



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

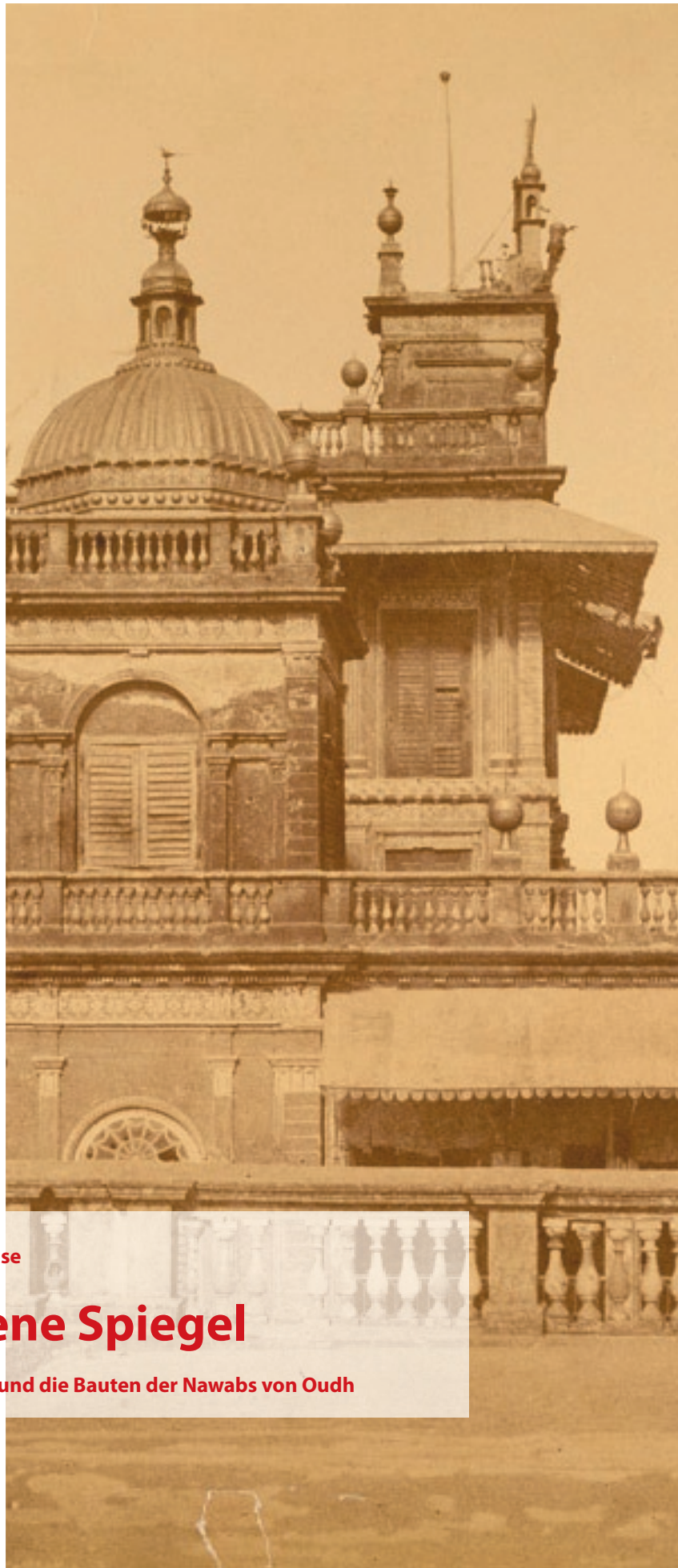
Karl R. Kegler
(Aachen/Köln)

Teil 2: Kopie und Synthese

Zerbrochene Spiegel

Das "exotische Europa" und die Bauten der Nawabs von Oudh

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-12080
Januar 2008
#1 "FremdSehen"
S. 51-77



Teil 2: Kopie und Synthese

Will man der Übernahme europäischer Formen in der Architektur der Nawabs von Oudh gerecht werden, ist es notwendig, das bei ihrer Entstehung wirksam werdende Verständnis von Kopie und Nachahmung aus der Perspektive der indischen Erbauer, nicht aber aus jener der europäischen Betrachter und Kritiker abzuleiten. Um den kritisierten Bauten von Lucknow gerecht zu werden, sind sie zunächst aus ihren eigenen Entstehungsbedingungen und Intentionen heraus zu begreifen. Mit Tillotson (der sich selbst *nicht* an diesen Grundsatz hält) ist zu konstatieren: "*Considered as dogs, most cats are regrettable deficient; but rational people, when considering cats, invoke feline not canine criteria, however much they love dogs.*"¹ Da sich architektonische Äußerungen als kulturelle Schöpfungen im Gegensatz zu Gattungen des Tierreiches aber nicht an erblich bestimmte Eigenschaften halten müssen, stehen auch weitere Interpretationsspielräume offen als jene einer "artreinen" oder "arteigenen" Betrachtungsweise, die Tillotson mit seinem biologischen Vergleich nahelegt. "*It is very unfair to judge of a foreign country by the standard of one's own*", schrieb der indische Historiker Poorno Chunder Mookherji schon im Jahr 1883, "*and to criticise Lucknow architecture by the rules of Palladian Art, shows the partial and defective knowledge of the critic. It betrays narrow-mindedness, nothing else.*"²

Eine Interpretation der Bauten Lucknows muss sich also zunächst an den Intentionen ihrer Schöpfer orientieren. Aussagen der Erbauer der europäischen Architekturen Lucknows wird man in der Literatur allerdings vergebens suchen; sie wurden von einer Architekturgeschichte, die im 19. Jahrhundert nach europäischen Maßstäben geschrieben wurde, nicht berücksichtigt. Der modernen Baugeschichte, deren Paradigmen sich gegenüber dem Kolonialzeitalter grundlegend gewandelt haben, fehlen für die Aufarbeitung dieser Zusammenhänge heute dagegen wichtige Quellen, da die Archive der Könige von Oudh bei der Plünderung ihrer Residenzen verloren gegangen sind. Die Intentionen der Baumeister der

europäisch beeinflussten Architektur Lucknows lassen sich nur noch aus den Kontexten ihrer Bauten erschließen.

Der Blick auf die Übernahme europäischer Architekturformen in Lucknow darf zudem nicht ausblenden, dass im Bauprogramm der Nawabs wiederholt auch Kopien islamischer Vorbilder zu finden sind. Die aus Persien stammende Herrscherfamilie von Oudh gehörte der schiitischen Richtung des Islam an und kultivierte entsprechend eine besondere Verbindung zum irakischen Kerbala, das in der Grabmoschee des als Märtyrer verehrten Imam Hussein die wichtigste Gedenkstätte der Schiiten besitzt. Mehrfach finden sich in Lucknow architektonische Kopien, bzw. Abbrüchungen dieses Baus, die durch ihre signifikanten, dem Original entlehnten Doppelkuppeln erkennbar sind.³ Auch der in Lucknow häufig anzutreffende Bautyp der Imambara dient den schiitischen Passionsritualen in Andenken an Imam Hussein. In gleicher Weise lassen sich Bauten nennen, die auf andere Stätten der islamischen Welt verweisen. So soll der gewaltige Torbau des Rumi Darwaza nahe der monumentalen Moschee und der Bara Imambara, die Asaf ud Daula ab 1784 errichten ließ, die Kopie eines Stadttors von Konstantinopel vorstellen.⁴ Auch in der Bara Imambara finden sich Anspielungen, die über Lucknow hinaus weisen. Die große freitragende Halle der Bara Imambara wird "persische Halle" genannt. Im Westen und im Osten schließt an die langgestreckte Haupthalle je ein Zentralraum an. Aufgrund der Deckendekoration wird der westliche als "indische", der östliche als "chinesische" (!) Halle bezeichnet.⁵ Auch wenn es sich bei diesen Bezügen um spätere Zuschreibungen handeln kann, wird in ihnen das Bestreben deutlich, die Gesamtheit der (muslimischen) Welt, im Komplex der großen Moschee Asaf ud Daulas und seiner Bara Imambara zu repräsentieren. Ebenso sind in späteren islamischen Baukomplexen Architekturzitate anzutreffen. In der Husseinabad Imambara, die Nawab Muhammad Ali Shah während seiner kurzen Regierungszeit (1837-1842) errichten ließ, findet sich als Grabbau für seine Tochter etwa eine verkleinerte Kopie des Taj Mahal.⁶

Diese Praxis von Architekturkopie ist bei der Betrachtung der europäisch beeinflussten Bauten Lucknows im Hinterkopf zu behalten. Vor und während der Übernahme europäischer Formen wurden für die Bauten der Stadt in gleicher Weise islamische oder indo-islamische Vorbilder kopiert bzw. adaptiert. Die Kultur des Zitierens und Adaptierens architektonischer Vorbildern gab den Königen von Oudh und ihren Beratern die Möglichkeit, je nach Zweck der geplanten Bauten ein geeignetes Modell entweder aus der europäischen oder der islamischen Tradition auszuwählen – ein Phänomen, das sich mit dem zeitgleichen Aufkommen der Neostile in Europa vergleichen lässt. Islamische Sakralbauten werden in Lucknow durchgehend in indisch-islamischen Stilformen errichtet, die Residenzen der Königsfamilie und Funktionsbauten in einem klassizistisch-europäischen Stil. Auch dieses Phänomen lässt sich mit den Stilentscheidungen für sakrale oder profane Bauaufgaben im Europa des 19. Jahrhunderts vergleichen. Dass der damit zu konstatierende, bewusste Umgang mit Architekturvorbildern und –kopien ein besseres Verständnis der europäischen Bauten Lucknows eröffnet, verdeutlicht eine Analyse ausgewählter Bauten.

Dilkusha

Ein exemplarisches und vergleichsweise frühes Beispiel für die Übernahme europäischer Formen stellt der Landsitz Dilkusha im Südosten Lucknows dar (Abb. 13, 14). Er gehört zudem zu den wenigen Bauten der Nawabs, der durch eine moderne Studie ausführlicher bearbeitet ist.⁷ Dilkusha wird für Nawab Saadat Ali Khan um 1800 nach dem Vorbild eines englischen Herrensitzes errichtet.

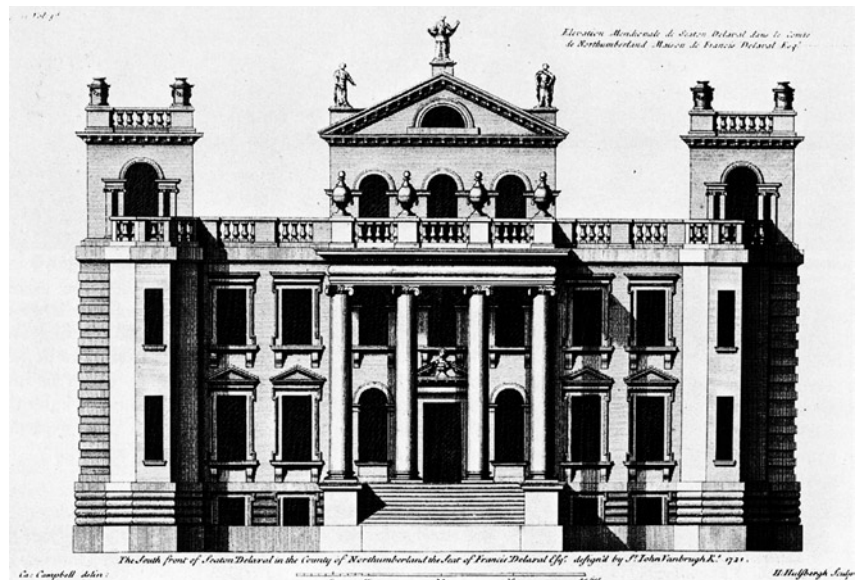
Die Herrschaft Saadat Ali Khans zeichnet sich durch ein besonderes Interesse an Kultur und Lebensstil Europas aus.⁸ Das große Interesse des neuen Herrschers an europäischer Kultur hat viel mit seiner Biographie zu tun. Vor seiner (auf britische Intervention erfolgten) Thronfolge hatte Saadat Ali Khan in Benares eine europäische Erziehung erhalten und kannte aus eigener Anschauung die breiten europäischen Straßenzüge und Architekturen im zeitgenössischen Kalkutta.⁹ Diese

Erfahrungen werden zum Vorbild für die eigenen Bauprojekte. Saadat Ali Khan lässt vom neuen Stadtpalast Chattar Manzil eine breite Straße zu seinem Landhaus Dilkusha anlegen, die das städtebauliche Rückgrat für die Entwicklung einer ganzen Abfolge von Residenzen in diesem Bereich darstellt.

Als Architekt für den Entwurf Dilkushas agiert ein Europäer: Major Gore Ouseley, Offizier und Beamter im Dienst der EIC. Ouseley ist nicht allein ein 'Gentleman', der sich wie andere zu seiner Zeit der Architektur als Amateur widmet, er ist zudem Orientalist mit hervorragenden Kenntnissen der persischen und indischen Kultur.¹⁰ Dem regierenden Nawab Saadat Ali Khan ist Ouseley, der bis 1802 auch als Statthalter der EIC in Lucknow fungiert, als dessen Adjutant und durch eine persönliche Freundschaft¹¹ verbunden. Dilkusha wird so im Zusammenkommen von Bauherr wie Architekt zu einem Projekt zweier interkulturell gebildeter Persönlichkeiten.

