mit der rechten Hand eine leicht nach oben geschlossene Faust, wobei er den Zeigefinger in Richtung des Betrachters auszustrecken scheint. Die Hosenbeine stecken unter den hohen, einfachen Stiefel, der Mantel fällt leger offen seitlich des Körpers herab. Die Kleidung unterstreicht die lockere und freie Haltung der Figur, die sich in dem Moment, eine lehrreiche Aussage zu machen, zu befinden scheint. Der gerade blickende Kopf besitzt eine individuelle und realistisch charakterisierte Physiognomie.

An der Fassade zur Bellariastraße

Anaxagoras von Klazomenai, um 500 bis 428 v. Chr. **Empedokles**, um 492 bis 432 v. Chr.

Die Köpfe der beiden Figuren sind im Grunde klassisch ausgeführt, besitzen aber trotzdem eine individuell ausgeprägte Mimik. Ebenso ist ihre Haltung modern, lebensvoll bewegt.

Anaxagoras setzt sein rechtes Bein abgewinkelt vor und lehnt eine Schreibrtafel, die er mit der rechten Hand hält, am rechten Oberschenkel ab. Er nimmt die gleiche Grundhaltung ein wie Mohs, nur sind die Details, der Zeit der Figur entsprechend, anders ausgeführt. Anaxagoras besitzt nicht jene große Lockerheit, mit der Mohs aufgefasst wurde. Er zieht den linken Arm in sich gekehrt zum Kopf empor und lehnt den Kopf an die linke Faust. In der Hand scheint er einen unkenntlichen Gegenstand zu halten (Zirkel?). Nachdenklich wendet er den Kopf nach rechts und blickt über die Tafel hinweg. Die Toga ist unterhalb der entblößten Brust in dicken, schweren Falten um den Körper gebunden.

Abb. 79
Köln

Empedokles steht würdevoller, in gerader Haltung mit linkem vorgezogenem Bein. Die Erscheinung der Schrittstellung wird jedoch durch das lange dicke Gewand zurückgenommen. In der linken Hand, die unter der um die linke Schulter gelegten Toga zum Vorschein kommt, hält er einen Globus an der

linken Hüfte. Mit einem Zirkel in der rechten Hand scheint er gerade Maße zu nehmen. Durch die Position des Globus an der Seite bekommt die Figur eine leichte Drehung in ihrer Körperhaltung, die durch die Schrittstellung unterstützt wird. Es scheint fast so, als würde Empedokles während schnellem aber würdevoll ruhigem Vorwärtsschreiten beiläufig ein paar Maße am Globus überprüfen.

HAERDTL Hugo⁴⁵⁰

Haerdtl wurde am 23. 11. 1846 (22.11. lt. Thieme-Becker, Bd. 16, S. 439) in Hof bei Krain in der Slowakei geboren und starb am 16. 2. 1918 in Wien 5, Ramperstorffergasse 30. Sein Studium absolvierte er an der Wiener Akademie bei Melnitzky, dem Meister monumentaler Dekorationsskulptur⁴⁵¹, und war anschließend bei diesem tätig. Nach Melnitzkys Tod 1876 machte sich Haerdtl selbstständig. Melnitzky zählte wegen seines Klassizitätsideals zu der von Hansen bevorzugten Künstlergruppe.⁴⁵² Härdtl setzte die klassische Schule unter Melnitzky modern um. Auf der auf dem Gebiet der Bildhauerei erfreulichen 15. Jahresausstellung des Künstlerhauses 1885 gehörte eine Giebelgruppe von Härdtl künstlerisch und technisch zu den interessantesten Werken.⁴⁵³

Die Arbeiten für die Dekoration der Museen wurden an Melnitzky vergeben. Nach seinem Tod fielen diese Aufträge dem Bildhauer Härdtl zu.

Im Akkordprotokoll⁴⁵⁴ vom 16. 11. 1875 schloss Franz Melnitzky mit dem Hofsekretär Wlassack einen Vertrag über die äußere plastische Ausschmückung der Hofmuseen ab. Für das NHM waren dies 32 Zwickelfiguren: An der Front Bellariastraße Demeter und Triptolemus, Briareus und Enkeladus, Artemis (hier ist der Typus der ephesischen Artemis zu berücksichtigen) und Faun; Helle und Phrixos (eine Gruppe bildend, als Anspielung auf den frühen Seeverkehr der Griechen mit den Ländern des Kontinents) Herakles und Atlantis (eine Gruppe bildend, als Anspielung auf den frühen vorhistorischen Verkehr der Griechen mit den Festländern); Bacchus Indicus und Apollo Hyperboreus (frühe Verbindung der Griechen mit den Ländern des Indus und den Nordländern, durch Nebenfiguren musste hier eine ähnliche Gruppenkomposition erzählt werden, wie sie an den Zwickeln des linken Eckkrisalits stattzufinden hatte). An der Front Museumsplatz: sechs Zwickelfelder: Phosphoros und Hesperos, Apollo und Luna, Eos und Klymene; Sonne und Mercur, Venus und Erde, Mars und Vesta, Jupiter und Saturn, Uranus und Neptun. An der Front Ringstraße sechs Bogenzwickel Thetis und Nereus, Poseidon und Amphitrite, Leukothea und Okeanos. Die Figuren im Hochparterre sollten in einer Höhe von ca. 4 Klafter, im Oberstock von ca. 9 Klafter ausgeführt werden, wobei die zwölf im Hochparterre in Mokritzer und die übrigen in Medolino-Stein anzufertigen waren. Dafür sollte Melnitzky mit gesamt 22.000 Gulden entlohnt werden. Am 26. 1. 1876 wurde Melnitzky der Betrag von 1.666

⁴⁵⁰ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 3, S. 19; Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 16, S. 439

⁴⁵¹ Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. LVIII

⁴⁵² Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, S. 42

⁴⁵³ Jahrbuch der Allgemeinen Kunstchronik, 2. Jg., 1885, S. 15

⁴⁵⁴ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1033: gez. Melnitzky, Hasenauer, Wlassack 17. 11. 1875

Gulden ausgezahlt.⁴⁵⁵ Kurz darauf, am 1. 2. 1876 verstarb Melnitzky. Im Faszikel 23/1162 wurden die bereits getätigten Arbeiten zusammengefasst:⁴⁵⁶

1. Modelle Demeter, Triptolemus punktiert im Atelier
2. Briareus und Enkeladus punktiert am Bauplatz
3. Artemis im Atelier, Faun am Bauplatz
4. Modelle Phosphoros, Hesperos, Apollo, Luna, Eos, Klymene punktiert am Bau
5. Venus, Erde, Mars, Jupiter, Vesta, Saturn Skizzen im Atelier fertig
6. Sonne Merkur, Uranus, Neptun Modelle und Skizzen im Atelier fertig
7. Helle und Phrixus, Herakles und Atlanis, Skizzen im Atelier
8. Bacchus I. und Apollo H. Fragmente von Skizzen im Atelier
9. Zwickelfiguren für die Ringstraßenfassade (Thetis-Okeanus) noch nichts in Angriff genommen

In der Tagesordnung⁴⁵⁷ vom 16. 2. 1876 unter Punkt fünf wurde das Ansuchen der Witwe von Melnitzky um Übertragung der ihrem Gatten zugeordneten Aufträge an Herrn Hugo Härdtl vorgelegt, welche diesem am 7. 3. 1876⁴⁵⁸ bezüglich des NHM übertragen wurden.

An der Fassade zur Bellariastraße

Zehn Hochrelief-Bogenzwickel, den Kosmos durch allegorische und mythologische Figuren darstellend, dem Reich der Erde, der Pflanzen, der Mineralien und der Tiere gewidmet

Abb. 80
Alternativmodell um 1876

⁴⁵⁵ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1152

⁴⁵⁶ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1162: gez. Hasenauer 10. 2. 1876

⁴⁵⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1163

⁴⁵⁸ AVA, StEF, HBC, Fasz. 23/1190, Fasz. 24/1253, 12. 4. 1876: vom Hof- und Gerichts- Advokat an Bauleitung, Nachlaß Melnitzky ...

Fasz. 24/1502 (1529) 25. 7. 1876: Abschrift, 666 Gulden

Helle und Phrixos (neben Jason): Hier ist der Moment festgehalten, als Phrixos der Helle behilflich ist, auf den Widder zu steigen. Der Bogen des Fensters dient der jungfräulichen, nackten Gestalt in idealer Weise, um sich zum Aufsitzen mit der linken Hand und dem Gesäß abzustützen. Mit der rechten Hand hält sie sich am Arm von Phrixos fest, der sie emporzieht, während sie ihr rechtes Bein gerade um den Widder legt. Phrixos hält, den Kopf nach rechts gewandt, Ausschau nach der Bedrohung, während er mit dem ausgestreckten linken Arm zur Eile mahnt. Die drei Gestalten, der kräftige Phrixos, der goldene Widder und Helle sind gestaffelt hintereinander modelliert. Diese enge Situation und die vorgebeugte Haltung des Phrixos unterstreichen den eiligen und gefährvollen Moment. Die Figuren, in ihrem Wesen klassisch, sind in der Körperform und Bewegung modern aufgefasst. Antike Darstellungen zeigen meist den Moment, als Helle in das Meer gefallen ist oder Phrixos bereits alleine auf dem Widder fliegend.

Herakles und Atlantis (neben Kolaeos): In der Komposition des Herakles und der Atlantis wird die Bewegung der Arme von Helle und Phrixos aufgegriffen. Herakles steht entblößt im Profil vor der am Bogen lehrenden Atlantis und hebt seinen abgewinkelten linken Arm empor, mit der Hand nach dem Schleier der Atlantis greifend, als wolle er ihren Standort enthüllen. Mit dem rechten Bein geht er in gebeugter Haltung einen Schritt auf Atlantis zu. Den rechten Arm legt er in unorganischer Weise unter den linken und greift mit der Hand weit vor zur linken Hüfte, um sich an einem verwurzelten Stock abzustützen. Atlantis sitzt im Halbprofil am Bogen und öffnet ihren Körper zum Betrachter hin. Mit der rechten Hand, den Ellbogen am Bogen abgestützt, hebt sie ihren Schleier spielerisch von der rechten Schulter, während sie in der anderen Hand des am Schoß liegenden Armes einen Gegenstand hält. Sie blickt Herakles tief in die Augen und wird von einer Krone in Form einer mittelalterlichen

mitteleuropäischen Stadtmauer bekrönt. Nossig sieht in der Gestalt des Herakles den farnesischen Typus.⁴⁵⁹ (Abb. 81)

Abb. 81 Herakles Farnese

Ein altes Modell zeigt eine wesentlich klassizistischere Ausführung einer einfachen friesartigen Reihung. Die Figuren stehen mehr zum Betrachter gewandt in einem ereignislosen Nebeneinander und sind nur durch ihre Attribute kenntlich gemacht. Da Melnitzky zu dieser Gruppe nur eine Skizze angefertigt hatte, ist dieses Modell wahrscheinlich von Hårdtl angefertigt worden. Nicht klar ist, ob dieses Modell nach den Skizzen Melnitzkys oder nach eigenen Skizzen entstanden ist. In jedem Fall wurde es von der Bauleitung nicht angenommen. Womit der daraus folgenden Frage nachgegangen werden sollte, wer genau diese Entscheidung getroffen hat (Semper, Hasenauer).

Voller Lebenslust sind die folgenden beiden Zwickelreliefs bewegt ausgeführt, stellen sie doch die Verbreitung der alten Kultur nach Süden und Norden dar. Zu beiden Gruppen existierten von Melnitzky nur Fragmente von Skizzen. Anhand der Ausführungen ist anzunehmen, dass Hårdtl die Kompositionen neu erarbeitete.

⁴⁵⁹ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 421

Bacchus Indicus

Apollo Hyperboraeus

Bacchus Indicus (neben Alexander): Ein muskulöser Bacchus lehnt im Halbprofil am Fensterbogen und sitzt auf einem Baumstumpf, der sich organisch an die Form des Bogens schmiegt. Das linke Bein steht leicht gewinkelt am Boden auf, während das rechte angezogen ist und der Fuß verspielt unter der linken Kniekehle hervorblickt. In der linken Hand, den Ellbogen am Fensterbogen abstützend, hält er einen Krug zum Ausgießen bereit und beugt sich mit dem rechten ausgestreckten Arm, in dessen Hand er eine Trinkschale hält, in Richtung des Jünglings, der rechts vor ihm steht. Mit voluminösem, wild gelockten Bart und Blumenkranz am Kopf blickt er direkt ins Antlitz des Jünglings. Unter dem angezogenen rechten Bein springt ein wild verspielter Panter empor. Eine weibliche, Wein kredenzende Bacchantin, wie Nossig sie beschreibt, ist nicht zu erkennen.⁴⁶⁰ Der zum Betrachter frontal sichtige Jüngling hält ebenso in seiner rechten hochgehobenen Hand eine Trinkschale, als wolle er sie dem Bacchus reichen. In der Hand des linken Armes, der hinter den Schultern des Bacchus vorbeigreift, hält der Jüngling einen mit einer Schleife dekorierten Pinienzapfen. Der nackte Jüngling, mit antiker Frisur, ist in engem Blickkontakt mit dem Bacchus. Ein gefaltetes Tuch windet sich verbindend wie der Fluss des Weines um die Körper der Figuren.

Apollo Hyperboraeus (neben Caesar): Ein wenig ruhiger stehen sich die Protagonisten des rechten Bogenzwickels gegenüber. Apollo lehnt elegant, mit abgestütztem linken Ellbogen am Fensterbogen. Durch das angezogene linke Bein öffnet er den muskulösen jungen Körper ein wenig zum Betrachter. Zwischen seinen Beinen schreitet ein Schwan, seine Flügel emporöffnend. Im linken Arm hält Apollo eine Leier, die er an seine Hüfte lehnt. Mit der rechten Hand hält er sich an einem flachen Gegenstand fest, der zwischen dem Fensterbogen und seinem Gesäß liegt (ähnlich einer Schriftrolle, Schild mit Schneckendekoration ?). Verträumt mit antikisierender Frisur blickt er an dem links vor ihm

⁴⁶⁰ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 422

stehenden Jüngling vorbei. Dieser beugt sich mit kurzrockiger Toga und lockig unfrisierem Haar zu Apollo, um ihm, mit nahem Blickkontakt, seine Botschaft zu übermitteln. Er greift mit der linken Hand nach dem Ellbogen des Apollo, als wolle er den Kulturschwangeren zum Aufstehen bewegen, und streckt den rechten Arm hinter ihm aus, um zur schnellen Abreise zu mahnen.

Die Zwickelfelder des Mittelrisalites im Hochparterre zeigen die griechisch-mythische Naturanschauung. Die Figuren befanden sich bereits punktiert im Atelier Melnitzkys. Sie sind wesentlich ruhiger in ihrer Haltung als die Reliefs von Hårdtl im Obergeschoß.

Löwy Tafel XLV

Demeter

Triptolemus

Demeter lehnt frontal am rustizierten Bogen, sie wendet den Kopf nach links und blickt leicht herab. Die voluminöse Gestalt ist in ein dünnes, antikisches Gewand gehüllt, das in reichen feinen Falten den Körper modelliert. Ebenso ist ihre Frisur in feine, gleichmäßige Wellen gedreht. In der Hand des abgebogenen rechten Armes stellt sie eine Sichel auf dem rechten Bein auf, während im linken

hochgezogenen, am Fensterbogen lehrenden Arm ein Bündel Ähren und Mohnkapseln liegt. Neben dem höher aufgesetzten Fuß scheint sich eine Schlange hochzuschleichen. Die Attribute sind Symbole ihrer Personifikation des Ackerbaus. Die große weibliche Gestalt wirkt unbeholfen in ihrer Haltung, die Proportionen der Beine hinterlassen einen ein wenig plumpen Eindruck in dem kleinen Zwickelraum. Die akrobatischen Verrenkungen, wie sie Nossig beschreibt, kann ich jedoch nicht nachvollziehen.⁴⁶¹ Nossig schließt daraus auf eine fehlende Geschicklichkeit des Bildhauers, mit der schwierigen Zwickelkomposition umzugehen.

Triptolemus lehnt gegengleich, aber ebenso das rechte Knie hochgezogen, in ungezwungener Haltung am Fensterbogen. Auch bei dieser Figur erscheinen die Beine ein wenig unproportioniert. Mit der rechten Hand hält er den Stiel des Pfluges, auf dessen Schaufelblättern er den rechten Fuß aufsetzt. Ein Tuch fällt gefällig entlang der rechten Schulter des sonst entblößten Jünglings über den Schoß und den linken Ellbogen. Ein weiterer Stiel liegt tangential zum Fensterbogen in seinem rechten Arm. Ebenso wendet er den Kopf, mit fein modelliertem Haar und zusammenfassendem Haarband, zur Mitte und blickt herab. Durch den Pflug wird er als Erfinder dieses Gegenstandes erkennbar.

Löwy Tafel L

⁴⁶¹ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 422

Briareos

Enkelados

Die Figuren zu dem mittleren Bogen befanden sich von Melnitzky schon punktiert am Bauplatz.

Die Giganten lehnen gegengleich als hypermuskulöse Gesteinsträger an dem Fensterbogen. Ihre Körperhaltungen weichen nur in kleinen Details voneinander ab. Beide sind im Profil aufgefasst, wobei sie durch eine vorgezogene Schulter dem Betrachter den Rücken zukehren. Während sich **Briareos** dem Betrachter durch den hochgehobenen, über seine Schulter blickenden, Kopf und sein äußeres linkes Bein, das auf einem höheren Baumstumpf aufsitzt, mehr öffnet, ist die Haltung des **Enkelados** dem Betrachter gegenüber verschlossener. Umgeben von Stalagtiten zieht er in sich gekehrt das Kinn an die Brust und verschränkt das äußere rechte Bein über das linke. Der gewölbte Rücken und der angezogene Kopf erinnern an Michelangelos „Tag“ (Abb. 82). Die Komposition der zwei gigantischen Körper, die in den kleinen Zwickeln in keinsten Weise gequetscht erscheinen, ist besonders gelungen, die beiden Giganten sind wahrscheinlich die prachtvollsten Werke Melnitzkys am NHM.

Abb. 82 Michelangelo, Medici-Grabmäler, 1522-34

Artemis und Faun repräsentieren das mythologische Tierreich, beide wurden von Melnitzky fertiggestellt. Laut Akkordprotokoll sollte hier der Typus der ephesischen Artemis berücksichtigt werden. Diesem Vorschlag ist Melnitzky jedoch nicht nachgegangen.

Löwy Tafel XLVII

Faun

Artemis

Der **Faun** sitzt mit gekrümmtem, prächtigen Oberkörper und verschränkten Beinen auf einem Holzstumpf am Fensterbogen lehnend. Mit seinen Händen führt er eine Panflöte zum Spiel an den Mund. Im Verhältnis zu dem massiven Oberkörper wirkt der linke Arm zu klein und kurz, was bei der phantasievollen Gestalt des Fauns mit Ziegenfüßen auch beabsichtigt sein könnte. Gehört mit spitzen Ohren und gelocktem Bart, blickt der Faun verträumt über die Flöte hinweg. In der rechten Armeuge und zwischen den Beinen hält er einen Hirtenstock. Zu seinen Füßen ruht ein Widder, während das Tuch um seinen Rücken das Tuch in breit ausschwingenden Falten dahinflattert.

