



archimaera
architektur.kultur.kontext.online



FremdSehen

archimaera

www.archimaera.de – architektur.kultur.kontext.online

ISSN:1865-7001

#1

Januar 2008

Willkommen

Die Auseinandersetzung mit Architektur kennt viele Methoden und Ansätze, denen die existierende Publikationslandschaft in jeweils spezifischen Fachzeitschriften Rechnung trägt. Ein Periodikum, das die unterschiedlichen Standpunkte mit dem Ziel der gegenseitigen Befruchtung vereint, existiert bisher weder im Bereich der konventionellen noch im Bereich der Neuen Medien.

Wir, eine Gruppe junger Architekten, Kunst- und Architekturhistoriker, haben es uns zum Ziel gesetzt, diese Lücke zu schließen. Denn wir verstehen Architektur als übergreifendes Kulturphänomen, das es in seiner gesamten Spannweite zu erfassen gilt. Der Architekturdiskurs benötigt dringend ein Forum, in dem ein Austausch auf fächer- und methodenübergreifender Ebene stattfinden kann.

Mit **archimaera** entsteht eine unabhängige Online-Zeitschrift für Architektur, die einen Blick über den Tellerrand der jeweiligen Disziplin ermöglicht, Schnittmengen aufzeigt und den Austausch zwischen Praxis, Geschichte, Theorie und Reflexion fördert. Sie ist als Publikationsmöglichkeit für Künstler und Wissenschaftler gedacht, die ihre Arbeit in einen inner- und interdisziplinären Diskurs einbetten wollen. Ziel ist es, dass entwerfende Architekten, Architekturtheoretiker, Architekturhistoriker und Architekturbegeisterte anderer Disziplinen nicht wie üblich an separaten Strippen ziehen, sondern ihre Fäden zu einem stabilen Netz verweben, das dem durchhängenden Architekturdiskurs neue Tragfähigkeit verleiht.

archimaera ist als ortsungebundenes, international erreichbares Internet-Medium konzipiert, das die Vernetzung zwischen der jüngeren, an Architekturthemen interessierten Forschungsgeneration fördern soll. Die Mitglieder ihres Gründerteams rekrutieren sich aus verschiedenen europäischen Universitäten, Architekturbüros und Forschungsinstituten und verstehen sich als Anknüpfungspunkt für ein europaweites Netzwerk, das sich der interdisziplinären und interkulturellen Annäherung an das Phänomen Architektur verschreibt.

Wir laden ein, beim Aufspannen und Ausgestalten dieses Netzwerkes mitzuarbeiten. Zu diesem Zweck werden die ersten Ausgaben von **archimaera** thematische Knotenpunkte, Topoi oder Schlagworte für ein interdisziplinäres Brainstorming vorschlagen, um wissenschaftliche Texte, Entwürfe, Zeichnungen und andere künstlerische Arbeiten als Ausdrucksmöglichkeiten eines kreativen, historischen und philosophischen Architekturdiskurses zusammen zu bringen.

Für die Realisierung des Projektes haben wir große Hilfe von Seiten des Hochschulbibliothekenzentrums (HBZ) NRW erfahren. Hierfür möchten wir uns bei Herrn Dr. Horstmann, Frau Nötzelmann und Herrn Neumann herzlich bedanken. Ein ganz besonderer Dank gilt Herrn Dr. Reimer und Herrn Schirrwagen, die die technische Realisierung des Online-Portals durchgeführt haben. Außerdem bedanken wir uns bei Herrn Prof. Pieper, der unserer Zeitschrift in seinem Lehrstuhl "Asyl" gewährt.

FremdSehen

archimaera versteht sich als Einladung zum "FremdSehen", d.h. als Anregung, neuartige Sichtweisen zuzulassen, zu verstehen und zu genießen. "FremdSehen" kann hierbei als Notwendigkeit und Methode für die Architekturbetrachtung verstanden werden. "FremdSehen" steht für Neugier auf Unbekanntes, Anderes, nie Gesehenes, für einen Blick nach außen. "FremdSehen" heißt aber auch, neue Methoden jenseits des eigenen Fachgebiets zu erproben, anzuwenden und davon zu berichten. "FremdSehen" ist insofern ein Synonym für das Programm von **archimaera**, deshalb haben wir uns entschieden, das erste Heft diesem Thema zu widmen.

Vom Wortsinn her zielt "FremdSehen" auf die Wahrnehmung, das Sehen. "FremdSehen" in diesem Sinne meint die Begegnung mit unbekannten Gebäuden, fremden Welten und anderen Kulturen, kurz: die Rezeption von Architekturkultur. Hierunter fällt auch die verfremdete und veränderte Wahrnehmung von Bekanntem durch Perspektivenwechsel und durch Veränderungen im Betrachter, am Objekt oder im Vorgang der Wahrnehmung.

Dieser Definition des "FremdSehens" ist der größte Teil der Beiträge dieser Ausgabe gewidmet. Als erstes nimmt uns Erich Lehner mit auf eine Reise nach Sumatra, um uns eine Einführung in dortige Haustypologien zu geben und hieran die Bindung zwischen kultureller Identität und lokaler Bautradition zu verdeutlichen. Karl Kegler führt uns nach Indien, wo er in der Geschichte der Stadt Lucknow einen zerbrochenen Spiegel europäischer Architektur entdeckt hat. Indi-

sche Architektur zeigt uns auch Fedor Roth mit seinen Zeichnungen, die im Verlauf verschiedener Indienreisen entstanden sind. Einen letzten Blick in den fernen Osten ermöglicht uns Manfred Speidels Darstellung der klassischen japanischen Architektur in ihrer Bedeutung als Inspirationsquelle der klassischen Moderne und gewinnbringendes Betrachtungsobjekt in heutiger Zeit.

"FremdSehen" im erweiterten Sinne meint auch, Dinge mit anderen Augen zu betrachten. Als Beispiel hierfür weist Thomas Knüvener nach, dass selbst etwas Unangenehmes, ja Abstoßendes wie eine Mülldeponie die Chance in sich birgt, gestalterisch tätig zu werden und sich der Schrecken verbrauchter Flächen vom reinen Infrastrukturprojekt zur Landschafts-Baustelle wandeln kann. Mit Arne Scheuermann haben wir einen Kommunikationsdesigner eingeladen, ein Architekturobjekt seiner Wahl einer genauen Betrachtung zu unterziehen. In seiner Analyse des Berner Hauptbahnhofs wird deutlich, wie die Architektur als Rahmen konsumorientierter Erlebnisketten genutzt werden kann.

Den Schlusspunkt des Heftes bildet ein Text von Mirko Baum aus seinem gerade erschienenen Buch *Ulice na konci světa – Straße am Ende der Welt*. Zur Architektur führen viele Wege und jeder erzählt seine eigene Geschichte. Genau dies vermittelt der Text von Mirko Baum und eben deshalb ist er ein wunderbarer Abschluss für die erste Ausgabe dieser Zeitschrift.

Daniel Buggert und Karl Kegler
(Herausgeber des Heftes)

Inhalt

6 Impressum

Erich Lehner (Wien)

7 Architekturtradition und ethnische Identität

Bautypen der Karo-Batak und Toba-Batak auf Sumatra

Karl R. Kegler (Köln/Aachen)

23 Zerbrochene Spiegel

Teil 1: Das Eigene und das Fremde
Das "exotische Europa" und die Bauten der Nawabs von Oudh

Fedor Roth (Aachen)

43 Zeichnungen hinduistischer Baukunst in Indien

Karl R. Kegler (Köln/Aachen)

51 Zerbrochene Spiegel

Teil 2: Kopie und Synthese
Das "exotische Europa" und die Bauten der Nawabs von Oudh

Manfred Speidel (Aachen)

79 Träume vom Anderen

Japanische Architektur mit europäischen Augen gesehen
– Einige Aspekte zur Rezeption zwischen 1900 und 1950.

Thomas Knüvener (Köln)

97 Ästhetik der Deponie

Arne Scheuermann (Bern)

105 RailCity oder Hauptbahnhof?

Eine designtheoretische Interpretation von Transportströmen und Einkaufserlebnissen im Hauptbahnhof Bern

Mirko Baum (Aachen)

113 Straße am Ende der Welt.

Thema des nächsten Heftes

121 Raubkopie

Impressum

archimaera
architektur. kultur. kontext. online

ISSN:1865-7001

www.archimaera.de

Herausgeber
redaktion archimaera

c/o Daniel Buggert
Lehrstuhl für Baugeschichte
RWTH Aachen
Schinkelstraße 1
52056 Aachen

Redaktion
Relja Arnautovic, Daniel Buggert,
Nadja Horsch, Karl R. Kegler, Joachim
Müller, Anke Naujokat, Martino
Stierli

Herausgeber des Heftes
FremdSehen
Daniel Buggert, Karl R. Kegler

Kontakt:
redaktion [at] archimaera.de

Grafik/ Layout
Online: Karl R. Kegler
Druckfassung (pdf): Daniel Buggert

Technische Realisation
Hochschulbibliothekszentrum des
Landes Nordrhein-Westfalen (hbz)
Jülicher Straße 6
50674 Köln
Telefon: 0221 / 40075-173
Telefax: 0221 / 40075-190

Copyright
Das Urheberrecht aller in **archimaera**
veröffentlichten Inhalte, sofern nicht
durch andere urheberrechtliche
Ansprüche geschützt, regelt die
Digital Peer Publishing (DiPP)
Lizenz. Jedermann darf die Inhalte
unter den Bedingungen der DiPP-
Lizenz elektronisch übermitteln und
zum Download bereitstellen. Der
Lizenztext ist im Internet abrufbar.