Das Ergebnis dieser Konstellation ist nach außen hin keine originäre architektonische Schöpfung. Ouseley wählte für seinen Auftraggeber einen bereits existierenden Entwurf, der für Dilkusha kopiert und angepasst wurde. Vorlage des ausgeführten Baus ist der Landsitz Seaton Delaval in Northumberland, den der Architekt John Vanbrugh 1717-1729 errichtet hatte (Abb. 12).¹² Ouseley kannte diesen Entwurf über Colin Cambells 1725 erschieneenes Werk *Vitruvius Britannicus*, einer Zusammenstellung von britischen Architekturprojekten der neopalladianischen Tradition. Die Wahl ausgerechnet dieses, um 1800 bereits drei Generationen zurückliegenden Vorbildes, das nicht mehr der jüngsten Architekturmode in Europa entsprach, ist bemerkenswert. Für den anglophilen Nawab und den in orientalischer Kultur gebildeten Amateurarchitekten dürfte die Attraktivität des Vorbildes darin bestanden haben, dass Seaton Delaval in europäischem Gewand Elemente aufwies, die ihnen auch aus der islamisch-indischen Architektur bekannt waren: zentral orientierter Grundriss, überhöhte Mitte, axiale Wegführung, polygonale Ecktürme – Elemente also, die entfernt an die Mau-

Abb. 12. Südfassade des Landsitzes Seaton Delaval in Northumberland. Das Original nach dem Entwurf von Sir John Vanbrugh wurde zwischen 1722 und 1724 errichtet. Abbildung aus Colen Campbells *Vitruvius Britannicus* Bd. 3. London 1725. Tafel 21. Campbells weitverbreitetes Musterbuch dürfte auch Gore Ouseley, dem Architekt der Dilkusha, bekannt gewesen sein.



soleen der Moguln erinnern und auch in Lucknow in verschiedenen Spielarten verwandt wurden. Ouseley veränderte seinen Entwurf gegenüber dem Vorbild allerdings, indem er aus dem Gebäude, das in Vanbrughs Entwurf in der Achse einer Dreiflügelanlage stand, ein von allen vier Seiten zugängliches freistehendes Gebäude gestaltete und zwei freistehende Bauten hinzufügte, die als Stallungen dienten. Die dem Hof abgewandte Gartenfassade von Seaton Delaval mit einer von vier Säulen gebildeten Portikus wurde in Dilkusha zum Haupteingang.¹³ Eine Darstellung (Abb. 13), die um 1815 angefertigt wurde, zeigt "The Nawab Vizier's country retreat at Dilkusha within a deer park" als Bau, der sehr nah an das englische Vorbild angelehnt ist.

Die innere Organisation des europäischen Vorbildes konnte hingegen nicht in gleicher Weise übernommen werden. In der Haus- und Palastarchitektur des islamischen Indiens sind die Gemächer der Frauen, die "Zenana", Räume, die von keinem Fremden eingesehen oder betreten werden dürfen. Sie sind in der traditionellen Baukunst um einen abgeschlossenen Hof organisiert, eine Bauform, die im Modell des freistehenden Landhauses nicht integriert werden konnte. Die Frauengemächer wurden in Dilkusha daher in den ersten Stock verlegt. Als Ersatz für den fehlenden Innenhof diente wahrscheinlich die Dachterrasse. Das Erdgeschoss war einer Audienzhalle, einem Festsaal, der Unterbringung von Gästen und dem Nawab vorbehalten, es stellt den öffent-

Abb. 13. Landhaus und Wildpark Dilkusha. Wasserfarbengemälde von Seeta Ram 1814/15. Aus: *Views by Seeta Ram from Cawnpore to Mohumdy Vol. IV.* British Library, Asia, Pacific and Africa Collections. Es ist nicht ganz eindeutig, ob der Künstler eine Idealansicht dargestellt hat. Die Nebengebäude (um 90° gedreht) sind auf jeden Fall idealisiert. © British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.



Abb. 14. Felice Beato, "Dilkusha Kothi". 1858. Abzug aus dem Fotoalbum von Dr. Goldie-Scot of Craigmuir, 79th Cameron Highlanders.



lichen Teil des Hauses dar. Der Nawab, seine Frauen, Gäste und Dienerschaft betraten den Bau jeweils durch einen anderen der vier Eingänge.¹⁴

Damit erhielt Dilkusha trotz der Übernahme des englisch-barocken Vorbilds eine deutlich andere Nutzungsstruktur, die auf die Bedürfnisse eines orientalischen Hofes angepasst wurde. Zudem stellt Dilkusha die Kopie des europäischen Vorbildes in *indischer Bautechnik* dar. Als Gentleman-Architekt war Ouseley zwar mit der Kenntnis europäischer Vorbilder ausgezeichnet, den Bau errichteten aber indische Handwerker nach seinen Angaben in der traditionellen Bauweise der Region als Mauerwerksbau, der mit Stuck und Keramikelementen entsprechend der Vorlage verziert wurde.

Schließlich unterlief auch das Konzept des "Landhauses" eine Umdeutung. Im England des 18. Jahrhunderts dienten Landhäuser der gentry als Residenz auf ihren Gütern fern von London. Dilkusha war dagegen als Landsitz der Nawabs nur zwei Meilen vom Stadtpalast entfernt. Es diente als Garten- und Jagdhaus, zum Empfang von Gästen oder für gelegentliche Ausflüge – als Ergänzung und Bereicherung eines abwechslungsreichen Hoflebens, nicht zum Leben auf einem Landgut fern der Stadt.

Photographien, die unmittelbar nach den Ereignissen von 1858 aufgenom-

men wurden,¹⁵ dokumentieren, dass in Dilkusha das über die Stiche des *Vitruvius Britannicus* bekannte Vorbild mit großer Genauigkeit übernommen wurde (Abb. 14). Davon, dass Proportionen von Bauteilen oder Säulen durch die verwandte Technik des stuckierten Mauerwerksbaus verändert wurden, wie Fergusson behauptet, kann in diesem Beispiel keineswegs die Rede sein. Gegenüber der genannten Illustration von 1815 sind auf den Photographien von 1858 allerdings einige signifikante Unterschiede festzustellen: der überhöhte zentrale Bauteil wird nun mit einer flachen Terrasse, nicht durch einen dreieckigen Giebel mit Satteldach abgeschlossen; die achteckigen Ecktürme sind um ein Geschoss erhöht und mit Zeltdächern bekrönt, welche als stilisierte Blätterhaube ausgebildet sind; die Öffnungen im zweiten Stockwerk, die teils den Austritt auf die Terrassen ermöglichen, sind nicht durch Rundbögen, sondern durch Fächerbögen gefasst. Diese Elemente lassen sich als "Indisierung" des Gebäudes deuten.¹⁶ Ihre Datierung hängt letztlich aber davon ab, ob es sich bei der genannten Illustration von 1815 um eine Idealansicht oder um eine Darstellung handelt, die einen realen Zustand wiedergibt. Handelt es sich um eine Idealansicht, könnten die indisierenden Elemente bereits beim Bau des Landhauses von Gore Ouseley hinzugefügt worden sein. Ist dies nicht der Fall, muss es sich um nachträgliche Änderungen handeln. Unabhän-



Abb. 15. Die Fassaden der Chaurukhi Kothi (Darshan Bilas) zitieren die Schauseiten von drei prominenten Bauten in Lucknow. Großes Foto: Chaurukhi Kothi. Photopostkarte nach einer Aufnahme von Samuel Bourne um 1865. Rechts oben: Felice Beato, "Dilkusha Kothi". 1858 (wie Abb. 14). Rechts unten: Felice Beato, "Landseitige Fassade des Musa Bagh". 1858 (Abbildung gespiegelt, um besseren Vergleich zu ermöglichen). Abzug aus dem Fotoalbum von Dr. Goldie-Scot of Craigmuaie, 79th Cameron Highlanders.

gig davon aber, welche dieser Alternativen zutrifft, stellt die Ergänzung der beschriebenen Elemente eine *bewusste* Entscheidung dar, die entweder von Ouseley und seinem Bauherrn oder von späteren Nutzern getroffen wurde. Da die Kopie des Vorbildes sonst exakt erfolgte, resultieren die genannten indisierenden Elemente gewiss nicht aus Unvermögen bei der Nachahmung der Vorlage, wie Fergusson behauptet.

Hybride Fassaden

Handelt es sich bei den Elementen, die bei Dikusha im Vergleich zu Seaton Delaval hinzugefügt wurden, um spätere Änderungen, müssen diese bis Mitte der 1830er Jahre erfolgt sein. Interessanter Weise findet sich die Hauptfassade der Dilkusha mit den erwähnten Zusätzen nämlich als Kopie an einem zweiten Gebäude in Lucknow, das als Bestandteil des Chattar Manzil Komplexes bis 1837 entstanden ist. Dieses Gebäude, die sogenannte Chaurukhi Kothi (auch: Darshan Bilas), wurde während der Regierungszeit Nasir ud Din Haidars (reg. 1827-1837) erbaut. Die Gestaltung der Chaurukhi Kothi (wörtlich: Haus der vier Gesichter) gehört zu den eigentümlichsten Architekturbeispielen in Lucknow und gibt einen wichtigen Einblick in das Verständnis, mit dem die Nawabs und ihre Baumeister architektonische Vorbilder verarbeiteten. In den Fassaden der Chaurukhi Kothi sind die Schauseiten dreier europäischer Häu-

ser in Lucknow zitiert. Die Fassadenkopien sind zwar nicht exakt, aber als solche deutlich erkennbar (Abb.15). Die Westfront der Chaurukhi Kothi ist eine Kopie der Hauptfassade der Dilkusha, die Ostseite kopiert die dem Fluss zugewandte Fassade von Claude Martins Stadthaus Farhad Baksh, die beiden Längsseiten sind Kopien eines weiteren Gebäudes aus der Zeit Saadat Ali Khans, des sogenannten Musa Bagh im Westen der Stadt.¹⁷ In der additiven Verwendung dieser Architekturzitate offenbart sich ein sehr spezifischer Umgang mit Architekturkopien. Das Erbe lokaler, europäisch inspirierter Bauten wird als Material für eine freie, aber absichtsvolle Neukombinationen genutzt. Und die Bezüge greifen noch weiter: am Ausgangs- wie am Endpunkt der Straße, die für die zeremoniellen Staatsprozessionen der Nawabs genutzt wurde, begegnet dem Betrachter dieselbe Fassade; am Endpunkt die Hauptfassade der Dilkusha, am Ausgangspunkt ihre Kopie. Die Inszenierung von Original und Kopie erzeugt eine städtebauliche Korrespondenz. Derartige spiegelbildliche Architekturen (sogenannte "jawab" – wörtl. "Antwort") sind ein Grundthema der islamischen Baukunst Indiens. Allerdings ist in diesem Beispiel die räumliche Distanz zwischen dem Original und der "antwortenden" Fassadenkopie so groß, dass ihre Korrespondenz nicht in einer direkten Blickbeziehung erkannt werden kann, sondern erst beim Durchwandern der Hauptstraße Haz-

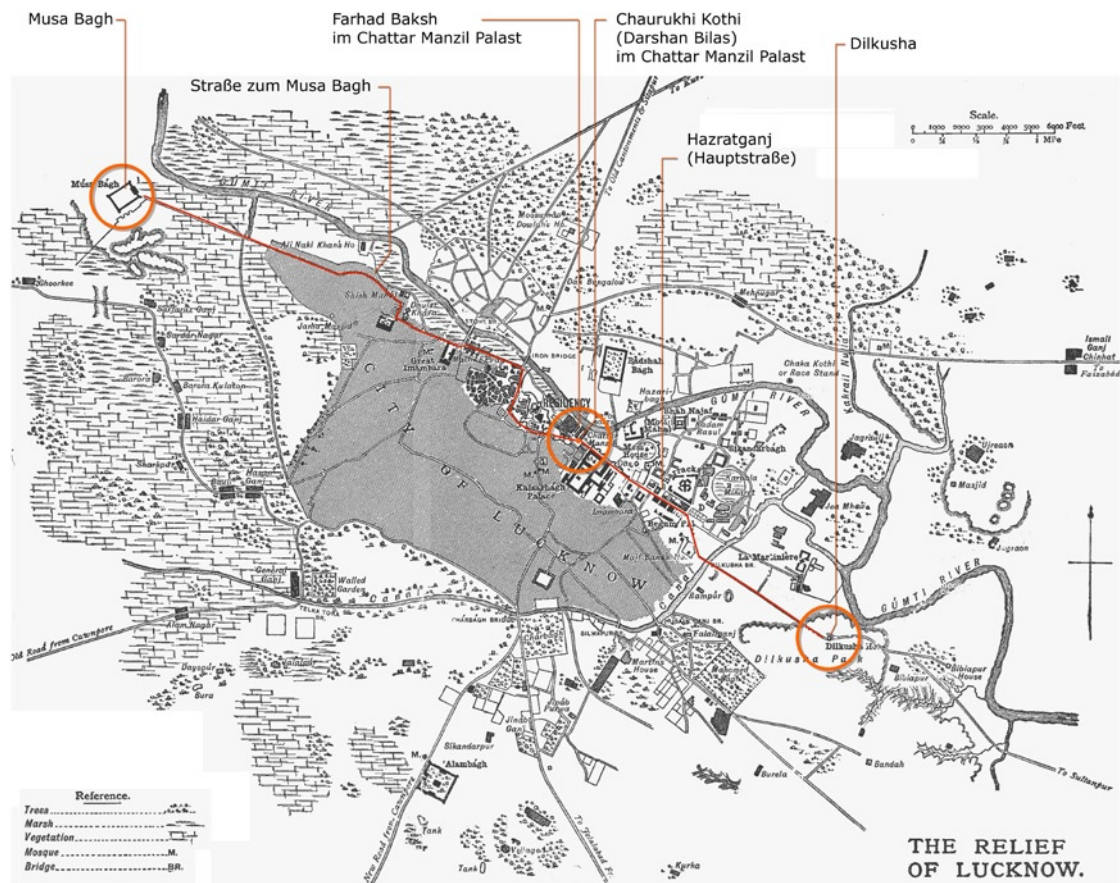


Abb. 16. Städtebauliche Bezüge der Fassadenkopien der Chaurukhi Kothi im Chattar Manzil Palast. Kartengrundlage entnommen aus: Frederick Sleight Roberts: *Forty-one Years in India. From Subaltern To Commander-In-Chief.* London 1914. S. 198.

