

Ein monochromes Denkmal für die antike Farbigkeit Gottfried Sempers assyrischer Genius am Naturhistorischen Museum in Wien

ELLEN REHM

Abstract:

Gottfried Semper dealt extensively with the Assyrians in his books and articles, but their influence was not to be found in his architectural designs. However, in the exterior decoration of the Natural History Museum in Vienna, which was designed by him, there is a previously unrecognized three-dimensional rendering of a relief from Khorsabad. The motif, the head of a genie, is published as a drawing that reproduces the traces of ancient colour. For Semper, an advocate of the use of colour in antiquity, this was proof of his thesis. In this sculpture, Semper combined his interest in the Assyrians with his conception of ancient polychromy.

Zunächst seien ein paar einleitende Worte zum Bau des Naturhistorischen Museums und seinem Zwillingsbau, des Kunsthistorischen Museums, in Wien gesagt, deren Ausstellungen 1889 und 1891 eröffnet wurden. Diese beiden Museumsbauten sind in das Umfeld der Schleifung der Stadtmauern und des Baues der Ringstraße zu setzen, deren Planung 1858 in eine Ausschreibung mündete. Im Jahr 1864 genehmigte Kaiser Franz Josef I. den Bau von Museen vor dem Tor der Hofburg, der Residenz der Habsburger, ein Jahr später wurde ein Wettbewerb dafür ausgerufen. Ein Komitee lud einige bekannte Architekten darunter Heinrich Ferstel (1828–1883), Moritz von Löhr (1810–1874) und Theophil Hansen (1813–1891) ein, die bereits am Ringstraßenprojekt beteiligt waren, sowie Carl von Hasenauer (1833–1894). Kein Entwurf gefiel allen Mitgliedern, die Uneinigkeiten wurden in der Presse diskutiert und der Kaiser entschied, dass Löhr und Hasenauer ihre Pläne umarbeiten sollten. Diese Entscheidung fiel nicht überall auf Wohlwollen – schließlich waren die ausgeschlossenen Mitstreiter Ferstel und Hansen sehr renommierte Wiener Architekten, und man entschied, einen auswärtigen Gutachter heranzuziehen. Man wählte Gottfried Semper (1803–1879), der damals in Zürich arbeitete. Der kritisierte 1869 allerdings beide Projekte – und

unterbreitete eigene Entwürfe. So wurde ihm in Folge angetragen, selber die Museumsbauten unter Hinzuziehung einer der beiden Bewerber zu planen. Semper entschied sich für Hasenauer¹. Man kann sich gut vorstellen, dass der 36jährige, noch nicht durch eigene Bauten bekannte Hasenauer nicht glücklich mit der Situation war, jetzt mit, oder besser, unter dem bereits erfahrenen und sehr bekannten 66jährigen Semper zu arbeiten.

Hasenauers Vorteil war, dass er als Wiener mit guten Kontakten und in der Öffentlichkeit eher anerkannt war als der Ausländer Semper. So ‚vergaß‘ man nach der Fertigstellung der Bauten bei der Nennung der Entwerfer und bei dem damit verbundenen Lob häufig, außer Hasenauer auch Semper zu erwähnen. Diese Dissonanz lebte auch nach Sempers Tod weiter, und aus diesem Grund publizierten seine Söhne in einem posthumen Band im Jahr 1882 nicht nur den oben erwähnten *„Bericht, die Prüfung und Vergleichung zweier Projekte für den Bau der neuen k. k. Museen in Wien betreffend“*, sondern auch die Fassadenprogramme der Museen², um eindrücklich im Vorwort für die Autorenschaft ihres Vaters einzutreten: *„Dieselben [d. h. Originalurkunden] werden sicherlich dazu betragen, Semper’s Antheil an den Museumbauten in ein richtigeres Licht zu stellen, als dies bisher nicht allein vielfach in Tagesblättern und Zeitschriften, sondern auch sogar im erläuternden Text der bereits erfolgten Pracht-Publicationen dieser Bauten und in den Katalogen der Museen selbst, nach Angaben des Freiherrn von Hasenauer‘ geschehen ist“*³. Auch werde Sempers Name bei Besprechungen der Bauten *„in unfreundlicher Weise in den Hintergrund gestellt oder auch ganz übergangen“*⁴. Aufgrund dieser Publikation der Söhne ist Sempers Programm für die Fassadengestaltungen heutzutage gut einsehbar. Eine Bestätigung, dass Semper dafür verantwortlich zeichnete, belegt eine Komiteesitzung vom 24.3.1876, die besagt, dass er für die Entwurfszeichnungen der statuarischen und malerischen Ausschmückung die Leitung trage. Aus diesem Programm soll an dieser Stelle nur eine Skulptur interessieren, und zwar die Komposition einer Personifikation eines Erdteils am Naturhistorischen Museum⁵. Die vier Erdteile wurden an der Außenfront als Figurengruppen

¹ Zur Baugeschichte und der Fassadengestaltungen im Detail siehe GINTHÖR-WEINWURM 2008.

