



Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszenieren Sammlung und Beiwerk

Herausgegeben von
Kristin Knebel · Cornelia Ortlieb · Gudrun Püschel

Parerga und Paratexte

Wie Dinge zur Sprache kommen
Praktiken und Präsentationsformen
in Goethes Sammlungen

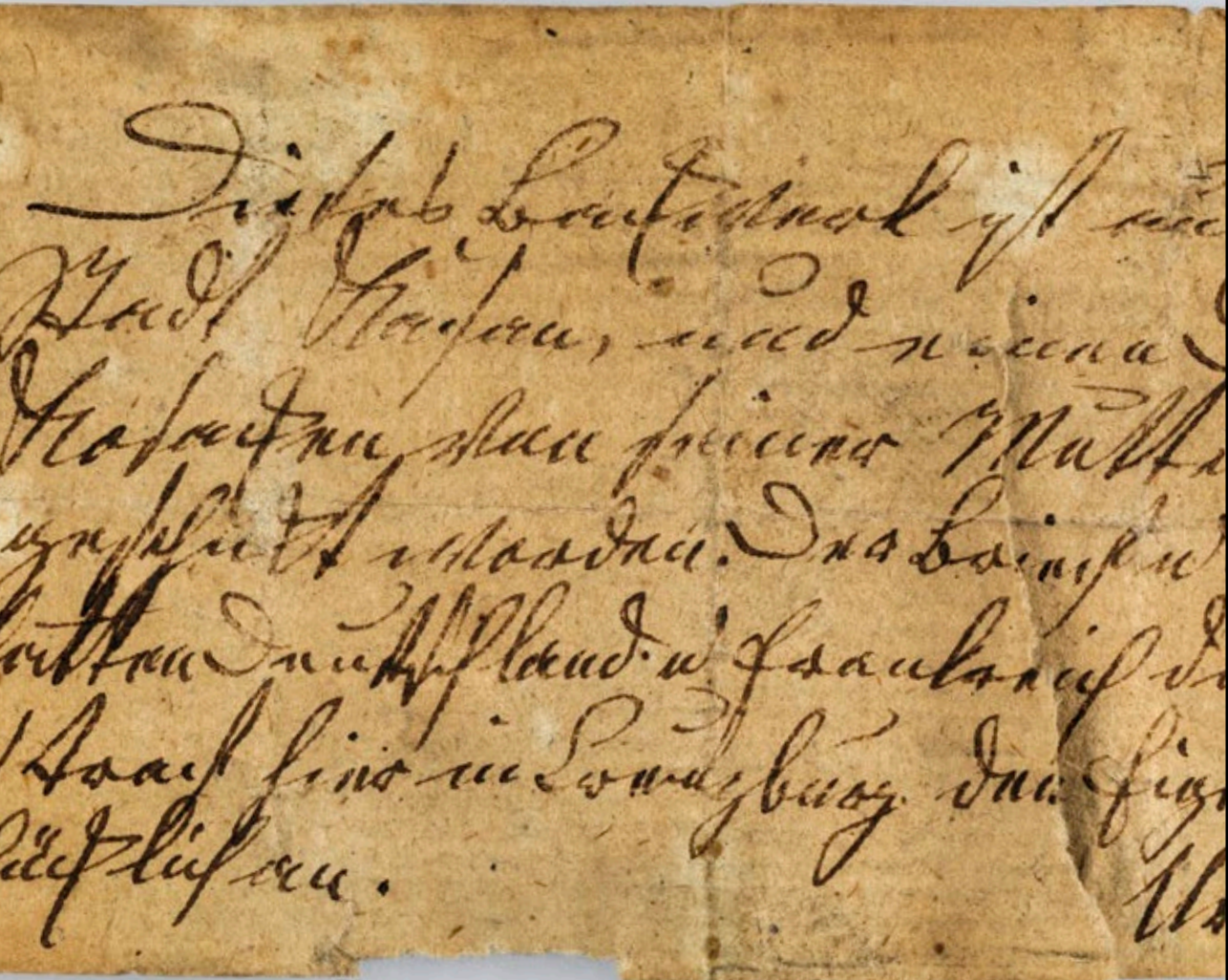
Band 1

Eine Reihe herausgegeben von
Johannes Grave · Wolfgang Holler
Christiane Holm · Cornelia Ortlieb

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung



Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszenieren

Sammlung und Beiwerk

HERAUSGEGEBEN VON
KRISTIN KNEBEL · CORNELIA ORTLIEB
GUDRUN PÜSCHEL

Inhalt

- 7 KRISTIN KNEBEL, CORNELIA ORTLIEB
**Sammlung und Beiwerk, Parerga
und Paratexte**
Zur Einführung

I. Benennen und klassifizieren

- 32 CHRISTOPH HOFFMANN
»Just dead meat«
- 44 THOMAS SCHMUCK
**»Jedes Mineral ist ein wahres
philologisches Problem«**
Namen auf Etiketten in Goethes
geowissenschaftlicher Sammlung
- 72 THOMAS RUHLAND
Objekt, Parergon, Paratext
Das Linné'sche System in der
Naturalia-Abteilung der Kunst- und
Naturalienkammer der Francke-
schen Stiftungen
- 106 LENA KUGLER
Petrefakes & Petrefictions
Fälschungen und
die »prähistorische Moderne«

II. Zeigen und betrachten

- 122 KRISTIN BECKER
Jurassic Park 1.0
Wie die Dinosaurier in die Welt
kamen
- 137 JESSICA ULLRICH
**Zum kulturellen Nachleben von
Taxidermien in Hiroshi Sugimotos
Dioramenfotografie**
- 159 ULRIKE VEDDER
Literatur als Paratext?
Museumsobjekte und ihre
Präsentation in Gerhard Roths
Im Heeresgeschichtlichen Museum

III. Rahmen und zur Sprache bringen

- 172 CORNELIA ORTLIEB
Vor dem Glas
Reliquien der Berührung,
Medien des Entzugs
- 194 SANDRA FLUHRER
**Kreuzungen:
Zur Materialisierung des Theater-
textes bei Heiner Müller**
- 213 GUDRUN PÜSCHEL
Goethes sphärische Kugel
Das »Physisch-chemisch-
mechanische Problem« als
epistemisches Objekt
- 235 UWE GOLLE, OLIVER HAHN,
CARSTEN WINTERMANN
**Kunsttechnologische und material-
wissenschaftliche Zugänge in
der Restaurierung zu Parerga in
Goethes naturwissenschaftlichen
Sammlungen**

Anhang

- 284 Abbildungsverzeichnis
287 Siglenverzeichnis
288 Impressum

Sammlung und Beiwerk, Parerga und Paratexte. Zur Einführung

I.

Goethes Sammlungen: Objekte des Wissens, Archive des Schreibens

Am 28. März 1832 treffen sich Kanzler Friedrich von Müller, Johann Peter Eckermann, Friedrich Wilhelm Riemer, Friedrich Theodor Kräuter und Johann Christian Schuchardt im Arbeitszimmer des wenige Tage zuvor verstorbenen Johann Wolfgang von Goethe. Riemer übernimmt sechs Foliobände mit Abschriften der Briefe Karl Friedrich Zelters an Goethe und die Briefe Zelters von 1831 und 1832. Die Dokumente werden in einen »hölzernen Kasten Nr. II« gelegt, der in die Großherzogliche Bibliothek gebracht werden soll, während Riemer den Schlüssel erhält und dafür quittiert.¹ Danach wird ein Pappelholzschränk geöffnet und Schuchardt verzeichnet den Inhalt: Manuskripte u. a. zur *Italienischen Reise*, zur *Klassischen Walpurgisnacht*, eine Mappe mit der Aufschrift »Helena«, in der jedoch Briefe von Bettina von Arnim und Vorarbeiten zu Goethes Lebensbeschreibung liegen, Notizen und Druckschriften zur Naturwissenschaft, Aufzeichnungen zu Kunst und Literatur, Biografisches mit einem chronologischen Überblick der »Haupt-Lebensverhältnisse« und andere thematisch geordnete Konvolute. Einige dieser Papiersammlungen tragen Aufschriften wie: »Einzelnes, worunter sich noch Brauchbares befinden könnte«, »Biographisches, die Rückkehr von Straßburg betreffend«, »Unleserliches, Zweifelhafte«, »Zu verbrennen« oder »Varia«. Nachdem alles penibel notiert und in den Schränk zurückgelegt ist, übernimmt Eckermann den Schlüssel zu diesem Schränk. Am folgenden Tag wird die Inventarisierung des Schränk-inhalts fortgesetzt. In einem »hölzernen Kasten, mit Nro I bezeichnet« liegen ebenfalls gedruckte und handschriftliche Papiere, zu denen u. a. das Manuskript zum *Faust II*, eines zum *Götz von Berlichingen* und eines zur *Schweizer Reise* gehören. Den Empfang des Kastenschlüssels quittiert Eckermann. Einen Tag später findet die Kommission in einem »Kasten von Holz mit messingen Handhaben mit Nr. III bezeichnet« Aktenfaszikel zur Ausgabe von Goethes Werken. Den Schlüssel erhält Regierungskommissionssekretär Vulpius.

¹ GSA 38/ N1, fol. 1–3. Im Folgenden zitiere ich aus dem Dokument »Acta den pp: von Goetheschen Nachlass betr. und zwar insbesondere die Verzeichnung der in dem Arbeitszimmer, in dem Deckenzimmer wie in dem Büstenzimmer vorgefundenen Gegenstände betr. 1832«, das die erste Aufnahme des goetheschen Nachlasses vom 28. 3. bis zum 25. 4. 1832 protokolliert. Siehe dazu auch: Holm: Goethes Papiersachen, S. 37–39 und Dies.: Aus Goethes Schubladen, S. 216.

Goethes Testamentsvollstrecker Kanzler von Müller und die für Goethe als Sekretäre bzw. Mitarbeiter tätigen Herren Riemer, Eckermann und Kräuter begannen wohl nicht zufällig ihre Bestandsaufnahme der Goetheschen Hinterlassenschaften bei diesem Schrank im Arbeitszimmer. Sicherlich war ihnen bekannt, dass sich hier bedeutende Manuskripte des literarischen Nachlasses wie der *Faust II* befanden. Der Inhalt der in Goethes Arbeitszimmer befindlichen Möbel wird dann der Reihenfolge nach gegen den Uhrzeigersinn weiter inventarisiert. Am 31. März, an dem Eckermann fehlt, dafür Leibarzt Dr. Vogel hinzukommt, wird mit der Arbeit am großen Schreibtisch des Verstorbenen begonnen.² Auch hier kommen zahlreiche Dokumente zur Herausgabe von Goethes Werken und Korrespondenzen mit Verlegern zum Vorschein. Doch finden sich in den Schubfächern und »Abtheilungen« auch diverse Andenken, darunter drei in Papier eingeschlagene Haarlocken, von denen eine mit »Charlotte« beschriftet ist, das berühmte Karlsbader Trinkglas der Familie von Levetzow, von dem später noch die Rede sein wird,³ ein Toposkop (Vermessungsgerät) nebst Beschreibung und auch ein blaues Pappkästchen mit Mineralien, ein Geschenk wohl von Alwine Frommann. Das einige Tage später durchgesehene lange Stehpult mit 30 Fächern, der Schreibtisch neben dem Ofen und die zuletzt inventarisierte Kommode neben der Eingangstür enthalten auf den ersten Blick ein Sammelsurium an eigenen und fremden Schriften, naturwissenschaftlichen Gegenständen, amtlichen Papieren, Briefen, Zeichnungen und anderem. Die Aufschriften auf verschiedenen Konvoluten zeigen, dass es gezielte Ordnungsaktionen und systematische Vorbereitungen zur späteren Überlieferung bereits zu Goethes Lebzeiten gab. Dass sich wichtige Teile des Goetheschen schriftlichen Nachlasses nicht hier fanden, erklärt sich aus der Archivierungspraxis durch Goethe und seine Mitarbeiter: So existierte ein Archiv im Brückenzimmer des Hauses, das die Brief-Repository und weitere Akten enthielt. Außerdem waren Papiere und Unterlagen im Regierungsarchiv des Großherzogtums gelagert. Nach dem Arbeitszimmer nimmt sich die Kommission noch das Decken-, das Brücken- und das sogenannte Sammlungszimmer vor. Die Begehungsprotokolle enden am 25. April 1832 mit einer Liste von Gegenständen, die Goethes Schwiegertochter erhält, um sie an Freunde des Hauses zu verschenken.