ratganj offenbar wird – es handelt sich um einen abgewandelten Gebrauch des Grundprinzips in einem städtebaulichen Maßstab. In der Chaurukhi Kothi findet sich ebenso die Fassadenkopie des Landhauses Musa Bagh auf der Dikusha entgegengesetzten westlichen Seite der Stadt. Das dritte Fassadenmotiv, das in der Chaurukhi Kothi zitiert wird, greift mit der Fassade des Farhad Baksh schließlich ein Gebäude auf, das im Zentrum der Stadt liegt: Zentrum (Farhad Baksh), östlicher (Dilkusha) und westlicher Endpunkt (Musa Bagh) der "Palastgeographie" Lucknows finden sich in einem Gebäude vereint (Abb. 16).

Das Spiel mit Fassaden und mit der Kombination von Architekturelementen bedient sich allerdings nicht allein aus dem Baukasten europäischer Vorbilder, es bezieht auch Elemente der indischen Tradition mit ein. Ein britischer Reisender, der 1828 das neue im Süden angelegte Stadtviertel beschreibt, erwähnt einen dort angelegten Bazar "with a lofty gateway at each extremity, which presents a Grecian front on one side and a Moorish

one on the other."¹⁸ Diese bisher nicht identifizierten Torbauten inszenierten bewusst die doppelte Architekturtradition der Stadt durch eine europäisch-klassizistische und eine "indische" Fassade. Ein ähnlich bewusster Einsatz der beiden Architekturtraditionen findet sich noch an einem weiteren, weitaus bedeutenderen Gebäude: dem größeren Chattar Manzil Palast (Bara Chattar Manzil). Die dem Fluss zugewandte Schauseite folgt in Fensterformen, stuckierten Blattgirlanden, Ziergiebeln, Halbsäulen und Pilastern einem Klassizismus, wie er in Europa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Mode wurde (Abb. 17).¹⁹ Dagegen ist die dem Innenhof zugewandte Seite in indisch-islamischen Formen gestaltet. Die bodentiefen Fenster werden von Fächerbögen gefasst, wie sie typisch für die späte Mogularchitektur sind. Europäische Formen erscheinen wiederum in den klassizistischen Pavillons, die als Dachaufbauten zusammen mit Chattris²⁰ der indischen Tradition das Gebäude bekrönen (Abb. 18). Aus der Kuppel des höchsten und zentralen Chatri wuchs eine stilisierte Krone, über der ein sonnenbekrönter Schirm



Abb. 17 & 18. Der Chatrar Manzil- Palast nach den britischen Abbrucharbeiten, die das gesamte Umfeld einebneten. Die Schauseite zum Gomti ist in klassizistisch-europäischen Formen gestaltet. Die (ehemalige) Hofseite – schwerer zu erkennen da teils durch das klassizistische Gebäude Farhad Baksh im Vordergrund verdeckt– ist mit Fächerbögen indisch-islamischer Tradition gestaltet. Oben: Foto v. John Burke 1860er Jahre, unten: Aufnahme von Samuel Bourne 1864. © British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.

angebracht war. Dieses symbolische Zeichen wurde namensgebend: Chatrar Manzil bedeutet "Schirm-Palast".²¹ Der Schirm ist ein Königszeichen, das symbolisch auch über dem Thron des Nawab angebracht war.²²

Auch hier ist es schwer vorstellbar, dass das "Unvermögen" der Architekten oder ein missverstehendes Kopieren zu der völlig ungleichen Behandlung der Fassaden geführt haben sollte. Im Gegenteil, sie ergänzen sich zu einer zeichenhaften politischen Aussage: Unter dem Herrschaftszeichen des Nawab vereinen sich eine indische und eine europäische Fassade zum beeindruckenden Staatsgebäude.²³ Der Palast Saadat Ali Khans ist das gebaute Manifest eines anglophilen indischen Herrschers, der in der europäischen wie in der indischen Tradition zuhause war und seine neue Resi-

denz mit Formen aus beiden Überlieferungen gestaltete.²⁴

Indische und europäische Dekorationssysteme sind im Chatrar Manzil Palast schließlich auf einen Bau appliziert der in seiner Typologie und Kubatur deutlich *keiner* europäischen Vorlage folgt (Abb.19). Die gestaffelte Kubatur des "scheibenartigen" Gebäudes erinnert eher an Bauten wie den "Palast der Winde" in Jaipur.²⁵ Auffällig ist weiter, dass die indisch-islamischen Formen an der privaten Hofseite des Gebäudes ihren Platz finden, die klassizistischen Architekturformen hingegen auf der Schauseite, die über den Fluss Gomti hinweg auf Fernwirkung angelegt war. Die klassizistischen Stilelemente wirken wie ein repräsentatives Gewand, während sich das "private" Hofleben des Nawab inmitten von Hofbeamten, Dichtern und einem umfangreichen Harem nach traditionellen Mus-



Abb. 19. "Chatur Manzil, Lucknow, on the Gomtee. (from a Photograph)" – Kupferstich aus der *Illustrated Times*, 17. April 1858. Das Bild zeigt die schmale abgestaffelte Kubatur des Palastes.

tern abspielte. Dieses Thema setzte sich auch im ehemals gegenüberliegenden kleineren Chatur Manzil Palast (Chota Chatur Manzil) fort, der nach Süden eine klassizistische Schaufassade bot, zur Hofseite nach Norden aber in traditionellen indisch-islamischen Architekturmotiven gestaltet war.²⁶

Die unterschiedliche Behandlung von Fassaden desselben Gebäudes ist ein Grundmotiv, das in den Architekturen von Lucknow auch in weiteren Spielarten Anwendung gefunden hat. Ein Beispiel, das ungleiche Schauseiten nicht durch die Gegenüberstellung von europäischen und indischen Stilformen, sondern über einen formalen Gegensatz entwickelt, stellt die Roshan-ud-Daula-Kothi dar, die als Haus des Premierministers von Nawab Nasir ud Din Haidar (reg. 1827-1837) entstand und später in den Kaiserbagh Komplex integriert wurde (Abb. 20, 21). Der Baugeanke dieses Hauses, das im Kern noch besteht, aber stark verändert wurde, ist heute nur noch anhand historischer Photographien zu rekonstruieren. Die Nordfassade des palastartigen Hauses war konsequent in einer abgestaffelten rechtwinkligen Kubatur entwickelt, die von Säulen, Halbsäulen und Pilastern der Kompositordnung gegliedert war.

Demgegenüber war die Südseite polygonal gebrochen und die Ecken waren durch schwarz-weiß-gestreifte Pilaster betont, welche die polygonale Formgebung nochmals optisch hervorhoben. Diese gegensätzlichen Kompositionsprinzipien der Nord- und Südseite wurden in einer eigentümlichen Dachlandschaft einander gegenübergestellt, die die kompositorische Absicht überdeutlich machte: eine durchgeschnittene Metallkuppel bekrönte die polygonale Südseite, ein rechtwinkliger schmaler Aufsatz mit einem dreieckigen Tempelgiebel die Nordseite (Abb.22). Beide Strukturen standen wie Theaterstafagen auf der obersten Ebene Rücken an Rücken.²⁷ Nicht stilistische Einheit oder Einfachheit, sondern effektvolle, überraschende Vielfalt war das Ziel der Komposition.

Die Gesamtwirkung wurde noch durch weitere Elemente bereichert. Auf der Ost- und Westseite standen niedrigere quadratische Türme, bekrönt von gerippten Halbkuppeln. Die Fassade zwischen den Türmen füllte eine zweigeschossige Säulenfassade aus. Auf der Nordost-Ecke befand sich schließlich für die Bedürfnisse des Hausbesitzers eine nach Mekka ausgerichtete Privatmo-

Lucknow, The Kaisar Pasind



Lucknow The Kaiser Pasind B.



Abb. 20 & 21. Vorder- und Rückseite der Roshan-ud-Daula-Kothi. Oben: undatierte Postkarte (nach 1870), The Phototype Company Bombay. Unten: undatierte Postkarte (ca. 1860). Die beiden Aufnahmen zeigen die zunehmende Veränderung des Gebäudes. In der früheren, unteren Ansicht sind noch Dachaufbauten zu erkennen, die in der oberen Aufnahme fehlen.

schee in indo-islamischen Formen als vorgeblendete Kleinarchitektur. Aus Gründen der Symmetrie wurde diese Miniaturmoschee auch an der Nordwestecke wiederholt, diente dort aber nicht als Gebetsraum.²⁸ Die Gesamtheit der Elemente ergab eine dichte Vielfalt von architektonischen Ehrenzeichen, die in der Überlagerung der Elemente aus jeder Perspektive eine andere Wirkung entfaltete, in der Gesamtanlage aber strikt den Regeln axialer Symmetrie folgte.

Chinoiserien

Eines der interessantesten und überraschendsten Elemente in der Übernahme europäischer Vorbilder in Lucknow stellen Chinoiserien dar. Den frühesten Hinweis auf dieses Stilelement gibt eine Bleistiftzeichnung des Künstlers und Offiziers Robert Smith, der zwischen 1814 und 1830 mehrere Ansichten von Lucknow anfertigte. Die Zeichnung zeigt das von Saadat Ali Khan errichtete Landhaus Musa

Abb. 22. Dachlandschaft der Roshan-ud-Daula-Kothi. Aufnahme von Robert and Harriet Tytler aus dem Jahr 1858. Eine Notiz zu dieser Aufnahme erklärt: "The Palace, about six storeys high, the dome on the left purposely cut in two, has the royal arms engraved in gold on it". Die Kuppel wurde also absichtlich halbiert, um einen Theater-Effekt zu erzielen. © British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.



Bagh (auch: Baronne). Das Haus steht wie ein Torgebäude in der Stirnseite der Umfassungsmauer des Gartens; die achteckigen Ecktürme der Gartenmauer sind mit chinesischen Pavillons bekrönt (Abb.23). Eine vierzig Jahre spätere Panoramaaufnahme des zerstörten Stadtzentrums, die Felice Beato vom Minarett der Asafi Moschee aufnahm, dokumentiert im Jahr 1858 ganz ähnliche, chinesisch anmutende Eckpavillons an einer großen Hofanlage südlich der Husseinabad Imambara.²⁹ Gegenüber befindet sich noch heute das eigentümliche viergeschossige Fragment eines unfertigen Stufenturmes aus der Regierungszeit Muhammad Ali Shahs (1837-1842). Der Name dieses Bauwerks – "Sat Khande" = "sieben Stufen" – deutet darauf hin, dass die ausgeführten achteckigen Geschosse, die sich über einem quadratischen

Sockel erheben, ursprünglich zu einer Art siebenstufiger Pagode ergänzt werden sollten.³⁰

Chinoiserien sind im Kontext der Übernahme europäischer Architekturvorbilder nur auf den ersten Blick verblüffend, denn Chinoiserien gehören im 18. und 19. Jhd. zum festen Inventar europäischer Gartenkunst;³¹ sie dürften also auch in den Sammlungen und Nachrichten enthalten gewesen sein, aus denen die Nawabs ihre Kenntnisse europäischer Architektur bezogen. Die Übernahme dieses Motivs verdeutlicht zugleich, welche Kontexte Asaf ud Daula und seinen Nachfolgern an europäischen Vorbildern besonders attraktiv erschienen. Beispiele westlicher Gartenkunst mussten sich den an europäischer Architektur interessierten Herrschern

Abb. 23. Bleistiftzeichnung der dem Fluss Gomti zugewandten Front des Musa Bagh (Baronne) von Captain Robert Smith, November 1814. Smith war von 1815-1833 Militär-Ingenieur im Dienst der EIC. Zu seinen Aufgaben gehörte unter anderem die Reparatur des Kutub Minar und der in Delhi. © British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.