² SEMPER 1882, 1–33 bzw. 35–48 (k. k. naturhistorisches Museum), 49–63 (k. k. Museum für Kunst und Alterthum).

³ SEMPER 1882, V.

⁴ Siehe letzte Anm.

⁵ Bei der ersten ausführlichen Beschreibung des Fassadendekors (Nossig 1889) wird dem Genius keinerlei Beachtung geschenkt: *„Asia ist eine sitzende, vornüber gebeugte, kräftige Frauengestalt in phrygischer Mütze, unter deren freigelocktem Stirnhaar ein kühnes, geistvolles, wissensdurstiges Gesicht hervorblickt. Der rechte, auf eine Tafel gestützte Arm hält eine Leuchte, während der linke einen kleinen Genius umfasst, welcher zwischen den Knien der Hauptgestalt steht. Mit der Linken hält dieser Genius das Kreuz empor, während seine Rechte auf der Tafel die ersten Schriftzüge ein gräbt. Ein Elephant und ein Affe umspielen in dekorativer Weise diese Gruppe, welche durch Gedankensättigung, edle Linienführung und technische Vollendung hervorragt“*. Ebenda, 422. Die Beschreibung

gestaltet. Während sich Europa und Amerika mit Australien seitlich des Eingangs an der Front des Museums befinden, wurden Asien und Afrika an der Rückseite des Gebäudes angebracht. Diese ist durch einen schmalen Park von der Bellariastraße getrennt, und so finden die Skulpturen wenig Beachtung an diesem mit Skulpturen überbordenden Bau. Im oben bereits genannten „*Programm-Entwurf für die bildnerische Ausschmückung des neuen K. k. naturhistorischen Museums in Wien*“ von Semper heißt es zu der „*Façade gegen die Bellariastrasse*“ in Bezug auf die „*Hochparterre*“: „*Zwischen je zwei Säulen rechts und links eine sitzende Gruppe: links: Africa, rechts: Asia, als älteste Cultursitze*“⁶. Hier wird in einer Anmerkung ergänzt, dass die Figurengruppen nun ihre Plätze untereinander getauscht haben und die Skulpturen von (Anton) Paul Wagner umgesetzt wurden, einem bekannten, in Wien tätigen Bildhauer öffentlicher Denkmäler.

Im Zentrum der Betrachtung soll die personifizierte ‚Asia‘ (Abb. 1) stehen, die sich – wie die anderen Personifikationen der Erdteile – auf einem Vorbau präsentiert. Die Skulpturengruppe ruht auf einem Sockel, der wie ein Altar wirkt und von Rundpfeilern gerahmt wird. Vorne auf dem Podest steht auf einer Tafel mit goldenen Lettern ‚Asien‘. Hauptfigur ist eine weibliche Person in weitem Gewand und mit nackter, rechter Brust. Das offene, wallende, fast zottelige Haar ist mit einem Kavuk bedeckt, einer türkischen Turbanvariante für Männer. Ihre rechte Hand, die eine Fackel hält, ist auf zwei Tafeln gelehnt. Mit der linken Hand stützt sie sanft ein nacktes Kind, das ein Kreuz in seiner linken Hand hält, und sich nach rechts wendend, mit einem Stift Zeichen in die vordere Tafel schreibt. Es handelt sich um die indischen Devanagari-Zeichen देव für *deva* ‚Gott‘. Zu Füßen des Kindes befinden sich eine Schlange und ein Zweig mit einem Apfel – sicherlich als Anspielung auf das biblische Paradies. Die Frucht versucht der Affe, der unter dem rechten Bein der Frau kauert, zu ergreifen. Die Personifikation scheint auf einer Bank zu sitzen, deren rechtes Seitenende wird durch einen Elefantenkopf und deren linkes Seitenende durch einen Kopf eines assyrischen Genius gebildet. Beide Köpfe sind in der Hauptansicht im Profil zu sehen, nur der seitliche Blick erlaubt die Sicht auf deren Gesichter, die zwischen den Säulen eher bedrängt, denn gerahmt hervorschauen.