Die Aufzeichnungen aus den März- und Apriltagen 1832 lesen sich wie eine Entdeckungsreise in Goethes Arbeits- und Interessenzusammenhänge der letzten Lebensjahre. Sie bilden vor allem dasjenige ab, woran er gerade arbeitete und was er für die Nachwelt aufbereitete, darunter viele Dinge, die mit seinen autobiografischen Arbeiten zu tun hatten,

² GSA 38/ N1, fol. 6v. Es handelt sich um den Schreibtisch, den Goethe vermutlich von Karl Ludwig von Knebel erwarb und dann mehrfach umbauen ließ, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. GMo/00096. Siehe dazu auch: Holm: Goethes Gewohnheiten, S. 116. Der Ankauf ist belegt in GSA 30,17 (Transkription: Stefanie Harnisch 2018). ³ Siehe in diesem Band den Beitrag von Cornelia Ortlieb: Vor dem Glas. ⁴ Siehe auch Holm: Aus Goethes Schubladen und Dies.: Goethes Papiersachen. Christiane Holm greift das literarische Motiv der Kramschubladen auf, in denen sich auf den ersten Blick zufällig Dinge ansammeln, die von einem späteren Beobachter inventarisiert werden. Die sich ergebende Zusammenstellung der Objekte in einer

sowie Papiere und Unterlagen, die noch nicht in Archivbestände eingeordnet waren. Dazu kommen Erinnerungsgegenstände, die sich einer solchen Systematik scheinbar entziehen. Die Ansammlung der Dinge in Goethes Schubladen ist jedoch nur auf den ersten Blick nicht »intentional« entstanden, denn auch von den meisten Souvenirs, die sich auf frühere Lebensphasen des Dichters beziehen, kann man annehmen, dass er sie in der letzten Zeit bei der Arbeit an seinem autobiografischen Projekt als Anschauungsmaterial zur Vergegenwärtigung früherer Erlebnisse und Zustände benötigte.⁴ Im Gegensatz zur Detailgenauigkeit der Verzeichnung aller Schubladeninhalte ist auffällig, dass weder das Arbeitszimmer mit den Mineralienschränken, noch die Bibliothek, die unmittelbar zum Arbeitsbereich gehörte, ebenso wenig die Bücher, die im Arbeitszimmer standen, hier erfasst wurden. Auch fand in dieser ersten Welle der Nachlassaufnahme das an das Arbeitszimmer angrenzende Schlafzimmer keine Erwähnung. Die erste Inventarisierungskampagne in Goethes Haus umfasste nur einen ausgewählten Teil des dort befindlichen Bestands, konnte man doch auf schon vorhandene Kataloge und Verzeichnisse für einzelne Sammlungsbestände zurückgreifen oder hoffte das zumindest. Man interessierte sich hauptsächlich für den Arbeitsbereich, die Schaltzentrale des Goetheschen Wirkens, und notierte in anderen Räumen Einzelnes, das noch nicht erfasst war. Nicht eine inhaltliche Systematik gab die Ordnung der Aufzeichnung vor, sondern die räumliche Anordnung der Dinge. Besonders in Goethes Arbeitszimmer wurde diese Ordnung streng erhalten und bei der Herausnahme einzelner Papiere im Anschluss entweder wiederhergestellt oder doch zumindest genau dokumentiert. Dieser Raum wurde damit schon kurz nach dem Tod des Dichters zu einer Art Museum, in dem die Anordnung der Objekte zueinander wichtig war. Die Dinge als konkrete materielle Objekte bekamen damit eine eigene Bedeutung. Dieses »Museum«, das recht bald auch von Freunden und Verehrern Goethes besucht werden konnte, war nicht auf die eigentlichen Sammlungen konzentriert, sondern bezog sich vor allem auf die Person des Dichters. Durch das beschriebene Verfahren bei der Bestandsaufnahme wurde ein einzigartiger Überlieferungszusammenhang geschaffen, der es bis heute ermöglicht, den Arbeitsbereich Goethes detailgenau zu rekonstruieren und die Situation im März 1832 größtenteils mit den originalen Gegenständen vor Augen zu führen.⁵

Im Jahr 1832 und danach wurde jedoch auch weiter an der Erfassung des gesamten Nachlasses einschließlich der Sammlungen, Hausratsgegenstände, Immobilien, Barschaften usw., für die es teilweise schon Einzelverzeichnisse gab, gearbeitet.⁶ Mit der

Lade charakterisiert den Besitzer bzw. bestimmte Interessen oder Lebenssituationen. Siehe dazu Ecker: Literarische Kramschubladen. ⁵ Dokumente und Gegenstände aus den Schubladen, die nicht sichtbar sind, befinden sich heute in den Depots und dem Archiv der Klassik Stiftung Weimar. ⁶ Die »Acta privata die Aufzeichnung des von Goetheschen Nachlasses in allen seinen Theilen betr.« von 1832, (GSA 38/ I, 3) dokumentiert den Erfassungsstand einzelner Sammlungs- bzw. Nachlassbestände und benennt Vorschläge zur zügigen Inventarisierung der Spezialsammlungen. Im Zuge der Vorbereitung der Sanierung von Goethes Wohnhaus wurde die Akte 2018 von Stefanie Harnisch vollständig transkribiert.

»Just dead meat«

I.

In den *Proceedings of the Zoological Society of London* vom 24. März 1863 findet sich eine kurze Mitteilung mit dem Titel »Notice of the Chanco or Golden Wolf (*Canis Chanco*) from Chinese Tartary« (Abb. 1). Ihr Verfasser war John Edward Gray, Kustos der Zoologischen Sammlung des British Museum, heute Teil des Natural History Museum. Der pittoreske Einstieg darf nicht täuschen, der Inhalt der Mitteilung ist Routinewerk:

»Lady Augustus Hervey hatte die Freundlichkeit, dem British Museum ein schönes Exemplar des Pelzes eines Wolfs zur Verfügung zu stellen, der von ihrem Bruder, Lieut. W. P. Hodnell, von Ihrer Majestät 54. Regiment, zusammen mit verschiedenen anderen Tieren, etwa dem großen *Ovis ammon*, in der Chinesischen Tatarei, geschossen worden ist.

Es handelt sich um ein besonders auffälliges Tier, eher größer als der gemeine europäische Wolf.

Ich habe es weder in Pallas' »Zoographia Rosso-Asiatica«, erschienen 1831 in St. Petersburg, noch in Dr. Schrencks »Reisen und Forschungen im Amur-Lande in den Jahren 1851–1856«, erschienen in St. Petersburg 1858, erwähnt gefunden, es sei denn, sie sehen es als eine Variante des gemeinen Wolfs (*C. lupus*) an.

Die Russen im östlichen Sibirien nennen einen Fuchs (*Canis alpinus*) (dargestellt durch Schrenck, Bd. 2) den *krasnoi Wolk*, das heißt, den gelbbraunen Wolf.

Canis Chanco

Pelz gelbbraun, auf dem Rücken länger, fest, mit dazwischen gemischten schwarzen und grauen Haaren; Hals, Brust, Bauch und das Innere der Beine ganz weiß, der Kopf blaß graubraun, die Stirn mit kurzen schwarzen und grauen Haaren bedeckt.

Hab. Chinesische Tatarei. Genannt *Chanco*.

Der Schädel ähnelt sehr dem europäischen Wolf (*C. lupus*) und hat dieselben Zähne. Das Tier ähnelt sehr dem gemeinen Wolf, allerdings mit deutlich kürzeren Beinen; und die Ohren, die Flanken des Körpers und die Außenseiten der Gliedmaßen sind mit kurzen, blaßen, gelbbraunen Haaren bedeckt.

Die Länge von Kopf und Körper beträgt 42 inches, Schwanz 15 inches.«¹

¹ Gray: Notice of the Chanco, S. 94. Meine Übersetzung.

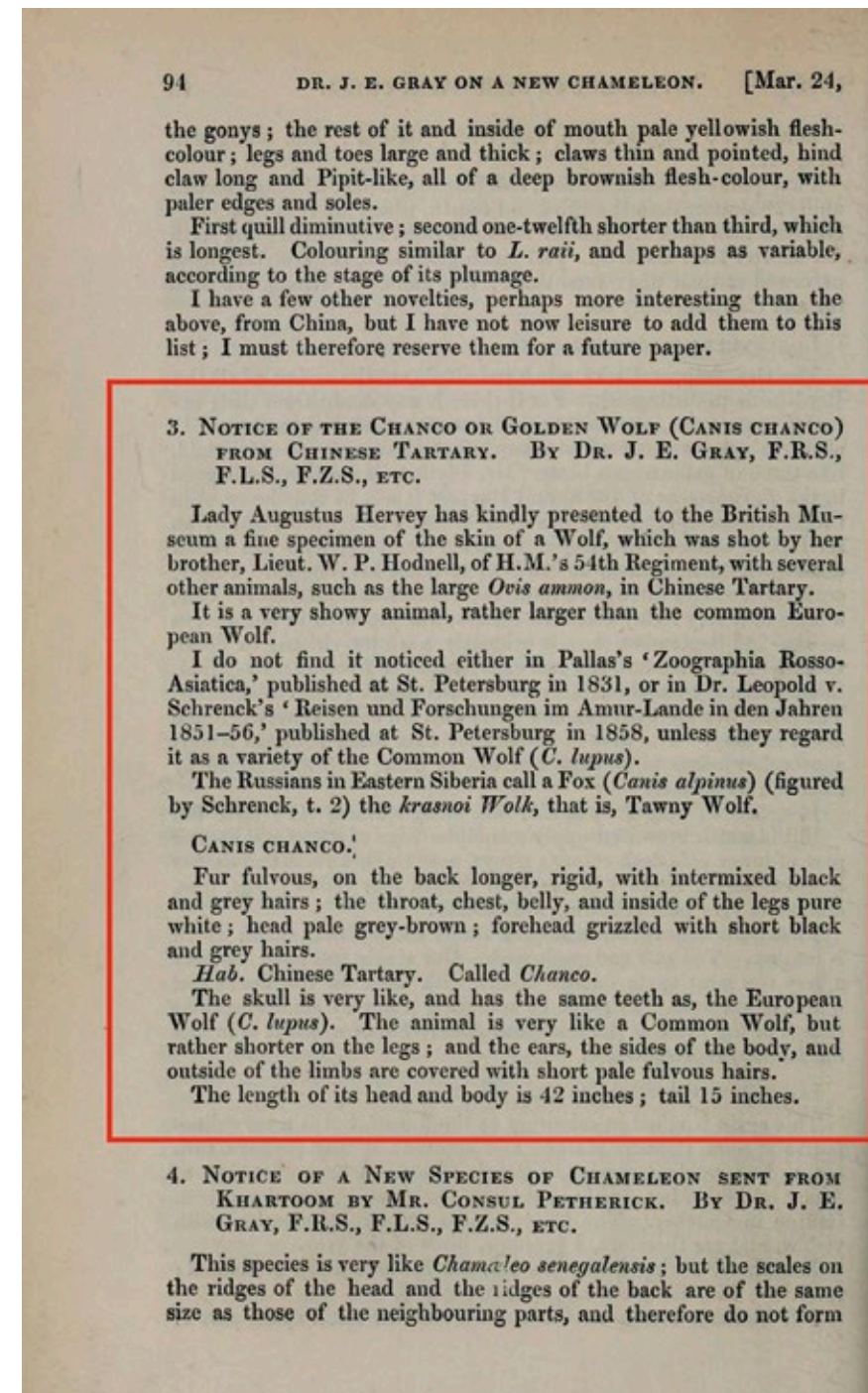


Abb. 1:

»Notice of the Chanco or Golden Wolf (*Canis Chanco*) from Chinese Tartary« von John Edward Gray.

Was aus der Mitteilung nicht direkt hervorgeht: Mit diesen Zeilen ist in die Ordnung der Lebewesen eine neue Art eingeführt worden. Genauer gesagt, indem Gray das Fell vor seinen Augen mit einem Namen belegt und zugleich die augenfälligsten Merkmale des Tiers publiziert, ist eine neue Adresse in der zoologischen Nomenklatur entstanden.

Bei Grays Mitteilung handelt es sich um eine Erstbeschreibung. Wie wir aus der Mitteilung wissen, bedeutet das nicht, dass ihr Verfasser der Sammler sein muss; in der Regel ist sogar das Gegenteil der Fall. Es bedeutet auch nicht, dass damit der Wolf zum ersten Mal überhaupt beschrieben worden ist. Grays Literaturangaben deuten an, dass das Tier schon vorher Erwähnung gefunden haben könnte, nur ist es dort nicht mit einem eigenen wissenschaftlichen Namen belegt worden. Genau dieser Akt geht hingegen mit einer Erstbeschreibung einher. Von nun an werden alle Exemplare, die dem geschilderten Wolf ähnlich sind, mit dem wissenschaftlichen Namen *Canis chanco* bezeichnet und unter diesem Namen als Art versammelt. Erst durch die Zuordnung eines Namens wird ein Tier zoologisch verkehrsfähig. Jeder Forscher hat diesen Namen zu benutzen, der Name allein stellt sicher, dass klar ist, von welchem Wolf die Rede ist, durch den Namen zusammengehalten, können sich Informationen anhäufen, der Name gibt dem Tier Spezifität, steht zu ihm im selben Verhältnis wie die Legende zum Bild.²

2.

Taxonomie und Nomenklatur bilden keine gewöhnlichen Teilgebiete der Biologie. Durch die enge Bindung an Regelwerke kommt das Vorgehen in manchen Aspekten einem juristischen Prozedere nahe. Geforscht wird vornehmlich vom Schreibtisch aus, Bibliothek, Online-Datenbank und Sammlung bilden die wichtigsten Hilfsmittel; molekulare Verfahren haben sie immer noch nicht verdrängt.³ Gleichzeitig handelt es sich um eine zentrale Tätigkeit, entstehen doch so die Einheiten, mit denen jeder in der Biologie arbeitet. Von Taxonomie und Nomenklatur hängt ab, welche Lebewesen für die Wissenschaft existieren und in welchen systematischen Zusammenhängen sie zueinander stehen: »Metaphysics in action.«⁴ Im Weiteren gehe ich aber ausschließlich auf einige hierher gehörige Vorgänge der Verschriftung ein. Ich folge dabei der Perspektive der Akteure, die ihre Aufzeichnungen mit größter Aufmerksamkeit bedenken. Tatsächlich verwenden nur wenige Wissenschaften so viel Zeit und Raum auf die Erläuterung der geeigneten Vorgehensweisen. Selbst für die Wahl der passenden Schreibmaterialien fehlt es nicht an Hinweisen: »Use

² In ihrer ethnografisch-künstlerischen Untersuchung der Wolfsanlage im Zoo Zürich beschreibt Luzia Hürzeler die durch die zwei Besuchereinsichten begrenzten Einsichten in das Gehege als systematisch arrangierte Bilder. Die an den Einblicken aufgestellten Schautafeln liefern hierzu die Legende. Gezeigt werden ferne Nachfahren von Grays Wolf aus der Chinesischen Tartarei, heute als Mongolischer Wolf bezeichnet. Diese und weitere Informationen auf den Schautafeln instruieren die Besucher, was sie sehen sollen: Eine Wolfsart in ihrem Habitat, ein bedrohtes Tier und schließlich weiter gefasst auch seinen europäischen Verwandten, der seit Ende der 1990er-Jahre – keineswegs einhellig begrüßt – wieder in der Schweiz vorkommt. Dafür, dass dieser Eindruck nicht gestört wird, sorgt die Arbeit am Bild: Die tägliche Reinigung der Anlage, deren Bepflanzung und Gestaltung, das Verbergen der Infrastruktur,

only Higgins Eternal Black Ink.«⁵ Von außen betrachtet könnte diese Aufmerksamkeit fast wie ein Spleen wirken, wir werden aber im Weiteren sehen, welche Logik dahintersteckt.

Damit noch einmal zurück zu Grays Mitteilung in den *Proceedings*. Meine Ausführungen sind dabei notgedrungen anachronistisch, denn zu einer Erstbeschreibung im heutigen Sinne wurden seine Zeilen erst 1905, als der seither mit einigen Revisionen gültige *International Code of Zoological Nomenclature* in Kraft trat. Ältere wissenschaftliche Namen waren keineswegs ungültig geworden, um Anerkennung zu finden, mussten sie aber eine Reihe von Bedingungen erfüllen. Am wichtigsten waren und sind die Priorität (gezählt wurde ab dem Jahr 1758, gleichbedeutend mit der zehnten Auflage von Linnés *Systema Naturæ*), die korrekte Bildung des Namens nach dem von Linné eingeführten binominalen System sowie dessen Verfügbarkeit; insbesondere darf der Name zum Zeitpunkt seiner Einführung nicht schon anderweitig vergeben sein. Sind diese Bedingungen erfüllt, hängt aber zuletzt alles daran, dass der Name in gehöriger Weise veröffentlicht worden ist.

Was damit gemeint ist, lässt sich mit Blick auf die erste Fassung des Codes aus dem Jahr 1905 noch sehr kurz beantworten. Nach der damals allein gültigen französischen Ausgabe ist ein Name gehörig veröffentlicht, wenn er (in meiner deutschen Übersetzung) »in einer Publikation verbreitet und von einem Hinweis, einer Definition oder einer Beschreibung begleitet worden ist.«⁶ Schaut man in die neueste Fassung des Codes, gültig seit dem Jahr 2000, wird man feststellen, dass sich um diese Formulierung inzwischen ein wahrer Wust von Zusätzen gelegt hat, die alle noch näher bestimmen, was eine Publikation auszeichnet und wie ein Hinweis, eine Definition oder eine Beschreibung aussehen muss, um als solche zu gelten.⁷ Aus gut zwei Zeilen sind damit inzwischen mehrere Seiten an Bedingungen geworden, welche die Vergabe eines Artnamens erfüllen muss, um Anerkennung finden zu können.

In dieser Entwicklung spiegeln sich die technischen und institutionellen Umbrüche im wissenschaftlichen Publikationswesen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, also seit dem rückwirkend festgelegten Startpunkt der Nomenklatur. Diese Entwicklung zeugt aber ebenso von den vielen Fragen und Problemen, die sich bei der Anwendung des Codes ergeben haben. Wenn es zum Beispiel im neuesten Code heißt, dass die Erwähnung eines umgangssprachlichen Namens in einer Erstbeschreibung aus der Zeit vor dem Jahr 1931 allein als Hinweis, Definition oder Beschreibung nicht hinreicht und folglich der Akt der Benennung keine Anerkennung finden kann, kann man sich leicht vorstellen, dass an

die Herausnahme und Tötung von kranken und überzähligen Tieren. Vgl. Hürzeler: *How to Sleep Among Wolves*. Zu den Schwierigkeiten, die vergebenen Namen in der Praxis konsistent zu halten, insbesondere mehrfache Bezeichnungen auszuschließen, sowie zu den hier ins Spiel kommenden Faktoren und hier von geprägten Lösungsansätzen am Beispiel der Botanik siehe Bowker: *Biodiversity Data Diversity*, S. 649–661. ³ Siehe Winston: *Describing Species*, Kap. 4–5; Fortey: *Dry Store Room No. 1*, S. 55 f.; Ohl: *Die Kunst der Benennung*, S. 60 f. ⁴ Daston: *Type Specimens and Scientific Memory*, S. 182. ⁵ Hall: *Collecting and Preparing Study Specimens of Vertebrates*, S. 4. ⁶ *Règles Internationales de la Nomenclature Zoologique*, Art. 25a. ⁷ Vgl. *International Code of Zoological Nomenclature*, Art. 8–9 und Art. 12–16.

diesem Punkt zuvor ein Streit entstanden ist.⁸ Wir sehen daran, dass die Publikation des Namens keine nebensächliche Angelegenheit ist; und zwar weder zu dem Moment, da der Code am Anfang des 20. Jahrhunderts in Kraft trat, noch erst recht für das gegenwärtig gültige Regelwerk. Der Akt der Benennung wird vielmehr erst durch die gehörige Publikation abgeschlossen; erst hierdurch entsteht eine neue Adresse in der Nomenklatur und erst hierdurch erfährt die taxonomische Systematik eine Erweiterung. Mit der Benennung fügt der Verfasser der Erstbeschreibung dem »Katalog des Lebens [...] einen weiteren Eintrag hinzu.«⁹ Hingegen braucht es keine Abbildung des durch den Namen bezeichneten Lebewesens (eine solche Abbildung kann aber im obigen Sinne als Hinweis gelten) und noch viel bemerkenswerter: Erst mit der neuesten Ausgabe des Codes ist die Festlegung eines Typusexemplars verpflichtend geworden.¹⁰

Im Fall von Grays Mitteilung geschieht dies zwar, wenn auch nur implizit. Wir erfahren sogar von wem und wo das Tier geschossen worden ist, an dem Gray die Bestimmung vornimmt. Selbst wer das Fell dem Museum zur Verfügung gestellt hat, wird mitgeteilt. Zugleich geht daraus allerdings hervor, dass die Gültigkeit der Mitteilung keineswegs unbedingt davon abhängt, dass weiterhin auf den Balg zugegriffen werden kann; wer könnte es Lady Hervey verdenken, falls sie den prächtigen Pelz wieder mit nach Hause genommen hat, als Bettvorleger, Trophäe an der Wand oder wärmendes Futter für den Wintermantel. Kurzum: Für alles, was aus einer Erstbeschreibung folgt, kommt es, vorausgesetzt die anderen Bedingungen sind erfüllt, zuletzt auf die formgerechte Publikation an. Zwar geben das Fell und seine Merkmale Gray den Anlass dazu, die Nomenklatur zu erweitern. Aber entscheidend dafür, dass aus dem Wolf aus der Chinesischen Tartarei der Namensträger einer neuen Art wird, ist die kaum eine halbe Druckseite umfassende Mitteilung in den *Proceedings*. Und das bis heute, auch wenn die Revision der Taxonomie inzwischen aus der Art *Canis chanco* die Unterart *Canis lupus chanco* gemacht hat.