Abb. 24 & 25. Torhaus des Sikander Bagh. Das obere Bild zeigt die Stadtseite. Postkarte nach einer Aufnahme Murray & Co. Lucknow. Das untere Bild zeigt die Gartenansicht. Aufnahme eines unbekanntenen Photographen aus den 1870er Jahren. © British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.

geradezu aufdrängen, denn ein wichtiger Teil des Hoflebens in Oudh fand der islamisch-indischen Tradition folgend in Gärten statt. Entsprechend umfassten die Residenzen weitläufige Gartenanlagen. Während sich die europäische Gartenarchitektur aber im späteren 18. Jahrhundert mehr und mehr zu weitläufigen Landschaftsgärten entwickelte, blieb in Lucknow das Modell des eingehegten formalen Paradiesgartens persisch-islamischer Tradition der bestimmende Typ.³² Das freistehende Landhaus Dilkusha mit seinem umgebenden "Landschaftsgarten" (vgl. Abb.13) erweist sich insofern als Ausnahme. Der häufigste Gartentyp war der von einer Mauer eingefasste geometrische Garten. Der Vorteil dieser Anlagen, die häufig für die Damen der königlichen Fami-

lie oder die Favoritinnen der Nawabs erbaut wurden, bestand darin, dass sie für ihre weiblichen Nutzer ein hohes Maß an Abschottung gewährleisteten. Die Gärten entfalteten sich in diesen Anlagen rings um ein Haus nach europäischem Vorbild, waren aber selbst wiederum durch eine Mauer eingehegt, so dass es nicht zu unerwünschten Begegnungen oder Einblicken kommen konnte, eine Synthese zwischen freistehendem Landhaus und ummauertem Hof. Den Zugang zu diesen Gärten kontrollierten aufwendig gestaltete Torhäuser.

Diese Torhäuser sind ein eigener Bautyp, der in Lucknow in vielen Spielarten anzutreffen ist. In einigen Toranlagen, die während der Regierungszeit des letzten Nawab Wajid Ali Shah

Abb. 26. Blick in den zentralen Gartenhof des Kaisarbagh. Aufnahme von John Edward Saché aus den 1870er Jahren. Das weiße Gebäude in der Mitte ist die Kaisarbagh Imambara bzw. Baradari. Dahinter ist die sogenannte "Lanka" zu erkennen. © British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.



errichtet werden, sind europäische, indische und Chinoiserie-Elemente nicht mehr als unterschiedliche Fassaden oder Bauteile einander gegenübergestellt, sondern in einer einzigen Fassade zu einer Collage von Stilformen vereint. Diese Kompositionen stellen die letzte Phase in der Verarbeitung europäischer Stilelemente dar. Während zuvor allein die Namen europäischer Architekten für Bauten mit europäischen Formen begegnen, ist für diese späteren Bauten erstmals auch die Autorschaft indischer Baumeister überliefert.³³ Ein signifikantes Beispiel für diesen eklektischen Umgang ist das dreistöckige Torhaus des Sikander Bagh (Abb. 24, 25). Auch hier bieten, der ungleichen Behandlung von Fassaden folgend, die Innen- und Außen-seite sehr verschiedene Eindrücke. Während auf der Straßenansicht eher die klassizistisch-europäischen Formen hervortreten, verbinden sich auf der Gartenseite klassizistisch-europäische, indische und – in der Dachgestaltung – Chinoiserie-Motive. Über klassizistischen Fenstern mit dreieckigen Giebeln schwingen elegante indische Erker aus den quadratischen Ecktürmen, die von chinesisch ausschweifenden Ziegeldächern bekrönt sind. Der sich durch diese Mischung von Stilformen einstellende Eindruck einer märchenhaften "Weltarchitektur" dürfte genau das Ziel der Erbauer gewesen sein. Der Garten wird zur Metapher für das Paradies, in welchem

die Schönheiten der Welt in kostbaren Pflanzen und der ganzen Fülle architektonischer Formen versammelt ist.

Der Kaisarbagh

Diese Kombination von klassizistischen und orientalischen Elementen ist auch für Teile des Kaisarbagh charakteristisch (Abb. 25, 27, 28). Wie die eingangs wiedergegebenen Stimmen verdeutlicht haben, ist es zugleich gerade dieser Bau, der nach 1858 die europäische Kritik zu besonderer Schärfe herausforderte. In europäischen Reiseführern um 1900 gilt der Bau des letzten Königs von Oudh schlicht als *"the largest, grandiest and most debased of all Lucknow palaces"*.³⁴ Selbst P. C Mookherji, der engagierte Verteidiger der Nawabs gegen die europäische Kritik, tadelte den *"debased style"* und die *"Anglomania"* der Könige von Oudh und fokussierte seine Kritik auf dieses Ensemble:

*"Wajid Ali Shah, who fell still deeper into the bad style, produced the Kaisarbagh, a range of palaces having a mixture of all possible kinds of style, without judgment shown as to its symmetry, or skill displayed as to the arrangement of its minor parts."*³⁵

Eine Betrachtung dieser Palastanlage darf allerdings weder die Typologie, noch die städtebauliche Struktur dieses Komplexes außer Acht lassen, der

Abb. 27. Weinumrankte Pergola im großen Hof des Kaiser Bagh. Das Gebäude mit den acht flankierenden Türmchen ist die sogenannte "Lanka", ein Empfangs- und Tribünengebäude. Im Hintergrund rechts erkennt man die Dachlandschaft der Roshan-ud-Daula-Kothi in einem angrenzenden Hof. Aufnahme von Baker & Burke aus den 1860er Jahren. © British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.



eine beispiellose Synthese indisch-orientalischer und westlicher Traditionen leistet. Die Gruppierung von Bauten um Innenhöfe ist ein Grundthema der indisch-islamischen Palastarchitektur, die Ausdehnung des Kaiserbagh, dessen zentraler Hof "Jilau Khana" eine Größe von 200 zu 400 Metern hatte, sprengt jedoch den üblichen Maßstab von Palastarchitektur und überführt die Anlage in eine städtebauliche Größenordnung. Der zentrale Garten war durch eine durchgehend zweigeschossige Rahmenbebauung im europäischen Stil gefasst, die durchaus an viktorianische Reihenhäuser oder Londoner Squares erinnern können – auch dies eine eigenständige Lösung ohne Vergleich in Indien. In der Randbebauung waren die Damen des königlichen Serail untergebracht, sofern der König ihnen nicht eigene Residenzen an anderer Stelle gebaut hatte. Jede der Damen verfügte über ein Haus mit mehreren Zimmern und Dienern. Um jede Eintönigkeit zu vermeiden, waren die langen Fronten durch rechteckige oder polygonale Erker gegliedert, die bei aller Abwechslung eine strenge Symmetrie einhielten. Klassizistische Fassaden und Portiken wechselten sich mit Arkaturen ab. Auch die Breite der Fensterachsen variierte rhythmisch. Auffallend ist zuletzt die Bedeutung, die die Übernahme europäischer Formen für den privaten Bereich des Herrschers darstellt. Während im Chattr Manzil Palast einer europäisch-klassizistischen Schaufassade ein in indisch-islamischen Formen gestalteter Innen-

bereich gegenüberstand, wurden nun für den Wohnbereich der Zenana europäische Formen verwendet (Abb. 26).

Im riesigen Innenhof befanden Kleinarchitekturen, die den Zerstreungen eines abwechslungsreichen Hoflebens gewidmet waren: Pavillons im indischen und klassizistischen Stil, Vogelhäuser und Volieren. Zwei im Nordteil des Gartens T-förmig aufeinanderzulaufende Wasserbecken wurden von Marmorpavillons und einer geschwungenen Brücke überspannt. Im südlichen Teil des Gartens stand eine eigentümliche Mischung aus Aussichtsplattform und Empfangsgebäuden, die sogenannte "Lanka", die von acht polygonalen Türmen flankiert wurde. In der Achse dieses Baus, den man eher auf einer der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts vermuten würde, führte eine Pyramide von elf Stufen zu einem Marmorpavillon. Über den Pavillon wiederum führte eine Bogenbrücke hinweg, der die beiden flankierenden Empfangsgebäude in europäischen Formen miteinander verband (Abb. 27). Rechts und links von diesem Gebäude befanden sich erhöhte quadratische Plattformen, die auf jeder Seite von einer Säulenpergola der Kompositordnung gefasst waren. Achteckige Pavillons bildeten die Ecken dieser Theaterarchitekturen. Schattenspendende Bungalows dienten Tanz- und Musikvorführungen. Der Garten war streng achsensymmetrisch. Jedes Gebäude auf der Ostseite hatte sein Spiegelbild auf der Westseite des Gartens, so auch eine

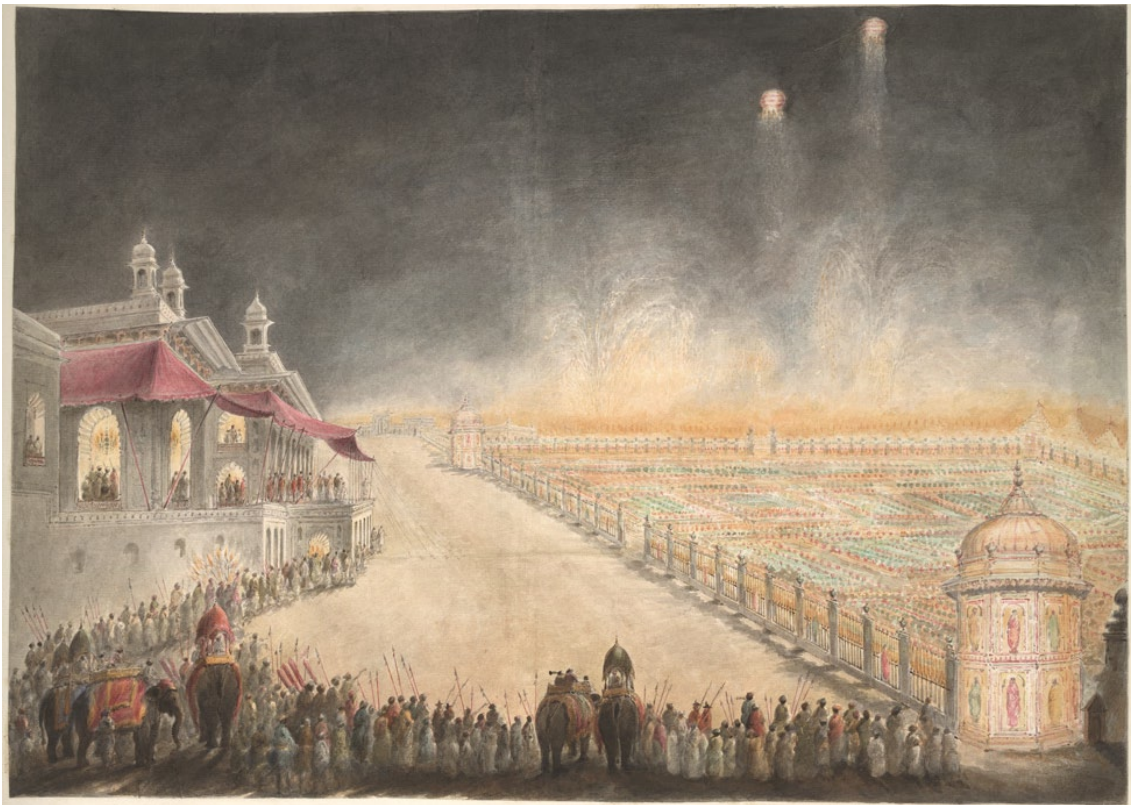


Abb. 28. Feuerwerk im Garten des Stadtpalais Farhad Baksh. Wasserfarbenbild von Seeta Ram 1814/15. Aus: *Views by Seeta Ram from Cawnpore to Mohumdy Vol. IV*. Für das Hofleben in der Jilau Khana des Kaisarbagh darf man sich einen entsprechenden Aufwand vorstellen. © British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.

nach Mekka ausgerichtete Miniaturmoschee, die ihr nur formales Pendant auf der gegenüberliegenden Seite des Gartens hatte. Im Zentrum des Gartens befand sich ein großes weißes Gebäude in indisch-islamischen Formen, das sowohl als Imambara,³⁶ wie als Audienzhalle als (Baradari) für das Thronzeremoniell genutzt wurde.³⁷