Artemis dagegen verliert durch den klassizistischen Gesichtsausdruck und das gleichförmig modellierte Haar an Spannung. Der jung und schlank geformte Körper ist nur mit einer dünnen, kurzrockigen Toga bekleidet und lässt die rechte Brust entblößt. Sie zieht ihre linke Schulter zurück, um nach dem Bogen hinter ihrem Kopf zu greifen, während sie leicht nach vorne gebeugt ein wenig herabblickt. Mit der rechten Hand zieht einen Pfeil aus einem mit vielen aufgefächerten

Pfeilen bespickten Köcher. Das linke Bein stützt sich, zum Aufstehen bereit, an einem kurzen Holzstumpf ab. Zu ihren Füßen sitzt ein Jagdhund, der seinen Kopf gehorchend zu ihr wendet. Nossig sieht in der Artemis den Versailler Diana-Typus nachgebildet.⁴⁶² Der äußerst spannende Moment kurz vor einem Pfeilschuss hat durch die idealisierte ausdruckslose Darstellung leider seine ganze Atmosphäre verloren.

Abb. 83

Diana von Versailles, Kopie wahrscheinlich eines Originals des griechischen Künstler Leochares 4. Jh. v. Chr.

An der Fassade zum Museumsplatz stellen 16 allegorische und mythologische Figuren den Kosmos dar.

Die Gestirne des Sonnensystems im Obergeschoß

Für Sonne, Merkur, Uranus und Neptun, die sich stilistisch von den anderen Gestirnen unterscheiden, hatte Melnitzky bereits Skizzen und Modelle im Atelier fertiggestellt. Für die anderen Reliefs des Obergeschoßes existierten nur Skizzen.

⁴⁶² Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 422

Sonne

Merkur

Die **Sonne**, in Gestalt des strahlenbekränzten Jünglings, besteigt den Wagen, der in der Komposition schön am Fensterbogen anliegt. Er hält die Zügel mit der linken Hand empor, während er sich mit der rechten am Wagen anhält und zum Betrachter herabblickt. Vollkommen entblößt ist der Körper halb zum Betrachter gewandt, nur ein kleines Tuch ist um seinen linken Arm geknotet und flattert in dünnen leichten Falten hinter seinem Rücken um den Oberkörper.

Merkur, ein wenig dynamischer, sitzt mit rundem Rücken im Halbprofil auf einem gefalteten Tuch, als würde er auf einer Wolke schweben. Zwischen seinen Beinen befindet sich eine dekorative Leier, auf die er den rechten Fuß aufsetzt. Er wendet den Kopf frontal zum Betrachter und blickt mit kurzen Locken und geflügeltem Helm herab. In den Händen hält er ein Band wie Zügel und einen kleinen Flügel in der rechten Hand.

Beide Kompositionen sind sehr graphisch modelliert, nur das Kopfhaar und die jeweilige Kopfbedeckung lockern die Erscheinung auf. Außerdem sind beide Reliefs auffallend flach modelliert und in dieser Hinsicht und im Bezug der Oberkörpermodellierung nur mit den Reliefs am rechten Risalit vergleichbar.

Venus

Erde mit Mond

Beide weibliche Figuren lehnen nicht am Fensterbogen, sondern befinden sich in einer dem Bogen gegenüberstehenden Haltung.

Venus steigt, halb schwebend, eine Stufe herab und hilft in graziler, tänzerischer linker Handhaltung dem Amorknaben, auf ihr linkes Bein zu springen. Ein in viele dünne Falten gelegtes Tuch liegt über dem linken Oberschenkel, der weiblich schönen Gestalt und endet zusammengefaltet rechts von ihr nach Knidischer Auffassung⁴⁶³ auf einer Urne. In der rechten Hand des sanft herabfallenden Armes hält sie drei Pfeile, die sie dem Amor wohl entrissen hat, denn dieser streckt seine Hand nach ihnen aus und blickt fordernd in deren Richtung. Die Frisur der Venus ist fein modelliert, mit sanft-mütterlichem Blick sieht sie zu Amor herab.

Lebendiger ist die Szene der **Erde mit dem Mond**, die in natürlicher Haltung auf einem sitzenden Löwen Platz nimmt. Das rechte Bein auf einem Sockel aufgestellt, sitzt auf diesem der Mond in Gestalt eines kleinen Knaben. Beide blicken sich an und öffnen das Profil durch den dem Betrachter ein wenig zugewandten Oberkörper. Der Mond greift und blickt zärtlich zum Kopf der Erde, die den Blick erwidert. Die Haare der beiden und die Mähne des Löwen sind in gleichförmig frisierten Locken modelliert. Ein dünnes, voluminöses Tuch bedeckt nur den Unterkörper der Erde.

⁴⁶³ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 424 f

Mars

Vesta, als größter Planetoid

Die kriegerische Gestalt des **Mars** sitzt nackt und frontal zum Betrachter, den linken Fuß triumphierend auf einer gestürzten Säule aufgesetzt. Mit der linken Hand den Arm auf einen aufgestellten Schild stützend, hält er eine Lanze, während er mit der rechten den Griff seines Schwertes an sich hält. Nicht am Kopf getragen, sondern rechts zu seinen Füßen steht der Helm mit hohem Haarkamm. Ein um seinen linken Arm geknotetes Tuch fällt hinter seinem Rücken entlang und kehrt in dünnen Faltensträngen mit knotigen Enden zwischen Beinen und Attributen hervor. Kämpferisch wendet er den Kopf und blickt über seine rechte Schulter herab.

Vesta thront in antiker Tracht einer Vestalin, das Szepter in der linken Hand haltend. Mit leicht vorgebeugtem Oberkörper, den rechten Fuß auf einem erhöhten Sockel aufsetzend, hält sie den rechten Arm abgewinkelt empor und spielt in der Hand mit Bändern ihres Gewandes. Links vor ihr lodert ein Feuer in einer Schüssel auf Löwenfüßen. Die ungeschickte und nicht sehr vorteilhafte Haltung der Vesta erweckt den Eindruck, als hätte der Künstler nicht besser gewusst, die kleine Fläche zu füllen. So rät Nossig, dass man sich „hier an das Vorbild der Griechen halten sollte, welche den Göttern nie derartige gewagte Stellungen gaben, sowie an die Hähnelschen Zwickelfiguren am Dresdener Museum, welche in freier lebendiger und zugleich würdevollster Weise ruhend dargestellt sind“⁴⁶⁴.

Hier kann erwähnt werden, dass die Zwickelfüllungen des ersten Obergeschoßes an der Fassade zum Museumsplatz durch das flachere Relief am ehesten mit jenen der Dresdener Galerie zu vergleichen sind, deren Plastiken wesentlich ruhiger, idealistischer und flacher aufgefasst sind.

⁴⁶⁴ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 424 f

Abb. 84
Semper G., Gemäldegalerie Dresden, 1847-55

Jupiter

Saturn

Harmonischer sitzt **Jupiter** im Profil, den Raum durch seine Gestalt in natürlich-unkomplizierter Haltung einnehmend. Er thront auf dem gleichen gepolsterten Schemel wie Vesta und hat ebenso den inneren linken Fuß auf einem höheren Sockel aufgesetzt. Aber er wendet sich in huldvoller rechter Handhaltung dem Fensterbogen zu, während er mit der Linken eine Lanze hält. Rechts zu seinen Füßen sitzt das Attribut des höchsten Gottes, der Adler mit nach links gewandtem Kopf, als würde er etwas Interessantes erspähen. Mit der linken Krallen fasst der Adler, einen unkenntlichen Gegenstand.

In seiner gesamten Erscheinung ungezwungener wirkt die Gestalt des **Saturns**, auch wenn sie eine ähnlich unvoreilhaftige Haltung wie die Vesta einnimmt. Der Oberkörper wirkt verflacht unorganisch. Ein von ihrem Kopf herabfallendes Tuch verleiht der Figur Würde und ehrwürdiges Alter. Am rechten

Arm lehnt ein Erntegerät, während zu Saturns Füßen Früchte des Feldes liegen. Mit der linken Hand rafft er das Tuch auf seinem linken Oberschenkel zusammen. Der gleichförmig gelockte Bart verdeckt sein Kinn und den Hals, und er blickt in sich gekehrt herab.

Uranus

Neptun

Uranus und Neptun nutzen den Fensterbogen in der Komposition wieder aus, um sich an diesen zu lehnen. Zu diesen Figuren hatte Melnitzky neben den Skizzen auch die Modelle bereits fertiggestellt.

Uranus lehnt im Profil am Bogen, seine Füße sitzen auf felsigen Stufen auf, wobei der rechte höher ist und der Oberschenkel dadurch waagrecht abgewinkelt ist. Mit der rechten Hand, den Arm auf einen riesigen Globus abstützend, hebt er ein Kopftuch seitlich von seiner rechten Schulter, das in harmonischem Bogen um die andere Schulter fällt. Während er mit voluminösem, gleichförmig gelocktem Bart voller Ruhe über seine linke Schulter blickt, lässt er, einen Stock in der Hand haltend, den linken Arm gelassen in den Schoß fallen. Rechts zu seinen Füßen trägt ein halb im Wasser stehender greiser, asketischer Atlas den Erdball. Nossig sieht hier die olympische Metopen-Komposition nachgebildet (Abb. 85).⁴⁶⁵

Abb. 85

Olympische Metopenkomposition

⁴⁶⁵ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 424

Neptun thront wieder als gewaltige Figur auf einem Felsen, in der linken Hand den Dreizack, zum Stoß bereit haltend. Er öffnet den Oberkörper zum Betrachter, da er versucht, ein schmales Tuch, das um den linken Arm geknotet durch den Wind hinter seinem Kopf flattert, um seinen Körper zu ziehen. Mürrisch blickt er nach rechts auf das gebändigte Tuch. Auf dem kleinen Kopf mit langem Bart trägt er einen Kopfschmuck. Hinter seinem Bein und Dreizack windet sich symmetrisch zum Knie ein Delphin.

Lichtgötter im Hochparterre

Die Figuren befanden sich schon von Melnitzky punktiert am Bau.

Löwy Tafel XLVIII

Phosphoros

Hesperos

Morgenstern und Abendstern sind zeitlich unterschiedliche Erscheinungen desselben Himmelskörpers, der Venus. Sie sind einander zugewandt und richten den Kopf zum Mittelpunkt des Bogens. Der jünglingshafte nackte **Phosphoros** liegt auf einem Tuch über das Zwickelfeld hinaus auf dem rustizierten Bogen. Mit der rechten Hand haltend, stützt er eine Leuchte seitlich der Hüfte ab,

während er die linke Hand der Hesperos entgegenstreckt, als wolle er sie zu einem Wechsel-Tanz von Tag und Nacht auffordern. Anmutig blickt er mit gesenktem Kopf zu Boden.

Hesperos liegt ebenso über das Zwickelfeld hinaus auf dem Bogen. Statt ihre bloße rechte Hand dem Phosphoros entgegenzuhalten, streckt sie den Arm, um aus einem Krug den Abendtau auszugießen. Mit ihrem Blick folgt sie der ausgegossenen Flüssigkeit. In der linken Hand hält sie Blumen über ihren verschränkten Knien. Die Auffassung des Körpers und des Kopfes, besonders die Frisur, sind der Figur der Artemis an der Fassade zur Bellariastraße sehr ähnlich.

Löwy Tafel XLVI

Apollon

Artemis

Ebenso sind Apollon und Artemis einander, schon mehr schwebend als liegend, in gegengleicher Haltung zugewandt und blicken zur Bogenmitte. Exakt gegengleich bis zu den Fußspitzen ist ihre Beinstellung ausgeführt. Als Gott des Lichtes und des Frühlings lehnt der kräftige, junge **Apollon** über dem Bogen und streckt die linke Hand zur Bogenmitte, um aus einem Füllhorn Blumen zu verstreuen, während er mit der rechten Hand das, hinter seinem Kopf flatternde feine Tuch hält. Auf seinem

voluminös lockigen Haar, das mit den Blumen des Füllhorns dekorativ hervorsticht, trägt er einen Strahlenkranz.

Die wie das Licht glänzende Mondgöttin **Artemis** hält in ihrer ausgestreckten rechten Hand eine Fackel, während sie mit der linken mit dem von ihrem Diadem herabflatternden Schleier spielt.

Löwy Tafel XLIX

Klymene

Eos (?)

Das dritte Paar lehnt mit dem Rücken, einander abgewandt, am Bogen. Die Zuordnung der Gestalten ist hier unklar, denn nach der griechischen Mythologie sollten zwei weibliche Götter dargestellt sein. Die rechte Figur ist aber unverkennbar die eines Mannes. Den Unterlagen der Gipssammlung folgend ist das Modell zur linken Figur Klymene. Nossig beschreibt die Linke als Eos und sieht über den männlichen Körper hinweg, indem er den vollendet durchgebildeten Körper der in sich gekauerten Klymene rühmt.⁴⁶⁶ **Klymene** als die linke Gestalt, wird von feinem schlichten Stoff, der einen Kreis bildet, umflattert. Ihr weiblich anmutiger Körper liegt über das Zwickelfeld hinaus auf dem Bogen. Mit

⁴⁶⁶ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 425

der rechten Hand gießt die Morgenröte den Morgentau aus, während sie mit dem linken Arm entspannt am Bogen lehnt.

Eos erinnert in der Haltung an Enkelados, nur der linke Arm fasst noch komplizierter hinter sich nach dem Tuch. In der rechten hält die in sich gekehrte Figur eine brennende Fackel empor.

An der Fassade zur Ringstraße

Sechs Hochreliefs der Meeresgötter: Zu diesen Arbeiten wurde von Melnitzky nichts in Angriff genommen.

Thetys

Nereus

Der Reliefzyklus der Meeresgötter beginnt mit der Mutter der Hauptflüsse:

Thetys sitzt mit dem Bogen zugewandten Rücken auf einem Felsen und beugt sich ungezwungen über das Wasser zu ihren Füßen vor. Während sie ihre linke Schulter zurückzieht und dadurch den Oberkörper zum Betrachter öffnet, um ihr Tuch mit der linken Hand um die Schulter zu ziehen, hält sie mit der rechten des nach unten gestreckten Armes eine Jakobsmuschel, deren Inhalt sie den Delphinen, die sich um ihre Füße im Wasser tummeln, zuzuwerfen scheint. Auf ihrem Kopf trägt sie einen perlenbestückten Kopfschmuck und wendet sich mit sanftem Blick den Delphinen zu.

Ebenfalls vom Bogen abgewandt sitzt **Nereus** auf einem Felsen und beugt sich herab zu den Tieren im ägäischen Meer, das er bewohnt. Während er die rechte Schulter zurückzieht und mit der rechten Hand ein Zepter hinter sich am Bogen aufstützt, streichelt er mit der linken ein Seeross, das sich aus der Flut neben seinem linken Knie emporbäumt. Im Hintergrund ist noch ein springender Delphin zu sehen. Mit langem wehenden Bart und mit Blättern geschmücktem Haupt wendet sich die wilde und würdevolle Gestalt mit mildem Blick den Tieren zu.

Amphitrite

Poseidon

Amphitrite wiederholt in ähnlicher Weise das Motiv der Thetys, wobei sie, in einer großen Jakobsmuschel sitzend, von einem Delphingespann gezogen, vor Poseidon zu Atlas flüchtet. Während sie mit der linken Hand die Zügel hinter sich zieht, hält sie mit der rechten ein Tuch, das neben ihrem Körper wie eine Fahne flattert. Weniger zuneigungsvoll als Thetys blickt sie zum Wasser herab. Trotz drohender Gefahr zeigt die Figur in ihrem Ausdruck keine realistische Eile.

Poseidon zögert keine Sekunde und besteigt ebenso, nicht eilig aber voller Kraft, sich am Bogen mit dem linken Fuß abstoßend, seinen muschelbesetzten Wagen. Er zieht die rechte Schulter vor, wodurch dem Betrachter sein gewaltiger Rücken zum Anblick wird, und packt mit angespanntem Arm die Zügel weit vorne. Mit der rechten Hand greift er hinter sich nach dem schön geschmiedeten Dreizack. Konzentriert mit einem Tuch um den Kopf gebunden, blickt er geradeaus, um die Verfolgung aufzunehmen. Robert Graves interpretiert den Mythos von Amphitrite als das Eindringen der männlichen Priesterschaft in die vormals weibliche Domäne des Fischfangs.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Amphitrite_%28Mythologie%29

Leukothea

Okeanos

Den Meereswellen gleich flattern Gewänder hinter **Leukothea**, während sie einem von der stürmischen See bedrängten Schiffbrüchigen beisteht. Mit der rechten Hand zieht sie Bänder hinter sich, deren anderes Ende sie mit der linken Hand um ein Holzkreuz bindet, an dem sich der Ertrinkende festhält und ebenso versucht, das Ende des Bandes am Holz festzumachen. Dabei berühren sich die beiden Protagonisten nicht, Leukothea scheint ihm, wie ein unsichtbarer Schutzengel, zur Seite bzw. hinter ihm zu stehen.

Okeanos betrachtet das gefährliche Schauspiel von der anderen Bogenseite. Er sitzt auf einem Felsen am Bogen lehnend und dreht seinen Oberkörper zu Leukothea hinüber. Er scheint die Rettungssituation, den linken Arm am Bein abstützend und mit dem Tuch in der Hand spielend, gelassen hinzunehmen. Mit der rechten Hand stützt er das Szepter hinter sich auf, während das Tuch einen gewaltigen Bogen hinter ihm bildet. Leicht blasirt und mit verwehtem Bart blickt er nach rechts. Zu seinen Füßen sprudelt Wasser aus einer Urne, gleich einer Quelle, in der sich ein drachenähnlicher Fisch räkelt.

Der Zyklus endet mit dem Mann von Thetys und Vater der Hauptflüsse.

Viktorien in den 16 Zwickelfeldern über den Fenstern der Kuppel

In großer Leichtigkeit schweben die Viktorien in mannigfachen Haltungen mit seitlich geöffneten großen Flügeln und preisen mit Lorbeerkranz und Palmblättern in den Händen das NHM mit all seinen Schätzen.

Die Viktorien der flacher gehaltenen Reliefs tragen zarte, dünne Gewänder, die in vielen feinen Falten die Formen der jungfräulichen Körper abzeichnen. Nossig sieht in den Formen der Viktorien eine Nachempfingung der Siegesgöttinnen von der Balustrade des attischen Niketempels Abb. 86-89).⁴⁶⁸

Abb. 86, 87, 88
Niketempel

Abb. 89

Die Schlusssteine Aesculap, Athene, Hephaistos, laut Fasz. 25/26(?) von Härdtl, sind laut Akkordprotokoll eher Kundmann zuzuordnen. Wüsste man, von wann diese Programmabschrift des im Staatsarchiv abhanden gekommenen Aktes ist, könnte man daraus vielleicht Schlüsse ziehen.