Externe Links auf **archimaera** sind
ausdrücklich erwünscht. Trotz
sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle
übernehmen wir keine Haftung für
die Inhalte externer Links.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

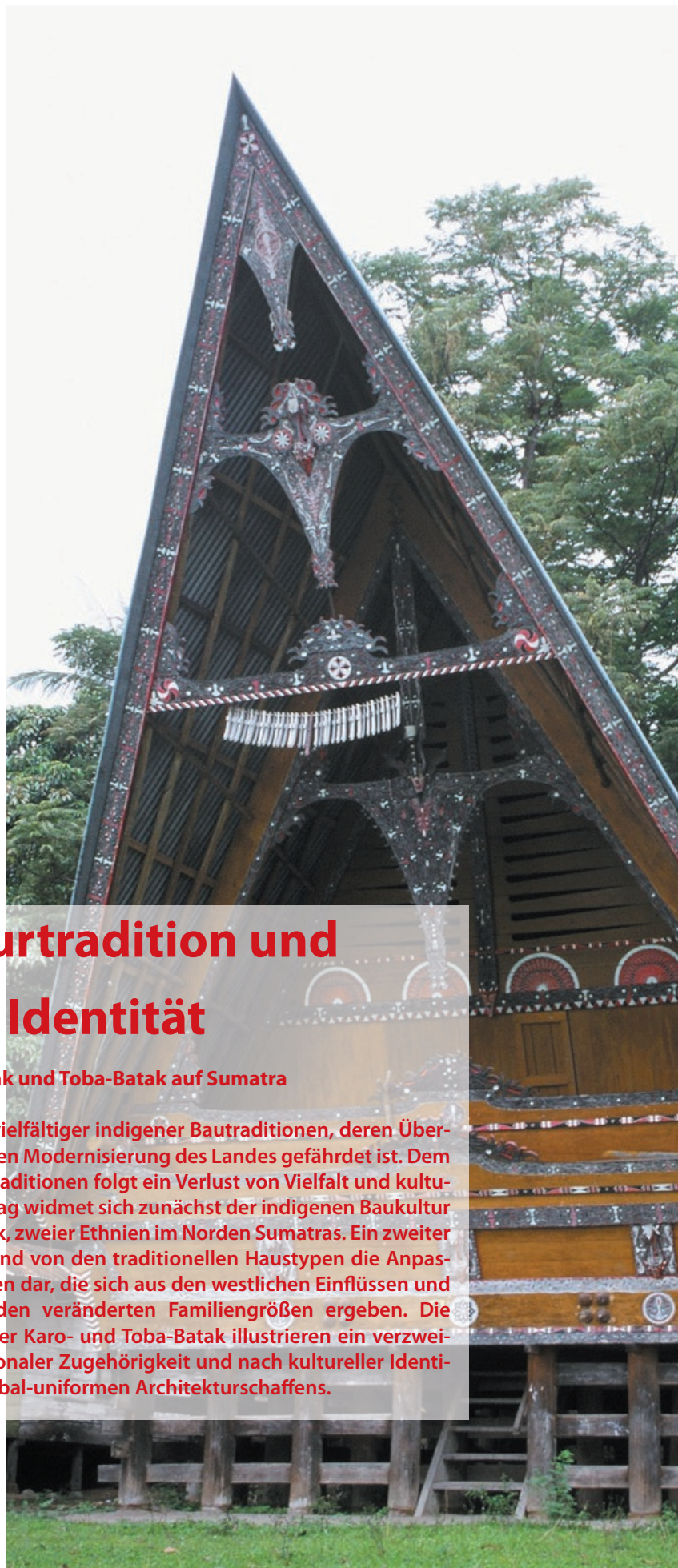
Erich Lehner
(Wien)

Architekturtradition und ethnische Identität

Bautypen der Karo-Batak und Toba-Batak auf Sumatra

Sumatra ist die Heimat vielfältiger indigener Bautraditionen, deren Überleben wegen der schnellen Modernisierung des Landes gefährdet ist. Dem Verlust lebendiger Bautraditionen folgt ein Verlust von Vielfalt und kultureller Identität. Der Beitrag widmet sich zunächst der indigenen Baukultur der Karo- und Toba-Batak, zweier Ethnien im Norden Sumatras. Ein zweiter Abschnitt stellt ausgehend von den traditionellen Haustypen die Anpassungsstrategien –chancen dar, die sich aus den westlichen Einflüssen und den daraus resultierenden veränderten Familiengrößen ergeben. Die Anpassungsstrategien der Karo- und Toba-Batak illustrieren ein verzweifeltes Streben nach regionaler Zugehörigkeit und nach kultureller Identität im Zeitalter eines global-uniformen Architekturschaffens.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-11994
Januar 2008
#1 "FremdSehen"
S. 7-21



Einleitung

Der südostasiatische Archipel¹ ist weltweit eines der interessantesten Gebiete indigener Architekturtraditionen. Eine erstaunliche Vielfalt von Baukulturen höchster architektonischer Qualitäten widerspiegelt in hohem Grad kulturelle Identitäten.

Die Vielfalt an unterschiedlichen Baukulturen ergibt sich allein schon aus den riesigen geographischen Dimensionen des südostasiatischen Archipels: So erstreckt sich etwa das Staatsgebiet der heutigen Republik Indonesien über eine Länge, die der Ausdehnung Europas von Portugal bis zum Ural entspricht, wobei allerdings das Gebiet von zahllosen Inseln unterschiedlicher Größe zergliedert ist², deren Grad ihrer Isolierung voneinander die weitgehend eigenständige Entwicklung einzelner ethnischer Gruppen fördert. Eine Vielfalt eigenständiger Baukulturen entstand bisweilen auch innerhalb zusammenhängender Landgebiete; die interessanteste Region bildet in dieser Hinsicht die Insel Sumatra (Abb. 1).

Sumatra³, die zweitgrößte Insel Indonesiens, liegt genau am Äquator, weist jedoch durch ihre starke Gliederung in Niederungen und Bergregionen unterschiedliche Klimazonen auf, die von einem unerträglich feucht-heißen Ambiente in den östlichen Sumpfgebieten bis hin zu wohltemperierten⁴

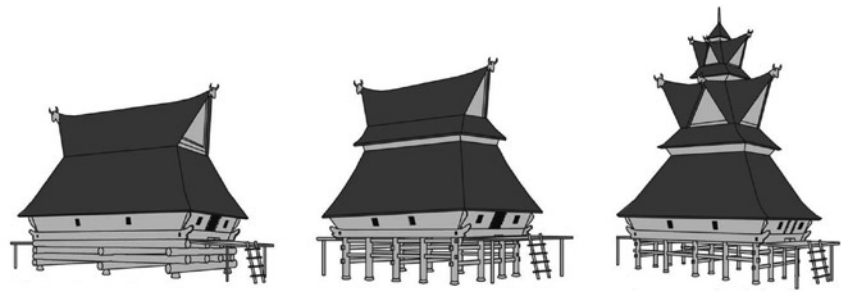
Zonen in den Bergregionen reichen. In diesen höher gelegenen Gebieten siedeln etwa die Batak und die Minangkabau,⁵ während die Acehnesen, eine Kulturgruppe, die eine entferntere Verwandtschaft zu den anderen auf Sumatra ansässigen Ethnien aufweist,⁶ auch tiefer liegende Regionen bevölkern⁷. Traditionen indigener Baukulturen haben sich bei den verschiedenen Ethnien auf Sumatra in unterschiedlicher Intensität erhalten; am stärksten sind sie noch bei den Batak und Minangkabau lebendig, während von den traditionellen Bauten der Acehnesen lediglich vereinzelte Objekte verblieben, die zudem oft nur noch museale Funktion besitzen.

Das Identitätsbewusstsein einzelner Ethnien spielt auf Sumatra eine wesentliche Rolle, wobei der Bezug auf Charakteristika traditioneller Baukulturen eine Schlüsselposition einnimmt. Besonders deutlich zeigt sich dies in einer Gegenüberstellung von ethnischen Gruppen der Batak,⁸ insbesondere jener der Toba-Batak und Karo-Batak, deren Kulturen sich im Hochland Nordsumatras in enger geographischer Nachbarschaft entwickelten. Trotz dieser Nachbarschaft und der ethnischen Verwandtschaft entwickelten Toba- und Karo-Batak Siedlungsformen ganz unterschiedlichen Charakters, und auch ihre Bautypen weisen ganz unterschiedliche Merkmale auf. Dennoch zeigt sich bei nähe-

Abb. 1. Die Insel Sumatra, die den westlichen Teil des südostasiatischen Archipels bildet. Die in diesem Artikel behandelten Baukulturen der Batak befinden sich in der Provinz Nordsumatra (Sumatera Utara).