Die Aufzählung der Kleinarchitekturen und der ursprünglichen Ausstattung lässt keinen Zweifel an der Bestimmung des Komplexes: der Kaisarbagh war ein Lustgarten, der den Rahmen für Hofzeremoniell, Feste, verfeinerte Darbietungen und Vergnügungen darstellte. Diese "Freizeitwelt", die sich um den Nawab als Hauptperson entfaltete, wurde durch weitere Attraktionen in anderen Bereichen des Kaisarbagh ergänzt. So befand sich östlich der Jilau Khana ein "Chini Bagh" genannter Hof, der mit chinesischen Keramiken verziert war. Ein weiterer Hof, Hazrat Bagh, barg ein Haus, dessen Dach und Wände mit dünnem Silberblech verkleidet waren.³⁸ Verschiedene Architekturstile, wertvolle Materialien oder andere Besonderheiten konstituierten so eine eigene Topographie, die auf fremde und eigene Traditionen verwies und in gewisser Weise die gesamte Welt in Architekturminiaturen repräsentierte.³⁹

Dabei ist es wichtig zu betonen, dass die beschriebenen Architekturen allein den *Rahmen* für eine aufwendige Hofhaltung darstellten. Deren Umfang wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der abgesetzte König, der in seinem Exil in Kalkutta von den Engländern als Abfindung eine Rente erhielt, die deutlich geringer war als seine Einkünfte in Lucknow, nach Sharar 40.000 Personen in seiner Hofhaltung beschäftigte und – neben anderen Attraktionen – 25.000 Vögel unterhielt, die in Avarien und in Tausenden Messingkäfigen gehalten wurden. 300 Bedienstete kümmerten sich allein um die Tauben des exilierten Königs. Daneben gab es exotische Tiere wie Giraffen, Tiger und andere Raubtiere, die in besonderen Gehegen gehalten wurden.⁴⁰ Den Aufwand in Lucknow, wo Wajid Ali Shah wesentlich größere Ressourcen zur Verfügung standen, muss man sich entsprechend größer denken. Nach Rosie Llewellyn-Jones wurden 1856 für das Futter der königlichen Menagerie in Lucknow allein 1.000 Rupien pro Tag ausgegeben.⁴¹ Dabei galt das hauptsächliche Interesse Wajid Alis nicht einmal exotischen Vögeln und Tieren, sondern Musik und Gesang,⁴² für die er weit größere Mittel zur Verfügung stellte. Noch größere Aufwendungen muss man sich für die nächtlichen Illumi-

Abb. 29. Ansicht von einem der Lakhi-Tore, die den Zugang zum zentralen Hof (Jilau Khana) des Kaisarbagh darstellen. Die Aufnahme von Felice Beato aus dem Frühjahr 1858 zeigt die Hofseite des Tores. Abzug aus dem Fotoalbum von Dr. Goldie-Scot of Craigmuaie, 79th Cameron Highlanders.



nationen und Feuerwerke bei Festtagen denken, für die Oudh besonders gerühmt wurde (Abb.28).⁴³

Den Eingang in diese "Märchenstadt" des Kaisarbagh bildeten zwei einander gegenüberliegende, aufwendig gestaltete Torhäuser. Indische, europäische und weitere Stilelemente treten in ihrer Gestaltung nebeneinander, es überwiegen allerdings eindeutig indische Motive. Die hybride Architektur dieser Torbauten unterscheidet sich damit deutlich von der Rahmenbebauung des zentralen Gartenhofes, die zwar klassizistische Formen in indischer Umsetzung übernimmt, aber nicht wie die Torbauten Stilelemente unterschiedlicher Architekturtraditionen kombiniert. Wie beim Sikander Bagh hat die Architektur der sogenannten "Lakhi-Tore"⁴⁴, die in die Jilau Khana führten, eine zeichenhafte Bedeutung. Und auch sie boten von Hof- und von Außenseite deutlich unterschiedliche Ansichten. Auf der Hofseite (Abb.29) wurde in der Weise eines Triumphbogenmotivs ein hoher Bogen von zwei kleineren flankiert. Von den drei Durchgängen führte allerdings nur der mittlere nach außen, die beiden anderen in Nebenräume. In der Außenansicht wies der Torbau hingegen nur einen einzigen großen Bogen auf; an die Stelle der Seitentore traten vorspringende Risalite.

Auf dieser Seite wurde der zweigeschossige Torbau durch ein auskragendes gerades Gesims abgeschlossen, über dem sich eine reiche Dachlandschaft aus Zinnen, Laternen und Figuren erhob. Auf der Hofseite hatte dieses Gesims eine geschwungene Form in der Gestalt eines Schulterbogens – eine Formfindung ohne Vorläufer in der indisch-islamischen Baukunst; sie verweist vielmehr auf orientalisierende Bogenmotive, wie sie in europäischen Chinoiserien des 18. Jahrhunderts anzutreffen waren.⁴⁵ Das auskragende Gesims ruhte wiederum auf Konsolen, die teils als Elefantenköpfe teils als Meerfrauen (vgl. Abb. 33) gearbeitet waren und an die figürlichen Konsolen hinduistischer Tempel erinnern. Auch dieses Motiv findet sich sonst an keiner Stelle an den Bauten Lucknows. Bekrönt wurde die Struktur durch vier Ecktürme, die auf der Außenseite ein indisch-islamisches, auf der Hofseite ein mehr europäisch-klassizistisches Stilleid trugen. Die zentrale Torhalle überwölbte eine offene Rippenkuppel aus zwei sich kreuzenden Bögen. Dieses Element ist ebenfalls ein Architekturzitat und ist Claude Martins Residenz La Martinière entlehnt, einem europäischen Gebäude in Lucknow, das um 1800 entstand.⁴⁶

Neben diesen Elementen aus unterschiedlichen Stiltraditionen fanden auf den Torbauten Dekorationen ihren

Platz, die direkt in ihrer zeichenhaften Sinnbedeutung zu lesen waren (vgl. Abb. 29). In den Zwickeln rechts und links der fächerförmigen Bögen waren stilisierte Fische angebracht, die als eine Art Wappentier regelmäßig auf den Toranlagen der Nawabs von Oudh anzutreffen sind.⁴⁷ Begleitet wurde diese Darstellung durch ein dahinterliegendes Königswappen aus Krone, Schild und Schwertern, das Seejungfrauen als heraldische Schildhalter flankierten. Diese Fabelgestalten erschienen nicht allein an dieser Stelle; sie waren auch auf den schmiedeeisernen Gittern, auf Baldachinen über den aus der Fassade heraustretenden Balkonen und (auf der Außenseite) auf dem Sockel des Torbogens zu erkennen. Weitere Seejungfrauen mit gedrehten Fischschwänzen stützten an den vier Fußpunkten der offenen Rippenkuppel überdimensionale Königskronen. Auch die Ecktürme waren mit stilisierten Kronen überhöht, über welchen sich stilisierte Schirme erhoben, die in Sonnensymbole ausliefen. Die Safrantarbe, in der die Torgebäude gestrichen waren,⁴⁸ kann ebenfalls als Hinweis auf den König verstanden werden, der unter seinem Krönungsornat ein safranfarbenes Gewand trug. Die Dichte an heraldischen und zeichenhaften Königssymbolen in dieser Architektur veranschaulichte überdeutlich, dass durch das Tor der Privatbereich des Königs betreten wurde.

Die Attraktivität des im Kaisarbagh verwandten Formenrepertoires dürfte für Wajid Ali Shah und seine Vorgänger nicht allein in der Möglichkeit bestanden haben, über die Adaption europäischer Vorbilder Modernität und Nähe zu den politisch immer deutlicher dominierenden Briten auszudrücken. Die europäisch beeinflussten Residenzen der Nawabs stellten zugleich eine neutrale Folie für ein Hofleben dar, das in der Mischgesellschaft von Moslems und Hindus in Lucknow keineswegs mehr primär islamisch geprägt war.⁴⁹ Jenseits der großen Moscheen und Imambaras, die im indisch-islamischen Stil für die schiitischen Riten geschaffen wurden, zelebrierte insbesondere der letzte regierende Fürst in seinen europäisch-geprägten Residenzbauten ein synkretistisches Hofleben. Berichte über Feste und Auführungen des Hofes, nach denen sich

Wajid Ali Shah in einem safranfarbenen Gewand und mit Asche eingerieben als Yogi verehren ließ oder inmitten von Hofdamen als Krishna auftrat⁵⁰ – beides für einen muslimischen Herrscher höchst ungewöhnliche Schaustellungen – verdeutlichen die höfisch-tolerante Lebensart einer hinduistisch-muslimischen Mischkultur. Die Erinnerungen einer Hofdame, die William Knighton 1864 herausgab, geben eine höchst anschauliche Vorstellung von diesen Inszenierungen, die den gesamten Palastkomplex über mehrere Tage als Bühne einbezogen.⁵¹ Gleichwohl blieb im Zentrum des Lustgartens in der strahlend weißen Imambara die schiitisch-islamische Identität des Herrschers immer präsent.⁵² Die Übernahme europäischer Architekturelemente erweist sich in diesem Kontext nicht als stümperhaftes Kopieren, sondern als komplexer, beziehungsreicher und spielerischer Umgang mit unterschiedlichen Architekturtraditionen, die nicht zur Repräsentation, sondern als baulicher Rahmen für die Lustbarkeiten des höfischen Gartenlebens Verwendung fanden.

Der Kontext der europäischen Kritik

Wenn Alois Führer im Dienst des Archeological Survey of India 1891 die Architekturelemente des Kaisarbagh als "*mongrel vulgarities which were applied in Vauxhall, Rosherville, and the Surrey Gardens*"⁵³ verurteilte, traf er in gewisser Weise durchaus eine der Intentionen dieses Komplexes. Vauxhall, Rosherville und Surrey Gardens sind frühe Beispiele einer Unterhaltungsindustrie, die ein fürstlich-aristokratisches Freizeitideal einem bürgerlichen Massenpublikum erschlossen. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts gehörten diese Anlagen, welche inmitten von sorgfältig gepflegten Anpflanzungen Musikvorführungen, Feuerwerke, exotische Pavillons und spektakuläre Vorführungen präsentierten, zu den beliebtesten Ausflugszielen Londons. Zum Zeitpunkt, zu dem Führer seine abwertende Kritik verfasste, waren sie allerdings schon überwiegend Geschichte und durch andere Formen der Massenunterhaltung abgelöst worden.⁵⁴ Statt aber das Modell fürstlicher Lustgärten und ihrer orientalisierenden Architekturen als Parallele zu den

Bauten von Oudh zu begreifen, verurteilte Führer sowohl das eine wie das andere. Dabei zeigte der Gutachter des Archeological Survey außerdem ein bemerkenswertes Maß an Ignoranz, wenn er "*Corinthian pilasters under Muslim domes, false venetian blinds, imitation marbles, pea-green mermaids*" als abschreckende Details zitierte. Denn in Lucknow wurde, wie Banmali Tandam 2001 konstatiert, an keiner Stelle die korinthische Säulenordnung verwendet.⁵⁵ Die erhaltenen oder auf Photographien dokumentierten Beispiele zeigen allenfalls Säulen der Kompositordnung. Führers Befund ist schon in der Beschreibung ungenau! Und offenbar hielt Führer auch die Seejungfrauen, die als heraldisches Element das Königswappen von Oudh begleiteten, für eine knallbunte aber inhaltsleere Spielerei. Für eine treffendere Einschätzung hätte der deutschstämmige Gutachter nur Löwe und Einhorn als Schildhalter des englischen Königswappens in ihrer heraldischen Farbigkeit als Parallele heranziehen müssen.⁵⁶

Die Einschätzungen Führers und damit des Archeological Survey of India waren Ausdruck eines akademisch engen Gebrauchs bauhistorischer Stilbegriffe, die für transkulturelle Phänomene, Einflüsse und Parallelen keinen Raum ließen. Es ist ein Stilbegriff, wie er insbesondere für James Fergusson charakteristisch war, der in seiner *History of Indian and Eastern Architecture* eine Systematik von elf "indo-sarazenischen" Stilen entwickelte, die er aus den baulichen Traditionen von Regionen und islamischen Herrscherdynastien destillierte.⁵⁷ Jede dieser Stiltraditionen habe, so Fergusson, ihren Niedergang erlebt, sobald sich die zuvor "reinen" Formen mit anderen Elementen vermengten.⁵⁸ Die wesentlichen Impulse habe die indische Architektur über die Vermittlung Persiens, so Fergusson, ohnehin aus dem Westen erhalten. Die exzeptionellen Marmorarbeiten des Taj Mahal waren nach seiner Meinung gar das Werk italienischer Abenteurer, welche die pietra-dura-Technik aus dem Florenz der Renaissance in das Indien der Moguln exportiert hätten,⁵⁹ eine Vorstellung, die verdeutlicht, dass Fergusson kein übermäßiges Zutrauen zum handwerklichen und gestalterischen Können der indischen

Baumeister besaß. – So grundlegend Fergussons Pionierstudie 1876 für ein Verständnis der indischen Architektur in Europa gewesen sein mag, für Phänomene wie die Übernahme europäischer Formen durch die Inder selbst ließ sie keinen Raum. Fergusson entwarf ein heroisiertes Bild von Indien, das die militärisch aggressiven Mogulkaiser und ihre Bauten idealisierte, der "effeminierten" Hofkultur der Nawabs aber mit Unverständnis gegenüberstand und in der Übernahme europäischer Formen nur Verfallserscheinungen ausmachte. Die Bauten Oudhs galten Fergusson als wertloser "bastard"-Stil. Ebenso wenig Raum ließ Fergussons Systematik indischer Baukunst für einen Stilpluralismus, wie er sich zu seiner Zeit im Aufkommen der Neugotik und anderer Neo-Stile in Europa gerade konstituierte.