HOFMANN von Aspernburg Edmund⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 419

⁴⁶⁹ Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 17, S. 250; Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 143

Abb. 90
Hofmann in seinem Atelier

Hofmann wurde am 2. 11. 1847 in Budapest geboren. Er war 1864-76 Schüler an der Wiener Akademie unter Bauer, Kundmann und Zumbusch. 1873 erhielt er den Reichelpreis für die Gipsgruppe „Orest von einer Furie verfolgt“ (befindet sich in der Akademie). 1875 wurde er Mitglied im Wiener Künstlerhaus. 1877 befand er sich in Rom, wo er den Auftrag für die Skulpturen am Museum erhielt. Von ihm sind auch die beiden bronzenen Kentauren an der Freitreppe der Akademie von 1892. Hevesi sah Hofmanns Arbeit „voll guter klassischer Überlieferung. Als Vertreter frischer robuster Natur blieb er aber dennoch ein Realist.“⁴⁷⁰ In der Brunnengruppe für das Schloß Hellbrunn zeigt sich sein „gesunder und durchaus nicht derber Naturalismus und ein leiser, ungemein gewinnender Zug barocker Empfindung.“⁴⁷¹

Auf der Jahresausstellung des Künstlerhauses im März 1879 stellte Hofmann Modelle zu den Skulpturen für die neuen Hofmuseen aus.⁴⁷² Auf der X. Internationalen Ausstellung des Künstlerhauses im Mai 1879 wurden die Statuen Galilei (Nr. 320) und Clusius (Nr. 334), bestimmt für das k. k. Hofmuseum in Wien, ausgestellt.⁴⁷³

Laut Akkord Protokoll⁴⁷⁴ vom 26. 2. 1877 wurde Hofmann beauftragt, zwei Balustradenfiguren, in Medolino-Stein, für 2.000 Gulden bis zum Frühjahr 1878 anzufertigen.

⁴⁷⁰ Thieme-Becker, Bd. 17, S. 250

⁴⁷¹ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. 2, Nr. 1, 1. 11. 1879, S. 14

⁴⁷² Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. 2, Nr. 11, 1. 4. 1879, S. 168

⁴⁷³ Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellungen im Künstlerhause in Wien, 1. Mai 1879

⁴⁷⁴ AVA, StEF, HBC, Fasz. 25/2044: gez. Hofmann, Friedel, Matzinger, Wlassack, Wrbna. Swoboda unterzeichnete die Empfangsbestätigung für Hofmann und brachte den Vertrag zu Hofmann nach Rom.

An der Fassade zur Museumsstraße

Löwy Tafel XXIX

Carolus Clusius 1526 bis 1609

Galileo Galilei, 1564 bis 1642

Clusius steht mit nur kleiner Schrittstellung frontal zum Betrachter. In der Hand des herabfallenden linken Armes hält er einen Buschen Blätter an sein angewinkeltes linkes Bein. Mit der rechten hält er ein Buch an die rechte Hüfte, und gleichzeitig hält er unter dem Buch mit dem nach rechts gezogenen

linken Mantelende den Mantel zusammen. Im Vergleich mit dem Modell erscheint die Statue glatt und abgewittert.

Der fein herausgearbeitete Gesichtsausdruck und die detailliert modellierte Kleidung sind nur nachvollziehbar. Der plump wirkende Baumstumpf zwischen seinen Beinen ist bei dem Modell nicht vorhanden.

In gewöhnlich monumentaler Pose steht Galilei mit rechtem vorgezogenen Spielbein und hält so den schweren Mantel nach hinten, während er mit der in der Hüfte aufgestellten linken Faust das andere Ende des Mantels nach hinten zieht. Hinter seinem linken Standbein ist ein Globus auf Büchern getürmt. In der rechten angewinkelten Hand hält er ein Fernrohr an die Brust. Die Ärmel des Mantels hängen in großen Schlaufen von den Handgelenken herunter. Ähnlich wie bei Clusius ist das detailliert modellierte Gesicht des Modells an der Steinfigur verwittert und geglättet.

SWOBODA Alexius⁴⁷⁵

Emmerich Alexius Swoboda (ab 1917 Swoboda von Wikingen) wurde am 17. 7. 1849 in Wörth bei Gloggnitz geboren und starb am 1. 2. 1920 in Wien 14, Goldschlagstraße 64. Sein Studium absolvierte er ab 1868 an der Akademie in Wien bei Bauer und ab 1872 bei Zumbusch. Er erhielt ein zweijähriges Staatsstipendium für Rom und arbeitete danach im Atelier Zumbuschs am Beethoven- und Maria-Theresia-Denkmal mit. Sein Atelier hatte er in Wien 4, Schönbrunnerstraße 5.

In der Kunstchronik⁴⁷⁶ vom 1. Februar 1879 wird ein Modell zur weiblichen Statuette „Der Morgen“ erwähnt, „das uns als eine besonders liebliche Composition geschildert wird.“

Laut Akkord Protokoll⁴⁷⁷ vom 8. 5. 1876 wurde Swoboda beauftragt, die Balustradenfigur des Almasudi, des größten arabischen Reisenden und Naturhistorikers, in Medolino-Stein, für 1.000 Gulden bis zum Ende des Jahres 1877 anzufertigen.

⁴⁷⁵ Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 5, S. 405

⁴⁷⁶ Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Bd. 1, Nr. 7 1. 2. 1879, S. 104

⁴⁷⁷ AVA, StEF, HBC, Fasz. 24/1301: gez. Swoboda, Wlassack, Matzinger, Friedel, Wrbna, Semper

An der Fassade zur Bellariastraße

Al-Masudi, 10. Jahrhundert

Al-Masudi ist in orientalischer Tracht dargestellt und nimmt eine sehr einfache, aber würdevolle Haltung ein. Das dünne linke Bein ist zu einem großen Schritt vorgezogen. Die rechte Faust ist in die Hüfte gestützt, wobei der gesamte Arm samt Hand von einem schweren, in große Falten gelegten Umhang bedeckt ist. In der linken Hand des am Körper herabfallenden Armes hält er eine Schriftrolle. Ein Turban mit seitlichem Schleier bedeckt den geradeaus blickenden Kopf. Das knielange Kleid ist in der Hüfte locker zusammengeschnürt. Trotz des legeren Gewandes und der gewöhnlichen Haltung erscheint die Figur würdevoll und mächtig.

WEIGL Robert⁴⁷⁸

Weigl wurde am 16. 10. 1851 (1852?) in Wien (lt. ÖBL in Sagor/Zagorje ob Savi, Slowenien) geboren und starb am 26. 12. 1902 in Wien 18, Anton Frankgasse 17. Er studierte an der Wiener Akademie bei Radnitzky, Geiger und Wurzinger. Er war Großneffe des Komponisten Joseph Weigl und verheiratet mit Emmy Kakralik. 1892-1898 war er Mitglied im Künstlerhaus.

„Der Tod kam als er seine persönliche Eigenart, aus Alt Wiener Stil geschöpften Gestalten, gefunden hat. Die entzückenden ansprechenden Arbeiten der Musikerplastiken zeugen von natürlicher Selbstständigkeit der Auffassung und künstlerischer Phantasie.“⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1998, Bd. 35/36, S. 281; Czeike F., Historisches Lexikon Wien, 1997, Bd. 5, S. 599

⁴⁷⁹ Weigl zum 50. Todestag ÖBL

⁴⁸⁰Laut Akkordprotokoll vom 2. 3. 1877 wurde „Weigel“ beauftragt, die Statue des Cosmos Alexandrinos, in Medolino-Stein, für 1.000 Gulden bis zum Frühjahr 1878 anzufertigen.

An der Fassade zur Bellariastraße

Kosmas Indikopleustes, erste Hälfte des 6. Jahrhunderts

Kosmas scheint in stark gestikulierender, lehrender Bewegung auf den Balustradenrand zuzuschreiten. Leicht vorgebeugt mit ein wenig nach links gewandtem Kopf, streckt er die abgewinkelten Arme dem Betrachter entgegen, während die Zeigefinger mit den Handflächen nach oben in Richtung des Betrachters weisen. Ein langes Kopftuch und der über den Schultern nach hinten fallende Umhang erzeugen ein Gegengewicht zu dem leicht vorgebeugten Körper und unterstreichen den Eindruck des Vorwärtsschreitens. Das Kleid ist in der Hüfte mit einer Schärpe gefaltet und zusammengebunden. Der Bart des breiten Gesichtes ist in gleichförmigen, fein gedrehten Locken modelliert. Nossig schreibt über die dynamische Gestalt, dass er eine Kugel in Händen haltend an dieser zu demonstrieren scheint.⁴⁸¹ Sollte die Figur diese Kugel besessen haben, so ist sie nicht mehr erhalten, die Handhaltung beider Hände macht aber das Halten einer Kugel nicht recht möglich.

⁴⁸⁰ AVA, StEF, HBC, Fasz. 25/2048: gez. Weigl, Wlassack, Wrba, Matzinger, Friedel

⁴⁸¹ Nossig A., Das Äußere des NHM, in: Allgemeine Kunst-Chronik Bd. XIII, Nr. 16, 3. Juliheft, S. 419

6. Popularisierung im 19. Jahrhundert im Zuge der Erstarkung der Naturwissenschaften – Charles Darwin und die Evolutionstheorie

6.1 Volksbildung im Sinne der Zensur

„Gesetzt endlich, daß es gelänge, unser gesamtes Triebleben als die Ausgestaltung und Verzweigung einer Grundform des Willens zu erklären – nämlich des Willens zur Macht, wie es mein Satz ist -: gesetzt, daß man alle organischen Funktionen auf diesen Willen zur Macht zurückführen könnte (...), so hätte man damit sich das Recht verschafft, alle wirkende Kraft eindeutig zu bestimmen als: Wille zur Macht. Die Welt von innen gesehen (...) wäre eben >Wille zur Macht< und nichts außerdem.“⁴⁸³

In Österreich stand es um 1800 schlecht um die Naturwissenschaften. „Durch aufreibende Auseinandersetzungen mit Frankreich und aufgrund des allgemein nicht sehr hohen wirtschaftlichen Entwicklungsniveaus“ und politischer Restriktionen „hielt dieser Zustand mit wenigen Ausnahmen bis Mitte des 19. Jahrhunderts an.“⁴⁸⁴ Das klassische Zeitalter der Bildungsidee kam durch die Fürsten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der zweiten Hälfte keimte durch neue Vorstellungen von Zielen und Aufgaben und durch einen anderen Typ von Museum die Erziehungsidee auf.⁴⁸⁵ Auch Semper strebte keine freie Bildung, sondern eine Erziehung mit dem Ziel des besseren Volksgeschmackes an. Eine subjektive Erziehung stellte eine Art der Zensur dar, da eine geistige Bevormundung nicht unbedingt eine freie Bildung des Geschmackes zulässt.

Das iliberale und von Zensur bestimmte Klima der Metternich-Zeit war auch einer der Hauptgründe für die ungünstige Lage der Naturwissenschaften vor 1848, die noch als weniger bedenklich eingestuft wurden als andere Wissenschaften⁴⁸⁶. Die österreichische Regierung fürchtete jede Art der Veränderung auch auf wissenschaftlich-kultureller Ebene.⁴⁸⁷ Selbst die Gründung der Akademie der Wissenschaften konnte Metternich bis 1847 verhindern. Die geistige Elite machte ihren Zorn an Metternich fest, als Architekt des neuen Europa wurde er geachtet, doch gehasst als allmächtiger Herr der Zensur.⁴⁸⁸

Der Analphabetismus wurde vom Klerus, der die Verantwortung über die Primar- und Secundarschule hatte, sorgsam gepflegt. Die Regierung wollte das Volk nur so weit bilden, als es für die jeweilige Arbeitstätigkeit und somit für die allgemeine Wirtschaft förderlich war, alles, was darüber hinausging und den einzelnen in seinem selbstständigen Denken, gefördert hätte, sollte unterdrückt werden. Das Volk sollte leicht regierbar bleiben. Die neu entstandenen Nationalstaaten hatten einerseits ein großes

⁴⁸² Feuchtmüller R., Kunst in Österreich, Hannover 1964, S. 134

⁴⁸³ Safranski R., Nietzsche, Frankfurt a. M. 2005, S. 303: 5,55; JGB

⁴⁸⁴ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 11

⁴⁸⁵ Beenken H., Das 19. Jh. in der deutschen Kunst, München 1944, S. 29

⁴⁸⁶ Stifter C., Wissen und Macht, S. 7: Angst vor Import revolutionärer Ideen an österreichische Unis beschränkte sich die obrigkeitstaatliche Förderung von Wissenschaft vornehmlich auf inhaltlich die weniger gefährlich scheinenden Naturwissenschaften.

⁴⁸⁷ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 12

⁴⁸⁸ Bernhard M., Die Wiener Ringstraße, S. 7

Interesse, durch geschulte Arbeitskräfte die „wirtschaftlichen Erfolge Englands aufzuholen“⁴⁸⁹ und eine gezielte Erstarkeung des Militärs durch besser ausgebildete Soldaten zu erreichen, andererseits fürchtete man, dass Bildung und Wissen ein Machtbewusstsein im Bürger auslösen würden und dies Reformbewegungen eines emanzipierten Volkes von „intellektuell mündigen Staatsbürgern“⁴⁹⁰ auslösen könnte.

Daher wurden jegliche Versammlungen, die einen unkontrollierten allgemeinen oder spezifisch wissenschaftlichen Austausch ermöglicht hätten, verboten. Dies war die „Unterrichtsmaxime des Vormärz, die Untertanen zu fleißigen, frommen und folgsamen Bürgern zu erziehen.“⁴⁹¹

Folgende Beispiele von Zeitzeugen der Zensuren im Biedermeier und Vormärz machen deutlich, dass Österreich, zu Recht, als Land einer scharfen Zensur in Verruf geriet.

Karl Postl, „Austria as it is“, 1828, berichtete über die Zustände in Österreich, dass „... freies geistiges Arbeiten oder Forschen vollständig unmöglich, ja den Professoren sogar verboten sei. Während seiner Studien wird der Student schärfstens überwacht und seine Professoren sind von Amts wegen Spione (...).“ Das Buch wurde selbstverständlich in Österreich von der Zensur unterdrückt.⁴⁹² So schrieb auch William Wilde 1843 in „Austria, its Literary, Scientific and Medical Institutions“: „(...) die höheren Wissenschaften erleben in Wien derzeit und seit dem Tod der großen Astronomen, Botaniker und Mineralogen – Littrow, Jacquin und Mohs – einen beachtlichen Tiefstand. Die Chemie hat es hier nie gegeben (...), die Mineralogie liegt in den Glaskästen des k. k. Kabinetts eingeschlossen (...).“⁴⁹³

Eine Anekdote von dem Geologen Eduard Sueß gibt einen spezifischen Einblick in das Zensurverhalten im Bezug zur Evolutionstheorie im Herbst 1860, als sich die Lehre Darwins auszubreiten begann: „Gustav Jäger beschäftigte sich mit der Einrichtung eines Tiergartens im Prater und kündigte einen Vortrag über Darwin im Verein an, (...) ich wurde an das Unterrichtsministerium zu Baron Helfert beschieden, es wurde mir vorgehalten, der Verein möge sich die Frage stellen, ob es nicht zweckmäßiger wäre, das Publikum über nützlichere Dinge zu unterrichten, z. B. über Spiegel- und Stahlfabrikationen. Ich erwiderte, daß Vermutungen und Hypothesen nur als solche geboten werden sollen, daß jedoch für die Auffassung der lebenden Natur maßgebende Tatsachen nicht auf die Dauer verschwiegen werden können. Die Tatsachen würden ja doch aufrecht bleiben. Damit war die Sache erledigt und der Vortrag wurde gehalten.“⁴⁹⁴

Der Zoologe und Mediziner Gustav Jaeger musste sich bereits 1858 einer Disziplinaruntersuchung unterziehen, die auf Geheiß des Erzbischofs von Wien veranlasst wurde. Begründet wurde das Verfahren damit, dass man aus seinem Vortrag nicht schließen konnte, wie er über Religion dachte. Er wagte es nicht, seine Meditationen über die Abstammungslehre zu publizieren.

So wie die Herrscher in erster Linie nach Effizienz und Produktivität strebten, wollte auch der aufgeklärte Bürger die Produktivität steigern, aber je mehr dieser seine kritischen Fähigkeiten schärfte, desto weniger war er bereit, seine kritische Aufmerksamkeit allein auf die Arbeitsprozesse zu beschränken, die für das Reformprogramm relevant waren. Die Bürger entwickelten das Verlangen, eine kreative Rolle zu spielen, und den Wunsch nach moralischer und politischer

⁴⁸⁹ Wangermann E., Die Bildung Erwachsener im Zeitalter der Aufklärung, S. 1

⁴⁹⁰ Taschwer K., Friedliche Volksbildung?, S. 3

⁴⁹¹ aus der Vorlesung von Christian H. Stifter 18. 5. 2006

⁴⁹² Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 11

⁴⁹³ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 11

⁴⁹⁴ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 19

Selbstbestimmung⁴⁹⁵. Allerdings änderte sich nicht viel nach der Revolution von 1848. Durch das Reichs-Volksschulgesetz von 1869 konnte ein starker Rückgang des Analphabetismus verzeichnet werden, Graf Leo Thun konnte endlich Reformen im Hochschulwesen durchführen, jedoch blieb die Universität Wien bis in die 1870er-Jahre rückschrittlich dominiert⁴⁹⁶.

Die Schwäche des österreichischen Bürgertums war, dass es als Folge der Nationalitätenstaatlichkeit „trotz Subordination unter den Adel, aufgrund zahlreicher Privilegien, nie ein starkes Reformbedürfnis entwickelte.“⁴⁹⁷

An der Situation der Naturwissenschaft änderte sich nicht viel, die in Österreich entwickelten Eigenheiten einer hohen Praktikabilität und voreiliger Spezialisierung waren nicht förderlich für Wirtschaft und Wissenschaft, „chemische, elektrische Industrie und Maschinenbau fehlten in Österreich, eine der wenigen Ausnahmen war die Mineralogie im k. k. Hof-Mineralienkabinett, in diesem Bereich kam es auch zu den ersten nachhaltigen populärwissenschaftlichen Aktivitäten“⁴⁹⁸.

„Aufgrund verspäteter Modernisierung in Wirtschaft und Wissenschaft blieb die öffentliche Verbreitung von Wissenschaft in Österreich bis in die 70er-Jahre des 19. Jahrhunderts eine im Vergleich eher unbedeutende Angelegenheit“⁴⁹⁹, Initiativen von privaten Vereinen fanden von staatlicher oder kommunaler Seite selten Unterstützung.