3.

In der Literatur fehlt niemals der Hinweis, dass vermutlich erst etwa ein Fünftel bis ein Drittel aller Arten beschrieben worden ist, wobei hier mit Differenzen im Millionenbereich gerechnet wird.¹¹ Im Alltag geht es in der Taxonomie aber weniger um die Beschreibung und Benennung neuer Arten als, kurz gesagt, um Buchhaltung. Wie viele und welche Arten liegen vor, welche verschwinden, und dies stets in Bezug auf eine geografische Einheit, einen Landstrich, einen eng umgrenzten Lebensraum, etwa ein Tal oder einen See. Materiell setzt sich diese Buchhaltung zunächst in einer Sammeltätigkeit um, deren

⁸ Vgl. ebd., Art. 12.3. ⁹ Ohl: Die Kunst der Benennung, S. 75. ¹⁰ Vgl. International Code of Zoological Nomenclature, Art. 16.4 und Art. 72.3. ¹¹ Vgl. Winston: Describing Species, S. 4; Ohl: Die Kunst der Benennung, S. 258f. ¹² Siehe Fagan: Wallace, Darwin, and the Practice of Natural History. ¹³ Siehe Star, Gries-

wichtigste Depots naturhistorische Museen wie das Londoner bilden. Diese Sammeltätigkeit ist seit dem 19. Jahrhundert ein professionelles, teils auch kommerzielles Geschäft; Alfred Russel Wallace, Co-Autor der Theorie der Entstehung der Arten, hat seinen Lebensunterhalt über Jahrzehnte mit Sammlungsexpeditionen in Südamerika und Asien bestritten.¹²

Zur taxonomischen Buchhaltung gehört, auch deshalb habe ich diese Bezeichnung gewählt, ein erhebliches Maß an *paperwork*. Einschlägig untersucht ist dieser Punkt für das Museum of Vertebrate Zoology, das am Anfang des 20. Jahrhunderts an der University of California in Berkeley eingerichtet wurde.¹³ Sein erster Direktor, Joseph Grinnell, hatte genaue Vorstellungen davon, welche Aufzeichnungen das Material für das Museum begleiten mussten.¹⁴ Jedem Sammler im Feld wurde ein Journal mitgegeben, in dem Tag für Tag der Ertrag an Exemplaren zusammen mit Aufzeichnungen zur Flora am Sammelort und zu dem Verhalten des jeweiligen Tiers möglichst ergänzt um Fotografien festzuhalten war. Das Journal wurde im Museum archiviert und auf seiner Grundlage wurden drei Karteikarten angelegt, die alle Informationen nach Erwerb, zuständiger Abteilung und Quellenangaben aufschlüsselten. Schon im Feld wurde zudem jedes Exemplar mit einem Etikett versehen, auf dem Tag, Fundort, der Name des Sammlers sowie eine fortlaufende Registriernummer zu vermerken waren.

Im Idealfall erhielt man auf diese Weise eine vollständig untereinander verknüpfte Kette von Aufzeichnungen, die ohne Probleme vom Exemplar in der Sammlung zum Journal oder zur Kartei führte und umgekehrt. Als *Grinnell's System* ist diese Vorgehensweise bis heute in Gebrauch. Grinnell war aber keineswegs der erste, der auf sorgsame Schreibearbeit Wert legte. Schon Anfang der 1890er-Jahre verwendete sein zwanzig Jahre älterer Kollege C. Hart Merriam bei seinen Sammelexpeditionen standardisierte Journale und Vordrucke.¹⁵ Entsprechend überrascht es nicht, dass »note taking« für angehende Naturforscher einen wichtigen Aspekt ihrer Ausbildung bildete und weiterhin bildet.¹⁶ Warum das *paperwork* so viel Bedeutung besitzt, wird klarer, wenn man sich das Ziel dieser Sammelunternehmungen vor Augen führt. Wie Grinnell schreibt, geht es nicht darum, die größtmögliche Menge von tierischen Überresten zusammenzutragen, es geht vielmehr darum, den Wert des Sammelguts »dauerhaft« zu erhalten.¹⁷ In diesem Sinne sammelt man nicht Tiere, sondern, noch einmal Grinnell, einen »original record«, das heißt Daten.¹⁸ Nützlich sind diese Daten aber nur, wenn alle erwähnten Angaben aufgezeichnet worden sind. Erst dann ist es zum Beispiel möglich, die Veränderungen der Fauna in einem bestimmten Gebiet über die Zeit zu rekonstruieren, oder im Hinblick auf Grinnells eigene Forschungen, die Verteilung von Arten in verschiedenen Gebieten zu untersuchen.

semer: Institutional Ecology, »Translations« and Boundary Objects; Griesemer: Modeling in the Museum. ¹⁴ Grinnell: The Methods and Uses of a Research Museum, S. 33f. ¹⁵ Kohler: All Creatures, S. 151. ¹⁶ Ebd., S. 153. ¹⁷ Grinnell: The Methods and Uses of a Research Museum, S. 34. Meine Übersetzung. ¹⁸ Ebd., S. 35.

Jurassic Park 1.0.

Wie die Dinosaurier in die Welt kamen¹

Sie sind Kreaturen, die die Menschen faszinieren – wegen ihrer Größe, ihrer Ungeheuerlichkeit und wohl auch, weil sie tot sind: Dinosaurier. Als moderne Fabelwesen zwischen Wissenschaft und Fantasie sind die Riesenechsen überall auf der Welt präsent, nicht erst seit Steven Spielberg mit seiner Filmreihe *Jurassic Park* für internationale popkulturelle Aufmerksamkeit gesorgt hat.

Dinosaurier sind schon seit dem 19. Jahrhundert ein globalisiertes Kulturgut. Ihre Überreste, die in Museen zu bestaunen sind, scheinen dabei weniger Naturalien als ›natürliche Artefakte‹ – menschliche Schöpfungen – zu sein, ein Produkt aus den Werkstätten von Künstlern und Wissenschaftlern. So versteht beispielsweise der US-amerikanische Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell die Entdeckung der Dinosaurier im 19. Jahrhundert als ›natürliche Erfindung‹, die eng mit Modernisierungsprozessen verbunden war: »[T]he dinosaur was (and is) a definitely *modern* animal, at once a discovery and a creation of modern science, both a ›natural kind‹ and an artificial construction. Its irreducibility to any previously known group, its status as a novel public spectacle, and its hybrid character as both ›bird/reptile‹ and ›artificial/natural‹ made it the epitome of a modernized natural history.«² Mitchells Idee des Dinosauriers betont zwei Gedanken, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen: die Frage nach der Konstruktion dieses ›modernen Tieres‹ und der Blick auf dessen Inszenierung. Beides war (und ist) nicht nur geprägt durch den Wissenschaftsdiskurs, sondern maßgeblich mitbestimmt durch ästhetische Darstellungen, die zeitgenössische Naturforscher und Künstler entwickelten, um die ausgestorbenen Tiere zu vergegenwärtigen. Die sie begleitenden Paratexte fungierten als Erklärtexte und transportierten zugleich Narrative, die über die visuelle Präsentation hinausgingen und gesellschaftliche Fragestellungen spiegelten – etwa die nach Sterblichkeit.

¹ Dieser Aufsatz basiert auf Ausführungen in meinem Buch *Affe, Mond und Meer. Inszenierungen von Wissen und Wissenschaft im 19. und frühen 20. Jahrhundert* (2014). ² Mitchell: *The Last Dinosaur Book*, S. 138 f. Hervorhebung im Original. Mitchell verweist hier auch auf die »dinosaurian duality«, die der britische Paläontologe Harry Seeley 1887 mit der Einteilung der Dinosaurier in Saurischia (Echsenbeckensaurier) und Ornithischia (Vogelbeckensaurier) festlegte. Ebd., S. 138. ³ Die ersten Funde und wissenschaftlichen Berichte gab es in England bereits in den 1810er- und 1820er-Jahren vor allem durch Gideon Mantell und William Buckland. Vgl. Semonin: *Empire and Extinction*, S. 172. Owens Bericht für die British Association for the Advancement of Science, in der die Bezeichnung »dinosaurian« erstmals auftauchte,

I.

Aufmarsch der Echsen

Bereits die Namensgebung verweist auf die zentrale Bedeutung kultureller Imagination, die mit den fossilen Reptilien verbunden war und ist: Dinosaurier bedeutet abgeleitet vom Griechischen ›schreckliche Echse‹. Geprägt wurde der Begriff 1842 vom britischen Anatom Richard Owen,³ der im europäischen Wissenschaftsbetrieb der Jahrhundertmitte eine Schlüsselfigur ähnlich wie Charles Darwin oder Thomas Henry Huxley darstellte.⁴ Seine weitläufigen Forschungsinteressen waren paradigmatisch für eine zeitgenössische Wissens- und Wissenschaftskultur, die sich im Sinne der Humboldt'schen Universalgelehrtheit formierte und im Auftrag der Welterklärung verstand.

Die übergreifende Klassifizierung bzw. Namensgebung der Dinosaurier reflektierte weniger eine formelle Charakterisierung, sondern zielte auf die bedeutungsgeladene, mythosinspirierte Ungeheuerlichkeit der fossilen Tiere. Owen schuf damit eine Ordnung ausgestorbener Reptilien, die für seine wissenschaftlichen und wissenschaftspolitischen Ambitionen von Bedeutung war,⁵ vor allem aber eine wichtige Symbolträgerin der sich rapide verändernden Naturforschung wurde. Während der Affe fast zeitgleich zum Negativ-Maskottchen der Evolutionsbiologie mutierte, erschien der Dinosaurier als wissenschaftlich aufgeklärter Nachfolger von märchenhaften Drachen und Monstern.⁶ Zugleich implizierte die formelle Namensgebung eine taxonomische Zähmung dieser noch größtenteils unerklärlichen prähistorischen Tiere, die in der Folgezeit zu Aushängeschildern von Paläontologie und naturhistorischen Museen wurden. Sie nahmen damit eine wichtige Funktion in der Öffentlichmachung von Forschung ein, die sich mit Vorgeschichte beschäftigte, einem Wissenschaftsbereich, der im 19. Jahrhundert großflächig wuchs, nicht zuletzt rund um die Frage nach der Abstammung des Menschen.