In Fergussons Urteil floss dabei eine Grundhaltung ein, die der Verbindung unterschiedlicher Architekturtraditionen – auch in Europa – grundsätzlich ablehnend gegenüberstand und die baulichen Leistungen einer Epoche eng mit einem Gesamturteil über das jeweilige Volk verknüpfte. "*The Prussians [...] are not a churchbuilding race*", konnte man etwa in Fergussons *History of the Modern Styles in Architecture* über die "preußische Rasse" lesen (eine Redeweise, die Völker oder gar Staaten mit Rassen gleichsetzte, war im 19. Jahrhundert allgemein verbreitet), bevor der Autor in Länge auf die aus seiner Sicht bestehenden Defizite von Schinkels Friedrichswerderscher Kirche und der (erst nach Schinkels Tod ausgeführten) Nikolaikirche in Potsdam einging.⁶⁰ Rastrellis Smolny-Kloster bei St. Petersburg, das traditionelle russische und französische Barockelemente vereint, galt Fergusson eben deshalb als Missgeburt – "*if their ornamentation is characteristic of Russian civilization of that day, 'tant pis pour elle!' It would be difficult to find in Europe anything as bad as this.*"⁶¹ Ähnlich kritisch bewertete Fergusson das Werk John Vanbrughs, der in Seaton Delaval die Vorlage für das Landhaus Dilkusha geliefert hatte. Vanbrughs Hauptwerk Blenheim Palace fertigte er als übergroße Missgeburt ab, "*the palace looks as if it had been designed by some Brobdingnagian*"⁶² architect for the residence of



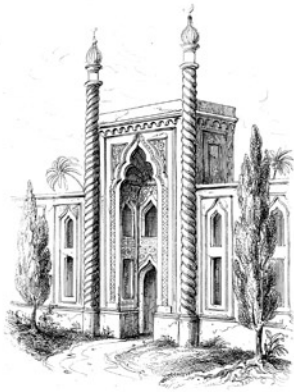
THE POINTED GOTHIC ARCH.



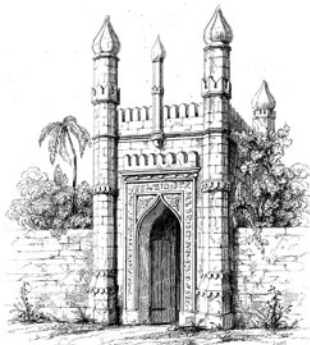
THE MOORISH GATE.



THE TURKISH GATEWAY.



THE PERSIAN PORCH.



THE GATE OF MAHOMEDAN INDIA.



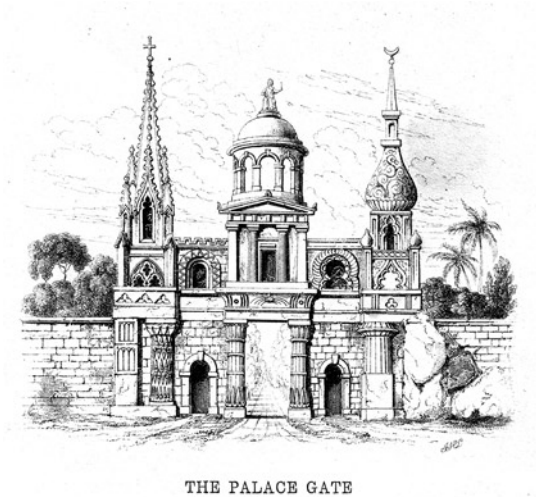
ITALIAN POINTED ARCH.

Abb. 30. Folge von Torbögen aus George Wightwicks *The Palace of Architecture* 1840. Wightwicks Traktat sollte die Korrespondenzen zwischen den unterschiedlichen Stilen verdeutlichen, die er in didaktischer Absicht hintereinander anordnete. Abb. aus Wightwick S. 113, 151, 167, 171, 178.

their little Gulliver. "He [Vanbrugh] was much less successful in his smaller designs, such as *Seaton Delaval* [...]"⁶³ Auch andere Beispiele aus Campbells Kompilation *Vitruvius Britannicus*, die einen prägenden Einfluss auf die Wahrnehmung europäischer Vorbilder in Oudh ausübte, betrachtete Fergusson als wenig überzeugend, "they all have missed the effect intended to be produced, and not one of them can now be looked upon as an entirely satisfactory specimen of Architectural Art."⁶⁴ Es wundert wenig, wenn Fergusson bei dieser Grundeinstellung auch die Bauten, die inspiriert durch die kritisierten Vorbilder in Lucknow entstanden, nicht sonderlich schätzte.

Fergussons mit rassistischen Aspekten unterfüttertes Ideal rigoroser Stilreinheit war zwei Generationen zuvor, als die Rezeption europäischer Architektur in Lucknow einsetzte, noch keineswegs die allgemein akzeptierte Vorstellung. John Nash inszenierte den 1822 fertiggestellten Royal Pavilion des Prinzregenten und späteren Königs George IV. in Brighton etwa als phantastische Kombination orientalischer Stilelemente. Von Außen gestaltet wie ein indisches Mär-

chenschloss vereinten die Innenräume muslimische, indische und chinesische Dekorationen. Auf der Westseite ordnete Nash Spitzbogenfenster aus einer Mischung neugotischer und orientalischer Stilelemente unter den nachempfundenen indischen Kuppeln und Chartis an. Nashs Royal Pavilion ist so Beispiel einer zwar nicht allzu verbreiteten, aber doch in mehreren Beispielen fassbaren Indienmode um 1820.⁶⁵ Auch in der literarischen Avantgarde avancierten orientalische Motive zu einem Thema. William Beckford⁶⁶ und Edgar Allan Poe,⁶⁷ später Joris-Karl Huysmans⁶⁸ oder Oskar Wilde⁶⁹ imaginieren in ihren Erzählungen eklektische Interieurs, die mit erlesenen orientalischen Arbeiten ausgestattet waren. Der Umkreis des Architekten John Soane spekulierte um die gleiche Zeit über die Genese der Weltarchitektur und die Entwicklung der Stilformen.⁷⁰ George Wightwick, einer der Schüler Soanes, präsentierte 1840 in seinem Werk *The Palace of Architecture: A Romance of Art and History*⁷¹ einen fiktiven Garten, der die Baustile aller Zeiten und Räume als Kleinarchitekturen versammelte und nach einem didaktischen Konzept anordnete. *The Palace of Architec-*



THE PALACE GATE



Abb. 31. Europäische und indische Phantasiearchitekturen. Beide Torhäuser vereinigen europäische und orientalische Stilelemente. Links: "The Palace Gate" aus George Wightwicks Architekturtraktat *The Palace of Architecture* 1840. S. 7. Rechts: Torhaus des Moti Mahal. Photographie von Felice Beato 1958. Abzug aus dem Fotoalbum von Dr. Goldie-Scot of Craigmuir, 79th Cameron Highlanders.

ture zeichnete eine ideale Stilgeschichte, die vom hinduistischen Indien über die Antike, das christliche Mittelalter, die Baustile des Orients und des islamischen Indiens zur italienischen Gotik und dem Stil Palladios führte und letztendlich in einer "Anglo-Italian Villa" als Mittelpunkt des Gartens mündete. Der Übergang zwischen den Abschnitten des imaginären Gartens, die je einzelnen Baustilen gewidmet sind, bildeten Torhäuser als programmatische Verkörperungen der jeweiligen Architekturstile, die zugleich veranschaulichten, dass die dargestellten Kulturen die gleichen elementaren Bauaufgaben in unterschiedlicher Weise gemeistert hatten (Abb.30). Auch sah Wightwick durchaus Verbindungslinien zwischen diesen Stilsystemen, so zwischen dem christlichen und dem islamischen "Spitzbogenstil" in seinen verschiedenen Spielarten. Dass dieses imaginierte Architekturmuseum seinen Ort in einem Garten fand, ist kein Zufall. Der Schüler Soanes setzte sich in die Tradition anspielungsreicher Gärten, die in Kleinarchitekturen unterschiedliche Zeiten und Räume zitierten, eine Praxis, die in den Landschaftsgärten Englands in Pavillons, künstlichen Ruinen oder architectural follies gerade einen Höhepunkt erlebte. Als Hauptzugang dieses Gartens Weltarchitektur entwarf Wightwick ein Eingangstor, das collagenartig alle Architekturstile in sich vereint (Abb.31).

Vergleicht man diese Fiktion Wightwicks mit den phantastischen Torhäusern Wajid Ali Shahs sind durchaus Parallelen zu konstatieren; doch war es in Lucknow selbstredend nicht das exotische, sondern das europäische Element, das diesen Bauten ihre

märchenhafte Verfremdung verlieh; es tritt im Torhaus des Sikander Bagh ebenso entgegen wie in den europäisch wirkenden Türmen über der Toranlage, die zum Landhaus Moti Mahal führte. Während sich George IV. als Prinzregent von Nash im Royal Pavilion einen gebauten Traum von Indien errichten ließ, realisierten die Nawabs von Oudh europäische Scheinwelten, indem sie sich – neben anderem – turm- und zinnenbewehrte Landhäuser im Stil romantischer Ritterburgen mit Wassergraben und Zugbrücke bauen ließen, so wie etwa das Landhaus Khurshid Manzil, das während der Regierungszeit Saadat Alis Shahs entstand und später der gerade aktuellen romantischen Mittelaltermode Europas folgend zu einer zinnenbewehrten Burg umgebaut wurde (Abb.32).⁷²

Die teils gelehrten, teils spielerischen Spekulationen über Ursprung und Entfaltung der Architekturstile, die im Geist der Romantik von der Überzeugung ausgingen, dass Kulturen in ihrer Verschiedenartigkeit gleichwertig sind, finden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund eines kolonial ausgreifenden Europa ihr Ende. Baugeschichte, wie sie Fergusson betreibt, ist zugleich Ausdruck eines neuen Typus von Wissenschaft, der weniger spekulativ, sondern sammelnd, ordnend und klassifizierend vorgeht und Baustile an ihren vermeintlich "besten" und "reinsten" Beispielen bewertet. Dahinter stand ein Entwicklungskonzept von Bau- und Stilentwicklung, das in den Begriffen Evolution und Bastardisierung durchaus eine Nähe zur Biologie und Rassenlehre signalisiert. Unhin-

Abb. 32. Khurshid Munzil. Das Landhaus wirkt wie ein befestigter europäischer Herrensitz. Im Vordergrund sind die Erdbefestigungen der Insurgenten zu erkennen, die im März 1858 von einer britisch-indischen Armee gestürmt wurden. Aufnahme von Felice Beato 1858. Abzug aus dem Fotoalbum von Dr. Goldie-Scot of Craigmuir, 79th Cameron Highlanders.



terfragte Voraussetzung im zugrundegelegten Evolutionsmodell war dabei, dass die Bau- und Stilentwicklung der europäischen Völker denen außereuropäischer Kulturen weit überlegen sei. Von dem selbst zugeschriebenen Platz an der Spitze einer zivilisatorischen Fortschrittspyramide musterten die imperialistischen Nationen mit dem ihnen eigenen Sendungsbewusstsein die baulichen und kulturellen Schöpfungen anderer Erdteile, die nun zum Objekt ihres Zugriffs wurden.⁷³ Der indische Aufstand, in dessen Folge die privatwirtschaftlich organisierte ostindische Kompanie in eine direkte Kolonialherrschaft überführt wurde, stellt hier einen entscheidenden Wendepunkt dar. Es ist ein bezeichnendes Zusammentreffen, dass zwei Jahre nach der Eroberung Lucknows ein weiteres Beispiel asiatisch-europäischer Stilsynthese, der ältere Sommerpalast bei Peking mit seinen auf Vermittlung der Jesuiten errichteten Bauten im Stil eines europäisch-chinesischen Rokoko, 1860 von einer britisch-französischen Strafexpedition geplündert und niedergebrannt wurde.⁷⁴

Einher geht die veränderte Sichtweise auf die Architekturgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit einem christlich-moralisierenden Sendungsbewusstsein, wie es vor allem John Ruskin in *The Seven Lamps of Architecture* (1849) propagierte. Ruskins sieben Leuchten – sieben Prinzipien – der Baukunst lesen sich eher wie ein christlicher Tugendkatalog; der Wert eines Bauwerks drückt sich nach

Ruskin in Opferbereitschaft, Wahrheit, Stärke, Schönheit, Leben, Erinnerung und Gehorsam aus. "Unwahre" Elemente wie vorgeblendete Säulen ohne konstruktive Funktion oder vorgetäuschte Materialien galten Ruskin unabhängig von lokalen Bau Traditionen oder verfügbaren Materialien als "architektonische Lügen", die sich gegen das Prinzip der Wahrheit versündigten.⁷⁵ Ausgehend von diesen Prinzipien mussten die verputzten Ziegelbauten Lucknows, deren feiner, mit Perlmutter angereicherter Stuck Marmor imitierte, oder die mit nur dünnen Blechen überzogenen Kuppeln nicht allein als stilistisch bedenklich, sondern auch als moralisch verwerflich erscheinen, zumal ein sittenstrenger viktorianischer Betrachter wenig Verständnis für die Prachtentfaltung und das Haremswesen der Könige von Oudh aufzubringen wusste.