Abb. 2. Drei charakteristische Bautypen der Karo-Batak, die in ihrem Aufbau von Unterbau, Wandzone und Dachbereich deutlich die Wertigkeit dieser drei Zonen zeigen; den höchsten Rang nimmt dabei die Dachzone ein. (Zeichnungen nach: Müller 2005)



rer Betrachtung, dass sich diese Differenzen weitgehend auf das Erscheinungsbild der Bauwerke beschränken, während diese in struktureller Hinsicht durchaus viele Parallelen aufweisen.

Wohnhaustypen⁹

Dreiteiliger Aufbau

Der strukturelle Aufbau eines Gebäudes in drei Zonen unterschiedlicher Wertigkeit und Ausbildung ist ein weit verbreitetes Prinzip in südostasiatischen Architekturtraditionen. Die Gliederung in Unterbau, Wandzone und Dachbereich ergibt sich als Resultat mehrerer Faktoren, die zueinander in logischer Verknüpfung stehen: der bautechnische Schutz gegen Nässe (Abhalten der hohen Bodenfeuchtig-

keit durch Pfahlbauweise und mächtige Überdachung als Schutz gegen heftige tropische Regengüsse); die konstruktive Bewältigung der Erdbebensicherheit¹⁰ (Vermeiden der direkten Übertragung dynamischer Kräfte); und schließlich die Symbolik von Unterwelt, irdischer und überirdischer Welt, die im indischen Kulturraum nicht nur in der Sakralarchitektur typenbildend wirkt¹¹, sondern sich auch auf das Konzept des Wohnhauses auswirkt.

Resultiert also aus bautechnischen und funktionalen Ursachen eine Gliederung des Baukörpers in drei Zonen unterschiedlicher Wertigkeiten, so generiert die Symbolik des Bauwerk in seiner Widerspiegelung kosmischer Vorstellungen eine Steigerung dieser Wertigkeiten vom Unterbau über die Wandzone zur Dachzone. Dieser Steigerung im Symbolgehalt entspricht eine Steigerung der Gestaltung – sowohl in der ornamentalen Wertigkeit als auch in der geometrischen Valenz, artikuliert im Übergang vom Stabwerk des Unterbaus über die flächige Ausbildung der Wandzone zur skulpturalen Gestaltung des Dachkörpers (Abb. 2).

Unterbau: Sphäre des Animalischen

Der Unterbau des Hauses entspricht in seiner symbolischen Wertigkeit der Unterwelt, der Welt des Übels und der animalischen Begierden. In dieser Zone des Hauses wird der Abfall gelagert, hier befinden sich Stallungen für die Haustiere¹² Die nieder-rangige Bedeutung des

Abb. 3. Die Skelettkonstruktion des Unterbaus eines Wohnhauses der Karo-Batak mit den deutlich zur Schau gestellten bautechnischen Details der Schlitz-Zapfenverbindungen und der Basissteine, die das Verrotten der Steher verhindern sollen. (Lingga)



Unterbaus drückt sich in der geringen Beachtung einer ästhetischen Ausführung aus. Die nackte Konstruktion bleibt ohne Ornamentierung und künstlerisch-skulpturale Ausbildungen; Vorrichtungen für die statische und dynamische Festigkeit werden nicht verborgen, sondern in aller Deutlichkeit präsentiert: Die Zapfenverbindungen zwischen den vertikalen Pfählen und den horizontalen Aussteifungshölzern, sowie die manchmal recht ungefügen Basissteine, welche ein rasches Verrotten der Pfähle verhindern sollen (Abb. 3).¹³

Wandzone: Sphäre des Menschlichen

Die Wandzone – Aufenthaltsort der Hausbewohner – entspricht in ihrer Symbolik der Sphäre der irdischen Welt. Begrenzt wird dieser Bereich durch einen ebenflächigen Abschluss in Form einer Plankenwand; der Dekor ist weitgehend flächig und zeigt in manchen Fällen sehr deutlich seine Verwurzelung in bautechnischen Elementen, wie etwa bei den konstruktiven Verschnürungen der Wandplanken, die in ihrer obligatorischen Ausführung zu abstrahierten Darstellungen von Eidechsen umgedeutet werden (Abb. 4). Ähnlich der Ausbildung des Unterbaus werden konstruktive Details also auch in der Wandzone noch gezeigt, hier allerdings transformiert zu Dekorformen.¹⁴

Dachzone: Sphäre des Göttlichen

Der Dachbereich bildet die voluminöseste Zone im dreiteiligen Aufbau des

Hauses. In seiner Symbolik wird er der Welt des Göttlichen, der Ahnen, gleichgesetzt und bleibt im Wesentlichen frei von praktischer Nutzung.¹⁵ Die Position des Daches als höchstgelegenes Element des Bauwerks entspricht der Vorstellung der Götterwelten am Gipfel des kosmischen Berges Meru.¹⁶ Anstatt der nackten Konstruktion des Unterbaus oder dem flächigen Dekor der Wandzone wird der gesamte Dachbereich in seiner Körperhaftigkeit zur Skulptur. In der baukulturellen individuellen Gestaltung des Dachkörpers finden wir hier die stärksten Unterschiede zu anderen Ethnien: Die Dachform wird zum Zeichen kultureller Identität.

So weist die Dachgestalt des traditionellen Hauses der Toba-Batak zwei wesentliche Hauptcharakteristika auf: eine extreme Durchbiegung des Satteldaches¹⁷ und eine mehrfach durchbrochene, hypertroph dekorierte Giebelzone, wodurch die höchst charakteristische Gestalt des Daches sowohl bei der Betrachtung von der Seite als auch in der Frontalansicht in Erscheinung tritt. Beides ist von Relevanz im Siedlungsbild des Toba-Dorfes mit seinem lang gestreckten zentralen Platz: In Blickrichtung längs des Platzes dominieren die markanten sattelförmigen Dächer, in Blickrichtung zu den Häusern reihen sich die charakteristischen mehrschichtigen Giebelfronten aneinander (Abb. 5).

Bei den traditionellen Wohnhäusern der Karo-Batak sind die bestimmenden Charakteristika der Dächer nicht nur

Abb. 4. Konstruktive Details der Wandzone als Dekor: Plankenverschnürungen in Form von Eidechsen an einem Wohnhaus der Karo-Batak. (Peceren)



Abb. 5. Die markante Gestalt der sattelförmigen Dächer mit ihren weit vorkragenden Giebeln verleiht den Dorfplätzen der Toba-Batak ihre charakteristische Prägung. Leider sind heutzutage fast alle der ursprünglichen Stroheckungen durch Wellblech ersetzt. (Samosir)



deren markante Formgebung, sondern auch das dominante Volumen, in seiner Mächtigkeit das Erscheinungsbild des einzelnen Bauwerks und sogar der Siedlung bestimmend. Der Dachkörper des Karo-Batak-Wohnhauses weist ebenfalls zwei Schauseiten mit unterschiedlicher Charakteristik auf: Von der Frontseite aus betrachtet erscheint das Dach in der Silhouette eines einfachen Dreiecks, aber differenziert in der Oberflächenstruktur, nämlich dem Deckungsmaterial im Fußwalmbereich und dem Flechtwerk im Giebelbereich, während es hingegen von der Seite aus betrachtet zwar eine einheitliche Oberflächenstruktur, jedoch eine differenziert-markante Silhouette aufweist, die dem Dach den Namen "Wasserbüffel" eingebracht hat (Abb. 6).¹⁸

Durch die beträchtliche Differenz zwischen Frontalansicht und Seitenansicht der Dachkörper, die sowohl bei den Haustypen der Toba als auch der Karo offensichtlich ist und bemerkenswerterweise durch unterschiedliche Gestaltungsmittel erreicht wird, erhält der Baukörper des Wohnhauses in seiner Gesamtheit eine markante axiale Ausrichtung. Diese Ausrichtung wird zum Ordnungsfaktor im

Erscheinungsbild der Siedlung, sowohl bei den Toba-Batak, die gleichförmige Ausrichtung zum Platz hin akzentuierend, wie auch bei den Karo-Batak, die unregelmäßige Bebauung strukturierend, indem die Dachform den auf annähernd quadratischer Grundfläche aufbauenden Häusern eine ausgeprägte gemeinsame Ausrichtung verleiht.¹⁹

Gemeinsamkeiten im dreiteiligen Aufbau

Die Steigerung der Symbolik des architektonischen Ausdrucks und der Gestaltungsmittel vom Unterbau über die Wandzone zum Dachbereich wurde bereits in mehrfacher Hinsicht erwähnt: die sukzessive Steigerung von ästhetischer Wirkung und Dekorformen, die sukzessive Verschleierung konstruktiver Realitäten, sowie die sukzessive Steigerung von der Skelettstruktur des Unterbaus über die flächig begrenzte Wandzone zum körperhaften Dach. Der essentielle Faktor ist jedoch die Steigerung der identitätsbildenden Elemente (Abb. 7): Die Unterbauten werden bei den Toba und den Karo weitgehend identisch ausgebildet; die Wandzone erfährt bei den Haustypen beider Baukulturen eine flächige

Abb. 6. Die markante Dachform des Wohnhauses der Karo-Batak, gezeigt in ihren unterschiedlichen Schauseiten der Frontalansicht (links) und Seitenansicht (rechts). (Lingga und Barusjahe)



Begrenzung, weist jedoch unterschiedliche Dekorformen auf: Die Dachzone besitzt schließlich das höchste Potential an gestalterischer Identität, die sich in mehrfacher Hinsicht manifestiert: einerseits im Satteldach mit durchgebogenem First und gewölbten Dachflächen bei den Toba oder dem Fußwalmdach mit körperlich-kantig begrenzten ebenen Dachflächen bei den Karo; andererseits in den prominenten Frontseiten, welche bei den Toba aus mehreren Ebenen bestehen und mit Balkonen²⁰ als – mehr oder weniger symbolische – Verbindung der Privatzone des Hauses mit dem öffentlichen Bereich des Platzes versehen sind, während bei den Häusern der Karo der dichte Abschluss durch den Fußwalm und der darüber liegenden ebenflächig geschlossenen Giebelzone typenbildend wirkt.