Mit der Namensgebung prägte Owen zunächst den Wissenschaftsdiskurs, um zehn Jahre später noch einen Schritt weiter zu gehen und die Dinosaurier auch in die Gesellschaft einzuführen. Entscheidend dafür waren die lebensgroßen Modelle, die der englische Bildhauer und Maler Benjamin Waterhouse Hawkins zwischen 1852 und 1854 entwarf.⁷ Hawkins interessierte sich selbst stark für wissenschaftliche Tiersammlungen und Naturforschung.⁸ Er erstellte die Fisch- und Reptilien-Illustrationen für Darwins fünfbandige Edition *The Zoology of the Voyage of HMS Beagle* (1838–1843) und lieferte außerdem das bekannte Vergleichsbild von Menschen und Menschenaffen, das Huxley provokativ in *Evidence as to Man's Place in Nature* (1863) abdruckte.

erschien 1842. Vgl. Owen: *Report on British Fossils*, S. 102 f. In diesem Kontext wird jedoch auch immer wieder die Jahreszahl 1841 genannt, die Hugh Torrens zufolge auf eine irreführende Angabe Owens zurückzuführen ist, der damit strategische Ziele verfolgte. Vgl. Torrens: *Politics and Paleontology*, S. 181 ff. ⁴ Vgl. dazu auch die Owen-Biografie von Rupke: *Richard Owen*. ⁵ Vgl. Desmond: *Designing the Dinosaur*. ⁶ Vgl. Mitchell: *The Last Dinosaur Book*, S. 87 ff. ⁷ Zur Karriere und künstlerischen Tätigkeit von Benjamin Waterhouse Hawkins vgl. McCarthy: *The Crystal Palace Dinosaurs*, S. 13 ff. sowie Bramwell, Peck: *All in the Bones*. ⁸ Vgl. Bramwell: *The Life and Times of Benjamin Waterhouse Hawkins*, S. 15.

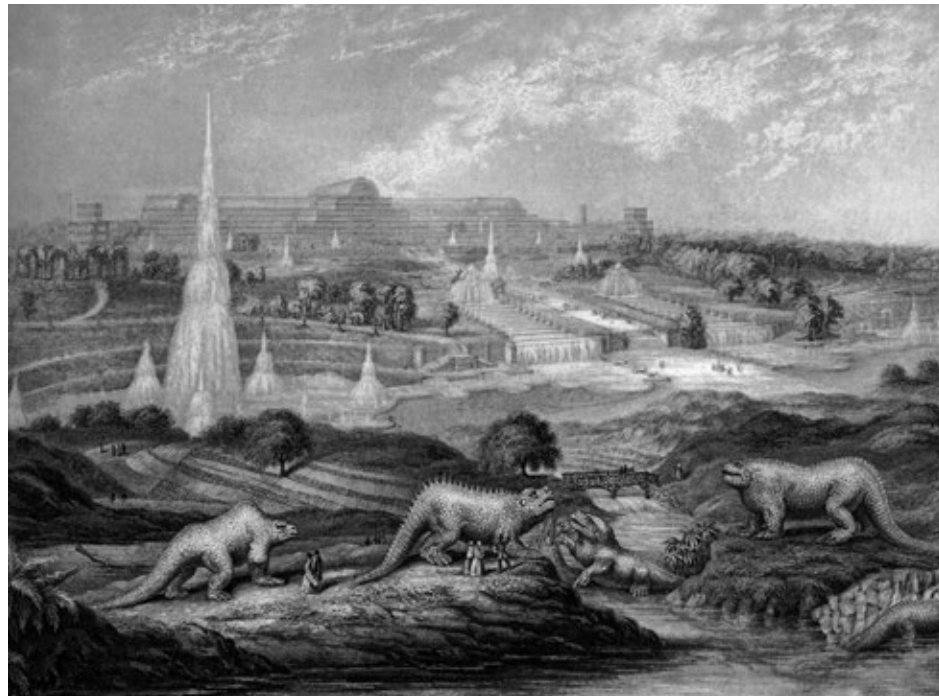


Abb. 1:
The Sydenham Crystal Palace, with Extinct Animals in the Foreground,
1854, Druck von George Baxter.

Seine Dinosaurierskulpturen entwickelte Hawkins in Zusammenarbeit mit Owen für einen Park in Sydenham südlich von London, in den der Crystal Palace der Weltausstellung von 1851 transferiert worden war. Der Künstler verwandelte die fossilen Reste, die bis dato hauptsächlich Geologen und Paläontologen beschäftigt hatten, in prähistorische Giganten, die die Parkbesucher nicht als Skelette, sondern als Skulpturen in voller Pracht empfingen. Dies war das erste Mal, dass Dinosaurier auf eine sehr konkrete, anschauliche und sinnliche Weise in der Öffentlichkeit präsentiert wurden (Abb. 1).

Insgesamt erstellte Hawkins für den Crystal Palace Park rund 30 Skulpturen fossiler Tiere, darunter nicht nur Dinosaurier und andere prähistorische Reptilien wie Fische, sondern auch einige urzeitliche Säugetiere. Als Teil einer Freiluftausstellung im hintersten Bereich des Parks befanden sich die Tierskulpturen weit weg vom Hauptgebäude, wo die Entwicklungen und Errungenschaften der menschlichen Kultur im Mittelpunkt standen. Wer also durch den Park zu den Dinosauriern flanierte, bewegte sich auch in eine weit entfernte Vergangenheit.

⁹ Vgl. auch Dawson: *Show me the Bone*, S. 188 ff. ¹⁰ Phillips: *Guide to the Crystal Palace and Park*, S. 157. Hervorhebung im Original.



Abb. 2:
Die Saurier-Skulpturen im Bau, ca. 1854, Foto von Philip Henry Delamotte.

2.

Dokumentierte Dinosaurier

Durch das auf Massenpublikum angelegte Konzept des Parks sahen vermutlich viele Menschen aus allen Schichten die Dinosaurier-Skulpturen. Aber selbst diejenigen, die nicht vor Ort waren, konnten die prähistorische »Tiersammlung« erleben – durch Zeichnungen, Fotos, Artikel und Erklärdokumente. Hawkins' Urwesen erfuhren ein großes mediales Echo und waren weitläufig präsent durch viele Begleittexte bzw. -werke.⁹ In seinem populären *Guide to the Crystal Palace and Park* (1854) schilderte Samuel Phillips, Autor und Pressverantwortlicher der Crystal Palace Company, die den Park betrieb, wie man sich durch die Anlage zu bewegen hatte: Er beschrieb den Weg von einem höher liegenden Plateau, von dem aus man die geologisch-paläontologische Freiluftausstellung überblickte, in eine »tiefe« Vergangenheit, die sich vor allem auf zwei Inseln in einem See abspielte: »This ground is divided into two islands, representing successive strata of the earth, and by aid of the restorations of the once living animals that are placed upon them, presenting us, on the left, with the *tertiary*, and on the right, with the *secondary*, epochs of the ancient world.«¹⁰

Das das Mesozoikum bzw. Erdmittelalter repräsentierende »secondary island« beherbergte Plastiken fossiler Reptilien wie das in Hawkins' Darstellung vierfüßig plumpe Iguanodon, den massigen Megalosaurus, den krokodilartig gestalteten Ichthyosaurus und den

langhalsigen Plesiosaurus. Die Skulpturen befanden sich teils im Wasser, teils auf dem Inselgrund. Den konnte man, da es keine Verbindung zum Ufer gab, nicht betreten. Im Gegensatz dazu ließ sich das ›tertiary island‹, welches auf das Tertiär bzw. die Erdneuzeit verwies, mit den Skulpturen ausgestorbener Vögel und Säugetiere aus der jüngeren Erdvergangenheit wie Megatherium (Riesenfaultier), Mastodon (eine Art Urelefant) und Mammut über eine Brücke erreichen. Symbolisch repräsentierte diese eine größere Nähe zur Jetztzeit¹¹ (Abb. 2).

Phillips wies insbesondere darauf hin, dass die bis dahin einzigartigen Rekonstruktionen auf der Basis fossiler Funde erstellt wurden: »[I]t is from the study and comparison of these fossil remains that the vast bodies which the visitor sees before him have been constructed with a truthful certainty that admits of no dispute.«¹² Im Fall eines eiszeitlichen Riesenhirsches kam hinzu, dass die Skulptur nicht nur auf der Grundlage vorliegender Knochenreste entworfen worden war, sondern angeblich sogar authentische fossile Teile enthielt: »[T]he horns are real, having been taken from the actual fossil.«¹³ Phillips' Ausführungen suggerierten also, dass die Darstellungen dem Stand der Forschung entsprachen, demnach über jeden Zweifel erhaben (›no dispute‹) und wissenschaftlich verbürgt waren.¹⁴ Zugleich brachten sie Authentizität (›real‹) als Legitimations- und Gestaltungsmittel ins Spiel.

Auch Owen selbst veröffentlichte ein Begleitbuch, in dem er die Entdeckungs- und Forschungsgeschichte der verschiedenen Tiere kurz darlegte.¹⁵ Dabei betonte er immer wieder die Wissenschaftlichkeit der Darstellung und unterstrich die großen Bemühungen des Künstlers – natürlich stets in enger Rücksprache mit ihm selbst.¹⁶ Faktisch war Owen wohl nur selten vor Ort und kommunizierte mit Hawkins offenbar vor allem schriftlich.¹⁷

In seinem Text erklärte der Wissenschaftler das Vorgehen bei der Rekonstruktion und beschrieb auch recht ausführlich die Modellierung.¹⁸ Mit dieser Offenlegung der Methoden wollte Owen vermutlich nicht nur seinen wissenschaftlichen Anspruch demonstrieren, sondern auch Kritik vorbeugen – einige der Tiere hatte Hawkins aus Mangel an ausreichenden fossilen Vorlagen ziemlich frei gestaltet.¹⁹ Durch die wissenschaftliche Rahmung erschienen die Park-Dinosaurier diskursiv abgegrenzt von Fabelwesen wie Drachen oder Seeungeheuern, denen sie wahrscheinlich in der Vorstellung der meisten Besucher ähnelten, wie die Formulierung in einem zeitgenössischen Artikel nahelegt: »We set foot on a dim world, where monsters dwell amid shades which even the eye of Owen can but little pierce.«²⁰

¹¹ Es ist unklar, ob alle bzw. wie viele Skulpturen tatsächlich realisiert und am geplanten Ort aufgestellt wurden, wie Phillips es suggeriert. Vgl. Rudwick: *Scenes from Deep Time*, S. 146, 260. Heute existieren 33 Skulpturen, die 15 verschiedene Spezies repräsentieren. ¹² Phillips: *Guide to the Crystal Palace and Park*, S. 158. ¹³ Ebd., S. 160. ¹⁴ Dawson argumentiert, dass dieser oft wiederholte Tenor, der die Unfehlbarkeit der Darstellung propagierte, auch den wirtschaftlichen Interessen der Crystal Palace Company verpflichtet war, die damit ihre Investition schützen wollte. Vgl. Ders.: *Show me the Bone*, S. 171 ff. ¹⁵ Owen: *Geology and Inhabitants of the Ancient World*. ¹⁶ Vgl. ebd., S. 5 ff. ¹⁷ Vgl. Dawson.: *Show me the Bone*, S. 184. ¹⁸ Vgl. Owen: *Geology and Inhabitants of the Ancient World*, S. 5 ff. ¹⁹ Vgl. ebd., S. 6; Secord: *Monsters at the Crystal Palace*, S. 157. John Edward Gray, der Kurator der zoologischen Abteilung am British Museum, bezeichnete die Dinosaurier-Darstellungen in einem Brief als »crowning humbug«

3.