6. 2 Wissenschaftspopularisierung – Legitimierung der Naturwissenschaften

„Man sehe nur erst in der Bildung etwas, das Nutzen bringt:
so wird man bald das was Nutzen bringt mit der Bildung verwechseln.
Die allgemeine Bildung geht über in Haß gegen wahre Bildung (...)
Also der Trieb nach möglichster Verallgemeinerung der Bildung hat seine Quelle
in einer völligen Verweltlichung,
in einer Unterordnung der Bildung als eines Mittels unter den Erwerb,
unter das roh verstandene Erdenglück.“⁵⁰⁰

War Bildung und Wissen zu Beginn des Jahrhunderts nur einem exklusiven Publikum von Adligen und Großbürgern vorbehalten, so sollte die Wissenschaftspopularisierung sowohl den Zugang der breiten Masse zur Bildung ermöglichen als auch die eigene Legitimierung betreiben. Es ging den Wissenschaftlern um die verstärkte Etablierung bzw. um die Gleichstellung der naturwissenschaftlichen Fächer mit den herrschenden juristischen, medizinischen und geisteswissenschaftlichen Disziplinen⁵⁰¹. Die Popularisierung sollte die Bedeutung von Wissenschaft und Technik für den Staat deutlich machen. „Wissenschaftspopularisierung ist zwischen 1800 und 1870 als die rhetorische Begleitmusik zum realhistorischen Bedeutungsgewinn von Wissenschaft und Technik für die sich modernisierende Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu verstehen“⁵⁰².

⁴⁹⁵ Wangermann E., Die Bildung Erwachsener im Zeitalter der Aufklärung, S. 7

⁴⁹⁶ aus der Vorlesung von Christian H. Stifter 18. 5. 2006

⁴⁹⁷ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 12

⁴⁹⁸ Ebenda, S. 13: Mohs war 1811 noch restriktiven staatlichen Zensurmaßnahmen ausgesetzt

⁴⁹⁹ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 21

⁵⁰⁰ Nietzsche F., Weisheit für Übermorgen, Unterstreichungen aus dem Nachlaß (1869-1889), München 1994, S. 38 f

⁵⁰¹ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 9

⁵⁰² Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 5

Man versuchte, auf eine gegenseitige Notwendigkeit der Naturwissenschaften hinzuweisen und öffentliche Unterstützung zu reklamieren, der Mediziner Hermann von Helmholtz sagte, dass ebenso „das Volk die Anschauung von der geistigen Tätigkeit des Naturforschers suche“⁵⁰³. Letztere wurde von Semper als Wissenschaftler für eine der Balustradenfigur vorgeschlagen.

Wissenschaftler und Befürworter der Naturwissenschaft trieben die Popularisierung der Wissenschaft dadurch voran, dass sie Botschaften von der Dringlichkeit, die Naturwissenschaft zu fördern, formulierten und verbreiteten, wie dies z. B. Anfang des 20. Jahrhunderts noch Anton Lampa tat:

„Das Leben der Menschen ist bestimmt durch seine Eigenschaft als Naturwesen, das in den verwickelten Zusammenhang der toten und lebendigen Natur hineingestellt ist, einerseits, durch seine Zugehörigkeit zur menschlichen Gesellschaft, aus welcher sich besondere spezifisch menschliche Beziehungen ergeben, andererseits. So verlangt denn die Erhöhung des animalischen Seins zum bewussten Leben und Wirken die Einstellung des Denkens nach diesen zwei Seiten hin. Damit alleine ist schon die Bedeutung und Notwendigkeit der Naturwissenschaft als eines Grundelements der Bildung erwiesen. Ersichtlich umfasst die Forderung nach Erkenntnis des Menschen als Naturwesen die Heranziehung aller naturwissenschaftlichen Einzeldisziplinen. Das Dasein des Menschen ist mit der ganzen natürlichen Umwelt verknüpft und von ihr teils unmittelbar abhängig, teils durch Zwischenglieder mit ihr verflochten.“⁵⁰⁴ Ebenso hielt Mach den Einfluss (der Naturwissenschaften) für alle unsere Verhältnisse durchdringend: „Unser ganzes Leben, ihre Anschauungen werden also auch überall maßgebend.“⁵⁰⁵

Klaus Taschwer meint, dass „diese legitimatorische Funktion der Exposition von Wissenschaft anscheinend vor allem in Zeiten von Umbrüchen oder Krisen in einer Gesellschaft bzw. im Wissenschaftssystem von besonderer Bedeutsamkeit ist. So läßt sich im Rückblick auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts argumentieren, daß die damalige Hochzeit der Wissenschaftspopularisierung im Allgemeinen mit der Professionalisierung und Historisierung von Wissenschaft, dem „empirischen Erfahrungsdruck“⁵⁰⁶ Hand in Hand ging und im speziellen mit der Expansion der Naturwissenschaften an den deutschen Universitäten.“⁵⁰⁷

„Unwissenheit erzeugt viel häufiger Sicherheit als Wissen.
Es sind immer diejenigen, die wenig wissen, und nicht diejenigen, die viel wissen,
welche mit größter Bestimmtheit behaupten,
dieses oder jenes Problem werde durch die Wissenschaft niemals gelöst werden.“⁵⁰⁸

Ein umstrittener Punkt war die Gefahr des „Halbwissers“:

„Es ist weit besser, das Volk ist ein Halbwisser als ein Garnichtswisser; es ist weit besser, das Volk läuft, und wäre es selbst nur Eitelkeit, in populäre Vorlesungen, als es läuft gar nicht hinein, sondern in die Wirtshäuser und Theater; es ist weit besser, das Volk empfängt wenigstens eine Ahnung des reichen, in der Wissenschaft aufgespeicherten Schatzes, und bekommt so Respekt vor der Wissenschaft, ihrer Bedeutung und ihren Resultaten (...).“⁵⁰⁹

⁵⁰³ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 10

⁵⁰⁴ Lampa A., Die Aufgabe der Naturwissenschaft in der Volksbildung, 1927, S. 25 f

⁵⁰⁵ Brühl C.B., Universität und Volksbildung, Priesterthum und Naturwissenschaft, Wien 1868, S. 7

⁵⁰⁶ Lepenies W., Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jh., Frankfurt 1978, S. 17-19, zit. aus: Telesko W., Zur Genese der Programatik des KHM und NHM in Wien, in: Wiener Geschichtsblätter, Jg. 61, Heft 2, 2006, S. 22

⁵⁰⁷ Taschwer K., „Anthropologie ins Volk“, S. 240

⁵⁰⁸ Jahn I., Charles Darwin, S. 108

⁵⁰⁹ Brühl C.B., Universität und Volksbildung, Priesterthum und Naturwissenschaft, S. 22

Natürlich bestand die Gefahr, dass komplexe wissenschaftliche Wahrheiten verzerrt würden, denn es lag an den Wissenschaftlern, was sie dem allgemeinen Volk weitergaben und wie sie es diesem aufbereiteten. Taschwer spricht von „reinem“ und popularisiertem Wissen und von einer Hierarchisierung des Wissens⁵¹⁰, aber eine Hierarchisierung hätte wieder bedeutet, dass bestimmte Informationen nur an bestimmte Leute weitergegeben würden. Wer stellt fest bzw. wie wird entschieden, wer wahrhaft intelligent genug ist, um „reines“ Wissen aufnehmen zu können, und verantwortungsbewusst in der Weitergabe des Wissens handelt. Es ist eine Gratwanderung seit der Geschichte der Politik, in wie weit man das Individuum selbstständig handeln lässt und wann eine höhere Instanz regierend eingreift. Es ist dies auch eine Frage, die Fortschritt, Stillstand und Rückschritt reguliert.

Ein weiteres Zitat im Bezug zu der Evolutionstheorie im 19. Jahrhundert gibt ein Beispiel für Halbwahrheit bzw. Weitergabe von falsch zu verstehender Information: „Dieser Mangel an Wahrheit, zu welchem auch entschieden der Vorgang gehört, über Dinge, die man nicht oder nur halb versteht, zu reden, ist es, der besonders in jüngster Zeit so manchen, sonst geistreichen Mann auf Irrwege geführt und zum falschen Lehrer, zum hohlen Schriftsteller gemacht hat. (...) ein jüngst in einem Wiener Blatte veröffentlichter Artikel über die Ähnlichkeit der Menschen und Affen. In ihm ward die Unwahrheit begangen, halb verstandenes Wissen als ganzes auszugeben (...). Daß Menschen und Affen sehr viel Ähnliches im Körperbaue haben, hat schon der alte Galen vor vielen Hundert Jahren gewusst (...). Daß also auch wir Europäer etwas vom Affen haben, ist selbstverständlich und eine ebenso alte Wahrheit als die, daß es Europäer und Affen gibt. Wenn nun Jemand hingeht und aus dieser längst bekannten und von keinem einzigen Menschen in Abrede gestellten Tatsache von Ähnlichkeit der Menschen und Affen neue Angriffspunkte für andere, die dies vorgeblich nicht wissen, schmiedet, so hat er mindestens nicht wahrheitsgemäß gehandelt.“⁵¹¹

Ein weiteres Problem im Diskurs um Wissenschaft war, dass von der breiten Masse oft missverstanden wurde, dass eine wissenschaftliche Errungenschaft, eine Theorie auch nur meist eine begrenzte Lebensdauer hat bzw. dass Wissenschaft falsifizierbar sein soll.

Ernst Mach beschrieb dies mit einer schönen Metapher: „(...) die Theorien aber sind wie dürre Blätter, welche abfallen, wenn sie den Organismus der Wissenschaft eine zeitlang in Atem gehalten haben.“⁵¹² Ebenso sah Mach „keinen prinzipiellen Unterschied zwischen wissenschaftlichem Denken und dem des täglichen Lebens, (...) deshalb müsse es also möglich sein, wissenschaftliche Gedankengänge einem breitem Publikum nahezubringen.“⁵¹³ Er hielt aber auch nicht alles Wissen für vermittelbar!

Um Wissen und Bildung zu vermitteln bzw. um Wissenschaft verständlich zu machen, wurden immer wieder Foren gegründet, die meist aufgrund der erwähnten Erschwernisse nur kurzfristige Existenzen hatten. Der 1861 offiziell gegründete „Verein zur Vermittlung naturwissenschaftlicher Kenntnisse“ überdauerte mehrere Generationen, obwohl auch hier Vortragende zu kämpfen hatten und einzelne Vorführungen der Zensur unterworfen waren. Vorstandsmitglied Eduard Sueß, den ich bereits mit

⁵¹⁰ Taschwer K., „Anthropologie ins Volk“, S. 241

⁵¹¹ Brühl C.B., Universität und Volksbildung, Priesterthum und Naturwissenschaft, S. 20 f

⁵¹² Lampa A., Die Aufgabe der Naturwissenschaft in der Volksbildung, S. 29

⁵¹³ Ash M.G., Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit – Zur Einführung, in: Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit, S. 30

einem Zitat erwähnte, bezog Humboldts Popularisierungsprogrammatik mit ein in den Aufgabenbereich des Vereins. Die drei Leitlinien seines Popularisierungskonzepts verkamen aber im Laufe des 19. Jahrhunderts zu marginaler Bedeutung.⁵¹⁴

Ein Vorläufer dieses Vereins waren die Montagsvorträge des Physikers Josef Grailich, in denen er ab Winter 1855/56 neueste wissenschaftliche Erkenntnisse vor „einer zunächst geringen Zahl von Kollegen und interessierten Laien aus dem Bürgertum verbreitete“⁵¹⁵.

Auch der Anatom Carl Bernhard Brühl setzte mit seinen Sonntagsvorlesungen ein Zeichen und nahm damit die Universitätsausdehnungsbewegung vorweg. Unter den Montagsvorträgen fand bereits 1860/61 der im Zusammenhang mit der damaligen Zensur schon erwähnte, Vortrag Gustav Jägers über Darwins Theorie der Entstehung der Arten statt. Zwar war die Zeit der liberalen Ära schon angebrochen, trotzdem war es für die Wissenschaftler eine Gratwanderung, als es um „die Präsentation der überaus heiklen neuen Ideen Charles Darwins ging.“⁵¹⁶ Im Zuge des Besuchs Ernst Haeckels in Wien wenige Jahre später gelang es, die Ideen der Evolution ohne Vorbehalte einer breiten Aufmerksamkeit vorzutragen.

Eine weitere Rolle zur Verbreitung von Wissen spielte das Buch- und Zeitschriftenwesen, denn im Allgemeinen war das 19. Jahrhundert eine „Hochblüte des Bildungsbürgertums, jeder besaß zumindest einen Bücherschrank.“⁵¹⁷ Jedoch waren Bücher wie etwa das Brockhaus Conversations-Lexicon aufgrund hoher Preise meist nur wohlhabenden Kreisen vorbehalten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich aber auch, als erschwinglicheres Medium, ein reges Zeitschriftenwesen mit populärwissenschaftlichem Inhalt, ebenso entstanden Einrichtungen von halb-öffentlichen Lesezirkeln und der Ausbau von Leihbibliotheken schritt voran.

Bezüglich des NHM wurde versucht, durch eine ästhetisierende und historische Visualisierung der Naturgewalten an den Fassaden, das naturwissenschaftliche Interesse für die habsburgischen Sammlungen im Volk zu wecken.

⁵¹⁴ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 71: Die Synthese des gesamten wissenschaftlichen Wissens über Natur, fernab von jeglichem Spezialisierungsgedanken ist Voraussetzung um Mensch und Natur wieder miteinander auszusöhnen werden sollten. Durch Zivilisation sollen so verloren gegangene Einheit wieder hergestellt werden. Humboldts Programm der Wissenschaftspopularisierung ist der Ästhetik und der Philosophie wie der naturwissenschaftlichen Empirie verpflichtet: das Erleben der Natur soll ein tieferes Verständnis ihres inneren Wesens ermöglichen.

⁵¹⁵ Taschwer K., Wie die Naturwissenschaften populär wurden, S. 18

⁵¹⁶ Ash M. G., Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit – Zur Einführung, in: Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit, S. 28

⁵¹⁷ Szanya A., Populärwissenschaft im Banne elitärer Ideologien im ausgehenden 19. Jh., S. 3

6. 3 Geschichte der Naturhistorischen Sammlung in Wien

„Man denke sich eine Kultur, die keinen festen und heiligen Ursitz hat, sondern alle Möglichkeiten zu erschöpfen und von allen Kulturen sich kümmerlich zu nähren verurteilt ist – das ist die Gegenwart, als das Resultat jenes auf Vernichtung des Mythos gerichteten Sokratismus. (...) Worauf weist das ungeheure historische Bedürfnis der unbefriedigten modernen Kultur, das Umsichsammeln zahlloser anderer Kulturen, das verzehrende Erkennenwollen, wenn nicht auf den Verlust des Mythos, auf den Verlust der mythischen Heimat, des mythischen Mutterschoßes.“⁵¹⁸

Das Naturhistorische Museum sollte ein öffentlich zugängliches Gebäude werden, das in erster Linie die große Naturaliensammlung beherbergen sollte. Mitte des 18. Jahrhunderts kaufte Kaiser Franz I. Stephan (1708 bis 1765) von dem Florentiner Gelehrten Johann Ritter von Baillou die damals größte Naturaliensammlung Europas und ließ diese in der Hofburg aufstellen. Im Gegensatz zu anderen Sammlungen war das, 30.000 Objekte umschließende Naturaliensammelsurium bereits nach wissenschaftlichen Kriterien geordnet.⁵¹⁹

Nach dem Tod Franz I. Stephan übergab Maria-Theresia (1717 bis 1780) die Sammlung ins Eigentum des Staates und macht sie so öffentlich zugänglich, in Österreich war dies das erste Museum im Sinne der Aufklärung. „Maria-Theresia war das Sammeln aus Leidenschaft fremd, aber sie erkannte die wissenschaftlich praktische Bedeutung.“⁵²⁰ Im 19. Jahrhundert drohten die Sammlungen, die an verschiedenen Orten untergebracht waren⁵²¹, angesichts des unerschöpflichen Sammeleifers der Forschungsreisenden und der Sammelwut der Habsburger Monarchen zu explodieren.

An die Stelle der privaten herrschaftlichen Kunst- und Wunderkammern und der Galerien der Renaissance traten nun „Die Museen“.⁵²² 50 Jahre davor hatte man noch nicht das Bedürfnis besonders konstruierter Museen gekannt, „wie ja überhaupt die Anschauung über den Wert und die Bedeutung derselben noch wenig geklärt waren. Man betrachtete z. B. die Kunstschätze mit mehr oberflächlicher Neugierde.“⁵²³

Dem Forschungstrend der Zeit nacheifernd, sollte die österreichische Sammlung auf Wunsch Franz Josefs I. laufend bereichert und eine ihr würdige Aufbewahrungs- und Schaustätte errichtet werden, da Wien „nicht hinter den meisten Kronländern zurückstehen sollte, die längst in ihren Hauptstädten angesehene museale Anstalten geschaffen hatten“⁵²⁴. Die zahlreichen deszendenztheoretischen Diskussionen der 1860er- und 1870er-Jahre, die durch Darwin wiederbelebt wurden und die er populär gemacht hatte, verstärkten die Sammel Tendenzen dahingehend, dass nur mitreden konnte, wer eine Vielfalt an Forschungsobjekten und Studienmöglichkeiten besaß. Der bedeutsame Wendepunkt war, als der Mensch zum Gegenstand der Forschung wurde und man sich für die Kultur vergangener Zeiten interessierte, um daraus einen „Gewinn für die Fortschritte der modernen Zivilisation zu ziehen.“⁵²⁵ Man erkannte das Museum als Fördermittel der Bildung.

⁵¹⁸ Safranski R., Nietzsche, Frankfurt a. M. 2005, S. 115: 1,146

⁵¹⁹ Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, S. 13

⁵²⁰ Kruspel S., Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, S. 14

⁵²¹ Haus im Belvedere, in den Seitenflügeln der Hofbibliothek, der Bibliothek, dem Augustinergang, der Alten Burg, Theseustempel, Haus Harrach

⁵²² 1816-30 Münchner Glypothek; 1826 Grundstein Alte Pinakothek; 1823 Pläne für Berliner Altes Museum; 1823 British Museum; 1832 National Gallery London; 1839 Thorwaldsen Museum Kopenhagen und Petersburger Eremitage begonnen

⁵²³ Kunstchronik, Jg. 2, Nr. 14, in: Zeitschrift f. bildende Kunst, 1867, S. 117

⁵²⁴ Lhotsky A., Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, S. 37

⁵²⁵ Kunstchronik, Jg. 2, Nr. 14, in: Zeitschrift f. bildende Kunst, 1867, S. 117

„Das Wort des Dichters, dass der Mensch mit seinen großen Zwecken wachse, wird durch das leuchtende Beispiel unseres Monarchen, des Wiederbelebbers von Kunst und Wissenschaft, der im Staate, in der Kirche, der Kommune und den Bürgern rege Förderer erweckt hat, bestätigt.“⁵²⁶ Franz Joseph I. wurde vor allem Fleiß, Pflichtbewusstsein und Frömmigkeit gelehrt. In erster Linie hatte er das zerrüttete Großreich zu stabilisieren, wobei er sich am Militär und an der Religion orientierte. Zusätzlich machte Franz Joseph I. die Kaiserstadt zum prachtvollsten Zentrum der Welt seiner Zeit. Entgegen manch polemischer Kurzbiographie war das Interesse Franz Josephs für und seine Achtung vor den Entwicklungen der Wissenschaft sehr groß, auch wenn er selbst keine große wissenschaftliche Begabung vorwies. Ganz im Gegensatz dazu bezeugen noch erhaltene Handzeichnungen seine durchaus talentvolle künstlerische Neigung.