Räumliches Konzept

Die traditionellen Wohnhäuser der Karo-Batak und Toba-Batak differieren nicht bloß in ihrem Erscheinungsbild; ein entscheidender Unterschied besteht auch im räumlichen Konzept²¹. Ist das Toba-Wohnhaus im Wesentlichen für

eine einzige Familie ausgelegt, so lebten im Karo-Wohnhaus bis zu acht Familien. Die größeren Dimensionen des Innenraums bedingten hier eine komplexere Struktur des Tragsystems, das kräftige Innenstützen aufweist, womit es möglich ist, den gesamten Innenraum ohne tragende Zwischenwände und damit ohne fixe räumliche Teilung auszubilden.²² Die Platzeinteilung im Einheitsraum, dessen einzelne Kompartimente fallweise durch flexible Raumteiler wie Matten und Textilien visuell voneinander getrennt werden können, war dennoch für die Mitglieder des Haushaltes verbindlich vorgegeben und widerspiegelte die Rangordnung der Bewohner.²³ Entsprechend der großen Bewohneranzahl gibt es im Haus mehrere Feuerstellen, deren Rauch sich im hohen Dachraum verteilt und durch Giebelöffnungen und Dachdeckung abzieht. Ein zentraler Erschließungsgang verläuft genau in der Längsachse des Gebäudes und verbindet die beiden Eingänge an den beiden Fußwalm-Giebelseiten des Hauses, die im Wesentlichen identisch ausgebildet sind. Damit erhält das Bauwerk zwei Hauptfronten; es ist demnach nicht eindeutig nach einer bestimmten Seite hin ausgerichtet (Abb. 8 oben).

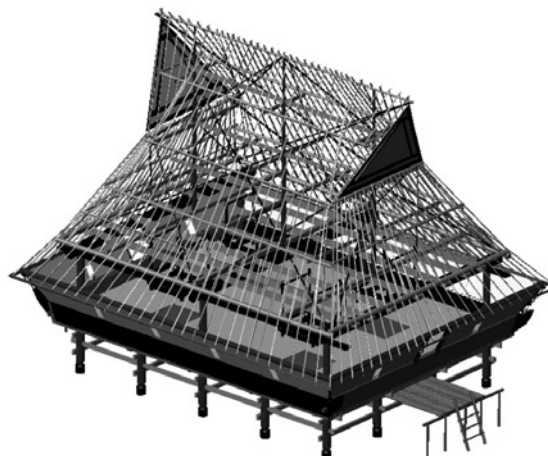
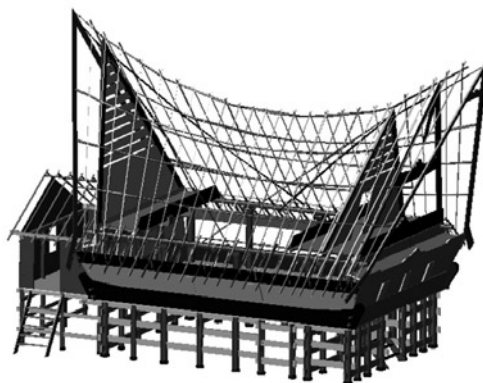
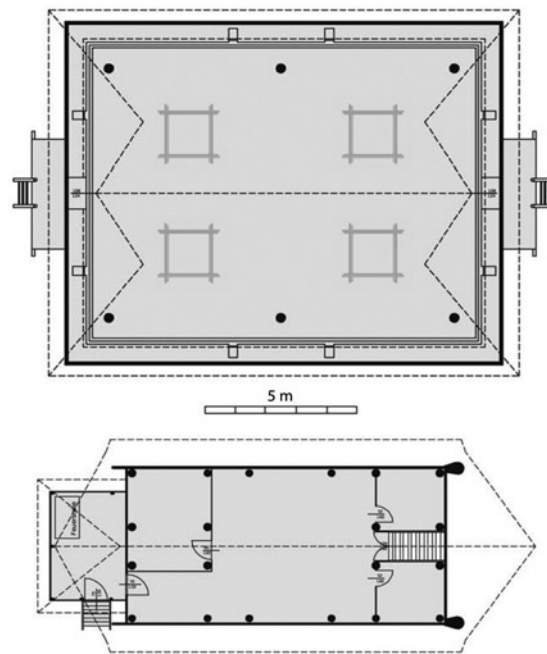


Abb. 7. Im Aufbau von Unterbau, Wandzone und Dachbereich der Wohnhaustypen von Toba-Batak (oben) und Karo-Batak (unten) erkennt man wiederum deutlich die Hochrangigkeit der Dachzone, welche in ihrer jeweils charakteristischen Ausbildung typenbildend wirkt. (3DModell: Müller 2005)

Das Wohnhaus der Toba-Batak besitzt dagegen nur einen einzigen Eingang und ist somit konzeptuell nach einer Seite gerichtet, die als prominente Schaufassade ausgebildet wird. Das Gebäude weist damit eine prononcierte "Vorder-" und "Hinterseite" auf, was sich nicht nur im Siedlungskonzept der entlang eines Platzes angeordneten Häuser auswirkt, sondern auch in der räumlichen Disposition des Kochbereichs: Ursprünglich besaß auch das Toba-Wohnhaus eine Feuerstelle im Inneren des Hauptraums;²⁴ unter dem Einfluss der europäischen Kolonisatoren wurde jedoch aus Gründen der Brandgefahr für die Kochstelle ein Anbau an der Rückseite des Hauses errichtet,²⁵ der eine starke räumliche

Abb. 8. Ein Vergleich der Grundrisse des Karo- und Toba-Wohnhaustyps zeigt die gänzlich unterschiedliche räumliche Konzeption: Zum einen das groß dimensionierte, nach zwei Seiten gerichtete Rumah der Karo-Batak (oberes Bild), zum anderen das wesentlich kleinere Rumah der Toba-Batak (unteres Bild), welches eine eindeutige Ausrichtung nach einer einzigen Seite hin aufweist; an der Rückseite ist als Anbau die Küche appliziert. (Grundrisse nach Müller 2005).



Trennung des nutzbaren Innenraums bewirkt und damit möglicherweise den Auslöser für weitere fixe Raumteilungen gegeben hat, die heute des Öfteren errichtet werden und den ursprünglichen Einheitsraum in mehrere Kämmerchen zergliedern (Abb. 8 unten).

Eingangszonen

In vielen Baukulturen gehört die Eingangszone zu den prominentesten Bereichen im Erscheinungsbild des Hauses und nimmt im Allgemeinen eine dominante Position in der Hauptfassade ein.²⁶ In verschiedenen Baukulturen Südostasiens erfährt dagegen der Hauseingang keinerlei prominente Gestaltung — eine Situation, die auch für die Bautraditionen der Batak cha-

rakteristisch ist, aber auch hier von den ethnischen Gruppen der Karo-Batak und Toba-Batak wiederum in unterschiedlicher Art und Weise realisiert wird.

Die zurückhaltende Ausbildung der Eingangszone fällt als besonders merkwürdiges Phänomen dort auf, wo die Frontseite sich prestigeträchtig zur Schau stellt und mit Giebelbalkonen nach außen öffnet (Abb. 9 links): Der Eingang ins traditionelle Wohnhaus der Toba-Batak erfolgt über ein schmales Leiterchen durch eine von

außen nicht erkennbare kleine Luke. Auch bei den Wohnhäusern der Karo-Batak liegen die Eingänge an den prominenten Giebelseiten, stehen jedoch ebenfalls in sonderbarem Kontrast zu den elaborierten Ausbildungen der Wand- und Dachzone: Die Eingangszone wird hier von einer Plattform aus primitiv zusammengebasteten Bambusrohren gebildet, an die eine ebenso primitive Leiter gelehnt ist (Abb. 9 rechts); ins Hausinnere gelangt man durch eine winzige Tür mit einer hohen Schwelle.

Eine der Ursachen für derartig bescheidene Ausbildungen der Eingangszone ist die Verteidigungsfunktion der Wohnhäuser: In dem einen Fall haben es unliebsame Eindringlinge schwer,

Abb. 9. In ihrer Anspruchslosigkeit stehen die Eingangssituationen bei den traditionellen Wohnhäusern der Batak im krassen Gegensatz zur übersteigerten Gestaltung der Hauptfassaden: Bei den Toba-Batak (Bild links) ist es ein bescheidenes Leiterchen, bei den Karo-Batak (Bild rechts) eine primitive Plattform aus zusammengebasteten Bambusstäben. (Ambarita und Barusjahe).