Hier soll nur der Kopf des Genius Gegenstand der Betrachtung sein (Abb. 1–2, 5). Wie kam Semper zu diesem Motiv? Der Architekt hatte sich ausführlich in seinen Schriften mit den Assyrern beschäftigt, sich sogar im Erscheinungsjahr die Ausgrabungspublikationen von Khorsabad⁷ und Ninive⁸ ausgeliehen und Abbildungen durchgepaust, wie eine noch erhal-

bei Ginthör-Weinwurm (2008, 100–102) schließt den Kopf des Genius mit ein. Anhand eines Reliefs des Königs Assurnasirpal II. und achämenidischen Denkmälern wie Lamassu-Kapitelle aus Persepolis und Reliefziegel aus Susa (gefügelte Sphingen) sowie Darstellungen des Dareios wird eine Deutung als Zarathustra oder Ahura Mazda vorgeschlagen.

⁶ SEMPER 1882, 41.

⁷ BOTTA & FLANDIN 1849.

⁸ LAYARD 1849.



Abb. 1: Skulptur Asien am Naturhistorischen Museum Wien (Foto: Rehm)



Abb. 2: Seitliche Ansicht mit Genieknopf (Foto: Rehm)

tene Zeichnung im Gottfried-Semper-Archiv in Zürich belegt (Abb. 3)⁹. Die Bedeutung der Entdeckungen und der Publikationen sowie die Präsentation in den Museen betont Semper in seinem Buch *ÜBER POLYCHROMIE UND IHREN URSPRUNG*¹⁰: „Nicht minder wichtig für unser Interesse sind die bekannten assyrischen Entdeckungen, deren Resultate jetzt in zwei schönen Werken dem Publicum vorliegen und in den beiden Hauptstädten Europas sogar zum Theil in Wirklichkeit vor Augen gestellt sind.“

Aber Sempers Interesse beruhte auf der Entwicklung der Baugeschichte und der Ornamentik, nicht an den Motiven und deren Deutung in Bezug auf ihre Kultur. Denn, so fassen es die Söhne in ihrem Band anhand von Zitaten ihres Vaters zusammen: „je weniger entwickelt der Kunststil eines Volkes war, wie z. B. bei den Assyriern und Ägyptern, um so weniger fand nach ihm noch eine strengere Unterscheidung beider Principien [das dynamische-symbolische Element und das emblematische Element] statt: jede Decoration ist bei ihnen zugleich ein religiöses oder politisches oder topographisches Symbol“. Die hellenistische Kunst dagegen spaltet diesen Doppelsinn und weist jeder Hälfte die ihr gebührende Stellung an. Sie umfasst die ornamentalen Symbole vorzugsweise in struktiv-functionellem Sinne, mit möglichst gemilderter Anspielung auf die tendenziöse Bedeutung, die ihnen noch bleibt; der höheren Kunst weist sie ihre neutralen Felder an, wo sie ... sich frei

⁹ Zu Sempers Beschäftigung mit den Assyriern siehe REHM 2020.

¹⁰ SEMPER 1851, 10.



Abb. 3: Sempers Durchpause des ‚Sechslotigen Helden‘ (© gta Archiv / ETH Zürich, Gottfried Semper. Nr. 20-7-2-9, „Krieger mit Löwe“ [Louvre AO 1986]), Zeichnung nach Botta, mit Vermerk „1849“].

entfalten kann. Diese Regel ... ist eine der wichtigsten der monumentalen Kunst“¹¹. Demzufolge treten in Semper's Entwürfen für Baudekor keine assyrischen Elemente auf, denn er richtet sich nach Kulturen, bei denen diese Elemente seiner Meinung nach getrennt waren¹², um sie als Schmuck – im wörtlichen Sinne des Wortes – an einem Bauwerk zu verwenden. Auch am Naturhistorischen Museum fanden assyrische Elemente keinen Eingang in Dekorformen oder Motiven, sondern der Kopf bildet nur ein Zitat für einen der beiden „älteste[n] Cultursitze“.

Das Vorbild ist eindeutig zu erkennen: Es ist die Darstellung eines Reliefs aus dem Palast in Khorsabad, der von Sargon II. (721–705 v. Chr.) erbauten Residenz im heutigen Nordirak. Es wurde als „Plate 92 – Head of a winged figure wearing a Diadem“ in dem schon erwähnten Buch von Layard¹³ mit der sehr gut erhaltenen Bemalung farbig publiziert (Abb. 4).