Die Tafel mit der Inschrift „Dem Reich der Natur und seiner Erforschung“ ließ Kaiser Franz Joseph I. bei der Gründung des Naturhistorischen Museums, dass in seiner Art eines der größten der Welt darstellt⁵²⁷, über dem Portal anbringen.⁵²⁸

6. 4 Charles Darwin (1809 bis 1882) – Die Entstehung der Arten

„Wie wäre es, wenn ein Landstreicher, den man um seinen Tauschein befragt, sich auf die Lehre von der Urzeugung und der Unbeständigkeit der Naturgesetzte berufen und behaupten würde, er sei durch Urzeugung in einem Straßengraben entstanden.“⁵²⁹

Zur Ausbildungszeit Darwins gab es noch keine naturwissenschaftlichen Fakultäten und noch keine Universitätsdisziplin Biologie, einzelne Gebiete waren, sofern sie interessierten, anderen Fächern unterstellt, „darüber hinaus mußte autodidakt erlernt werden.“⁵³⁰

Darwin selbst hielt seine schulische und universitäre Bildung für konservativ und wenig förderlich: „Nichts hätte für die Entwicklung meines Geistes schlimmer sein können als die Dr. Butlers Schule, da sie ausschließlich klassisch war und in ihr außer alten Sprachen nur noch ein wenig alte Geographie und Geschichte gelehrt wurde. Daß die Schule ein Mittel der Erziehung sei war mir einfach unbegreiflich.“⁵³¹ Die Universität hatte ihn gelangweilt, das Hören von Vorlesungen hatte keinen Vorteil gegenüber dem eigenen Lesen. Unmittelbare Naturbeobachtung und ein selbstständiges zielstrebiges Literaturstudium, bei dessen Auswahl ihm sein älterer Bruder oft behilflich war, brachten ihm, aus seiner Sicht, die größten Erfolge.

Die Bildung seines religiösen Bewusstseins wurde schon früh geprägt. Darwins Familie mütterlicher Seite gehörte der protestantischen Sekte der Unitarier an, welche die christliche Dreieinigkeit ablehnen und an ein einheitliches Prinzip von Staat und Natur glauben.

⁵²⁶ Bodenstein C., 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Wien 1888, S. LXIV

⁵²⁷ Bernhard M., Die Wr. Ringstraße, Architektur & Gesellschaft 1858-1906, München 1992, S. 189

⁵²⁸ Des Kaisers Evolutionsmuseum. <http://www.nhm-wien.ac.at/D/ZeitschriftNaturhistorisches/Das%20Naturhistorische%2024.pdf>

⁵²⁹ Jaeger G., Die Darwin'sche Theorie, S. 12

⁵³⁰ Jahn I., Charles Darwin, S. 13

⁵³¹ Jahn I., Charles Darwin, S. 17

Die anderen Familienmitglieder wie Vater und Bruder und beste Freunde zählte Darwin zu den Ungläubigen. Während seines Studiums der Theologie hatte er nicht den geringsten Zweifel an der strikten Wahrheit jedes Wortes der Bibel. „Auch fiel es mir nicht im geringsten auf, wie unlogisch es ist zu sagen, ich glaube an etwas, was ich nicht erfassen kann und was sich faktisch nicht begreifen lässt.“⁵³²

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts fanden die Werke Paleys die die Naturtheologie von W. Derham erfassen, im romantischen Menschen verbreiteten Anklang. Die Existenz Gottes sah man durch die beobachteten Erscheinungen in der Natur, wie den zweckmäßigen Bau der Organismen und ihr oft frappierendes Angepasstsein an ihre Umwelt, bestätigt. Eine Sichtweise, von der sich auch Darwin fesseln ließ. Im Laufe des 28. bis 30. Lebensjahres durchlief er einen „Prozeß des Umdenkens vom bibelgläubigen Christen zum naturwissenschaftlichen Materialisten, vom Physiko-Theologen zum Evolutionsforscher.“⁵³³ Es fiel ihm nicht leicht, die Bibel für genauso unglaubwürdig wie jede andere religiöse Schrift zu halten, und er träumte manchmal von einem Fund, der die Evangelien bestätigen würde.

Nach dem zweiten Studium, der Geologie, widmete sich Darwin der Forschung. Sein Interesse wurde sicher auch durch seinen Großvater Erasmus Darwin geweckt, der sich bereits Gedanken über den „Kampf ums Dasein“ machte, und Theorien über „die sexuelle Selektion in der Natur“ und „Anpassungen von Vögeln an bestimmte Nahrungsgewohnheiten“ entwickelte. Schon Erasmus Darwin wurde mit dem Vorwurf, er wolle die Religion der Bibel durch eine Religion der Natur ersetzen, konfrontiert. Hier entstand bereits die Aussage, etwas sei „Darwinismus“.⁵³⁴

Charles Darwin entwickelte eine lückenlose Sammel- und Beobachtungsdisziplin verschiedenster Lebewesen, die er auch dank seiner Mitarbeiter auswertete. Er konzentrierte sich dabei auf die Problematik der Abstammungslehren. Transmutationstheorien kamen schon im 18. Jahrhundert bei französischen Aufklärungsphilosophen wie Diderot vor. Diese wurden von Naturforschern wie Lamarck, der als Vorreiter Darwins galt, – er konnte zwar das Wachstum eines Organs durch vermehrten oder verminderten Gebrauch feststellen, Ursache und Wirkung kannte er aber nicht – oder E. Geoffroy Saint-Hilaire aufgegriffen. Im Vorwort der „Entstehung der Arten“⁵³⁵ bezieht sich Darwin u. a. auf die Schlussfolgerungen von Hilaire und Lamarck.

Vor der Veröffentlichung seines Aufsatzes kam es noch zu einem Kopf-an-Kopf-Rennen: 1855 schrieb A. R. Wallace eine Abhandlung „Über das Gesetz, das die Einführung neuer Arten reguliert“, bei der er zu einer ähnlichen Schlussfolgerung kam wie Darwin selbst. In einem Brief von 1858 übermittelte Wallace an Darwin das Manuskript „Über die Tendenz der Varietäten, unbegrenzt von dem Originaltypus abzuweichen“, dieses enthielt nun genau dieselbe Theorie wie die von Darwin. Dank der Mahnung Lyells, sein Skript schnell zu veröffentlichen, konnte Charles Darwin die revolutionäre Veröffentlichung für sich behaupten. Jaeger schrieb, dass z. B. Lamarck auf unvorbereitete Geister in der Gesellschaft traf und daher seine Theorien nicht zu diesem Erfolg durchbringen konnte wie Darwin. Außerdem war zur Zeit Lamarcks auch Cuvier mit seiner vergleichenden Anatomie an die

⁵³² Jahn I., Charles Darwin, S. 21

⁵³³ Jahn I., Charles Darwin, S. 47

⁵³⁴ Jahn I., Charles Darwin, S. 12

⁵³⁵ Darwin C., Die Entstehung der Arten, S. 13

Öffentlichkeit getreten, Cuvier war ein Gegner der Abstammungslehre und besaß großen Einfluss in der Gesellschaft.

1860 kam die erste deutsche Übersetzung der „Entstehung der Arten“ heraus. Die zentrale Idee, die Quintessenz, (...), „daß neue Species das Resultat einer auswählenden Wirkung der äußeren Lebensbedingungen auf die von den Individuen dargebotenen Abweichungen“ sind, war vor 1859 auch den „biologischen Spezialisten“ vollständig unbekannt.“⁵³⁶

„Yapoos ... Affen ... Dreckfinken ... Narren ... keine Menschen!“ Möglicherweise gab Jemmy Button an Bord der Beagle damit den Anstoß zu Darwins bekanntester Theorie. Denn alleine der Anblick der Feuerländer genügte, um die Theorie entstehen zu lassen, die Menschheit stamme von einer affenartigen Spezies ab und nur einige Menschen hätten sich weiterentwickelt als andere.“⁵³⁷

Darwin vermied in diesem Aufsatz noch, die Selektionstheorie unmittelbar auf den Menschen anzuwenden, das brisante Kapitel über „Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl“ erschien erst 1871⁵³⁸. Im Bezug zum Naturhistorischen Museum bedeutet das, dass zum Zeitpunkt, als Darwin das Thema der Evolution direkt auf die Schöpfung des Menschen ansprach, sich Semper bereits Gedanken zum Fassadenprogramm machte (Darwin als Balustradenfigur), das nur drei Jahre später (Darwin aus dem Programm gestrichen) festgelegt wurde.

Die Einbeziehung des Darwinporträts an der Fassade kann erst um 1878 angenommen werden.

In der ein wenig späteren Innenausstattung wurde dann ein deutlich provokanteres, den Darwinismus befürwortendes, Zitat dargestellt, zu der das katholische Kaiserhaus eigentlich nicht direkt Bezug nehmen konnte.

Die Selektionstheorie war veröffentlicht, und nun ging es darum, sie gegen Angriffe zu verteidigen. Entgegen den verunglimpfenden Reaktionen vertrat Darwin den unbegrenzten Erkenntnisoptimismus und wandte sich gegen Agnostiker (Huxley). Hauptsächlich argumentierten die Gegner in zwei Punkten:

1. Das erste Argument war eine in meist spöttischer Weise formulierte Folgerung der Verwandtschaft mit dem Affen. Eine Tatsache, mit der sich die wenigsten abfinden wollten. Neben den Gegnern hatte Darwin auch Befürworter, Jaeger z. B. kontierte im Sinne der Darwinisten, dass es eine Auslegungssache sei, ob man einerseits eine Affenabstammung spöttisch proklamierte oder andererseits die Entwicklung von einem primitiveren Wesen, zu dem man auf keinen Fall zurückfallen wolle und das man deswegen mit aller Macht bekämpfen solle, zu einem Wesen mit gesteigertem Denkvermögen als eine höhere „Stufe zur Vervollkommnung der Menschheit“⁵³⁹ darstellte. Ein Aspekt von dem sich vor allem romantische Philosophen angesprochen fühlen mussten.
2. Das zweite Argument betraf den moralischen Aspekt. Auch aus politischer Sicht war die Selektionstheorie, der Kampf ums Dasein als unbedingte Selbsterhaltung und damit die Rechtfertigung der Selbstverteidigung, ein hochexplosiver Zündstoff für das ohnehin aufgerüttelte Volk. Einen besänftigenden Vorschlag sahen die Monisten Goldscheid und Kammerer vor, als sie

⁵³⁶ Jahn I., Charles Darwin, S. 91

⁵³⁷ Chatwin B., In Patagonien, Hamburg 1998, S. 174

⁵³⁸ Andere Forscher waren nicht so zauderlich, z. B. Ernst Haeckel 1863: „Die Anverwandten des Menschen seien in affenähnlichen Säugetieren des Tertiärs zu suchen“; Thomas Huxley, ein enger Kollege Darwins, 1864: „Zeugnisse für die Stellung des Menschen in der Natur“.

⁵³⁹ Jaeger G., Die Darwin'sche Theorie, S. 98

anstelle des darwinistischen „Kampfprinzips“ ein Organisationsprinzip setzten, „denn die brutale Auslegung des Selektionsprinzips schaffe in der Übertragung auf die menschliche Gesellschaft inhumane und, an ethischen Maßstäben gemessen, unwürdige Verhältnisse. In Kammerers Arbeit nimmt dieses Prinzip dann die Gestalt des Prinzips der gegenseitigen Hilfe an, das er vom russischen Biologen Petr Kropotkin übernahm.“⁵⁴⁰ Das Prinzip der Organisation war im 19. Jahrhundert auch insofern vertreten, als man das durch Forschung und Wissenschaft erlangte Wissen zu ordnen und zu systematisieren bemüht war.

Jaeger argumentierte in beiden Punkten, dass der Mensch einerseits in der Stellung zur Natur nur nach der Religion handle, wenn er sich selbst vermehrend die Erde füllte, sie sich untertan machte und durch stetige Vervollkommnung und Vernichtung der Konkurrenz besonders der Tierabteilung, die der Menschheit am ähnlichsten ist, und die Kluft zur Natur erweiterte und andererseits in der Stellung zum Menschen, dessen Überleben nur durch die Familie und somit durch die Gesellschaft gesichert sei, seine Nachkommen verteidige und ebenfalls nach der christlichen Lehre für das Wohl seiner Nächsten sorgen solle. Er sprach sich auch für das Organisationsprinzip aus, dessen Wirkung mehrere positive Aspekte für das Allgemeinwohl der Gesellschaft hat. Der Mensch verdanke alles dem Umstand der organisierten Gesellschaft, oberstes Gesetz des Darwinianers sei daher die Nächstenliebe, „der Kampf ums Dasein ist kein Freibrief für die Wiedereinführung des Faustrechts.“⁵⁴¹ Allerdings war es ein dünnwandiges und leicht falsch zu verstehendes Argument, wenn er weiter schrieb, dass sich die Menschen sowie ihre Religionen von einer Stufe zur nächst höheren entwickeln sollen, und sich von dem entfernen sollen was hinter ihnen liegt, denn so müsste man sich gezwungenermaßen von den Völkern trennen, die heute noch existieren, aber genetisch erwiesen älter sind als andere!

In Bezug zur Religion führt Jaeger seinen Gedanken auch weiter und meinte, dass die christliche die höchst entwickelte Religion sei und nur aus dieser eine neue Religion entstehen könne, „oder sollte vielleicht jemand im Ernst glauben, die Muhamedaner, Buddhisten oder Perser werden uns einmal die Herrscherkrone auf dem Gebiet menschlicher Vervollkommnung entreißen?“⁵⁴²

An den Fassaden des NHM werden diese Aspekte in Form eines Kreislaufes übertragen, bei dem das stufenweise Aufsteigen in einer sich wiederholenden Unendlichkeit ausföhrt, wobei Religion und Mythen an mittlerer Stufe präsentiert werden und den Erfindungen aus der Natur und den Gewalten der Natur der „unendliche“ Anfang und das „unendliche“ Ende gewidmet ist.

⁵⁴⁰ Hofer V., Rudolf Goldscheid, Paul Kammerer und die Biologen des Prater-Vivariums in der liberalen Volksbildung der Wiener Moderne, in: Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit, S. 150: Der Kern dessen Argumentation: die Evolution der Organismen tendiere dazu, Kooperativen zu favorisieren, sodass auf einer höheren Komplexitätsstufe die sozialen Instinkte stärker ausgeprägt seien als die kompetitiven, weil sie zu besseren Anpassungserfolgen führten.

⁵⁴¹ Jaeger G., Die Darwin'sche Theorie, S. 109

⁵⁴² Jaeger G., Die Darwin'sche Theorie, S. 116

6. 5 Austausch der Glaubensbekenntnisse

„Statt Gott ist nun der Affe das Thema. Die Gotteshypothese ist überflüssig geworden. Nietzsche war mit seinem Satz, dass Gott eine viel zu starke Hypothese sei, längst kein Außenseiter mehr. Das Gottesvertrauen war nur noch eine schemenhafte Hintergrundannahme. Die Arbeiterbewegung hatte einiges für die Popularisierung der Natur- und Gesellschaftswissenschaften getan, und so blieb der moderne Atheismus nicht nur ein Denk- und Lebensstil der Gebildeten, sondern drang auch zu den >Verdammten dieser Erde< vor, die für die Trostmittel der Religion eigentlich besonders empfänglich sein mussten, sich aber unter dem Einfluß des Marxismus von der geschichtlichen Entwicklung eine bessere Zukunft versprechen konnten.“⁵⁴³

Es war die Epoche, als Gott-Vater starb. Eine Zeit „irreführender Schwankungen, der Auflösung, des Überganges und der Neubildung“.⁵⁴⁴

1867 verabschiedete der Reichsrat die sogenannte Dezemberverfassung, die unter anderen Freiheiten Glaubens- und Gewissensfreiheit, Öffentliche Religionsausübung für die gesetzlich anerkannten Kirchen und Religionsgesellschaften, Private Religionsausübung für Anhänger sonstiger Religionsbekenntnisse und die Freiheit der Wissenschaft und ihrer Lehre vorsah. Hiermit war der Beginn einer liberalen Ära in der Theorie gegeben. Im Vergleich mit seiner Erfahrung des Disziplinarverfahrens im Jahre 1858 meinte Jaeger jedoch, daß sich nach Verabschiedung des Gesetzes von 1867 nicht wesentlich etwas geändert hätte. Nicht mehr die öffentlichen Behörden, sondern die öffentliche Meinung forderte dem Naturforscher mit einer, mit Hass und Verachtung geladenen, Pistole in der Hand sein Glaubensbekenntnis ab.⁵⁴⁵ Für die große Masse war es weitaus schwieriger, den Evolutionsgedanken anzunehmen bzw. die Nichtigkeit des Glaubens an Gott als den allmächtigen Schöpfer zu verarbeiten. Daher kam es zu heftigen Auseinandersetzungen und Schuldzuweisungen.

Dem versuchte C. B. Brühl schon in seinen Sonntagsvorlesungen entgegenzuwirken, er meinte, dass „das fast völlige Verkennen des wahren religiösen Bedürfnisses, (...), bei der Mehrzahl der Menschen, jenes Verkennen in der Regel den Naturwissenschaften in die Schuhe geschoben wird. Die Universität hat darzulegen, (...) worin das völlige Verkennen des religiösen Bedürfnisses und seines wahren Inhaltes in heutiger Zeit – zunächst bei uns in Österreich – besteht und wieso es entstanden und gewachsen ist.“⁵⁴⁶ Brühl betonte, dass Gottesverehrung in keiner Weise durch wissenschaftliche Naturforschung verloren gehen kann und soll, im Gegenteil – die Naturforschung, die er als Mutter der Religion definiert, sollte als unterstützendes Element gesehen werden. „Sollte die Mutter ihr Kind töten? Oder kann irgendein Zweifel darüber bestehen, daß alle Religionen nur eine Tochter der Naturforschung, (...), ist?“⁵⁴⁷

Brühl zitierte aus Frohschammers Buch, der das Wirken zweier Hauptgewalten, der religiösen (idealen, jener des Gemütes) und der naturhistorischen (realen, jener des Verstandes), auf den Menschen definiert: „So oft die Wissenschaft große Fortschritte macht, so oft die Menschen vom Baume der Erkenntnis essen, wird das Paradies des Glaubens (...) mehr oder weniger verloren gehen; die Bildungen und Formen der Religion, in denen sie zeitweilig ihr beglückendes Wesen für

⁵⁴³ Safranski R., Nietzsche, Frankfurt a. M. 2005, S. 320

⁵⁴⁴ Brühl C. B., Universität und Volksbildung, Priesterthum und Naturwissenschaft, S. 12

⁵⁴⁵ Jaeger G., Die Darwin'sche Theorie, S. 3

⁵⁴⁶ Brühl C. B., Universität und Volksbildung, Priesterthum und Naturwissenschaft, S. 9

⁵⁴⁷ Brühl C.B., Universität und Volksbildung, Priesterthum und Naturwissenschaft, S. 26: Die oberflächlichste Überlegung, wie Religion einst wurde, führt zu dieser Wahrheit. Es hat einst Menschen gegeben, welche von der großartigen Fülle und Schönheit der sie umgebenden Natur begeistert, ..., darüber sinnend, woher dies Alles kommen möge, Die Menschen die die Ahnung der unbekanntten Ursache, ..., das so genannte Gottesgefühl wie himmlischen Balsam in ihr trunkenes Herz einströmen ließen, dies waren die ersten Naturforscher, die ersten Poeten, die ersten Priester, Gottesfüher.