Abb. 10. Zur Aufwertung der Eingangssituation werden den traditionellen Wohnhäusern der Toba-Batak heute oft völlig deplaciert wirkende Freitreppen aus massivem Beton vorgelagert (Samosir).



der Toba-Batak scheinen eine bedeutendere Rolle erst in jüngerer Zeit und unter europäischem Einfluss genommen zu haben: Vielen Wohnhäusern der Toba ist heute eine massive Freitreppe aus Beton vorgelagert, die in höchst seltsamem Kontrast zum Holzskelettbau des Hauses steht (Abb. 10).²⁸ Als Pendant zu dieser Situation mögen die merkwürdigen, des Öfteren aus Betonfertigteilen hergestellten Stiegenaufgänge erwähnt werden, die im rührend-hilflosen Streben nach Modernisierung an die traditionellen Ovalhäuser im Norden von Nias, einer Sumatra vorgelagerten Insel,²⁹ appliziert werden.³⁰

durch eine weit hinter die Außenwand versetzte Luke, wie sie bei den Toba gebräuchlich ist, ins Hausinnere zu gelangen; im anderen Fall können die wie Provisorien erscheinenden Eingangsplattformen der Karo bei einem drohenden Angriff mit wenigen Handgriffen abgebaut werden.

Übrigens ist die Existenz dieser Bambusplattformen im ursprünglichen Konzept der traditionellen Karo-Batak-Wohnhäuser zu hinterfragen. Es könnte sich um eine nachträglich – möglicherweise unter dem Einfluss der Europäer²⁷ – entstandene Eingangslösung handeln. Auch die Hauseingänge

Transition

Veränderung von Haustypen

Architekturtraditionen sind lebendiger Ausdruck von Kulturen und reagieren, im steten Wandel begriffen, auf gesellschaftliche und technologische Veränderungen. Prägungen von traditionellen Bautypen ändern sich demnach umso schneller, je kurzlebiger ihre Einzelobjekte sind. Die in feucht-tropischen Klimazonen errichteten Holzskelettbauten erreichen eine Bestandsdauer von höchstens ein bis zwei Generationen und werden nur unter der Voraussetzung von gleich bleibenden

Abb. 11. Eines der obligatorischen indonesischen Straßenportale an der Durchzugstraße nach Brastagi, als "Tor der Region" den Eintritt in das Gebiet der Karo-Batak markierend, gestaltet als Collage charakteristischer Elemente der indigenen traditionellen Architektur.



Abb. 12. Einigermmaßen moderne Verkaufsbude im Stadtzentrum von Brastagi mit aufgesetzten Dachelementen der traditionellen Karo-Batak-Architektur.



Verhältnissen des sozialen Umfelds in gleicher Art wieder errichtet; sukzessive Veränderungen der Gesellschaftsstruktur bewirken dagegen eine fortlaufende Entwicklung der indigenen Bautypen. Der massive Impact "westlicher" Kultur europäisch-amerikanischer Prägung, der einen radikalen Bruch in den indigenen Kulturen der sogenannten Dritten Welt bewirkte, übersteigt jedoch die Erneuerungskraft und Entwicklungsfähigkeit tradierter Baukulturen bei Weitem.

Vom Bruch mit gesellschaftlichen Traditionen ist die indigene Architektur der Karo-Batak in besonderer Weise

betroffen. Durch den Ersatz der Großfamilie durch die Kleinfamilie³¹ haben die Einraum-Wohnhäuser der Karo-Batak mit Innenräumen, die mehrere hundert Quadratmeter Grundfläche besitzen, ihre Funktion verloren. Nur noch sporadisch genutzt, sind sie einem rapiden Verfall ausgesetzt, weil der Arbeitsaufwand für die im tropischen Klima nötigen periodischen Sanierungsarbeiten nicht mehr gerechtfertigt erscheint, zudem es auch an Materialressourcen mangelt, da auf Sumatra der größte Teil des ursprünglichen Bestandes an wertvollem Bauholz aus Profitgier gerodet und ins Ausland verkauft wurde.



Abb. 13. Modernes Verwaltungsgebäude, errichtet als hypertrophes Modell eines traditionellen Wohnhauses der Toba-Batak (Tarutung).

Die indigene Baukultur der Toba-Batak besitzt in dieser Hinsicht eine wesentlich günstigere Ausgangslage. Die relativ kleinen Häuser lassen sich dem Wohnraumbedarf von Kleinfamilien anpassen und können von diesen auch besser instand gehalten werden. So haben sich in den Kerngebieten des Toba-Landes, vor allem auf der Halbinsel Samosir im Toba-See, traditionelle Bauformen in ungewöhnlich großer Zahl erhalten. Hier existieren noch gut erhaltene Ensembles, auch wenn die ursprüngliche funktionale Struktur von Wohnhäusern und vis-a-vis stehenden Speicherbauten nicht

mehr besteht: Nachdem aufgrund der heute üblichen kollektiven Versorgung die traditionellen familieneigenen Sapos (Speicherbauten) ihre Funktion verloren hatten, wurden sie in Rumahs (Wohnhäuser) umfunktioniert,³² indem man das aus einer Arbeitsplattform bestehende Mittelgeschoss mit einer Bretterwand ummantelte und den Eingang an die Bedürfnisse eines Wohnbaus anpasste.³³ Im Erscheinungsbild der Siedlungsstruktur ergaben sich dadurch keine grundlegenden Veränderungen, da die Bautypen des Rumah und des Sopo in ihren formalen Charakteristika viele Übereinstimmungen aufweisen.

Eine einschneidende Veränderung im Erscheinungsbild der Toba-Siedlungen wurde allerdings durch die – immerhin positiv zu wertende – sukzessive Befriedung des Landes verursacht. Die in den früheren kriegerischen Zeiten angelegten und mit dichten Bambushecken bepflanzten Erdwälle, welche die Dörfer als sicherer Schutz gegen Angriffe feindlicher Stämme umgaben, bestehen heute nur noch in Rudimenten. Das traditionelle Erschließungskonzept der Dörfer – ausschließlich in deren Längsrichtung³⁴ – wurde durch das Abtragen der Siedlungsumwallungen aufgebrochen; die Stringenz der klassisch-linearen Längsentwicklung ist durch die heute oft üblichen Dorfzugänge an den der Straße zugewandten Langseiten nicht mehr in vollem Umfang erlebbar.

Im Vergleich der traditionellen Haustypen der Toba-Batak und der Karo-

Batak zeigt sich also sehr deutlich der Stellenwert der Variabilität in den Möglichkeiten funktionaler Nutzung für eine kontinuierliche Weiterentwicklung von Architekturtraditionen. Einschneidende gesellschaftliche Veränderungen führen nicht zwingend zu Bruch und Neubeginn einer Baukultur; in solchen Situationen hängt deren Weiterbestehen von mehreren unterschiedlichen Voraussetzungen ab: Einerseits müssen die tradierten Bautypen ihre Entwicklungsfähigkeit beweisen, in funktionaler und konstruktiver Hinsicht die Veränderungen von Gesellschaft und Technologie zu bewältigen, andererseits muss aber auch in der Gesellschaft eine allgemeine Akzeptanz kultureller Tradition und Identität verankert sein.

Identität

Trotz des massiven Impacts westlicher Kultur spielen im täglichen Leben der Batakgesellschaftliche Traditionen eine nicht unbedeutende Rolle; auch heute noch wird das Sozialverhalten vom Adat geregelt, dem ungeschriebenen Gewohnheitsrecht, welchem im traditionellen Siedlungsverband oft höhere Bedeutung zugemessen wird als dem staatlich kodifizierten Gesetz. Damit ist kulturelle Identität auch heute noch ein Thema, das sich auf verschiedenen Ebenen zeigt.

Die Stellung der Architektur in diesem Zusammenhang ist höchst aufschlussreich: Die traditionellen Bautypen der verschiedenen ethnischen Gruppen verkörpern deren kulturelle Zugehörigkeit und sind Symbol regionaler Identität: So tragen die für Indonesien typischen, auf den Durchzugsstraßen errichteten riesigen Torbauten, welche Provinz- und Bezirksgrenzen markieren, auf ihren Flankenpfeilern Modelle traditioneller Haustypen mit deren charakteristischen Dachformen (Abb. 11); Denkmäler und Grabstätten werden an mehr oder weniger passenden Stellen mit Applikationen charakteristischer Bauteile und Baudetails traditioneller Architektur geschmückt; Verkaufsbuden, Restaurants, Tankstellen, Busstationen und sogar Müllcontainer markieren ihre regionale Zugehörigkeit mit aufgesetzten Dächern traditioneller Wohnhäuser und Speicherbauten (Abb. 12); Verwaltungsbauten der Regierung

Abb. 14. Hemmungsloser Regionalismus scheut auch nicht vor der Vereinnahmung der unvermeidlichen indonesischen Befreiungsdenkmäler zurück: Die martialische Siegessäule von Brastagi wächst aus einem betonierten Karo-Batak-Wohnhausmodell.



Abb. 15. In der Toba-Region werden die Grabmonumente von Wohnhausmodellen in traditioneller Bauform geziert. Manchmal findet sich eine ganze Gruppe davon auf einer Gruft (Grabstätte bei Pangururan).



und öffentlicher Einrichtungen werden als überdimensionierte Modelle traditioneller Wohnhäuser errichtet (Abb. 13); und auch die in ihrer unfassbaren Hässlichkeit unübertreffbaren obligatorischen Befreiungsdenkmalen zeigen ihre Zugehörigkeit zum entsprechenden Distrikt unmissverständlich durch applizierte Details traditioneller lokaler Bauformen (Abb. 14).