Auge statt Text

Es sind also Paratexte wie die zitierten Beschreibungen, die die Dinosaurier von Sydenham bekannt machten und für die Nachwelt erhielten, obwohl ihr Schöpfer eigentlich ein anderes Konzept vertrat. Hawkins ließ an seinen Tierplastiken bewusst keine Beschriftungen oder Erklärtafeln anbringen.²¹ Allein das Auge sollte den Betrachter zur Erkenntnis führen. Offensiv plädierte er für das Konzept eines visuellen Lehrens und Lernens – »teaching directly through the eye«.²² In einem Vortrag vor der einflussreichen Londoner Society of Arts argumentierte Hawkins, dass die fossilen Reste, wie sie in den naturkundlichen Museen ausgestellt wurden, für einen Großteil der nicht-wissenschaftlichen Besucherschaft nur schwer oder gar nicht ›lesbar‹ seien: »Even our national collection at the British Museum, though containing some of the finest fossils that have been collected throughout the world, from their detached state, there being only two or three skeletons for comparison, offers little more than objects of wonder, literally only dry bones or oddly-shaped stones to the majority who see them.«²³ Dem wollte der Künstler eine, wie er es nannte, »novelty of a first acquaintance«²⁴ entgegenzusetzen. Die Besucher sollten also keine wissenschaftlichen Abhandlungen lesen oder unerklärliche Knochenfragmente anschauen müssen – sondern die Tiere erleben. Hawkins sah sich als Schöpfer, der die Abbilder lang ausgestorbener Lebewesen wiederauferstehen lassen konnte: »[T]o call up from the abyss of time and from the depths of the earth, those vast forms and gigantic beasts which the Almighty Creator designed with fitness to inhabit and precede us in possession of this part of the earth called Great Britain.«²⁵

Die Dinosaurier-Modelle waren dementsprechend auch dazu bestimmt, ein im heutigen Wortlaut ›kreationistisches‹ Welt- und Wissenschaftsbild zu bestätigen, das Hawkins und Owen propagierten und das im Gegensatz zu den evolutionären Theorien stand, die zu dieser Zeit zunehmend Verbreitung fanden.²⁶ Dabei enthielt Hawkins' Heraufbeschwörung der vorsintflutlichen²⁷ Giganten und deren explizite Verortung in Großbritannien dezidiert den Beiklang eines britischen Nationalismus, bedurfte es doch einer besonderen, gottgegebenen ›fitness‹, also Tauglichkeit, diesen Teil der Welt nicht nur zu bewohnen, sondern zu beherrschen (Abb. 3 a, b).

und »gross delusion«. Zit. n. Bramwell: *The Life and Times of Benjamin Waterhouse Hawkins*, S. 26. ²⁰ Anonymus: *Guide Books to the Crystal Palace*, S. 242. ²¹ Vgl. Marshall: ›A Dim World, where Monsters Dwell‹, S. 293. ²² Hawkins: *On Visual Education as Applied to Geology*, S. 444. Ausgehend von den Fossiliensammlungen und -studien britischer und französischer Provenienz hatte Hawkins zunächst Skizzen und schließlich seine Skulpturen entworfen, mit denen er den prähistorischen Tierwesen eine Körperlichkeit und vor allem ein greifbares, d. h. konsumierbares Bild in der Gegenwart verschaffte. ²³ Hawkins: *On Visual Education as Applied to Geology*, S. 444. ²⁴ Ebd. ²⁵ Ebd. ²⁶ Vgl. Marshall: ›A Dim World, where Monsters Dwell‹, S. 294. ²⁷ Die Dinosaurier wurden wiederholt als »antidiluvian« (vorsintflutlich) bezeichnet. Darin zeigt sich ein Verweis auf die Einordnung der prähistorischen Tiere in die göttliche Schöpfungsgeschichte. Vgl. Marshall: ›A Dim World, where Monsters Dwell‹, S. 295.

- Schiff, Julius** (Hg.): Briefwechsel zwischen Goethe und Johann Wolfgang Döbereiner (1810–1830), Weimar 1914.
- Schmid, Günther**: Physisch-chemisch-mechanisches Problem. Entstehungsgeschichte des Goetheschen Aufsatzes, Sonderabdruck, in: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen 168 (1935), S. 161–169.
- Schuster, Julius**: Goethes physisch-chemisch-mechanisches Problem, Sonderabdruck, in: Berichte der Deutschen Botanischen Gesellschaft 19 (1911), S. 722–728.
- Siemer, Stefan**: Geselligkeit und Methode. Naturgeschichtliches Sammeln im 18. Jahrhundert, Mainz 2004.
- te Heesen, Anke; Spary, Emma C.**: Sammeln als Wissen, in: Dies. (Hg.): Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung, Göttingen 2001, S. 7–21.
- Ullmann, Dieter**: Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750–1860, Basel u. a. 2012.
- Walz, Markus** (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven, Stuttgart 2016.
- Waidacher, Friedrich**: Handbuch der Allgemeinen Museologie, 3. Aufl., Wien, Köln, Weimar 1999.

Kunsttechnologische und materialwissenschaftliche Zugänge in der Restaurierung zu Parerga in Goethes naturwissenschaftlichen Sammlungen

I.

Einführung

In Goethes naturwissenschaftlichen Sammlungen, die als Arbeits- und Studiensammlungen, zum Teil aber auch als Lehrsammlung für den Sohn August angelegt sind, haben sich sowohl die eigentlichen Sammlungsobjekte als auch deren vermeintlich ursprünglichen Kontexte durch Beschriftungen, Etiketten und in Teilen noch existierende Präsentationsmedien erhalten. Es stellt sich jedoch die grundsätzliche Frage nach deren ›Ursprünglichkeit‹. Präsentieren sich die Objekte noch so wie zur Goethezeit oder erfuhren die historischen Dichotomien im Laufe der Zeit Veränderungen, sodass die zeitgenössischen Präsentationsformen und die damit verbundenen didaktischen Funktionen heute nicht mehr lesbar sind?

2.

Objektauswahl

Um dieser Frage nachzugehen, wurden aus dem reichhaltigen Bestand des Goethe-Nationalmuseums beispielhaft zwei Konvolute ausgewählt. Es handelt sich einerseits um 18 Schaukästen mit Vogelpräparaten aus der naturwissenschaftlichen Sammlung und um 71 Etiketten, Texte und Beschriftungen aus der geowissenschaftlichen Sammlung. Diese wurden von den Grafikrestauratoren der Klassik Stiftung Weimar in Kooperation mit der Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung, Fachbereich 4.5 »Kunst- und Kulturgutanalyse«, analysiert. Während sich die Schaukästen als komplex aufgebaute Objekte aus verschiedensten Materialien darstellen, umfasst die zweite Gruppe einfache Zettel und Etiketten, die zur Stabilisierung teilweise auf Pappe aufgeklebt wurden. Die Beschriftungen wurden auf allen Objekten mit unterschiedlichen Schreibmaterialien ausgeführt. Zu Herkunft und Vorgeschichte der Objekte standen mündliche Informationen durch den Arbeitskreis des Forschungsprojekts *Parerga und Paratexte*, schriftliche Informationen aus der Museumsdatenbank und historische Aufzeichnungen zur Verfügung. Die

zerstörungsfreie Untersuchung der Objekte sollte Aufschluss über die verwendeten Materialien, also Farben, Schreib- und Zeichenmittel, den technischen Aufbau und mögliche Veränderungen geben. Aus diesen Erkenntnissen sollten wiederum Rückschlüsse auf die Entstehungsgeschichte und den Gebrauch der Objekte gezogen werden.

3.

Verfahren

Aufgrund des kulturhistorischen Wertes der zu untersuchenden Gegenstände kamen zur Charakterisierung der Trägermaterialien, Farbfassungen und Zeichenmaterialien ausschließlich zerstörungsfreie Methoden zum Einsatz.

Visuelle Untersuchung

Bereits durch die visuelle Untersuchung konnten primäre Gemeinsamkeiten und Unterschiede der einzelnen Objekte erkannt werden. Eine erste Gruppenbildung geht der Aufnahme basaler exemplarspezifischer Daten voraus. Die Eigenschaften der verwendeten Basismaterialien wie Papier, Pappe, Holz, Glas und der applizierten Farbmittel sind ebenso hilfreich bei der Gruppierung wie die Kombination und der augenscheinliche Aufbau der Objekte.

So entstehen beispielsweise im Papier während des Herstellungsprozesses typische Merkmale. Traditionell mit der Hand geschöpfte Papiere weisen im Durchlicht Stege und Rippen auf. Waren auf dem Schöpfsieb Zeichen oder Marken montiert, bilden sich diese als Wasserzeichen ab. Weiterhin erlauben die Art der Faserverteilung, Papiereinschlüsse oder spezifische Oberflächenstrukturen Rückschlüsse auf technische Aspekte der Papierproduktion.

Papierstruktur-Analyse (PS)

Neben den seit Jahrzehnten verwendeten Methoden, wie zum Beispiel den radiografischen Verfahren, kommen seit einigen Jahren, bedingt durch neue Kameratechnologien und Leuchtmittelarten, weitere Verfahren zur Aufnahme von Wasserzeichen hinzu. Insbesondere eine in Weimar weiterentwickelte Variante der zuletzt häufig angewendeten Bildsubtraktion erlaubt die Sichtbarmachung der Papierstrukturen und Wasserzeichen von auf dicken Trägermaterialien aufgeklebten Papieren. Dabei wird die Auflichtaufnahme eines Papierobjekts von der Durchlichtaufnahme digital subtrahiert.¹ Zurück bleibt ein Abbild der für das Auge sonst unsichtbaren Papierstruktur. Abhängig von der Qualität der vorbereiteten Aufnahmen ist eine nahezu störungsfreie Darstellung solcher Strukturen möglich.

¹ Siehe Dietz, Wintermann: Wasserzeichen. ² Siehe Mrusek, Fuchs, Oltrogge: Ein neues Reflektographieverfahren zur Untersuchung von Buchmalerei und historischem Schriftgut.

Oberflächenanalyse (RTI)

Reflectance Transformation Imaging (RTI) ist eine computergestützte Methode, mit der von einem Objekt mehrere Bilder mit fixierter Kameraposition und variablen Beleuchtungspositionen angefertigt werden. Diese Aufnahmen werden digital zu einem Polynomial Texture Map (PTM) zusammengeführt. In der so entstehenden Datei kann die Position der Lichtquelle nachträglich verändert werden, um beispielsweise die Oberfläche des aufgenommenen Objekts im variablen Streiflicht untersuchen zu können. Dieses Verfahren wurde 2001 entwickelt und ist inzwischen für die Dokumentation von Oberflächenstrukturen auf Papierarbeiten weit verbreitet.