Phantasie und Gemüt der Menschen gestaltete und vermittelte, werden vor der Verstandesforschung nicht Stand halten und sich auflösen.“⁵⁴⁸

„Diesen Rat aber rate ich Königen und Kirchen und allem,
was alters- und tugendschwach ist –
lasst euch nur umstürzen!
Dass ihr wieder zum Leben kommt, und zu euch – die Tugend! –“⁵⁴⁹

Allein das Wesen, der Geist der Religion ist unvergänglich und wird sich in neuen Glaubensformen für Phantasie und Gemüt der Menschheit gestalten und Frieden und Trost gewähren durch den innigen Verkehr mit Gott und die daraus hervorgehende Beseligung und Hoffnung.⁵⁵⁰ Brühl und Frohschammer versuchten, Religion neu zu definieren, indem sie deren Ursprung auf die Naturbeobachtung zurückführten und wie in der Wissenschaft zu erklären versuchten, dass wissenschaftliche Theorien wie religiöse Wahrheiten falsifizierbar sein können: „Ein Hauptübel (...) besteht darin, daß bei unserer ersten Erziehung und auch späterer religiöser Unterweisung so Vieles als unumstößliche und wesentlich notwendige religiöse Wahrheit gelehrt und zum Bestandteil religiösen Glaubens gemacht wird, was sich später im Lichte der Wissenschaft als sehr unsicher, als zweifelhaft oder geradezu unhaltbar erweist. Dadurch werden viele Menschen der Qual des Zweifels (...) ausgesetzt, (...) werfen alle Religionen, ideale Weltauffassungen und das Wesentliche des religiösen Glaubens, mit dem Unwesentlichen über Bord.“⁵⁵¹ Was sie nicht wollten, war ein durch Verunsicherung die Religion zur Gänze verdammendes Handeln des Volkes: „(...) so fällt ein wesentliches Stück der so genannten traditionellen Glaubenslehre. Fällt hierdurch aber auch nur ein Atom der wahren Grundlage jenes idealen Bedürfnisses, Religion genannt, das in aller nur etwas gebildeten Menschen Brust, wenigstens manchmal im Leben, erwacht? Fällt (...) nur ein Strahl jener unschilderbaren Herrlichkeit von Lieb, Vorsorge, Weisheit, Größe, Gedankentiefe, welche den Schöpfer jener Dinge kennzeichnen (...)“⁵⁵².

Anton Szanya schreibt, dass es ihnen dabei auch um das Wohlwollen der damaligen deutschen Monarchie ging, in deren Schuldienst sie standen, und darum, ein hierarchisches Gefüge der Gesellschaft zu erhalten.

Durch Technik und Wissenschaft, die ebenso in der Kunst als Mutterfigur Verkörperung fanden, stieg die Reichweite des Menschen, die Welt wurde kleiner. Der moderne flexible Mensch ersetzte seine Tradition, sein religiöses Glaubensbekenntnis durch ein Glaubensbekenntnis des Fortschritts, ausgelöst durch eine „Orgie wissenschaftlicher Triumphe.“⁵⁵³ Buchtitel wie „Natürliche Schöpfungsgeschichte“ von Haeckel oder „Naturwunder“ von Bölsche zeugen von der weit verbreiteten Annahme von Populärwissenschaft als eine Art Ersatzreligion des Fortschritts. Wissenschaftspopularisierer wurden zu Hohepriester der Natur, und als fatales Missverständnis entwickelte sich auch der Glaube, Wissenschaftstheorien seien als neue Evangelien zu sehen und somit auch als unumstößliche Wahrheiten!

⁵⁴⁸ Brühl Carl Bernhard, Universität und Volksbildung, Priesterthum und Naturwissenschaft, S.11

⁵⁴⁹ Nietzsche F., Also sprach Zarathustra, München 1976, S. 135

⁵⁵⁰ Brühl C. B., Universität und Volksbildung, Priesterthum und Naturwissenschaft, S. 11

⁵⁵¹ Ebenda, S. 12: Frohschammer

⁵⁵² Brühl C.B., Universität und Volksbildung, Priesterthum und Naturwissenschaft, S.. 25

⁵⁵³ Stifter C., Wissen und Macht, S. 5

In allen Bereichen der Wissenschaft wurde nach einem Ersatz für Gott gesucht. So war auch z. B. Nietzsche auf der Suche, eine therapeutische Perspektive für „Gott ist tot“ anzubieten. Wissenschaftliche Neuerungen wurden auf der Welt verteilt von verschiedenen Disziplinen oft gleichzeitig gefunden. So dachte Nietzsche über die Bildung von existenzialen Antikörpern nach (ohne den Begriff Antikörper zu verwenden, da er ihn ja noch nicht kannte), als gleichzeitig medizinische Wissenschaftler an diesem präzisen Konzept arbeiteten.⁵⁵⁴

Viele Wissenschaftler wie Brühl oder Jaeger versuchten, eine ineinander verschmelzende Harmonie zwischen der Religion, wobei sie eine dezidiert christliche Lehre ansprachen, und der Naturwissenschaft herzustellen. Die Hervorhebung der christlichen Werte im Einklang mit der Naturwissenschaft wirkt dabei oft so sehr überhöht, dass man daraus schließen könnte, dass diese Hingabe nicht immer ganz freiwillig formuliert wurde. Vielleicht war dies der Grund, warum Franz Joseph I. deszendenztheoretische Anspielungen im Zusammenhang mit Darwin als Dekoration am Naturhistorischen Museum akzeptierte.

„Wenig begreift das Volk das Große, das ist:
das Schaffende,
Aber Sinne hat es für alle Aufführer und Schauspieler großer Sachen.“⁵⁵⁵

Die geänderte Abstammungssituation und die öffentliche Auseinandersetzung damit hatten einen einschneidenden Einfluss auf die Psyche der Menschen. Es verschwanden die väterlichen Dimensionen von Macht und Autorität, und das löste große Verunsicherung aus. Durch die nun neu eröffnete Frage nach Sinn und Zweck des menschlichen Daseins wendeten sich die Menschen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der Vaterfigur ab, und es verlegte sich die verstärkte Aufmerksamkeit zur Mutterfigur hin. Dem allgemeinen Narzissmus der Menschheit wurde eine schwere biologische Kränkung zugefügt, indem Darwin und seine Kollegen dem Menschen beibrachten, dass sie nichts Besseres seien als Tiere.⁵⁵⁶ Es entstand ein Streben nach einer mütterlich-bergenden, harmonischen, hindernislosen Welt. Dieser Wechsel führte zu einer Leere und einem Rachegefühl gegenüber dem sich in Luft auflösenden allmächtigen Vater, was letztendlich Antiklerikalismus und eine Religionsfeindlichkeit zur Folge hatte. In stärker der Vernunft verbundenen Kulturepochen trieb der Narzissmus Wissenschaftler und Philosophen dazu, Utopien und Ideologien zu entwerfen, die harmonische Lebens-, Gesellschafts- und Staatsformen zum Inhalt und Ziel haben.⁵⁵⁷ Neue Helden wurden geboren.

Die psychologischen Reaktionen auf den Verlust und die plötzliche Daseinsleere einerseits und die neue Schöpfungsgeschichte, die Romantik, und die Entstehung des neuen Helden andererseits, ufernten im ersten Weltkrieg dahingehend aus, dass viele Menschen eine sozialdarwinistische Selbstüberschätzung und eine romantische Kriegsbegeisterung entwickelten, unter ihnen waren auch viele junge Künstler.

⁵⁵⁴ Ein ähnlicher, für die geistige Situation der Epoche charakteristischer, Zufall ereignete sich im Zusammenhang mit Sempers kunsttheoretischen Gedanken. Semper verwendete den Begriff Stoffwechsel zur Erklärung der Entstehung der Formen. Zeitgleich beschäftigte sich der Physiologe Moleschott mit dem Kreislauf des Stoffs.

⁵⁵⁵ Nietzsche F., Also sprach Zarathustra, München 1976, S. 54

⁵⁵⁶ Szanya A., Populärwissenschaft im Banne elitärer Ideologien im ausgehenden 19.Jh., S. 17: Freud spricht von drei Kränkungen: der kosmologischen Kränkung durch Kopernikus, der biologischen Kränkung durch Darwin und der psychologischen Kränkung durch die Psychoanalyse, die dem Menschen vor Augen führt, dass sein „Ich nicht einmal Herr im eigenen Haus“ ist.

⁵⁵⁷ Szanya A., Populärwissenschaft im Banne elitärer Ideologien im ausgehenden 19.Jh., S. 15

Den Gedanken des unaufhaltsamen Aufstiegs der Menschheit hatten viele jedoch spätestens nach der Schlacht von Verdun eingebüßt.

„ (...) jeder Schmuck versteckt das Geschmückte,
Wissen vernichtet die ursprüngliche Kraft (...)“⁵⁵⁸

7. Schlusswort

Die Skulpturen an den Fassaden des Naturhistorischen Museums spiegeln durch die unterschiedliche stilistische Darstellung der 31 Bildhauer den kulturellen und politischen Zeitgeist wieder. In der Epoche des Historismus wird eine Zwiespältigkeit ausgetragen, die in der Aufklärung ihren Anfang nahm. Das Licht, die Entschleierung der Aufklärung wurde in der Romantik wieder verhüllt. Einerseits verlangten die neuen Wissenserkenntnisse dem Verstand des Großteils der Bevölkerung zuviel ab, andererseits fühlte sich der kleinere Teil der machthabenden Bevölkerung durch das wegen des neuen Wissens revoltierende und terrorisierende Volk bedroht. Die französische Revolution hatte zur Folge, dass sich die Zustände nicht - wie erhofft - zu einer Verbesserung veränderten, sondern man wieder, „unterstützt“ von der Zensur, Zuflucht bei den von Menschen gemachten Göttern, Heiligen und mythischen Gestalten suchte.

In der Kunst des Historismus wurde durch ein Aufgreifen verschiedener Stile und die damit verknüpften kulturellen Gedanken die geistige Verarbeitung des Wissens auf künstlerischer Ebene möglich und sinnlich erfahrbar gemacht. Durch dieses Aufgreifen, Ausprobieren, Nachahmen und Nachlernen konträrer Ideenwelten wurde der Schritt nach vorne, der sich im 20. Jahrhundert entfaltete, erst möglich.

Für die Künstler der Zeit war das mimetische Nachmachen in Massen nicht immer befriedigend, da sie den Sinn, die Weiterentwicklung in ihrem Tun nicht finden konnten und an ihrem eigenen Zustand scheiterten. Nietzsche warnte davor, die Geschichte durch „Nachsprechen“ zu neutralisieren. Er sah mehr in der Kultur als bloße Dekoration des Lebens und verlangte die Verlebendigung der Vergangenheit in neuem Geist, indem man die Ideen in der Erfahrung suchte. Die Erhöhung der Gegenwart, die vom Kreislauf des Lebens weiß, fanden nur jene, die auch an dessen Weiterentwicklung glaubten.⁵⁵⁹

Durch die rezipierende, falsifizierende Auseinandersetzung des Menschen – des Wissenschaftlers, des Künstlers und des Philosophen – mit der Geschichte und der Wissenschaft im 19. Jahrhundert wird die bloße Dekoration zum Wegbereiter einer neuen Zeit, indem sie den Kampf des Idealen mit dem Realen ausdrückt.

„Wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt,
der wird nie die Wahrheit erobern.“⁵⁶⁰

Der politische Kampf des „idealen Glauben“ gegen das „reale Wissen“ – sofern man es als real annehmen kann – spiegelt sich in der Auseinandersetzung der Bildhauer realistischer Plastik gegen jene der idealistischen Darstellung. Die Fassaden des NHM manifestieren den letzten Schritt zum 20. Jahrhundert. Es stehen die Bildhauer aus der klassischen, idealistischen Schule jenen des Realismus, der aus dem neobarocken Frankreich kam, gegenüber. In den Skulpturen des NHM ist eine Loslösung von der idealistischen Schule Hähnels bemerkbar.

⁵⁵⁸ Feuchtmüller R., Kunst in Österreich, Hannover 1964, S. 205: Nietzsche

⁵⁵⁹ Feuchtmüller R., Kunst in Österreich, Hannover 1964, S. 205

⁵⁶⁰ Eggert K., F. von Schmidt, G. Semper, C. v. Hasenauer, Zsolnay 1971, S. 89 ff: Schiller

Der kulturelle Hintergrund kann in der Plastik am besten im Zusammenhang mit der Architektur herausgebildet werden, wobei sich die Plastik des Naturhistorischen Museums weder der Architektur noch dem Zweck unterordnet, sondern mit dem Zweck kämpft. Die Fassaden des Gebäudes werden durch seine Bezüge von innen und außen, von Zweck, Funktion und architektonischer Repräsentation zu einem Kriegsschauplatz, wie es selten ein Denkmal sonst bieten kann. Der Bau der Museen war nicht nur von Kriegen zwischen den europäischen Völkern begleitet, sondern auch von massiven Auseinandersetzungen der beteiligten Beamten, Architekten und Bildhauer. „Durch die Art und Weise, wie das Bauen geschieht, wird der Rang der Aufgaben und der Menschen, für welche die Bauwerke gedacht sind, bezeugt.“⁵⁶¹

Während unter der Leitung von Semper noch ein Festhalten an den alten Formen und Inhalten festzustellen ist, flossen parallel zu seinem langsamen Rückzug, in Folge der „kriegerischen“ Auseinandersetzungen mit dem vorwärtsstürmenden Hasenauer, evolutionäre Botschaften in die plastische Darstellung mit ein. Der Grund für die inhaltlichen Veränderungen im Bezug zur Darstellung von Darwin lag vermutlich letztlich an einem Gewöhnungseffekt und einer dadurch bedingten Akzeptanz, die der Lauf der Zeit mit sich bringt. Als typischer Sohn des 19. Jahrhunderts bezog sich Semper auch „nicht zum Zwecke der Konsolidierung des Neuen (welches ja noch nicht da war) auf die Schöpfungsgeschichte, sondern vielmehr mit der Vermutung, durch deren Hilfe zu den Bedingungen der Entstehung des Neuen überhaupt erst gelangen zu können.“⁵⁶²

Man muss Semper auch zugute halten, dass er weder ein Vertreter der stereotypen Nachahmung war, noch war er Neuem gegenüber verschlossen. Es war Semper wohl bewusst, wie nahe er zu seiner Zeit vor den revolutionären Neuerungen, vor allem durch neue Materialien, in der Kunst stand; da er sich selber aber nicht mehr im Stande sah diesen letzten Schritt dorthin zu gehen, schöpfte er sein Schaffen aus dem Alten.

Mit den Porträtköpfen wird ein formaler und inhaltlicher Einschnitt in das Programm Sempers unternommen. Einerseits wird durch die Darstellung individuell gestalteter Köpfe eine inhaltliche Kleinteiligkeit hergestellt, die Semper zu verhindern suchte – das Anhäufen zu vieler einzelner Persönlichkeiten lässt den Eindruck der Hervorhebung des Einzelnen ermüden – andererseits wird durch das Zitat des Darwinporträts ein eindeutiger Weg in Richtung der Naturwissenschaft beschritten. Letztendlich ist das Naturhistorische Museum doch ein *Palast* der Naturwissenschaft und kein Sakralbau oder Tempel und die semitische Schöpfungsgeschichte ein früher wissenschaftlicher Versuch, die Natur symbolisch zu entschleiern.

Die plastische Gestaltung der Fassaden des Naturhistorischen Museums weist keine einheitliche Modellierung auf und wirkt doch harmonisch durch den verbindenden Gedanken der Künstler der Epoche des Historismus: Freiheit, Befreiung von den Zwängen des Alten und dem Druck des noch nicht existierenden Neuen. Der Historismus enttheologisiert, entmachtet, entabsolutisiert,

⁵⁶¹ Behnisch G., Das „Politische“ in Architektur, Überlegungen, ausgelöst durch die Beschäftigung mit Gottfried Semper in: M. Bakunin, G. Semper, R. Wagner und der Dresdener Mai-Aufstand 1849, Dresden 1995, S. 58

⁵⁶² Georgiadis S., „Wand“ kommt von „Gewand“, G. Semper – Revolutionär des Geistes in: M. Bakunin, G. Semper, R. Wagner und der Dresdener Mai-Aufstand 1849, Dresden 1995, S. 53

revolutioniert. Die Künstler befreien sich durch ein monumentales Manifestieren. Schiller meinte, dass erst die Kunst es schaffe, die vom Staat an heilsame Ketten gelegten Menschen, die nach der Revolution bloß wilde Tiere seien, richtig frei zu machen.⁵⁶³

Die physische Revolution stürmt die Wände der Paläste, die geistig-künstlerische Revolution besetzt die Wände mit Symbolen des Wissens.

Heute, in einer Zeit vielfacher politischer Krisenherde und wirtschaftlicher Veränderungen auf der Suche nach neuen Ideen und Identitäten, einer Zeit, die ich als neohistoristisch empfinde, in der viele durch das Glück im Winkel versuchen, die globalisierte kleine Welt wieder größer werden zu lassen, um sich nicht die Frage stellen zu müssen, was hinter ihr sei, findet das Thema Kosmogonie, der Schöpfung und der Evolution erneut starken Anklang unter der Bevölkerung. Der unendliche Kreislauf des Lebens, „der im reflektierenden Menschen sein ideelles Zentrum besitzt“⁵⁶⁴, am Naturhistorischen Museum versinnbildlicht, befindet sich heute in einer dem Historismus ähnlichen Wiederholung und zeigt, dass wir heute wenig von dem reflektiert haben, was uns Menschen vergangener Zeiten vorgelebt haben. Wie oft müssen wir noch um die Wände des Museums des Lebens kreisen, um zu begreifen, dass wir selbst dahinter sind?