Der Kopf ist mit einem Rosettendiadem geschmückt, der Bart mit seinen Ringellocken unten abgebrochen. Genau diesen Abbruch zeigt auch die dreidimensionale Umsetzung, die wiederum vor der Front des Gebäudes stehend, im Profil wie bei dem Vorbild zu sehen ist (Abb. 5). Als einzige großformatige Detailaufnahme einer antiken farbigen Fassung springt das Blatt beim Durchblättern des Buches sofort ins Auge und so ist es nicht verwunderlich, dass dieser Kopf ausgewählt wurde. Es ist wahrscheinlich, dass Semper dieses Motiv aus dem ihm bekannten Band kopierte, auch wenn diese Pause nicht erhalten ist. Seine Kopien fasste er durchaus wie die Vorbilder farbig, wie solche belegen, die sich heute ebenfalls im Gottfried Semper-Archiv befinden¹⁴. Wie wichtig ihm diese Kopien waren, die er teilweise als Holzschnitte umwandeln ließ, um sie in seinen Büchern zu publizieren, belegt unter anderem ein Brief, den er nach seiner Flucht aus Dresden – als Unterstützer der dortigen Revolution musste er nach deren Niederschlagung im Mai 1849 fliehen – von Karlsruhe aus an seine Frau übermitteln ließ. Darin bat er sie, unter anderem „diese Zeichnungen (die Durchpausen aus dem Werk von Ninive)“ zu schicken¹⁵. Die Umsetzung in eine Skulptur, so wie sie am Naturhistorischen Museum vollzogen wurde, mag Semper nicht schwergefallen sein, denn er war ebenfalls mit der dreidimensionalen Kunst aus Khorsabad bestens vertraut. Dieses ergab sich, weil er nach seiner Zwischenstation in Karlsruhe im Juni 1849 weiter nach Paris floh, wo er seine Ausbildungsjahre verbracht hatte. Dort besuchte er das *Musée Assyrien du Louvre* und beschäftigte sich ausführlich, angeregt durch die oben genannten Publikationen und seinen bauhistorischen Forschungen, nicht nur mit den Funden aus Mesopotamien, sondern skizzierte sie auch. Obwohl nur eine

¹¹ SEMPER 1882, X.

¹² An dieser Stelle soll nicht die Problematik ausgeführt werden, inwieweit sich wiederholende Motive als Dekor zu bezeichnen sind. Das gilt sowohl für den Alten Orient wie auch für die Klassische Antike, wenngleich dort aus heutiger Sicht geometrische Muster im Bauschmuck nicht unbedingt als Bedeutungsträger angesehen werden.

¹³ LAYARD 1849.

¹⁴ Siehe REHM 2021, 78 Abb. 6.

¹⁵ HERRMANN 1978, 12.

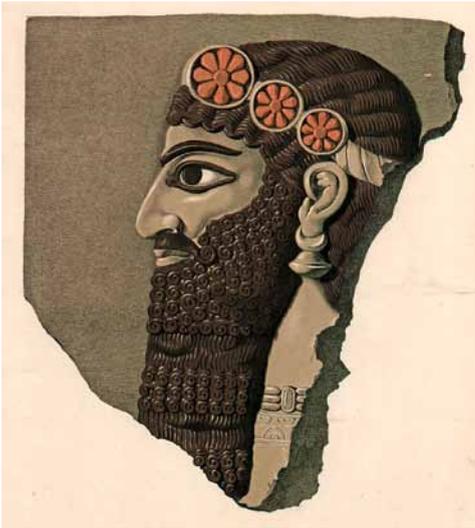


Abb. 4: Farbiger gefasster Kopf eines Genius aus Khorsabad (nach: Layard 1849, Taf. 92).



Abb. 5: Detailaufnahme des Genienkopfes (Foto: Rehm)

Zeichnung eines vollständigen Lamassu aus Khorsabad erhalten ist (Abb. 6), kann man annehmen, dass er ebenso Detailstudien, wie zum Beispiel von einem Lamassu-Kopf, anfertigte¹⁶.

Es ist zu folgern, dass er in späteren Jahren auf solche Studien bei der Umsetzung des zweidimensionalen Reliefs in die dreidimensionale Skulptur zurückgriff. Die Frage stellt sich, warum Semper dieses Motiv auswählte. Plausibel erscheint, dass das farbige Porträt aus Khorsabad deswegen einen großen Eindruck bei ihm hinterlassen hatte, weil er ein großer Verfechter der Farbigkeit in der Antike war. Bei seinen Reisen nach Italien und Griechenland nahm er Farbproben von antiken Gebäuden und ließ diese nach Rückkehr in Deutschland analysieren. Ebenso machte er sich Gedanken über die assyrischen und babylonischen Glasurziegel und bedauerte, dass man zwar die chemischen Bestandteile der Farben untersuchte, „*aber die interessante Frage über die technischen Prozesse die in Anwendung kamen liess man dabei noch unberücksichtigt*“¹⁷. Semper setzte sich für die auch damals schon kontrovers diskutierte ehemalige antike Farbigkeit ein¹⁸, als farbige Gipse im ‚Greek Court‘ im Crystal Palace, einer Ausstellungshalle mit Freizeitpark, die 1854 in Sydenham bei London errichtet wurde, in der