Ultraviolettfluoreszenz und Infrarotreflektografie (UVF und IRR)

Mittels Infrarotreflektografie können kohlenstoffhaltige Zeichenmittel von anderen schwarzen Zeichenmaterialien unterschieden werden.² Die Methode, die erstmalig in den 1960er-Jahren zur Gemäldeuntersuchung genutzt wurde, beruht auf der charakteristischen Wechselwirkung zwischen Infrarotlicht und den Farbmitteln auf den zu untersuchenden Objekten.

Das Objekt wird mit Infrarotlicht (IR) bestrahlt, eine infrarotempfindliche Kamera visualisiert die für das menschliche Auge nicht sichtbare Strahlung. Je nach Zusammensetzung absorbieren die Substanzen im IR in charakteristischer Weise. Substanzen, die wie Ruß oder Steinkreide elementaren Kohlenstoff enthalten, absorbieren das IR in einem bestimmten Wellenlängenbereich stark und erscheinen in der IR-Aufnahme schwarz, während andere Zeichenmaterialien im gleichen Wellenlängenbereich transparent werden. Auch Vorzeichnungen, die mit Metallstiften oder Bleigriffel ausgeführt wurden, können mit dieser Methode sichtbar gemacht werden. Es bietet sich hier die Möglichkeit einer ersten Klassifizierung. Bestrahlt man das Objekt mit Ultraviolettlicht (UV), werden Binde- und Farbmittel sichtbar, die u. U. keine Fluoreszenz im sichtbaren Bereich aufweisen. Die Fluoreszenzeigenschaften der Bindemittel sind unterschiedlich, so zeigt Schellack eine orangegelbe Fluoreszenz, während Gummi Arabicum gar nicht im sichtbaren Bereich fluoresziert. Das Verfahren bietet somit die Möglichkeit, fluoreszierende Substanzen zu identifizieren. Darüber hinaus erlaubt die Bestrahlung im UV die Sichtbarmachung ausgebleicher oder verwaschener Tinten.

Sichtbare Lichtspektroskopie (VIS)

Mithilfe eines Spektralfotometers kann der Farbwert eines Farbmittels anhand seines Reflexionsspektrums im Bereich des sichtbaren Lichts zwischen 380 nm und 730 nm quantitativ erfasst werden. Die zu untersuchende Probe wird mit sichtbarem Licht beleuchtet. Das Probenmaterial tritt in Wechselwirkung mit der Strahlung und absorbiert bzw. reflektiert in spezifischer Weise das sichtbare Licht, wodurch es farbig erscheint. Das reflektierte Licht, welches charakteristisch für ein bestimmtes Farbmittel ist, wird mithilfe des Fotometers gemessen und in Form einer Reflexionskurve abgespeichert.

Diese Reflexionskurve stellt die Abhängigkeit der Intensität des reflektierten Lichts von der Wellenlänge dar.³ Der Vergleich mit einer Datenbank ermöglicht in der Regel die Zuordnung zum jeweiligen Farbmittel. Es handelt sich um eine reine Oberflächenanalyse. Tiefer liegende Farbschichten können mit dieser Methode nicht analysiert werden. Korrosions- und Alterungsprozesse erschweren die Analyse.

Röntgenfluoreszenzanalyse (RFA)

Bei der Röntgenfluoreszenzanalyse (RFA) wird die elementare Zusammensetzung anorganischer Verbindungen bestimmt. Es handelt sich um ein Verfahren, bei dem die Probe Röntgenstrahlung ausgesetzt wird. Die Strahlung tritt in Wechselwirkung mit der Materie, die angeregten Atome senden nun ihrerseits charakteristische Strahlung aus. Mit einem geeigneten Detektor wird die Röntgenfluoreszenz detektiert und man erhält Informationen über die Zusammensetzung. Die Energie der emittierten Röntgenstrahlung ist charakteristisch für ein bestimmtes chemisches Element, die Signalintensität erlaubt Rückschlüsse auf die vorhandene Menge. Die Analyse organischer Materialien ist mit diesem Verfahren nicht oder nur sehr bedingt möglich.

Zur Durchführung einer Gesamtmessung werden mitunter mehrere Einzelmessungen ausgeführt, die zu einem Spektrum akkumuliert werden. Für die Detektion leichter Elemente kann eine Heliumspülung aktiviert werden, welche die Absorption niederenergetischer Röntgenstrahlung an Luft vermindert und damit die Nachweisgrenzen für leichte Elemente verbessert.⁴

Infrarotspektroskopie (FTIR)

Für die chemische Analyse von organischen Materialien stellt die Infrarotspektroskopie seit Jahren ein gängiges Verfahren dar. Im Unterschied zu Untersuchungsmethoden zur elementspezifischen Charakterisierung nutzt man bei der Infrarotspektroskopie in diffuser Reflexion die Wirkung der elektromagnetischen Strahlung auf Atombindungen aus. Durchstrahlt Infrarotlicht eine Probe, so kann es durch Absorption in spezifischer Weise abgeschwächt werden. Diese Absorption beruht auf der Übertragung der Strahlungsenergie auf Atombindungen, die dann in Schwingungs- bzw. Rotationsenergie umgesetzt wird. Da die dazu notwendigen Energien bzw. Frequenzen charakteristisch für die jeweiligen Bindungen sind, können damit Materialien identifiziert werden.

Üblicherweise werden infrarotspektroskopische Untersuchungen in Transmission durchgeführt. Dafür wird eine Probe entnommen und diese mit Kaliumbromid vermischt.

³ Vgl. hierzu: Fuchs, Oltrogge: *Colour material and painting technique*, S. 133–171 sowie: Hahn, Oltrogge, Brevers: *Coloured prints of the 16th century*. ⁴ Siehe Bronk, Röhrs, Bjeoumikhov u. a.: *ArtTAX®: A new mobile spectrometer*. ⁵ Siehe Bartoll, Hahn, Schade: *Application of Synchrotron Infrared Radiation*. ⁶ Siehe die tabellarische Übersicht im Anhang. ⁷ August von Goethe an Nicolaus Meyer am 29. 10. 1802, in: *Kasten: Goethes Freund Dr. Nicolaus Meyer*, S. 436 f. ⁸ Vgl. Kobi: *Staging Life*.

Diese Mischung wird zu einem sogenannten Pressling verarbeitet und in den Strahlengang gebracht. Wenn auf die Probenentnahme verzichtet werden soll, kann auch in diffuser Reflexion gemessen werden. Dies bedeutet, dass der Analysator nicht hinter der Probe positioniert ist, sondern auf derselben Seite wie die Quelle der Infrarotstrahlung. Aufgrund unterschiedlicher physikalischer Parameter lassen sich Transmissions- mit Reflexionsspektren nicht vergleichen, hier ist eine Transformation notwendig. Eine andere Möglichkeit bietet der Vergleich mit entsprechenden Referenzspektren.⁵

4.

Analyse

4.1

Die Schaukästen aus der naturwissenschaftlichen Sammlung

Wie bereits annonciert, umfasste das erste Konvolut alle 18 Schaukästen mit Vogelpräparaten aus Goethes naturwissenschaftlicher Sammlung.⁶ Zumindest ein Teil dieser Sammlung gelangte durch Schenkung 1802 nach Weimar: »Als ich vor kurzen in Jena war, schenkte mir der geheime Hofrat Loder eine schöne Schmetterlingssammlung und elf ausgestopfte Thiere, nämlich ein Marder, ein schwarzes Eichhörnchen, ein Gimpel, ein Eisvogel, ein Stieglitz, zwei Krammetsvögel, eine Goldammer, ein Rotkehlchen, ein Seidenschwanz und ein Nußhäher, welche alle unter Glas in pappernen Kästen sehr gut verwahrt sind.«⁷ Weitere Vogelpräparate könnten durch Bemühungen Goethes, entsprechende Präparate für die Jenaischen Kabinette zu beschaffen, in seine Sammlung gekommen sein.⁸ Anhand historischer Aufnahmen und Zeichnungen ist davon auszugehen, dass alle 18 Schaukästen nach der Einrichtung des Goethe-Nationalmuseums 1885 in verschiedene Präsentationen integriert wurden.

Aufbau und Zustand

Bereits die visuelle Analyse gibt Aufschluss über unterschiedliche Herstellungsarten, Überarbeitungen und Erhaltungszustände der Schaukästen. Der Korpus der Schaukästen besteht meist aus Pappe. Lediglich die Schaukästen für Bussard, Rebhuhn und Stockente (GNA 78, 80, 82.1) bestehen aus einem Holzkorpus.

Alle Kästen sind innen und außen mit Papier bezogen. Bis auf zwei Ausnahmen (GNA 80, 83) sind diese Papiere grundiert, gefärbt oder bearbeitet worden. Innen wiederum finden sich bis auf GNA 85, der einfarbig schwarz gestrichen wurde, in allen Kästen ausgemalte Hintergründe und Seitenwände. Zumeist handelt es sich dabei um in Gouache ausgeführte stilisierte Wolken, Bäume oder Sträucher über einem weißen Anstrich. In diesen Kästen wurden neben der Ausmalung die Vögel mit naturnahen Installationen in eine gewisse Umweltbeziehung gebracht. Die Vögel sitzen auf Zweigen über angedeutetem Buschwerk, eingestreuter Sand oder zerriebene Muscheln bilden den Boden dieser kleinen Dioramen. Auffällig ist, dass in fast allen Kästen die gleichen Materialien zur Dekoration verwendet wurden.



Abb. 1 und 2:
 Gruppe der von Hofrat Loder geschenkten neun Schaukästen,
 Vorder- und Rückseiten,
 Klassik Stiftung Weimar, Museen.

Die Falzstreifen zur Fixierung der Scheiben am Korpus bestehen hauptsächlich aus Papier, aus textilen Streifen oder Kombinationen beider Materialien. Augenscheinlich finden sich auf den meisten der Schaukästen mehrere Farbfassungen und verschiedenfarbige Papierüberzüge. Die Beschriftungen der hauptsächlich auf den Rückseiten von 15 der insgesamt 18 Kästen angebrachten Klebeetiketten wurden mit schwarzer Tinte in Feder ausgeführt. Als Aufhängung dienten sowohl Metallringe, die durch Textilstreifen auf der Rückseite befestigt wurden, als auch textile Schlaufen oder handgefertigte Drahtösen. Auch hier sind häufig Überarbeitungen und Reparaturen nachweisbar.

Bei acht Schaukästen ist anhand der Verklebungen der Glasscheiben mindestens eine nachträgliche Öffnung des Kastens zweifelsfrei erkennbar. Bei den anderen zehn Kästen wurde in die Rückwand ein etwa 4 mm großes Loch gebohrt und anschließend wieder verkittet.

Bis auf GNA 86.1 wurden in einer letzten Überarbeitung alle Kästen mit einem hellblau gefärbten Büttenpapier überzogen. Dieses wurde über die Rahmenleisten geführt und lässt dort lediglich einen schmalen Streifen des goldbronzenen oder hellbraun gefärbten Papierstreifens überstehen. Es entsteht so der Effekt eines Goldschlipes, wie er häufig bei Bilderrahmen Anwendung findet.

Die Rückseiten wurden bei dieser umfassenden Erneuerung der Kästen überwiegend verschont, sodass sie heute wichtige Hinweise zur Bewertung des historischen Zustands liefern.