„Von den unzähligen unlösbaren Rätseln der Welt bleibt das tiefste geheimnisvollste doch das Geheimnis der Schöpfung. Hier lässt sich die Natur nicht belauschen, niemals wird sie diesen letzten Kunstgriff sich absehen lassen, wie die Erde entstand und wie eine kleine Blume entsteht, wie ein Gedicht und wie ein Mensch. Hier zieht sie unbarmherzig und unnachgiebig ihren Schleier vor. Selbst der Dichter, selbst der Musiker wird nachträglich den Augenblick seiner Inspiration nicht mehr erläutern können. Ist einmal die Schöpfung vollendet gestaltet, so weiß der Künstler von ihrem Ursprung nicht mehr und nicht von ihrem Wachsen und Werden. Nie oder fast nie vermag er zu erklären, wie in seinen erhobenen Sinnen die Worte zu einer Strophe, wie aus einzelnen Tönen Melodien sich zusammenfügen, die dann durch Jahrhunderte klingen. Das einzige was eine leise Ahnung dieses unfassbaren Schöpfungsprozesses gewähren kann, sind die handschriftlichen Blätter und insbesondere die noch nicht für den Druck bestimmten, die mit Korrekturen übersäten, noch ungewissen ersten Entwürfe, aus denen sich dann erst allmählich die künftige gültige Form kristallisiert.“⁵⁶⁵

⁵⁶³ Safranski R., Romantik, München 2007, S. 41

⁵⁶⁴ Telesko W., Genese der Programmatik des Kunst- und Naturhistorischen Museums in Wien, in: Wiener Geschichtsblätter, 61. Jg., Heft 2, Wien 2006, S. 45

⁵⁶⁵ Zweig S., Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt am Main 1995, S. 396

8. Bilderanhang

8.1 Fassadenansichten

8. 1. 1 Museumsplatz

Abb. 1 Fassade zum Museumsplatz

Abb. 2 Fassade zum Museumsplatz

Abb. 3 Mittelrisalit, Fassade zum Museumsplatz

Abb. 4 Kuppel mit Tabernakeln

Linker Tabernakel zur Fassade zum Museumsplatz

8. 1. 2 Ringstraße

Abb. 5 Fassade zur Ringstraße

8. 1. 3 Bellariastraße

Mittelrisalit der Fassade zur Bellariastraße

Linker Seitenrisalit der Fassade zur Bellariastraße

Rechter Vorsprung des Mittelrisalits zur Bellariastraße, Moses und Raum

Linker Vorsprung des Mittelrisalites zur Bellariastraße, Noah und Zeit

8. 1. 4 Museums- bzw. Lastenstraße

Abb. 6 Fassade zur Museumsstraße

Säulenvorsprung an der Fassade zur Lastenstraße

8. 2 Gipsmodelle des NHM

Kopie des Inventarbuches der Burghauptmannschaft Wien, nach bestehender Nummerierung

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen ohne Nummerierung stammen von eigenen Aufnahmen

Abbildungen mit der Bezeichnung „Löwy Tafel“ aus: Löwy J., Statuarischer Schmuck der Facaden des k. k. Naturhistorischen und Kunsthistorischen Hofmuseums. Lichtdrucke von den Modellen, Wien 1897

KAPITEL 3. GESCHICHTE und ARCHITEKTUR

Abb. 1, 2, 3 dresden-und-sachsen.de/dresden/sempergalerie.htm

Abb. 4 Semperarchiv, Institut gta - ETH Zürich, Ziesemer J. Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten, Weimar, 1999, Abb. 82, S. 350

Abb. 5 Schaumberger H. (Hrsg.), Das Zeitalter des Historismus, Wien 1993, S. 16

Abb. 6 Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 85

Abb. 7 Gottfried M., Das Wiener Kaiserforum, Böhlau 2001, S. 89

Abb. 8 architekturmuseum.de/ausstellungen/bild.php?which=143&img=4&show=, © Architekturmuseum der TU München

KAPITEL 4. DAS PROGRAMM

Abb. 1 Der Spiegel Nr. 52/24. 12. 2005, S. 140, Notizbuch Darwin

Abb. 2 Semperarchiv, Institut gta – ETH Zürich, Ziesemer J., Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten, Weimar, 1999, Abb. 79, S. 347

Abb. 3 Semper M., Hasenauer und Semper, in: Allgemeine Bauzeitung, 1894, Bl. 63

KAPITEL 5. BILDHAUER UND PLASTIKEN

Abb. 1 Philipp Audinet, 1766-1837, Engraving, Original Artist: Wilhelm von Bommel, 1630-1705, sil.si.edu/digitalcollections/hst/scientific-identity/CF/by_discipline_display_results.cfm?Research_Discipline_1=Medicine

Abb. 2 Portrait aus Thorn-Beginn des 16. Jahrhunderts frombork.art.pl/Ang10.htm

Abb. 3 Portrait from 1597 AD - Teothor de Bry, copperplate frombork.art.pl/Ang10.htm

Abb. 4 Portrait from the Jan Matejko's painting-end of the 19th century, frombork.art.pl/Ang10.htm

Abb. 5 1555 Epitaph Dom St. Peter und Paul www.zeitz.de/de/mein-zeitz/unserebesten.html

Abb. 6 Galerie des naturalistes de J. Pizzetta, Ed. Hennuyer, 1893 de.wikipedia.org/wiki/Lamarck

Abb. 7 Statue par Léon Fagel, sur le monument érigé en 1908 par souscription universelle au Jardin des Plantes de Paris, commons.wikimedia.org/wiki/Image:Statue_Lamarck_Leon_Fagel.jpg

Abb. 8 Gemälde 19. Jh, de.wikipedia.org/wiki/Laplace

Abb. 9 coloured engraving, 19th century. The Granger Collection, New York, home.schule.at/teaching/Mam/hw5/spiele5c/laplace/uebung/l_wurfel.htm

Abb. 10 polymer.kth.se/grundutb/ny_polymerteknik.htm

Abb. 11 aus dem Buch „Zweihundert deutsche Männer“, herausgegeben von Ludwig Bechstein, Leipzig 1854, pl.wikipedia.org/wiki/Johann_Friedrich_Blumenbach

Abb. 12 Hans Wahl, Anton Kippenberg: Goethe und seine Welt, Insel-Verlag, Leipzig 1932 S.177 Krüger Steindruck von Oldemann idw-online.de/pages/de/news27176

Abb. 13 fi.wikipedia.org/wiki/Christian_Gottfried_Ehrenberg

Abb. 14 Daguerreotype d'Alcide d'Orbigny © Muséum national d'histoire naturelle/Serette <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2002/dorbigny.htm>

Abb. 15 www.uni-leipzig.de/campus2009/jubilaeen/2006/weiss.html Medaille, gestiftet anlässlich des 200. Geburtstages von Christian Samuel Weiß (1780 bis 1856) am 26. Februar 1980 von der Vereinigung für Kristallographie der DDR

Abb. 16 de.wikipedia.org/wiki/Abraham_Gottlob_Werner, Portrait Werners aus der Denkschrift von 1848

Abb. 17 Richter Fig. 814 Florenz, S. Maria Maggiore

Abb. 18 Fig. 1003 Palermo

Abb. 19 Fig. 980 Terme Museum

Abb. 20 Tafelgemälde des Joos (Justus) van Gent, Urbino, um 1475, de.wikipedia.org/wiki/Albertus_Magnus

Abb. 21 Österr. Nationalbibliothek, Bildarchiv, Pf 8480:B(1) Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 166

Abb. 22 2.Portr. v. P. van der Borcht bearb. n. J. Sambucus: Medicinarum philosophorumque Icones, Leyden 1603, v. L. Steindler, Heinrich-Heine-Uni. Düsseldorf phil-fak.uni-duesseldorf.de/philogalerie/antike/plinius.html

Abb. 23 bellavistaimpruneta.it/ted/escursioni.htm

Abb. 24 Richter: S. 82 Fig. 322 Vatikan

Abb. 25 Fig. 299 Terme Museum

Abb. 26 Fig. 301 Trier National Maritime Museum, de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Magellan

- Abb. 27, 28 Fig. 311, Kapitolisches Museum, Fig. 312 Athen
- Abb. 29 Demokrit, Idealportrait, Antoin e Coypel, 1692, Louvre, Paris/Frankreich, de.wikipedia.org/wiki/Demokrit
- Abb. 30 Richter Gisela, The Portraits of the Greeks, Vol. 1-3, London 1965/1984, Fig. 860 Ostia
- Abb. 31 Richter Gisela, The Portraits of the Greeks, Vol. 1-3, London 1965/1984, Fig. 865 Florenz
- Abb. 32 Gerhard Mercator; Statue im Parc du Petit Sablon in Brüssel, de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Mercator
- Abb. 33 1891 Inv. Nr. 74.721/102, Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd.1, Wien 2003, S. 190
- Abb. 34 An anonymous portrait of Ferdinand Magellan, 16th or 17th century (The Mariner's Museum Collection, Newport News, VA, de.wikipedia.org/wiki/Bild:Ferdinand_Magellan.jpg)
- Abb. 35 Porträt von James Cook (gemalt von William Hodges) ca. 1775 bis 1778, de.wikipedia.org/wiki/James_Cook
- Abb. 36 alkman1.blogspot.com/2006/08/ancient-persian-religion.html
- Abb. 37 irani.at/html/persien/PerserIn/persien_perserIn_zarathustra.php
- Abb. 38 zonalibre.org/blog/alikuekano/archives/029241.html, Emblema solar de Ahura Mazda; este bajorelieve de cerámica esmaltada (siglo VI a.C. aprox.) fue encontrado en Susa, actual Irán. Representa el emblema solar de Ahura Mazda, sobre dos esfinges aladas que montan guardia.
- Abb. 39 nndb.com/people/994/000092718/, Darius the great King of Persia, 521-486 BC
- Abb. 40 cais-soas.com/CAIS/History/hakhamaneshian/darius_great.htm,
- Abb. 41 Domenico Fetti, 1620, Alte-Meister-Museum, Dresden/Deutschland, de.wikipedia.org/wiki/Archimedes
- Abb. 42 Münze von Abdera, in: Richter Gisela, The Portraits of the Greeks, Vol 1-3, London 1965 /1984, Fig. 305
- Abb. 43 Richter Gisela, The Portraits of the Greeks, Vol. 1-3, London 1965/1984, Fig. 485
- Abb. 44 Richter Gisela, The Portraits of the Greeks, Vol. 1-3, London 1965/1984, Fig. 488 Kapitolinische Museum
- Abb. 45 Richter Gisela, The Portraits of the Greeks, Vol. 1-3, London 1965 /1984, Fig.915 Vatikan
- Abb. 46 Plato, Public domain from A General History for Colleges and High School, Myers, 1894, de.wikipedia.org/wiki/Platon
- Abb. 47 um 1889 ÖNB, Bildarchiv, Pf 11.087:B(1), Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S.180
- Abb. 48 Christoph Kolumbus – Gemälde von Sebastiano del Piombo (1529–1530) 1. Quelle: http://www.americaslibrary.gov/jb/colonial/jb_colonial_columbus_2_e.html
Sebastiano del Piombo painted this portrait thirteen years after Columbus's death.'
- Abb. 49 Silbernagel (Mitte) mit Costenoble und Wagner vor dem Modell des MT Denkmals 1891 Inv. Nr. 74.721/21, Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 184
- Abb. 50 Restaurierbericht Kerschbaumer S. 53
- Abb. 51 Restaurierbericht Kerschbaumer S. 56
- Abb. 52 Restaurierbericht Kerschbaumer S. 63
- Abb. 53 Restaurierbericht Kerschbaumer S. 60
- Abb. 54 Restaurierbericht Kerschbaumer S. 54
- Abb. 55 Costenoble in seinem Atelier, Inv. Nr. 74.721/22, Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 81
- Abb. 56 Kundmann mit Büste von Bürgermeister Kajetan Felder im Atelier Inv. Nr. 74.721/70, Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 57
- Abb. 57 um 1885 Inv. Nr. 17.062, Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 149
- Abb. 58 brynmawr.edu/Acads/Cities/wld/00270/00270m.html
- Abb. 59 kzu.ch/fach/as/galerie/myth/goetter/aphrodite/aphr36b.htm, Ostfries des Parthenon 437-432 v. Chr.
- Abb. 60 verlagdrkovac.de/3-8300-0632-2.htm
- Abb. 61 philipharland.com/Museums/EphesustArtemisEphesia.htm
- Abb. 62 Skulpturengruppe Taufe Christi von Andrea Sansovino und Vincenzo Danti de.wikipedia.org/wiki/Baptisterium_San_Giovanni
- Abb. 63 Baron Georges Léopold Chrétien: Frédéric Dagobert Cuvier (1769 bis 1832), de.wikipedia.org/wiki/Georges_de_Cuvier
- Abb. 64 Statue de Romé de L'Isle - Fontaine adossée à L'Hôtel de Ville de Gray édiée entre 1857 et 1860
- Abb. 65 Georg Forster, Gemälde von J. H. W. Tischbein, de.wikipedia.org/wiki/Georg_Forster
- Abb. 66 Restaurierbericht Wedenig
- Abb. 67 Selbstbildnis Federzeichnung Albertina Inv. Nr. 18.937, Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 66
- Abb. 68 rundschau-online.de/html/bildpopup/1132/039417857.shtml
- Abb. 69 1872 Inv. Nr. 74.726/4, Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 96
- Abb. 70 reise-nach-italien.de/italienische-kultur.html
- Abb. 71 euratlas.com/Atlas/rome/saint_pierre_liens_moise.html
- Abb. 72 Inv. Nr. 74.721/8, Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 62
- Abb. 73 Richter Gisela, The Portraits of the Greeks, Vol. 1-3, London 1965/1984, Fig. 1030 Kapitolisches Museum
- Abb. 74 Inv. Nr. 76.622/211, Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 187
- Abb. 75 Newton, Isaac, Sir, 1642 bis 1727, death mask, from the original by Louis Francois Roubillac in the rooms of the Royal Society, London. See Hutton, Portraits..., pp. 76-85; Talks..., pp. 186-9. [Box 39] ibweb.princeton.edu/libraries/firestone/rbsc/aids/C0770/I-o.html
- Abb. 76 Jüdische Nationalbibliothek in Jerusalem. stern.de/wissenschaft/natur/Isaac-Newton-Newton-Weltuntergang/504340.html
- Abb. 77 Daguerrotypie von Alexander von Humboldt aus dem Jahr 1847, de.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Humboldt
- Abb. 78 Lithographie von Joseph Kriehuber, 1832

- Abb. 79 Richter Gisela, The Portraits of the Greeks, Vol. 1-3, London 1965/1984, Fig. 572 Köln
 Abb. 80 Krause W., Die Plastik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1980, Abb. 58 Alternativmodell um 1876, alte Photographie, Historisches Museum Wien
 Abb. 81 traumwerk.stanford.edu/philolog/2005/11/ Herakles Farnese 1.Jh.v.Chr.
 Abb. 82 personal.monm.edu/ bhasselb/Leo%20&%20Mich.htm
 Abb. 83 Artemis von Leochares, de.wikipedia.org/wiki/Artemis_(Mythologie)
 Abb. 84 dresden-und-sachsen.de/dresden/sempergalerie.htm
 Abb. 85 traumwerk.stanford.edu:3455/Archaeopaedia/243
 Abb. 86, 87, 88 aeri.phil.uni-erlangen.de/galerie_html/akropolis/nike_balustrade.html
 Abb. 89 uni-essen.de/Ev-Theologie/courses/exk-tuerkei2004.htm, Kuretenstraße Nike Bild-Maeyers
 Abb. 90 Inv. Nr. 74.721/58, Fabich-Görg T., Wiener Stolz, Bd. 1, Wien 2003, S. 142

KAPITEL 8. BILDERANGHANG

8.1 Fassadenansichten

- Abb. 1 austria-and-more.at/Default.aspx?tabid=1341
 Abb. 2 nhm-wien.ac.at/ NHM/Mineral/Museumd.htm
 Abb. 3 viennatouristguide.at/Friedhoefe/Zentralfriedhof/Index%2000%20Bild/00_Pfeiffer_12.html
 Abb. 4 oshushund.com/wien01.html
 Abb. 5 uncoy.com/2005/06/index.html
 Abb. 6 heinzalbers.org/ page-wie0063.htm

8.2 Gipsmodelle des NHM

Kopie des Inventarbuches der Gipsammlung der Burghauptmannschaft mit eigener Nummerierung

9. Literaturliste

Allgemeines Verwaltungsarchiv AVA, Stadterweiterungsfonds StEF, Faszikel der Sitzungen des Hofbau-Comités HBC Wien im Österreichischen Staatsarchiv

Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums, Wien 1885

Hauer Franz Ritter von, Jahresbericht für 1885

Annalen des NHM in Wien, Bd. 59, 1952/53

Annalen des NHM in Wien, 1918

Aichelburg Wladimir,

Schätze aus dem Künstlerhausarchiv, Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Wien 2004

Ash Mitchell G. /Stifter Christian H. (Hg.),

Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit.

Von der Wiener Moderne bis zur Gegenwart (= Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 12), Wien: WUV-Universitätsverlag 2002, 377 S.

Bachmayer Friedrich,

100 Jahre Naturhistorisches Museum. Jubiläumsfestausstellung, NHM Wien 1976

Bachmayer Friedrich,

Naturhistorisches Museum Wien, Führer zum NHM, Braunschweig 1979

Baltazarek Franz,

Wirtschaft und Gesellschaft der Wiener Stadterweiterung, Wiesbaden 1975

Beenken Hermann,

Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944

Bellec Francois,

Die Entdeckung der Welt, Paris 2000

Bernhard Marianne,

Die Wiener Ringstraße, Architektur & Gesellschaft 1858-1906, München 1992

Berggrün Oscar,

Kundmann's Bildhauerwerke, in: Die graphischen Künste. V. Jahrgang 1883, S.9-15, Wien 1883

Berggrün Oscar,

Victor Tilgner's Bildhauerwerke, in: Die graphischen Künste. X. Jahrgang 1887, S.125-132, Wien 1887

Bodenstein Cyriak,

100 Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788-1888, Eine Festgabe anlässlich der Säcular Feier der Pensionsgesellschaft bildender Künstler, Wien 1888

Brühl Carl Bernhard,

Universität und Volksbildung, Priesterthum und Naturwissenschaft. Zwei zusammenhängende Betrachtungen als Einleitung in den V. Cyclus der unentgeltlichen Sonntagsvorlesungen im Wiener k. k. zootomischen Universitäts-Institute, gesprochen am 19. 1. 1868 von Prof. Dr. Brühl, Wien 1868, 29 S.