¹⁶ Das wird auch dadurch bestätigt, dass der Kopf in Frontansicht die von den Assyriern bevorzugten durchgezogenen Augenbrauen aufweist. Nach der Profilabbildung in Buch von Layard wäre dieses Merkmal nicht zu rekonstruieren gewesen.

¹⁷ SEMPER 1860, 355–356.

¹⁸ SEMPER 1854.



Abb. 6: Sempers Zeichnung eines Sargon-II.-zeitlichen Lamassu im Louvre (© gta Archiv / ETH Zürich, Gottfried Semper. Nr. 20-7-1-2, „Assyrischer Bulle mit Menschenkopf“ [Louvre AO 19859], Paris 1849, 1 Blatt 199x278, montiert).

Presse angegriffen wurden. Er publizierte verschiedene Artikel zu dem Thema und betonte bereits 1834 ganz unter seinem Motto „*Ueberall, wo Leben ist, dort ist auch lebendige Farbe*“¹⁹: „*Denken wir uns die Antike vielfarbig, so tritt sie in die Verwandtschaft der orientalischen Kunst und des Mittelalters. Die monochrome Antike würde ein Phänomen sein, das aller geschichtlichen Herleitung entbehre*“²⁰. Vor diesem Hintergrund ist es fast zwangsläufig, dass Semper dieses Motiv auswählte. Denn es bewies seine Thesen über die antike Farbigekeit und verdeutlichte zudem sein ausgiebiges Interesse an Assyrien, das vielfach in seine theoretischen Überlegungen zur Baugeschichte einfluss. Diesen Themen setzte er ein bislang nicht beachtetes Denkmal.

LITERATUR:

- BOTTA, Paul Emile & FLANDIN, Eugène. 1849: *Monument de Ninive, Tome I–II*, Paris.
- GINTHÖR-WEINWURM, Iris-Amelie. 2008: *Die plastische Fassadengestaltung des Naturhistorischen Museums in Wien. Eine Palastwand der Evolution*, Mag.Arbeit der Universität Wien.

¹⁹ SEMPER 1851, 15.

²⁰ SEMPER 1884, 251 Anm. * (Nachdruck von 1834).

- HERRMANN, Wolfgang. 1978: *Semper im Exil*, Basel.
- LAYARD, Henry Austen. 1849: *The Monuments of Nineveh*, London.
- NOSSIG, Alfred. 1889: „Das Aeussere des naturhistorischen Hofmuseums“, *Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Musik, Theater und Literatur* Bd. XIII., Nr. 15, 2. Juliheft, 418–424.
- REHM, Ellen. 2020: „Immerhin mögen die Assyrer als die treuesten Verwahrer dieses ursprünglichen Motives gelten“. Gottfried Semper und die Assyrer. Eine Annäherung“, in: N. Cholidis & E. Katzy & S. Kulemann-Ossen (Hrsg.), *Zwischen Annäherung und Ausstellung. Beiträge zur Archäologie Vorderasiens. Festschrift für Lutz Martin*, marru 9, Münster, 535–568.
- REHM, Ellen. 2021: „Eine versteckte Zikkurat in Wien“, *Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft* 153, 69–91.
- SEMPER, Gottfried. 1836: *Die Anwendung der Farben in der Architectur und Plastik*, Dresden.
- SEMPER, Gottfried. 1851: *Über Polychromie und ihren Ursprung. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig. Dasselbe Buch erschien im gleichen Jahr mit dem Titel *Die vier Elemente der Baukunst*, ebenfalls in Braunschweig.
- SEMPER, Gottfried. 1854: „On the Origin of Polychromy in Architecture“, in: Owen Jones, *An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*, London, 45–52.
- SEMPER, Gottfried. 1860: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band I). Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt am Main.
- SEMPER, Gottfried. 1882: *Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper*. Drei Gedenkschriften Gottfried Semper's herausgegeben von seinen Söhnen, Innsbruck.
- SEMPER, Gottfried. 1884: „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ (zuerst erschienen bei J. F. Hammerich in Altona 1834), in: *Kleine Schriften*. Aus dem Nachlass herausgegeben von Manfred und Hans Semper, Stuttgart, 215–258.