Ausgehend von August von Goethes Bericht zur Herkunft der Schaukästen lassen sich die untersuchten Kästen in zwei Gruppen gliedern: Die erste Gruppe umfasst die von Hofrat Loder geschenkten neun Schaukästen (Abb. 1 und 2), die zweite Gruppe beinhaltet weitere neun Schaukästen unbekannter Provenienz.

In der Gegenüberstellung wird ersichtlich, wie homogen die Gruppe der Schaukästen aus Loders Geschenk gegenüber der zweiten Gruppe wirkt. Größe, Aufbau, Ausmalung und Dekoration bestätigen die gemeinsame Herkunft. Die Rückseiten der Kästen zeigen ebenfalls Übereinstimmungen, die jedoch infolge verschiedener Überfassungen nicht ganz so eindeutig sind. Ausmalung und Dekoration der Schaukästen dieser Gruppe scheinen eher schablonenhaft und pragmatisch ausgeführt worden zu sein, was nicht unbedingt dafür spricht, dass mit den Dekorationen zusätzliches Wissen zu Lebensraum und -gewohnheiten der jeweiligen Art vermittelt werden sollte.

⁹ Vgl. Böhme: Gründliche Anweisung Vögel auszustopfen, S. 61–63. ¹⁰ Vgl. Encyclopédie Méthodique, S. 458–460. ¹¹ Die Bestimmung der Luftqualität erfolgt durch Emissionsmessung. Hierbei werden die zu analysierenden Emittenten über einen konstanten Luftstrom durch Adsorption an ein geeignetes Adsorbiermaterial angereichert (in diesem Fall TenaxTM). In einem nächsten Schritt werden die adsorbierten flüchtigen Verbindungen thermisch desorbiert und in einen Gaschromatografen überführt. Die Gaschromatografie (GC) »fraktioniert« die zu analysierende Mischung in Einzelkomponenten. Die gängige Kenngröße ist die sogenannte Retentionszeit, d.h. die Zeit, die ein bestimmter Stoff braucht, um

Die zweite Gruppe der Sammlung (Abb. 3 und 4) ist in Materialität, Aufbau und Erhaltungszustand außerordentlich heterogen. Keiner der Kästen lässt sich optisch oder technisch der ersten Gruppe zuordnen. Allenfalls der Kasten der Blauracke (GNA 84) scheint sich dem Stil der Kästen der ersten Gruppe anzunähern. Die Ausmalung ist jedoch vollkommen eigenständig, zudem ist der Profilrahmen aus Pappmaché nachgebildet. Vielleicht kann dies als ein Versuch gewertet werden, frühe Sammlungszuwächse ästhetisch dem ursprünglichen Bestand anzugleichen.

Insgesamt wurden 16 Kästen aus beiden Gruppen zu einem späteren Zeitpunkt rückseitig beschriftet. Diese Beschriftungen sind prinzipiell einer Handschrift, möglicherweise August von Goethes zuzuordnen. Auf einem rechteckigen Schild wird das Präparat benannt, auf einem gezackten kreisrunden Etikett finden sich Kombinationen aus der Zahl »28« und den Kleinbuchstaben »a, b, d, e, n, h, f, g«. Die Kombinationen wurden nicht eindeutig verwendet und sind bislang nicht auflösbar. Diese Etiketten kleben auf verschiedenen Materialien. Sie sind so ein Beleg dafür, wie die Kästen der Sammlung zum Zeitpunkt der Etikettierung gestaltet waren. Es finden sich darunter solche mit schwarz gefärbten Büttenpapieren, schwarz lackierten Rückwänden, unbehandelten Pappen oder mit Rückwandbezügen aus einfarbigen Papieren. Auf 13 der Kästen befinden sich Spuren flüssig verarbeiteter Farben.

Die nachträglich mit selbstklebendem Kreppband oder Textilstreifen ausgeführten Überarbeitungen sind ebenso wie die rückseitigen Bohrungen in erster Linie konservatorischen Eingriffen zuzuschreiben. Historische Anweisungen zur korrekten Durchführung einer Taxidermie fokussieren neben einer sachgerechten Behandlung und Verarbeitung des Präparats vor allem den Schutz vor Insekten.⁹ Nicht zuletzt wurde das Einbringen von Schädlingen in dicht verschlossene Kästen mit Beigaben beispielsweise von Kampfer als effektive Methode beschrieben, die Präparate dauerhaft erhalten zu können.¹⁰ Durch klimatische Schwankungen bedingte Schrumpfs- und Dehnungsprozesse und die damit einhergehende Rissbildung in den Kästen und Bezugstoffen führten jedoch häufig dazu, dass in späteren Jahren Insekten in die Kästen eindringen konnten. Wurde Insektenfraß festgestellt, musste der Kasten geöffnet werden und eine erneute Behandlung des Präparats erfolgen. Der Nachweis¹¹ von Lindan als Insektizid in einem der Kästen lässt darauf schließen, dass dieser ab den 1940er-Jahren mit dieser Substanz behandelt worden sein kann.¹² Nach Abschluss der Behandlung versuchte man, die Kästen erneut wirksam abzudichten. Kitt, neue Überzugspapiere, Farbe und Leim wurden eingesetzt, um auf absehbare Zeit einen Schutz vor Insekten sicherzustellen.

nach Aufbringung auf die Gaschromatographiesäule am Ende mit einem Detektor erfasst zu werden. Die Substanz taucht dann als »Peak« nach einer bestimmten Zeit in einem sogenannten Chromatogramm auf. Üblicherweise sind Gaschromatografen in diesem analytischen Bereich mit einem Massenspektrometer (MS) als Detektor ausgestattet, der den Stoff anhand seines charakteristischen Massenspektrums qualitativ analysiert. Hier spricht man dann von einer GC/MS-Kopplung. ¹² Lindan, Hexachlorcyclohexan, wurde seit 1942 als Insektizid verwendet. Vgl. hierzu beispielsweise: Straumann: Nützliche Schädlinge, S. 272–277.



Abb. 3 und 4:
 Gruppe der neun Kästen unbekannter Provenienz,
 Vorder- und Rückseiten,
 Klassik Stiftung Weimar, Museen.



Abb. 5:
Mansardenzimmer im Goethehaus, Farbholzschnitt von Margarete Geibel, Detail, um 1908,
Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KG/01253.



Abb. 6:
Details drei verschiedener Rückseiten mit Spuren von schwarzer und blauer Farbe.



Abb. 7 (o.) und 8 (u.): Mansardenzimmer im Goethehaus,
oben von 1910, Klassik Stiftung Weimar, Inv.-Nr. KPh/9930,
unten von 1916, Klassik Stiftung Weimar, HAAB, Sign. V 2228 (b), Nr. 15.

Für die verschiedenen Fassungen der Oberflächen der Kästen können ästhetische Überlegungen ausschlaggebend gewesen sein. Insbesondere die blauen und schwarzen Farben lassen vermuten, dass die Kästen im Rahmen verschiedener Präsentationskonzepte einem jeweiligen Farbprogramm angepasst wurden. Weiterhin sollten hier sicherlich auch Alterungs- und Nutzungsspuren beseitigt werden.

Eine Entwurfszeichnung von Margarete Geibel um 1908 und der zugehörige Farbholzschnitt (Abb. 5) lassen vermuten, dass die Kästen für die Präsentation in den Mansardenzimmern des Goethehauses blau gefasst worden sind.

In diesem Zusammenhang wird es außerordentlich interessant sein, die während der Sanierung von Goethes Wohnhaus durchzuführenden Farbbefundungen der infrage kommenden Mansardenzimmer mit den Farbspuren auf den Kästen abzugleichen (Abb. 6).

Die historischen Aufnahmen von 1910 bzw. 1916 erlauben zwar keine Beurteilung des ursprünglichen Zustands der Kästen, allerdings belegen sie eine umfassende Veränderung im äußeren Erscheinungsbild (Abb. 7 und 8). Die auf den Aufnahmen von 1910 noch schwarz erscheinenden Kästen wirken auf den Aufnahmen von 1916 nunmehr deutlich heller. Dieser Befund wird später noch zu diskutieren sein.

Naturwissenschaftliche Analysen

Neben der visuellen Beurteilung sollten naturwissenschaftliche Analysen Hinweise auf die zeitliche Abfolge der Überarbeitungen geben.

Wie bereits eingangs beschrieben, sollten hier nur nicht-invasive Untersuchungsmethoden zur Anwendung kommen. Daher wurden weder Proben der verschiedenen Materialien entnommen, noch einer der Kästen geöffnet, um Teile der dekorativen Ausstattung genauer zu untersuchen. Aus diesem Grund konzentrierten sich die Untersuchungen auf einen Vergleich der Beschriftungen sowie der blauen Farbspritzer und Pinsel- und Klebstoffspuren auf den Rückseiten der Kästen und der weißen Farbe der grundhaften Ausmalung der August von Goethe zuzuordnenden Schaukästen.

Beschriftungen

Die Untersuchung der Beschriftungen erfolgte mit IR-Reflektografie. Die schwarzen Schreibmaterialien absorbieren stark im NIR.¹³ Alle Schilder wurden demnach mit Feder in Rußtusche ausgeführt. Ein Vergleich der Tuschen hinsichtlich der quantitativen Übereinstimmung erfolgte nicht, da keine zusätzlichen Erkenntnisse zu erwarten waren (Abb. 9).

Augenscheinlich wurden für die rechteckige Beschilderung völlig verschiedene Papiere und für die runden Etiketten mit 30 Zacken für die Systematik jeweils das gleiche Papier verwendet. Ein objektiver Beleg wie Papierstruktur oder Wasserzeichen konnte nicht angeführt werden, da die Proben fest verklebt und für eine belastbare Papierstrukturanalyse zu klein sind.

¹³ NIR: Nahes Infrarot bis etwa 1100 nm.

Gegenstände, Dinge und Artefakte werden in Sammlungen, Archiven und Museen durch jeweils eigene Praktiken zu besonderen Objekten der Betrachtung und der Reflexion. Dies geschieht nicht unerheblich (wenngleich nicht ausschließlich) durch ihre Verknüpfung mit schriftlichen Dokumenten und anderen Formen grafischer Aufzeichnung: So sind Sammlungsobjekte typischerweise durch Etiketten klassifiziert und sortiert, in Katalogen verzeichnet und mit gleichfalls archivierte Schriften zu Herkunft, Identität und Geschichte verbunden. Unweigerlich tritt so das vermeintlich Beigeordnete an die Seite des Objekts oder auch an seine Stelle und gibt Impulse für eine Verschiebung der Aufmerksamkeit und zur Reflexion auf die wechselnden Positionen von Werk und Beiwerk, Text und Beigabe.

Die Beiträge des Bandes sind den epistemischen Fragen und Herausforderungen beim Blick auf solchermaßen immer (schrift-)gerahmte Objekte gewidmet und entfalten die Verfahren objektbezogener Forschung in den Geisteswissenschaften in historischer und systematischer Perspektive ausgehend vom einzigartigen Bestand der Goethe'schen Sammlungen bis zur Kunst und Literatur der Gegenwart.

SANDSTEIN

KLASSIK
STIFTUNG
WEIMAR



FAU
FRIEDRICH-ALEXANDER
UNIVERSITÄT
ERLANGEN-NÜRNBERG

MARTIN-LUTHER
UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