Chatwin Bruce,

In Patagonien, Reise in ein fernes Land, Hamburg 1998

Dannhauser Claudia,

Der Bau der Ringstraße als mediales Ereignis, Wien 2002

Darwin Charles,
Die Entstehung der Arten, Stuttgart 2001

Dittrich Lothar,
Ein Garten für Menschen und Tiere. Eine kleine Geschichte des Zoos vom 18. Jahrhundert bis heute,
Wiener Zeitung.at, Freitag, 26. Juli 2002

Eggert Klaus,
F. von Schmidt, G. Semper, C. v. Hasenauer, in: Die Ringstraße, Hrsg. Renate Wagner-Rieger, Bd. 8,
Zsolnay 1971

Eggert Klaus,
Die Ringstraße, Hrsg. Peter Pötschner, Wiener Geschichtsbücher Bd. 7, Wien Hamburg 1971

Eisenberg Ludwig,
Das geistige Wien, Bd. 3, Wien 1891

Eitelberger Rudolf von Edelberg,
Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Gesammelte Schriften Bd.1-3, Wien 1879

Feist Peter,
Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1987

Feuchtmüller Rupert, Mrazek Wilhelm,
Kunst in Österreich, Bd. 2 1860-1918, Hannover 1964

Fischer M., Moschner I., Schönemann R.,
Annalen, Das NHM in Wien und seine Geschichte, Bd. 80, Wien 1976

Frodl Gerbert,
Biedermeier, Historismus, Secession. 1830-1918, Führer durch die Österreichische Galerie, Wien
1987

Frodl Gerbert, Hrsg.,
19. Jahrhundert, Bd. V Geschichte der bildenden Kunst Österreich, Prestel 2002

Füssel Stephan,
Die Folgen der Entdeckungsreisen für Europa, Hrsg. Pirckheimer-Jahrbuch, Bd. 7, 1992

Ginhart Karl,
Wiener Kunstgeschichte, Wien 1948

Göbl Michael,
Architektur zwischen Kunst und Bürokratie, 125 Jahre Ringstraße; Ausstellung des Österreichischen
Staatsarchivs, Horn 1990

Goethe Johann Wolfgang,
Faust, Der Tragödie Zweiter Teil, Reclam, Ditzingen 2006

Gottfried Margaret,
Das Wiener Kaiserforum: Utopien zwischen Hofburg und Museums-Quartier; imperiale Traume und
republikanische Wirklichkeiten von der Antike bis heute, Böhlau 2001

Hauer Franz Ritter von,
Allgem. Führer durch das k. k. Naturhistorische Hofmuseum Wien, 1889 und 1932

Hänsch Wolfgang,
Die Semperoper, Geschichte und Wiederaufbau der Dresdner Oper, Berlin 1986

Heimbach Matthias,
Schaubühne des Todes, die bibliophilen Taschenbücher, Dortmund 1981

Hevesi Ludwig,
Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, Bd. 2 1848-1900, Leipzig 1903

Hevesi Ludwig,
Wiener Totentanz, Gelegentliches über verstorbene Künstler und ihresgleichen, Stuttgart 1899

Hevesi Ludwig,
Victor Tilgners ausgewählte Werke, Wien 1897

Hochadel Oliver,
Öffentliche Wissenschaft. Elektrizität in der deutschen Aufklärung, Göttingen: Wallstein 2003

Hochstetter Ferdinand v.,
Die Fortschritte der Geologie, Wien 1874

Humboldt Alexander v.,
Kosmos und Humanität, Humboldts Werk in Auswahl, Bremen 1960

Jaeger Gustav,
Die Darwin'sche Theorie und ihre Stellung zu Moral und Religion, Stuttgart 1869

Jahn Ilse,
Charles Darwin, Köln 1982

Jahn Ilse,
Geschichte der Biologie, Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiographien, Heidelberg 2000

Kataloge:

Fabich-Görg Traute, Wiener Stolz, Die Rathaus-Skulpturen und ihre Modelle im Wien Museum, Katalog der Plastiken im Wien Museum, Bd.1, Wien 2003

Genossenschaft der bildenden Kunst Wiens, Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellungen im Künstlerhause in Wien, 15. April 1869-1879

Katalog der Gipsmodellsammlung der Burghauptmannschaft, Inventarbuch von Dr. Jacqueline Thommes, Verwaltungsabteilung, Wien 1996

Kerschbaumer Ralph, Naturhistorisches Museum Wien, Fassadenrestaurierung Abschnitt 5, Wien 2003/04

Wedenic Klaus, Die Fassadenrestaurierung des Naturhistorischen Museums in Wien, 1., 2., 3. und 4. Bauabschnitt, Wien 2000/03

Kierkegaard Soren,
Die Leidenschaft des Religiösen, Stuttgart 1986

Klingenburg Karl-Heinz, Hrsg.
Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert, Leipzig 1985

Koenig Otto,
Parawissenschaft und Volksbildung. 1. Teil. In: Die Österreichische Volkshochschule. Organ des Verbandes Österreichischer Volkshochschulen, 2. Jg., 1951, H. 1 (NF 5), S. 4-5.

Krause Walter,
Plastik des 19. Jahrhunderts, Vortrag März 1990, Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste Wien

Krause Walter,
Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, Die Wiener Ringstraße IX. 3, Hrsg. Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden 1980

Krause Walter, Karge Henry u.a.
Neorenaissance. Ansprüche an einen Stil. 2. Historismus-Symposium, Bad Muskauer Schriften Bd. 4, Dresden 2001

Kräftner Johann,
Klassizismus und Biedermeier, Ausstellung „Klassizismus und Biedermeier“ im Liechtenstein Museum in Wien vom 29. März bis 7. November 2004

Kriller Beatrix, Kugler Georg,
Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerks, Wien KHM 1991

Kruspel Stefanie,
Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk, ein kunst- und kulturhistorischer Rundgang durch das Haus, NHM Wien 2000

Lampa Anton,
Die Aufgabe der Naturwissenschaft in der Volksbildung. In:
Volksbildung. Monatsschrift für die Förderung des Volksbildungswesens in
(Deutsch-)Österreich, 1. Jg., 1919, H. 1, S. 25-29.

Lampa Anton,
Kritisches zur Volksbildung, 1927, Zit. in: Altenhuber, Hans/Pfniß, Aladar, Bildung – Freiheit – Fortschritt. Gedanken österreichischer Volksbildner, Wien 1965, S. 143-164, Ausdruck aus dem virtuellen Textarchiv Knowledgebase Erwachsenenbildung www.adulteducation.at

Lhotsky Alphons,
Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes,
1. Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Hofburg, Wien 1941

Lexika

Czeike F., Historisches Lexikon Wien, Wien 1997

Nemetschke Nina und Georg, Kugler J., Lexikon der Wiener Kunst und Kultur, Wien 1990

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Wien/Graz/Köln 1957

Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig 2001

Thieme Ullrich, Becker Felix, Hrsg., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1998

Wurzbach Constantin v., Biographisches Lexikon des Kaiserthums, Wien 1870

Löwy J

Statuarischer Schmuck der Facaden des k. k. Naturhistorischen und Kunsthistorischen Hofmuseums. Lichtdrucke von den Modellen, Wien 1897

Löwy J

Weyr Rudolf, Zwickel-Figuren an dem k. k. kunsthistorischen Hof-Museum in Wien, Wien 1880

Lübke Wilhelm,

Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Leipzig 1871

Lützow Carl von,

Die bildenden Künste, in: Wien 1848-88, Denkschrift zum 2. 12. 1888, hrsg. vom Gemeinderathe der Stadt Wien, Bd. 2 S.197-240, Wien 1888

Martinez August,
Wiener Ateliers, Biographisch-kritische Skizzen, Folge IV und V, Wien 1894

Mollik Kurt, Reining H., Wurzer R.,
Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstraßenzone, Wiesbaden

Nietzsche Friedrich,
Also sprach Zarathustra, München 1976

Norman-Audenhove Bettina,
Carl Kundmann, Dissertation-Rohmanuskript, Intitut für Kunstgeschichte Universität Wien, Walter Krause, Wien 1992

Poch-Kalous Margarethe,
Wiener Plastik im 19. Jahrhundert, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe, Bd. VII, I., Wien 1970

Potzl-Malikova, Maria,
Die Plastik der Ringstraße: künstlerische Entwicklung 1890-1918, Wiesbaden 1976

Quitzech Heinz,
Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers, Berlin 1962

Richter Gisela,
The Portraits of the Greeks, Vol. 1-3, London 1965 /1984

Riedl-Dorn Christa,
Das Haus der Wunder, zur Geschichte des NHM in Wien, 1998

Roschitz Karlheinz,
Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1989

Safranski Rüdiger,
Nietzsche, Biographie seines Denkens, Frankfurt am Main 2005

Safranski Rüdiger,
Romantik, Eine deutsche Affäre, München 2007

Schaumberger Hans, Hrsg.,
Das Zeitalter des Historismus, Wien 1993

Scholler Hubert,
Naturhistorisches Museum in Wien, Die Geschichte der Wiener Naturhistorischen Sammlungen, NHM, Wien 1958

Schönmann Rudolf,
Die Bedeutung des Naturhistorischen Museums als
Volksbildungsinstitution auf dem naturwissenschaftlichen Sektor. In:
Erwachsenenbildung in Österreich. Fachzeitschrift für Mitarbeiter in der
Erwachsenenbildung, 25. Jg., 1974, H. 10, S. 441-447

Schönmann Rudolf,
Naturwissenschaft und Volksbildung – dargestellt auf dem
Fachgebiet der Biologie. In: Volkshochschule Brigittenau. Festschrift anlässlich der
feierlichen Eröffnung des renovierten Gebäudes der Volkshochschule Brigittenau
am 19. September 1964 durch den Bürgermeister der Stadt Wien Franz Jonas.
Hrsg. v. Verein Volkshochschule Brigittenau, Wien 1964, S. 62-64

Seemann Robert, Summesberger Herbert,
Wiener Steinwanderwege, Die Geologie der Großstadt, Wien 1998

Semper Gottfried,
 Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen k. k. NHM in Wien, in: Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper. 3 Denkschriften G. Sempers, hrsg. von seinen Söhnen, S. 35-48, Innsbruck 1892

Semper Manfred und Hans, Hrsg.,
 Kleine Schriften von Gottfried Semper, Berlin 1884

Sotriffer Kristian,
 Malerei und Plastik in Österreich. Von Makart bis Wotruba, Wien 1963

Springer Elisabeth,
 Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße, Die Wiener Ringstraße, Bd. 2, Hrsg. Wagner-Rieger, Wiesbaden 1979

Stifter Christian,
 Wissen und Macht. Anmerkungen zur Rolle und Funktion der Akademisierung der „freien“ Volksbildung in Österreich um die Jahrhundertwende. In: Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung, 9. Jg., 1998, H. 1-2, S. 4-28

Stifter Christian H.,
 Geistige Stadterweiterung. Eine kurze Geschichte der Wiener Volkshochschulen, 1887-2005 (= Enzyklopädie des Wiener Wissens. Bd. III: Volksbildung). Hrsg. v. Wiener Vorlesungen – Dialogforum der Stadt Wien, Weitra: Bibliothek der Provinz Edition Seidengasse 2005, 183 S.

Stifter Christian H.,
 Sehnsucht und Erkenntnis nach Geistigkeit. Hermann Broch und die wissenschaftszentrierte Volksbildung in Wien, in: Österreichische Liga für Menschenrechte (Hrsg.), Hermann Broch. Ein Engagierter zwischen Literatur und Politik, Innsbruck/Wien/Bozen 2004, S. 83-104, Ausdruck aus dem virtuellen Textarchiv Knowledgebase Erwachsenenbildung www.adulteducation.at

Stümpfig Gerhard, Gerd de Bruyn u. a.,
 Michael Bakunin, Gottfried Semper, Richard Wagner und der Dresdener Mai-Aufstand 1849, Symposium des Forschungsinstitutes der Friedrich-Ebert-Stiftung, Dresden 1995

Szanya Anton,
 Populärwissenschaft im Banne elitärer Ideologien im ausgehenden 19. Jahrhundert, in: Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung, 9. Jg., Wien 1998, H.1/2, S. 29-57, Ausdruck aus dem virtuellen Textarchiv Knowledgebase Erwachsenenbildung www.adulteducation.at

Taschwer Klaus,
 „Anthropologie ins Volk“. Zur Ausstellungspolitik einer anwendbaren Wissenschaft bis 1945. In: Gottfried Fliedl/Posch Herbert (Hrsg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945, Wien 1996, S. 238-260

Taschwer Klaus,
 Wie die Naturwissenschaften populär wurden. Zur Geschichte der Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Österreich zwischen 1800 und 1870. In: Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung, 8. Jg., 1997, H. 1-2, S. 4-31

Taschwer Klaus,
 Friedliche Volksbildung? Ergänzungen zur Geschichte der Wiener Erwachsenenbildung vor, während und nach dem ersten Weltkrieg, in: Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung, 7. Jg., Wien 1996, H. 2, S. 12-31, Ausdruck aus dem virtuellen Textarchiv Knowledgebase Erwachsenenbildung www.adulteducation.at

Telesko Werner,
Das Haus Habsburg zwischen Kunstgeschichte und Naturwissenschaft. Zur Genese der
Programmatis des Kunst- und Naturhistorischen Museums in Wien, in: Wiener Geschichtsblätter, 61.
Jahrgang, Heft 2, Wien 2006

Vaget Regina Sachiko,
Die dekorative Ausstattung des Stiegenhauses des naturhistorischen Museums in Wien, Diplomarbeit,
Wien 2003

Wagner-Rieger Renate,
Bild einer Epoche, Die Wiener Ringstraße Bd. 5, Wiesbaden 1979

Wangermann Ernst,
Die Bildung Erwachsener im Zeitalter der Aufklärung. Ein Überblick über die Entwicklung in Österreich
von 1750-1800, in: Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und
Wissenschaftspopularisierung, 9. Jg., Wien 1998, H. 3/4, S. 4-16, Ausdruck aus dem virtuellen
Textarchiv Knowledgebase Erwachsenenbildung www.adulteducation.at

Wehdorn Manfred,
Die Bautechnik der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1979

Yanni Carla,
Nature's Museums, Victorian Science and the Architecture of Display, Baltimore 1999

Ziesemer John,
Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten am Außenbau und im Interieur, Weimar 1999

Zweig Stefan,
Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt am Main 1995

Zeitschriften:

>Zeitschrift für bildende Kunst, Hrsg. Lützow
Kunstchronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst
2. Bd. 1867/Beiblatt Kunstchronik 2. Jg.
3. Bd. 1868/Beiblatt Kunstchronik 3. Jg.
4. Bd. 1869/Beiblatt Kunstchronik 4. Jg.
5. Bd. 1870/Beiblatt Kunstchronik 5. Jg.
6. Bd. 1871/Beiblatt Kunstchronik 6. Jg.
8. Bd. 1873/Beiblatt Kunstchronik 8. Jg.
9. Bd. 1874/Beiblatt Kunstchronik 9. Jg.
1876/Beiblatt Kunstchronik 11. Jg.
1877/Beiblatt Kunstchronik 12. Jg.
14. Bd. 1879/Beiblatt Kunstchronik 14. Jg.

>Österreichisch-Ungarische Kunstchronik, Hrsg. Kabdebo Heinrich (1878 bis 82),
Bd. 1-3, 1878-1880

Allgemeine Kunst-Chronik, Hrsg. Kabdebo Heinrich, Bd. 6, 1881-82

Allgemeine Kunst-Chronik, Illustrierte Zeitschrift für Kunst und Gewerbe, Musik, Theater und Literatur,
Hrsg. Lauser Wilhelm (1882 bis 96), Bd. 7, 1883

Bd. 8 1884

Bd. 9 1885

Bd. 12 1888

Bd. 13 1889

Nossig Alfred, Das Innere des NHM, Bd. XIII., Nr. 16, 3. Juliheft, S. 451-458,
Wien 1889

Nossig Alfred, Das Äußere des NHM, Bd. XIII., Nr. 16, 3. Juliheft, S. 418-426,
Wien 1889

Die Kunst in Österreich-Ungarn. Jahrbuch der Allgemeinen Kunst-Chronik

Lauser Wilhelm, Bildhauerei, Jg. I, S. 31-41, Wien 1884

Wiener Neubauten, Jg. II, S. 1-2, Wien 1885

Deiningner Julius, Die k. k. Hofmuseen, Jg. II, S. 3-8, Wien 1885

Gloss Ludwig, Wiener Bildhauer, Jg. II, S. 15-20, Wien 1885

Gloss Ludwig, Carl Kundmann, Jg. II, S. 21-24, Wien 1885

Lützwow Carl von, Wiener Neubauten und ihr Schmuck, S. 46-52, Wien 1890

>Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunstgewerbe

Bd. I. Jg. 1 u. 2, 1865 -67

Bd. II. Jg. 3 u. 4, 1867-69

Bd. V. Jg. 9 u. 10, 1874-1875

Bd. VI Jg. 11 u. 12, 1876-1877

Bd. VII Jg. 13 u. 14, 1. 1. 1878-1. 12. 1879

Bd. IX. Jg. 17 u. 18, 1. 01. 1882-1. 12. 1883

Bd. X. Jg. 19 u. 20, 1. 1. 1884-1. 12. 1885

Zusammenfassung

Die Arbeit beschäftigt sich mit der plastischen Gestaltung der Fassaden des Naturhistorischen Museums in Wien und beginnt im Vorwort mit einem Zitat, das sich auf Sinn und Funktion, auf den Ursprung der Wand an sich bezieht und stellt hiermit einen Zusammenhang zu den kunsthistorischen Theorien Sempers, den Architekten und Gestalter des plastischen Programms der Museumsfassaden, her.

Die Einführung schildert in kurzen Zügen den kunsthistorischen Zweck der Bauplastik in der Bauphase der Wiener Ringstrasse. Weiters werden die Materialien der Plastiken, deren substanzieller Zustand, die Relevanz der Erhaltung und der Ergänzung von Bauplastik angesprochen.

Nach einem ausführlichen dritten Kapitel über die begleitenden geschichtlichen Umstände der Bauphase und die Architektur des Naturhistorischen Museums setzt sich der vierte Teil mit der Programmatik der Fassadengestaltung auseinander. Hierbei wurde weitest möglich versucht bisherige Unschlüssigkeiten und überlieferte fragliche Feststellungen bezüglich der dargestellten Personen und Personifikationen zu verifizieren.

Im fünften Kapitel steht, nach einer Einführung zu den geschichtlichen Umständen der Bildhauer der franzisko-josephinischen Zeit, die einzelne Skulptur im Mittelpunkt. Die Reihenfolge der genauen Werkbeschreibungen erfolgt chronologisch dem jeweiligen Bildhauer zugeordnet, der einleitend in einer kurzen Biographie beschrieben wird.

Das sechste Kapitel setzt sich mit der Funktion eines Naturhistorischen Museums bzw. den Erwartungen an ein solches von dem Publikum des 19. Jahrhunderts auseinander. Im Zuge dessen wird die Wissenschaftspopularisierung und die Entwicklung der Deszendenztheorien der Zeit, insbesondere durch die Person Charles Darwin beschrieben. Überschriften und Absatz begleitende Zitate schlagen eine Brücke zu den deszendenztheoretischen Philosophien Friedrich Nietzsches. Weiters wird auf den Wandel der Relevanz bzw. die Austauschbarkeit der Religion eingegangen.

Die zusammenfassende Schlussfolgerung des siebenten Kapitels endet mit dem Anfang der Arbeit: der Wand an sich und ihrer durch Plastik besetzten Bedeutung, bzw. durch die Bedeutung der dahinter befindlichen Inhalte.

Damit wird die Arbeit dem ewigen Kreislauf und dem Grundtenor des plastischen Programms, dem unlösbaren Rätsel des „Kreislaufs des Lebens“ gleichgesetzt und schließt mit einem Zitat jenes Rätsel betreffend aus „Die Welt von Gestern“ von Stefan Zweig.

Im Anhang sind zusätzliche Fassadenansichten abgebildet. Weiters befinden sich hier sämtliche Abbildungen der Gipsmodelle zu den Fassaden des Naturhistorischen Museums aus der Gipssammlung der Burghauptmannschaft Wien.

Persönliche Daten

Geboren am 11.07.1974 in Wien / Österreich

Beruf

Seit 1997 als selbstständige Restauratorin und freischaffende Künstlerin tätig

Ausbildung

September 2005	LaconaVI, Congress „Laser in the Conservation of Artworks“ in Wien
2001 bis 2008	Studium der Kunstgeschichte Akademie der bildenden Künste (2005/06) New York University, New York USA (Februar 2003) Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar (April 2001 – Juni 2002) Technische Universität Wien Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
1994 bis 1996	Kolleg für Restaurierung und Bautechnik, HTL Krems mit abschließender Diplomprüfung
Juli 1994	Seminar Keramikrestaurierung, Florenz
1993 bis 1994	Studium der Architektur, Technische Universität Wien
1992 bis 1993	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
1992	Maturaabschluss