Vom Grundsatz der Stilreinheit her gewertet, schien wiederum eine Vermengung von Stilelementen, wie sie in Lucknow praktiziert wurde, ein ebensolches Unding wie eine Kreuzung von Hunden und Katzen, um Tillotsons irreführenden biologistischen Vergleich noch einmal aufzugreifen. Doch auch die Übertragung eines Baustils auf eine andere Kultur wurde vor der Überlegung fragwürdig, dass Bauformen der reine Ausdruck eines Volks- bzw. Rassecharakters seien. Die Übernahme europäischer Baustile für oder durch Inder, wie sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch gängige Praxis war, konnte aus dieser Perspektive keine Option mehr sein.



Abb. 33 & 34. Zustand der Lakhi Tore des Kaisarbagh im Jahr 2005. Aufnahmen mit freundlicher Genehmigung von Professor Bret Wallach ©.

Ende

Diese Überlegungen waren schließlich auch für die Frage bedeutsam, in welchem Stil die nach dem Aufstand von 1857/58 gefestigte britische Herrschaft in Indien ihren baulichen Ausdruck finden sollte. Nach 1876, der Proklamation von Königin Victoria als Kaiserin von Indien, wurde die überwiegende Zahl öffentlicher Großbauten der Kronkolonie in einem indisch-sarazenischen Stil errichtet, der die britische Herrschaft als Nachfolge der Mogulherrschaft inszenierte. Diese Entwicklung war mittelbar ein Ergebnis der Architekturdiskussion in der Folge des indischen Aufstandes. Die anglo-indische Führungselite von Offizieren und Verwaltungsbeamten

errichtete ihre kolonialen Großbauten bis in die späten 1920er Jahre in einem Stil, von dem sie glaubte, dass er geeignet war, die Masse der indischen Bevölkerung zugleich anzusprechen und zu beeindrucken, da er an indische Sehgewohnheiten und Traditionen anknüpfte.⁷⁶ Mehr oder minder explizit wetteiferten diese Anlagen dabei auch mit den Monumenten der Moguln. Für die eigenen Wohnbauten, Kirchen und Stadtviertel, die ohnehin in von den indischen Städten räumlich getrennten cantonments entstanden,⁷⁷ hielten die Kolonialherren hingegen in Sorge um ihre britische Identität entschlossen an europäischen Formen fest. Nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich schließlich unter dem Einfluss von Lutyens Entwürfen

für den neuen Regierungssitz in Neu-Delhi eine neue, bewusst vollzogene Synthese aus klassischen, indisch-islamischen und hinduistischen Formelementen im Formgefühl eines imperialen Art Deko.⁷⁸

Auch in Lucknow dokumentieren die Bauten, die nach der Niederschlagung des Aufstandes entstanden, diese programmatische Entscheidung zugunsten eines indisch-islamischen Stils bis um 1930 der Einfluss der von Lutyens vollzogenen Synthese auch hier spürbar wurde.⁷⁹ Den "europäischen" Bauten der Nawabs wurde hingegen mit weniger Respekt begegnet, selbst wenn sie teils zum Sitz der neuen Eliten der Stadt avancierten. Ein Teil der königlichen Residenzen diente der britischen Garnison und Verwaltung. Der Bara Chat-tar Manzil Palast wurde etwa zum Sitz des United Service Club, die Lal Baradari zum Sitz des Provinzmuseums. Der große Hof des Kaisarbagh-Palastes wurde durch Straßen geöffnet, der nordliche Flügel abgebrochen und die verbleibende Randbebauung aufgeteilt, um als Stadtresidenzen für eine neue Schicht landbesitzender Grundherren (Taluqars) zu dienen.⁸⁰ Die britischen Kolonialherren formten die herrschaftliche Anlage damit nach einem Mus-

ter um, das der englischen Gentry aus dem Mutterland wohlvertraut war: die Stadtresidenz als Reihenhaus. Der Lustgarten des letzten Nawab wurde umgedeutet zu einem städtischen Square.

Abrisse und jahrzehntelange Vernachlässigung haben seitdem die von der europäischen Architekturkritik verurteilten Bauten weitgehend zerstört; das Verbliebene ist bedroht von Verfall.⁸¹ (Abb.34) Das Spiegelbild europäischer Baukunst, welches die Nawabs von Oudh in einer einzigartigen Synthese mit der eigenen Tradition erstehen ließen, ist in einer Folge beabsichtigter oder gedankenloser Zerstörungen weitgehend verloren gegangen, ein Prozess, für den die von William Rus-sel geschilderte Plünderung der königlichen Bauten 1858 nur den Auftakt bildete:

Welches Bild der Zerstörung bietet sich dem Auge, als wir die große Eingangshalle betreten. Es ist keine Übertreibung, wenn ich sage, daß der Marmorboden zwei, drei Zoll hoch bedeckt ist mit Fragmenten zerbrochener Spiegel und Kandelaber, die einmal an der Decke hingen. Und noch immer sind die Männer dabei, alles kurz und klein zu schlagen.⁸²

Anmerkungen:

1 G.[iles]H.[enry] R.[upert] Tillotson: *The Tradition of Indian Architecture. Continuity, Controversy and Change since 1850*. New Haven, London 1989. S. 14.

2 P[oormo] C[hunder] Mookherji: *Pictorial Lucknow*. Lucknow 1883. Reprint: New Delhi 2003. S. 211.

3 Der entsprechende Bautyp heißt in Lucknow in Anlehnung an das irakische Vorbild "Karbala". Hierzu Neeta Das: "Lucknow's Imambaras and Karbalas." In: Rosie Llewellyn-Jones (Hg.): *Lucknow then and now*. Mumbai: 2003. S. 90-102. Eine Reihe von 10 kleineren unmittelbar vom Verfall bedrohten "Karbalas" und Imambaras in Lucknow listet Saiyed Abbas auf. Saiyed

Anwer Abbas: *Wailing Beauty. The Perishing Art of Nawabi Lucknow*. Lucknow 2002.

4 Es handelt sich dabei um eine "fiktive" Kopie. Ein vergleichbarer Bau in Konstantinopel ist nicht bekannt. Hinweise auf den Bezug zu Konstantinopel/ Istanbul finden sich in der Literatur häufiger, aber ohne belastbare Quellenangabe; so etwa in älteren Reiseführern: Beg 1911 M.[irza] A.[mir] Beg: *The Guide to Lucknow, Containing Popular Places and Buildings Worthy of a Visit*. Lucknow 1911 ('1891). Nachdruck: New Delhi, Madras 2000. S. 73-74. Etiam: Yogesh Praveen: *Lucknow Monuments*. Lucknow 1989. S. 45-46. Peter Chelkowski deutet den Namen des monumentalen Tores als Hinweis auf Byzanz: "*I believe that 'Rum' here indicates not only Byzantium (Rum in Arabic means*

the Eastern Roman Empire) but the Roman Empire as well, and that the Rumi Darwaza is the equivalent of a Roman triumphal arch." Peter Chelkowski: "Monumental Grief: The Bara Imambara." In: Rosie Llewellyn-Jones: *Lucknow. City of Illusion*. München, Berlin, New York 2006. S. 101-133. Hier: S. 108.

5 Chelkowski: "Monumental Grief." Wie Anm. 4. S. 111, 127.

6 Dieses Architekturzitat aus dem indo-islamischen Bereich ist als Beispiel umso wichtiger, da es sich beim Architekten der Husseinabad Imambara, Ahmed Ali Khan (Chota Miyan), um den selben Baumeister handelt, der später für Wajid Ali Shah den Kaisarbagh errichtete; vgl. Mookherji 1883 (vgl. Anm. 2). S. 183. Ahmed Ali Khan verwendete also, wie im Abschnitt über

den Kaisarbagh zu zeigen sein wird, eine ähnliche Methode architektonischen Zitierens in seinen profanen wie in seinen sakralen Bauten.

7 Neeta Das: *Indian Architecture: Problems in the Interpretation of 18th and 19th Century Architecture – A Study of Dilkusha Palace Lucknow*. Delhi 1998.

8 Saadat Ali ist allerdings nicht der erste Nawab, der Bauten im Stil des europäischen Klassizismus errichten lässt; auch sein Vorgänger Asaf ud Daula hatte mehrere europäische Häuser im Palastkomplex Daulat Khana von europäischen Ingenieuren errichten lassen. Saadat Ali Khan verlegt den Schwerpunkt seiner Bautätigkeit demgegenüber nach Süden.

9 Das 1998 (vgl. Anm. 7). S. 19.

10 1809 wird Ouseley als Botschafter an den Hof des Shahs von Persien berufen, 1823 ist er Gründungsmitglied der Asiatic Society in London.

11 Das 1998 (vgl. Anm. 7). S. 24.

12 Bilder des heutigen Zustandes von Seaton Delaval: hier. <http://www.flickr.com/photos/howick/sets/72157601786763759/>

13 Im Wasserfarbenbild von Seeta Ram hat der Künstler die Nebengebäude gegenüber ihrer tatsächlichen Lage allerdings um 90° gedreht. Insofern ist nicht ganz auszuschließen, dass es sich um eine Idealansicht handelt.

14 Das 1998 (vgl. Anm. 7). S. 46-48.

15 Dilkusha war im März 1858 Hauptquartier der von Colin Campbell geführten britischen Armee.

16 Rosie Llewellyn-Jones betrachtet die Turmhelme der

Dilkusha dagegen als "very un-Indian". Rosie Llewellyn-Jones: *A Fatal Friendship. The Nawabs, the British and the City of Lucknow*. Oxford 1985. S. 43. Ich möchte dem widersprechen. Ich kenne keine vergleichbaren Beispiele für die Ornamentierung eines Turmhelmes als Blätterlaube. Dagegen ist dieses Blätterornament in Lucknow mehrfach in der Gestaltung von Kuppeln oder etwa im Abschluss der Minarette der Asafi Moschee zu fassen.

17 Auf diesen Befund hat zuerst Rosie Llewellyn-Jones hingewiesen. Llewellyn-Jones 1985 (vgl. Anm. 16.) S. 152-153. Etiam: Sophie Gordon: "The Royal Palaces". In: Llewellyn-Jones (Hg.) 2003 (vgl. Anm. 4). S. 30-87. Hier: S. 42-43.

18 Walter Hamilton: *The East-India Gazetteer containing descriptions of Hindostan*. London 1828. II S. 131. Zitiert nach Llewellyn-Jones 1985 (vgl. Anm. 16). S. 185.

19 "Zopfstil" in Deutschland, "Louis Seize" in Frankreich oder "Late Georgian" in England.

20 Chatris sind freistehende oder als Dachaufsatz dienende Pavillons.

21 Banmali Tandam: *The Architecture of Lucknow and its Dependencies 1722-1856. A Descriptive inventory and an Analysis of Nawabi Types*. Delhi 2001. S. 89.

22 Vgl. J.P. Losty: "Painting at Lucknow." In: Llewellyn-Jones (Hg.) 2003 (vgl. Anm. 3). S. 131, 132.

23 Dieser auffallende Befund wurde bei der Deutung des Gebäudes in der bisherigen Literatur offenbar übersehen.

24 Auch eine weitere Anspielung ist denkbar: die europäische Fassade des Chota Chattar Manzil weist nach Norden zum

Herkunft der europäischen Formen, die indische nach Süden. Dies mag ein gelehrtes Architekturspiel mit den verwendeten Architekturstilen und ihrer Herkunft andeuten.

25 Hintergedanke bei Wahl dieser Form war möglicherweise die Absicht, den Frauen des Nawabs (ähnlich wie in Jaipur) einen Ausblick auf die Schiffsprozessionen und Feuerwerke zu gestatten, die sich am und auf dem Fluss Gomti abspielten. Diese Schiffszüge waren elaborete und prunkvolle Inszenierungen. Die Nawabs besaßen zu diesem Zweck ein eigenes Staatsschiff in Form eines Fisches, der als eine Art Wappentier auch regelmäßig auf Toranlagen in Lucknow anzutreffen ist. Dieses Staatsschiff ist zusammen mit der halb versenkten königlichen Yacht auch auf einem Photo von Felice Beato dokumentiert. Cf. Clark Worswick, Ainslie Embree (Hg.): *The Last Empire. Photography in British India 1855-1911*. New York 1990. S. 63. Auch Mookherji berichtet von Umzügen mit "fancy boats" während des hinduistischen Festes Basant. Mookherji 1883 (vgl. Anm. 2). S. 158. In kleinerem Umfang gehörten Schiffsfahrten auf dem Gomti aber auch schlicht zu den üblichen Vergnügungen des Hoflebens. Eine Zeichnung von Robert Smith aus dem Jahr 1832 etwa zeigt eine Reihe von Schiffen, die von einer Barke mit Musikanten und Tänzerinnen begleitet werden. Llewellyn-Jones (Hg.) 2006 (vgl. Anm. 4). S. 38-39.