Die Klassiker unter den Bautypen, die ihre kulturelle Identifikation mit der zugehörigen ethnischen Gruppe durch Applizieren baulicher Charakteristika lokaler Architekturtraditionen zu vermitteln suchen, sind im Batak-Land zweifellos die Grabstätten. Die unzähligen hier allenthalben anzutreffenden Gräfte sind von den ortstypischen traditionellen Dachformen bekrönt; Stufenpyramiden werden angelegt mit

Balustraden, welche wie die Balkonbrüstungen an den Frontseiten der Wohnhäuser ausgebildet sind; Modelle traditioneller Wohnhäuser krönen die Grabplatten, und manchmal tragen die Grabbauten Teile ganzer Siedlungsmodelle (Abb. 15).

Bisweilen führt die Sucht nach kultureller Identität in der architektonischen Expression bis an die äußersten Grenzen des Zumutbaren, wie etwa bei dem als "Die Pyramide" bekannten Grabdenkmal auf Samosir, das sich als riesenhafter steingemauert Kegel präsentiert, dem an der Frontseite ein halbiertes Toba-Wohnhaus vorgesetzt ist (Abb. 16).

Derartige Höhepunkte jenseitigen Architekturverständnisses werden auf Sumatra manchmal noch übertroffen von den Ausgeburten lokaler christlicher Sakralbaukunst. Im hartnäckigen Bestreben der Kirche, sich den Batak anzubiedern, die noch vor einem Jahrhundert ihre kannibalschen Traditionen durch das Verzehren von Missionaren gepflegt hatten, entstehen beispiellose kompositorische Synkretismen des vom obligaten Stahlbetonskelettbau-geprägten anonymen indonesischen Kirchentyps mit regionaltypischen Architekturformen. Die prestigeträchtigsten Elemente des Standard-Sakralbautyps werden ohne Rücksicht auf konzeptionelle

Abb. 16. "Die Pyramide", eine Grabstätte in Form eines kolossalen steingemauerten Kegels mit einem vorgelagerten halbierten Toba-Wohnhaus als Eingang (Samosir).



Abb. 17. Mit dem Modell eines halbierten traditionellen Toba-Wohnhauses als Eingang erhält die in der obligatorischer Stahlbetonskelettkonstruktion errichtete indonesische Kirche den ersehnten regionalen Touch.



Zusammenhänge durch Bauteile lokaler Architekturtradition ersetzt: Ebenso, wie anstatt eines Turmdaches hin und wieder das Modell eines Wohnhauses aufgesetzt wird, findet manchmal auch ein halbiertes traditionelles Wohnhaus als Kircheneingang seinen Platz (Abb. 17). Das endgültige Aufgehen in den Traditionen der indigenen Baukultur erreicht die christliche Sakralarchitektur schließlich mit Bauten, deren Charakteristik vollständig vom Wohnbautyp kopiert wurde, wie etwa bei der katholischen Kirche von Pangururan (Samosir), die zwar das zifache Volumen eines klassischen Toba-Wohnhauses aufweist, dennoch bis ins Detail sogar dessen Eingangssituation nachbildet, auch wenn deshalb eine ergän-

zende behindertengerechte Rampe angefügt werden musste, wodurch das ursprünglich wohl angestrebte Erscheinungsbild dann doch etwas beeinträchtigt wird (Abb. 18).

In allen diesen Beispielen zeigt sich ein verzweifelteres Streben nach regionaler Zugehörigkeit, nach kultureller Identität, die im Zeitalter des global-uniformen Architekturschaffens die letzten Stadien des Auflösungsprozesses zu erreichen droht. Kultur – und dazu zählt selbstverständlich auch die Architektur – entwickelt sich aus einem bestimmten Umfeld von regionalen Umweltbedingungen und den Errungenschaften der indigenen Gesellschaft. Importierte Kultur, entstanden und entwickelt in einem anderen Umfeld, verliert ihre

Relevanz – vor allem, wenn sie sich als weltweite Standardisierung vor dem Hintergrund wirtschaftlicher Profitmaximierung erklärt.

Die globale Standardisierung der gebauten Umwelt führt nicht nur zum Verlust der kulturellen Vielfalt, sondern verhindert auch eine Weiterentwicklung lebendiger Architektur. Ein derartiger Verlust der Vielfalt von Architekturtraditionen wäre aber gleichbedeutend mit dem Verlust aller kulturellen Identität: Ein Szenario, in dem der Niedergang der Baukul-

Abb. 18. Die katholische Kirche von Pangururan (Samosir), errichtet als monströses Modell eines traditionellen Wohnhauses der Toba-Batak, allerdings ausgestattet mit allem Komfort westlicher Zivilisation.



Anmerkungen:

1 Der südostasiatische Archipel, auch als "Malaiischer Archipel" bezeichnet, umfasst die zwischen dem Indischen und Pazifischen Ozean gelegenen Großen und Kleinen Sunda-Inseln, Borneo, Sulawesi, die Molukken, die Philippinen und Neuguinea, sowie viele weitere kleine Inseln.

2 Nach offizieller Zählung besteht die Republik Indonesien aus 13.677 Inseln; ständig besiedelt sind allerdings weniger als tausend davon (Quelle: Bill Dalton: *Indonesien-Handbuch*. Bremen 1985. S. 7).

3 Sumatra, die westlichste der Sunda-Inseln, ist mit einer Fläche von mehr als 425.000 km² die sechstgrößte Insel der Welt und wird derzeit von etwa 46 Mill. Menschen bewohnt (Quelle: City population. Population statistics. <http://www.citypopulation.de/Indonesia-CU.html>).

4 Der Ausdruck "wohltemperiert" entspricht hier der subjektiven Einstellung eines Bewohners gemäßiger Klimazonen; ein im Tiefland lebender Indonesier würde Temperaturen unterhalb von etwa 25°C als unangenehm kühl empfinden und ernsthafte Gesundheitsschäden befürchten.

5 Die ethnischen Gruppen der Batak siedeln in den hoch gelegenen Regionen um den Toba-See in Nordsumatra (Provinz Sumatera Utara). Das Kerngebiet der Minangkabau befindet sich im Hochland Westsumatras (Provinz Sumatera Barat).

6 Die Acehnese (Achinesen, Atjeher, Atschinesen; s. dazu: Waldemar Stöhr (Hg.): *Lexikon der Völker und Kulturen*. 3 Bde. Braunschweig 1976. Bd. 1. S. 41 f.) waren bis gegen Ende des 17. Jhds. das mächtigste Volk auf Sumatra gewesen.

Möglicherweise aufgrund dieses vermeintlichen alten Anspruchs, sicherlich aber wegen ihrer streng muslimischen Glaubenshaltung setzen sie sich bewusst von den anderen indonesischen Ethnien ab, die eine wesentlich tolerantere Religionspolitik verfolgen, wie dies insbesondere in der Provinz Nordsumatra durch den großen Bevölkerungsanteil von Christen deutlich wird.

7 Die Anlage von Siedlungen und Städten in küstennahen tief gelegenen Gebieten, wie sie vor allem seit der Zeit des europäischen Kolonialismus in der Umgebung von Seehäfen entstanden, war in traditionellen Baukulturen Indonesiens im Allgemeinen nicht üblich. Die Nachteile des Ignorierens dieser Tradition zeigten sich dann auch beim großen Tsunami im Jahre 2004, welcher die Küstensiedlungen in Aceh austilgte.

8 Üblicherweise werden die Batak in eine Nord- und eine Südgruppe eingeteilt, die sich durch ihre Dialekte unterscheiden. Zur Nordgruppe zählen die Pakpak-, Dairi- und Karo-Batak, zur Südgruppe die Mandailing-, Angkola und Toba-Batak. Die Simalungun-Batak nehmen eine Mittelstellung ein, wie sich dies auch deutlich in Konstruktion und Erscheinung der traditionellen Architektur ausdrückt. (Zusammenfassende Kurzdarstellungen über die Batak: Achim Sibeth u.a.: *Mit den Ahnen leben. Batak. Menschen in Indonesien*. Stuttgart 1990. Christoph Müller: *Architekturtradition. Traditioneller Wohn- und Siedlungsbau in der Provinz Nordsumatra*. Wien TU Diss. 2005. Kap. 3.2. Stöhr 1976. Wie Anm. 6. S. 59f.

9 Der Artikel beschränkt sich im Wesentlichen auf die Typen der Wohnhäuser (Rumah) von Karo-Batak und Toba-Batak, da ein Einbeziehen anderer Bautypen den Rahmen des Beitrags sprengen würde. Dennoch soll hier angemerkt werden, dass

die Bautypen der Speicher (Sopo) in ihrer architektonischen Wertigkeit eine beinahe ebenso große Bedeutung besitzen wie die Rumah.

10 Indonesien ist eine der durch Erdbeben am höchsten gefährdeten Regionen der Welt.

11 Auf diesem Konzept der Dreiteilung baut sowohl der hinduistische als auch der buddhistische Kultbau auf. In Indonesien haben diese beiden Religionen die Errichtung zahlreicher bedeutender Sakralanlagen hinterlassen, bevor die Islamisierung – in manchen Gebieten auch die Christianisierung – die ursprünglichen Religionen verdrängte.