26 Tandam 2001 (vgl. Anm. 21). S. 90.

27 In der Tat erinnert der Bau entfernt an zeitgenössische europäische Opernhäuser, obwohl er eine ganz andere Funktion hatte.

28 Vgl. Waqarul H. Siddiqi: *Lucknow, the Historic City*. New Delhi 2000. S. 72.

- 29** Vgl. die Panoramaaufnahmen Beatos in: Llewellyn-Jones (Hg.) 2006 (vgl. Anm. 4). Abb. 48 (Teil 1 und 2) S. 92-93, Abb. 71 S. 136-137. Das Gebäude, das in der Substanz heute noch existiert, ist namentlich nicht identifiziert.
- 30** Sharar spricht von einem Gebäude "*similar to Babylon's minaret or floating garden*", gibt aber keine Gründe für diese Interpretation. Da das Motiv des Babelturms in der islamischen Kunst unbekannt ist, dürfte der Turm, wenn Sharars Deutung zutreffen sollte, ebenfalls von europäischen Vorbildern inspiriert sein. Abdul Halim Sharar: *Lucknow. The Last Phase of an Oriental Culture*. London 1975 (Originalausgabe 11920). S. 59. In: *The Lucknow Omnibus*. Den Zustand des Turmes um 1870 zeigt eine Aufnahme von Edward Saché: hier. Den heutigen Zustand zeigt eine Aufnahme aus dem Jahr 2005. Im angrenzenden Daulat Khana Palast befand sich zudem noch ein weiteres, schlankes, sechsgeschossiges Gebäude; Rosie Llewellyn-Jones vermutet darin eine Pagode, die durch eine literarische Quelle belegt ist. Llewellyn-Jones 1985 (vgl. Anm. 16). S. 181.
- 31** Hierzu etwa die vielfältigen Beispiele in: Eleanor DeLorme: *Garden Pavillions and the 18th Century French Court*. 1996.
- 32** Die Fülle von Anlagen, welche die Silbe "bagh" – "bagh" bedeutet "Garten" – in ihrem Namen tragen, illustriert die Dominanz dieses Bautyps: Wichtige Anlagen sind der Musa Bagh, Badschah Bag, Charbagh, Sikandar Bagh, Alambagh, Kaisarbagh. Auch Moti Mahal war ein Garten dieses Typs. 33 Vgl. Anm. 72.
- 34** Beg 1911 (vgl. Anm. 4). S. 65. Fast wortgleich: Edward H. Hilton: *The Tourists' Guide to Lucknow*. Lucknow 1907. S. 174.
- 35** Mookherji 1883 (vgl. Anm. 2). S. 205.
- 36** Gordon 2006 (vgl. Anm. 17). S. 60.
- 37** Siddiqi 2001 (vgl. Anm. 28). S. 84. Die Literatur spricht diesen Bau meist als Baradari an. So auch Tandam 2001 (vgl. Anm. 21). S. 116.
- 38** Sharar 1920 (vgl. Anm. 30). S. 64.
- 39** Den besten Überblick über die architektonische Gestalt der Jilau Khana bietet eine sechsteilige Panoramaaufnahme von Felice Beato, die unmittelbar nach dem Ende der Kämpfe 1858 entstand. Auf dieser Aufnahme erkennt man neben den erwähnten Kleinarchitekturen auch zwei Holzgerüste: es sind Galgen für die Hinrichtung der indischen Insurgenten. Im Norden des Hofes dokumentiert die Photographie zwei geplünderte und verwüstete Gebäude, in denen der Nawab eine Sammlung von europäischem Kunsthandwerk und Möbeln untergebracht hatte. Das Panorama ist reproduziert in: Llewellyn-Jones (Hg.) 2003 (vgl. Anm. 4). S. 64-69.
- 40** Ebd. S. 73.
- 41** Rosie Llewellyn-Jones: "Reflections from Lucknow on the Great Uprising of 1857". http://www.usiofindia.org/article_Oct_Dec05_10.htm. Abruf: Oktober 2007. Zum Vergleich: ein Maurermeister verdiente in Lucknow 0,25 Rupien am Tag. Llewellyn-Jones 1985 (vgl. Anm. 16) S. 51.
- 42** "*dancers and singers became the pillars of the state and favourites of the realm*". Sharar 1920 (vgl. Anm. 30). S. 63.
- 43** Mookherji 1883 (vgl. Anm. 2). S. 159, 165.
- 44** Tandam 2001 (vgl. Anm. 21). S. 131. Für den Bau der Tore wurden 100.000 Rupien (ein lakh) aufgewendet, daher der Name. 100.000 Rupien entsprachen 10.000 £ Stirling.
- 45** Vgl. etwa den Entwurf für einen chinesischen Pavillon von Michel-Bartélémy Hazon um 1770. DeLorme 1998 (vgl. Anm. 31). S. 153.
- 46** Vgl.: hier. http://www.flickr.com/photo_zoom.gne?id=660736&context=set-16897&size=l
- 47** Vgl. Anm. 25.
- 48** Praveen 1989 (vgl. Anm. 4). S. 181.
- 49** Barnett berichtet, dass 1780 am Hof von den 12 Favoriten aus dem direkten Umkreis Asaf ud Daulas nur noch ein einziger aus einer muslimischen Familie stammte: "*This shows how far Asaf had removed himself from Islamic high culture and the religious establishment, as well as how easily he related to ordinary soldiers even though they were almost all Hindus.*" Richard B. Barnett: *North India Between Empires. Awadh, the Mughals and the British 1720-1801*. Berkeley u.a. 1980. S. 177. Dieser Prozess hatte sich bei seinem Nachfolger Wajid Ali Shah offenbar fortgesetzt.
- 50** Sharar 1920 (vgl. Anm. 30). S. 64-65, 74. Etiam: Praveen: *Lucknow Monuments*. Wie Anm. 4. S. 180-181. Praveens Darstellung ist mit Vorbehalten zu betrachten, sie ist erzählend, anekdotisch und nennt keine Quellen. Sie bietet aber mehrfach Hinweise, die sonst nicht in der Literatur zu finden sind.
- 51** William Knighton: *Elihu Jan's Story or The Private Life of an Eastern Queen*. (1864) In: Ders.: *The Private Life of an Eastern King. Together with Elihu Jan's Story or The Private Life of an Eastern Queen*. London u.a. 1921. C. 14. S. 306-311.
- 52** Sharar berichtet, dass Wajid ud Daula seine religiösen Pflich-

- ten sehr ernst nahm, aber auch die toleranten Aspekte seiner Religion zu genießen wusste. Zur Sanktionierung seiner vielen Kontakte mit Hofdamen und Dienerinnen schloss er "Ehen auf Zeit", was, so Sharar, nach schiitischer Auffassung möglich ist. Sharar 1920 (vgl. Anm. 30). S. 71.
- 53** A. [Ilois Anton] Führer: *The Monumental Antiquities and Inscriptions, in the North-Western Provinces and Oudh. Described and Arranged*. Allahabad 1891. Nachdruck: Delhi 1970. S. 265 f. Russell fühlte sich in Unterschied dazu beim Kaisarbagh an Temple Gardens, das distinktierte Juristenviertel Londons, erinnert. Vgl. Howard William Russell: *Meine sieben Kriege. Die ersten Reportagen von den Schlachtfeldern des neunzehnten Jahrhunderts*. [gekürzte deutsche Übersetzung] Frankfurt a.M. 2000. S. 172-173. Der englische Text in: Ders.: *My Indian Mutiny Diary*. Reprint ed. v. Michael Edwardes. London 1970. S. 100-101.
- 54** Vauxhall Gardens schlossen endgültig im Jahr 1859, Surrey Gardens 1862. Rosherville Gardens schlossen hingegen erst 1910. Hierzu auch: Walter Sidney Scott: *Green retreats; the story of Vauxhall Gardens, 1661– 1859*. London 1955.
- 55** Tandam 2001 (vgl. Anm. 21). S. 213.
- 56** Die Bedeutung dieser Figuren scheint auch Tandam entgangen zu sein, wenn er sie als "work of a shocking vitality" klassifiziert, nicht aber ihre Funktion als heraldische Zeichen anführt. Ebd. S. 214.
- 57** James Fergusson: *History of Indian and Eastern Architecture*. London 1876. S. 490-492, 497. Hierzu Thomas R. Metcalf: *An Imperial Vision. Indian's Architecture and Britain's Raj*. Berkeley, Los Angeles 1989. S. 37-38.
- 58** Unausgesprochen mag sich in dieser Sichtweise die Angst des Europäers vor einem Verschwinden in der zahlenmäßig erdrückenden Mehrheit der indigenen indischen Bevölkerung ausdrücken.
- 59** Fergusson ebd. S. 588.
- 60** James Fergusson: *History of the Modern Styles of Architecture*. London 1862. Hier zitiert nach der zweiten Auflage London 1873. S. 402-403.
- 61** Ebd. S. 437 f.
- 62** Brobdingnag – Land der Riesen in Swifts *Gullivers Reisen*.
- 63** Fergusson 1873 (vgl. Anm. 59). S. 315-316.
- 64** Ebd. 329.
- 65** Roderich Fuëß: "Eine Anmerkung zum Royal Pavilion in Brighton." In: *Daidalos* 19 (1986). S. 74-80. Etiam: Jan Pieper: "Sezincote. Ein ost-westlicher Divan". In: *Daidalos* 19 (1986). 54-73.
- 66** Vathek. *Conte arabe*. Lausanne 1786. Englische Erstausgabe: Anonym [William Beckford]: *The history of the Caliph Vathek*. London 1786.
- 67** *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Philadelphia 1840.
- 68** *À rebours*. Paris 1884.
- 69** *The Picture of Dorian Gray*. London 1891.
- 70** Brian Lukacher: *Joseph Gandy. An Architectural Visionary in Georgian England*. New York 2006. S. 168-197.
- 71** George Wightwick: *The Palace of Architecture: A Romance of Art and History*. London 1840.
- 72** Llewellyn-Jones 1985 (vgl. Anm. 16). S. 152-153.
- 73** Die Überlegenheit der europäischen Architektur steht bereits in Wightwicks Gartenphantasie und anderen Darstellungen zu Beginn des 19. Jhds. fest, in denen die zeitgenössische Architektur Europas End- und Höhepunkt der Entwicklung bezeichnet. Diese theoretische Konzeption verbindet sich im Zeitalter des Imperialismus mit der direkten Herrschaft über andere Regionen der Welt.
- 74** Zur Zerstörung des Sommerpalastes und zu den erhaltenen Photodokumenten: Régine Thiriez: *Barbarian Lens: Western Photographers of the Qianlong Emperors European Palaces*. Amsterdam 1998.
- 75** Hierzu Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*. München 2004 (11985). S. 380-383.
- 76** Hierzu die hervorragende Studie: Metcalf 1989 (vgl. Anm. 57). S. 55-90.
- 77** Cf. Jan Pieper: *Die anglo-indische Station oder die Kolonisierung des Götterberges. Hindustadtkultur und Kolonialstadtwesen im 19. Jahrhundert als Konfrontation östlicher und westlicher Geisteswelten*. Bonn 1977.
- 78** Tillotson 1989 (vgl. Anm. 1). S. 56-59, 117-126. Metcalf 1989 (vgl. Anm. 57). S. 219-239
- 79** Christopher W. London: "Building on Past Traditions: The Victorian, Edwardian, and Modernist Architecture of Lucknow." In: Llewellyn-Jones (Hg.) 2003 (vgl. Anm. 3). S. 77-89.
- 80** Die Förderung dieser Taluqars war ein politischer Schachzug, der die frühere Hofelite der Könige von Oudh durch eine landbesitzende Klasse ersetzte, die den Briten für ihren Aufstieg zu Dank verpflichtet war. Veena Talwar

Oldenburg. *The Making of Colonial Lucknow. 1856-1877*. Princeton 1984. In: *The Lucknow Omnibus*. S. 221-224.

81 Einen Überblick über den Verfall bedrohter Bauten versucht: Abbas: *Wailing Beauty*. Wie Anm. 3.

82 Russell 2000 (vgl. Anm.53). S. 170.

Abbildungsnachweis:

Abb. 12, 15, 16, 19-21, 24, 30, 31a: Sammlung des Autors.

Abb. 13, 17, 18, 22, 23, 25-28: British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.
<http://www.collectbritain>.

co.uk/collections/svadesh/textintro.cfm

Abb. 14, 29, 31b, 32: Fotoalbum Dr. T. Goldie-Scot of Craigmaie, Moniave, Surgeon 79th Cameron Highlanders (Fotoalbum mit Aufnahmen von Felice Beato 1858).

<http://www.flickr.com/photos/djgold/sets/16897/>

Abb. 33, 34: Bret Wallach.
<http://www.greatmirror.com/index.cfm?countryid=563&chapterid=1133&picturesize=medium>