12 Der Raum zwischen den Pfählen des Unterbaus wird vor allem bei den Wohnhäusern der Toba-Batak für die Haltung von Schweinen und Hühnern genutzt. Die horizontalen Aussteifungshölzer der Pfahlbaukonstruktion dienen dabei gleichzeitig als Gatter für die Tiere.

13 Durch ein Eingraben der Pfähle ergäben sich zwar prinzipiell bedeutende Vorteile für das statische System, es entstünden jedoch noch wesentlich gravierendere Nachteile wegen des rasch fortschreitenden Verrotzens der Steher, die im tropischen Klima Sumatras durch das Ansaugen von Bodenfeuchtigkeit binnen kurzer Zeit verfaulen würden.

14 Neben den Schnürungsmustern kommen bisweilen auch aufgemalte Ornamente vor (wobei Rankengebilde sehr beliebt sind) und manchmal sogar szenische Darstellungen. Oft lässt sich dabei jedoch feststellen, dass derartige Dekor unter kolonialem Einfluss entstanden ist (für die Ornamentik in der Architektur der Batak siehe: Andrianus G. Sitepu: *Ragam hias (ornamen) tradisional Karo*. seri: A. Kaban-

jahe 1980. Herlan Panggabean (Hg.): *Ornamen (ragam hias) rumah adat Batak Toba*. Medan 1997/1998. Samaria Ginting / Andrianus G. Sitepu: *Ragam hias (ornamen) rumah adat Batak Karo*. Medan 1994/1995.

15 Verschiedene traditionelle Riten beziehen sich auf die Vorstellung, dass der Dachraum von den Ahnen bewohnt wäre. Als Hinweise seien hier der im Dachraum befindliche Opferplatz für die Stammeltern bei den Toba-Batak erwähnt, oder der von einem Medium in Trance vollführte Ritualtanz bei den Karo-Batak, bei dem durch das Berühren eines Dachbalkens der Kontakt zu den Geistern der verehrten Verstorbenen aufgenommen wird (Sibeth 1990. Wie Anm. 8. S. 49. Roxana Waterson: *The Living House. An Anthropology of Architecture in South-East Asia*. Oxford 1990. S. 227).

16 In den religiösen Vorstellungen des von Indien beeinflussten Kulturraums symbolisiert der mythologische Berg Meru das Zentrum des Universums und die Achse der Welt, gliedert in die Unterwelt mit den Höhlen der dämonischen "alten Götter", die mittlere Welt mit dem Lebensraum von Menschen, Tieren und Pflanzen, sowie die überirdische Welt mit den Sphären der himmlischen Wesen und Götterpaläste. (Zur Mythologie des Berges Meru existieren zahlreiche Beschreibungen und Interpretationen; siehe dazu beispielsweise: John Snelling: *Buddhismus. Ein Handbuch für den westlichen Leser*. München 1991 ("London 1987"). S. 52 ff).

17 Durchbiegungen des Firstes sind auch für andere Baukulturen in Südostasien und Ozeanien charakteristisch, beispielsweise für die Toraja auf Sulawesi oder Baukulturen auf Neuguinea. Die gestalterischen Intentionen betreffend ist es allerdings nicht ganz richtig, von

einer "Durchbiegung" des Firstes zu sprechen; tatsächlich ist das Hochziehen des Firstes an den Giebelseiten ausschlaggebend, wodurch der Prestigefaktor der hoch empor ragenden Giebelfronten eine beträchtliche Steigerung erfährt. (Zu den verschiedenen Arten von gebogenen Dachfirsten und ihrer Entwicklung in Indonesien siehe: Gaudenz Domenig: *Tektonik im primitiven Dachbau*. Zürich 1980.).

18 In diesem Zusammenhang mag die Bedeutung des Wasserbüffels als Symbol für Reichtum und soziales Prestige in Indonesien erwähnenswert sein. Gilt in anderen Regionen des insularen Südostasiens – beispielsweise bei den Toraja auf Sulawesi – die Zurschaustellung einer möglichst großen Anzahl von Wasserbüffelhörnern an der Hausfront als Statussymbol (Waterson 1990. Wie Anm. 15. S. 140, 141), so bildet bei den Karo-Batak ein Wasserbüffelkopf den prestigeträchtigen höchsten Punkt des Hauses über der Giebelspitze.

19 Die Ausrichtung der Häuser ergibt sich einerseits aus der Anlage der Lüftungsöffnungen in den Giebelflächen des Dachbereichs zur vorherrschenden Windrichtung, also auf einer klimatechnischen Lösung, andererseits auf symbolisch-mythologischen Vorgaben.

20 Zu den charakteristischen Giebelbalkonen der Toba-Wohnhäuser vgl. Gaudenz Domenig: *"Consequences of functional change. Granaries, granary-dwellings, and houses of the Toba Batak"*. In: Reimar Schefold / Gaudenz Domenig / Peter Nas: *Indonesian houses. Tradition and transformation in vernacular architecture*. Leiden 2003. S. 81 ff.

21 Zur Raumaufteilung bei den Wohnhäusern der Toba- und Karo-Batak siehe Müller 2005 (vgl. Anm. 8). Kap. 8.1.

22 Die Wohnhäuser der Karo-Batak besitzen annähernd quadratischen Grundriss und entsprechen damit nicht dem für größer dimensionierte Holzskelettbauten angewandten Langhaus-System, wie es in anderen Bautraditionen Südostasiens öfters auftritt; in einem derartigen Fall hätte ein einfaches Tragsystem additiv in Längsrichtung angeordnet werden können.

23 Siehe dazu: Sibeth 1990 (vgl. Anm. 8). S. 56.

24 Entsprechend der kleineren Dimensionen des Toba-Hauses und der entsprechend geringeren Bewohnerzahl befindet sich hier nur eine einzige Feuerstelle anstelle von mehreren wie im Wohnhaus der Karo-Batak.

25 Diese heute obligatorischen Küchenanbauten an den Rückseiten der traditionellen Wohnhäuser der Toba-Batak weisen sich durch ihre unbedarften Bauformen (einfaches Satteldach – oder seltener abgewalmtes Dach – mit geradem First und simple Wand- und Giebelverbreiterung) als Fremdkörper im architektonischen Gesamtkonzept aus, auch wenn sie bei den jüngeren Gebäuden gleichzeitig mit dem Hauptbau errichtet werden.

26 Die Artikulation als "Hauptfassade" wird in vielen anderen Baukulturen vor allem durch die Positionierung des – in vielen Fällen aufwändig gestalteten und optisch durch Umrahmungen und flankierende Elemente vergrößerten – Einganges an der Frontseite erreicht.

27 Sumatra wurde 1825 von den Niederländern in Besitz genommen; als erstes Gebiet im Batak-Land wurde 1835 Mandailing unterworfen.

28 Es soll hier erwähnt werden, dass vereinzelt und sehr selten auch aus Stein gehauene Eingangstreppe auftreten, die

aber möglicherweise ebenfalls Applikationen aus jüngerer Zeit sind, wie etwa in Huta Siallagan bei Ambarita (Samosir), wo die weithin bekannten Steinskulpturen des Dorfplatzes erst aus den 1930-er Jahren stammen (Sibeth 1990 (vgl. Anm. 8). S. 44).

29 Nias gehört ebenso wie das Gebiet der Batak zur indonesischen Provinz Sumatera Utara. Selbstverständlich hat die Insel Nias durch ihre isolierte Lage (120 km von der Küste Sumatras entfernt) eine eigenständige – und übrigens hoch interessante – Entwicklung erfahren; in den architektonischen Konzepten der Baukunst von Nord-, Mittel- und Südnias sind allerdings gewisse Parallelen mit der indigenen Architektur der Hauptinsel Sumatra vorhanden (zur Architektur von Nias s. beispielsweise: Jerome A. Feldmann: *The architecture*

of Nias, Indonesia with special reference to Bawomataluo village. Ph. D. Columbia University 1977. Alain Viaro: *Urbanisme et architecture traditionnels du sud de l'île de Nias* (Etablissements Humains et Environnement Socio-culturel, issue 21). 1980. Achmad Bagoes Poerwono Wiryomartono: *Cosmological and spatiotemporal meanings of a traditional dwelling in South Nias, Indonesia*. Aachen Techn. Diss. RWTH 1989.

30 Die Positionierung dieser Eingänge an einer der kurzen Rundseiten der traditionellen Häuser ist im Vergleich mit der generellen Situierung des Eingangs an den Langseiten von Ovalhäusern völlig unüblich und deutet auf eine nachträgliche Veränderung des Eingangskonzepts hin, also auf das Hinzufügen eines Eingangs mit prominenterem Erscheinungsbild.

31 Es muss hier allerdings angemerkt werden, dass die Personenzahl im Haushalt einer indonesischen Kleinfamilie doch immer noch um Einiges höher liegt als jene einer europäischen Kleinfamilie.

32 Für die Umfunktionierung von Sopos zu Rumahs siehe Domenig 2003 (vgl. Anm. 20). S. 61 ff.

33 Die Erschließung der traditionellen Sopos erfolgte über einen gekerbten Baumstamm durch eine in den Dachraum führende kleine Öffnung und ist in dieser Art für einen Wohnbau unbrauchbar.

34 Ursprünglich befanden sich die Zugänge durch die Umwallung der Toba-Siedlungen nur an deren Schmalseiten.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Karl R. Kegler
(Köln/Aachen)

Teil 1: Das Eigene und das Fremde

Zerbrochene Spiegel

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

Zwischen 1780 und 1856 entstanden in der nordindischen Stadt Lucknow mehrere große Baukomplexe, die von den indisch-islamischen Herrschern der Stadt in europäisch-klassizistischen Formen gestaltet wurden. Nach dem indischen Aufstand, der in den Jahren 1857 und 1858 gegen die britische Herrschaft in Indien losbrach, wurden diese Bauten zum Thema einer scharfen Polemik. Die britische Architekturkritik sah in der freien und nach akademischen Maßstäben fehlerhaften Übernahme klassizistischer Formen durch die Herrscher von Lucknow einen Beweis für den Niedergang der indigenen indischen Kultur und interpretierte sie als Rechtfertigung für die britische Herrschaft über Indien.

Der erste Abschnitt – "Das Eigene und das Fremde" – betrachtet zunächst die westliche Rezeption der europäisch-klassizistischen Bauten Lucknows, die über Jahrzehnte durch ein Negativurteil bestimmt war, das sich aus der politischen Interpretation des indischen Aufstands erklärt. Der zweite Abschnitt – "Kopie und Synthese" – geht auf die Suche nach den Zusammenhängen für die positive Europarezeption in Lucknow und für die negative Kritik dieser Bauten in Europa. Es erweist sich, dass die Wahrnehmung europäischer Stilformen und das Verständnis von Architekturkopien bei der Übernahme klassizistischer Motive durch die Baumeister von Lucknow ein deutlich anderes war als das exakte und moralisch überhöhte Verständnis von Stilformen in Europa nach 1850.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-12079
Januar 2008
#1 "FremdSehen"
S. 23-41



Teil 1: Das Eigene und das Fremde

Im März 1858 erreichte William Howard Russell als Korrespondent der Londoner Times die Stadt Lucknow im Norden Indiens, um als Kriegsberichterstatter über den Feldzug der Armee der East India Company gegen die ehemalige Hauptstadt und Residenz der Könige von Oudh zu berichten.¹ Die Armee schlug ihr Hauptquartier südlich der feindlichen Befestigungen im Landsitz Dilkusha auf. Vom Dach dieses schlossartigen Gebäudes verschaffte sich Russell einen ersten Überblick über die Stadt.

"Wenn ich heute daran denke, kommt es mir vor wie ein Tagtraum, wie eine Fata Morgana aus Palästen, Minaretten, azurblauen und goldenen Kuppeln, Kolonnaden, langen, wunderschönen Fassaden aus Pfeilern und Säulen und flachen Dächern – eine Märchenstadt, die sich aus einem friedlichen Meer üppigster Vegetation erhebt. So weit der Blick reicht, nichts als [dieses] Meer, und mittendrin schimmernde Minarette, goldene Dächer, die in der Sonne glitzern, sternengleich funkelnde Türme und Goldkugeln. Man sieht nichts Schöbigeres oder Armseliges. Eine Stadt, größer und prachtvoller als Paris, scheint vor uns zu liegen. Ist dies hier Oudh? Ist dies die Hauptstadt einer halbbarbarischen Rasse, errichtet von einer ruchlosen,

*schwachen und entarteten Dynastie? Ich muß gestehen, daß ich mir immer wieder am liebsten die Augen gerieben hätte."*² (Abb.1)

Russells Bericht steht nicht allein. Auch der Schweizer Kaufmann Ruutz Rees, der Lucknow im Jahr zuvor von der Residenz der britischen Statthalter überblicken konnte, zeichnet ein ähnliches Bild:

*"Auf der Statthalterschaftsterrasse hatten wir das ganze reizende Panorama der Stadt vor uns liegen. Die vergoldeten Minarets, die reichen Kuppeln, die glänzenden Moscheen und Paläste, die Reihen regelmäßiger und dicht angefüllter Häuser, waren unterbrochen und abgelöst von Gärten, Parkanlagen und von Bäumen, die inmitten der Stadt und die Ufer entlang zerstreut umherstanden."*³ (Abb.2)

Beide Berichte lassen das Bild eines reichen, malerischen und märchenhaften Orients entstehen. Es sind Bilder aus der Distanz, Bilder, in denen fremdartige Bauten, nicht Menschen, die Hauptrolle einnehmen. Ein Bild von Indien ohne Inder.

Die Geschichte Lucknows in den Jahren 1857 und 1858 ist weniger idyllisch als die Zitate von Russell und Rees ahnen lassen. Lucknow war zu dieser Zeit einer der Brennpunkte des indischen Aufstandes, der weite Teile Nordindiens erfasste und die britische Herrschaft auf dem Subkontinent grundlegend gefährdete. Im Norden Indiens tobte ein Kolonialkrieg. 1856 war Wajid Ali Shah, der letzte der Könige von Oudh, welche die Provinz offiziell als "Nawabs" (als Stellvertreter) der Mogulkaiser in Delhi regierten, von den Briten wegen "schlechter Verwaltung" abgesetzt und sein Staat von der East India Company (EIC) annektiert worden. Dieses Vorgehen war eine von mehreren Ursachen für die Erhebung, die im Mai 1857 unter den indischen

Abb. 1. Blick aus der Martinière auf Lucknow. Das schlossartige Gebäude der Martinière befindet sich wenig weiter nördlich vom Landschloss Dilkusha, wo William Russell seine ersten Beobachtungen notierte. Die wiedergegebene Aussicht ist mehr oder minder ein Phantasiebild. Die große Kuppel am rechten Bildrand soll möglicherweise die Shah Najaf Imambara darstellen, hat aber wenig Ähnlichkeit mit Gebäude (vgl. hier). Undatierter Stich (ca. 1858), Quelle möglicherweise *The Illustrated London News*.

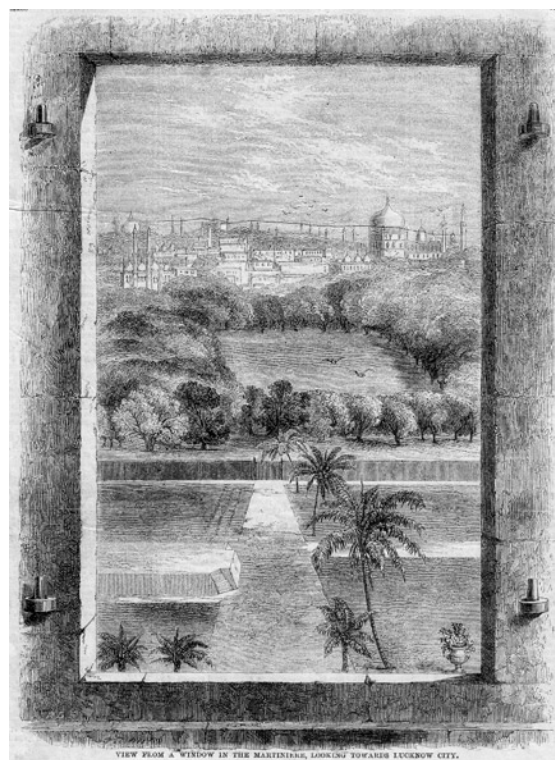
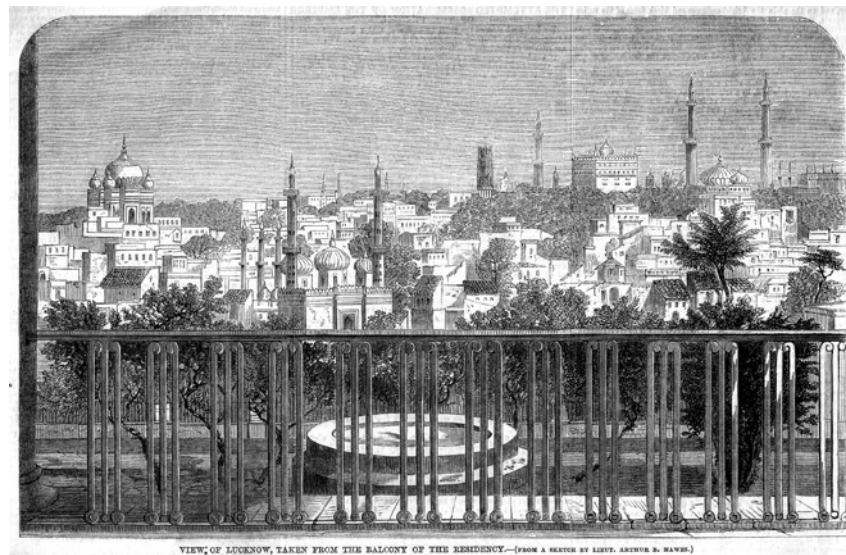


Abb. 2. Stich aus der *Illustrated Times* vom 23. Januar 1858. Auch dieses Bild ist eine freie Interpretation der Stadt. Die beiden Minarette am rechten Bildrand sollen möglicherweise die Asafi Moschee darstellen, die zum Komplex der Bara Imambara gehört (vgl. Abb. 8). Bei einem Blick von der Residenz nach Westen müssten sie allerdings auf der linken Bildseite liegen.



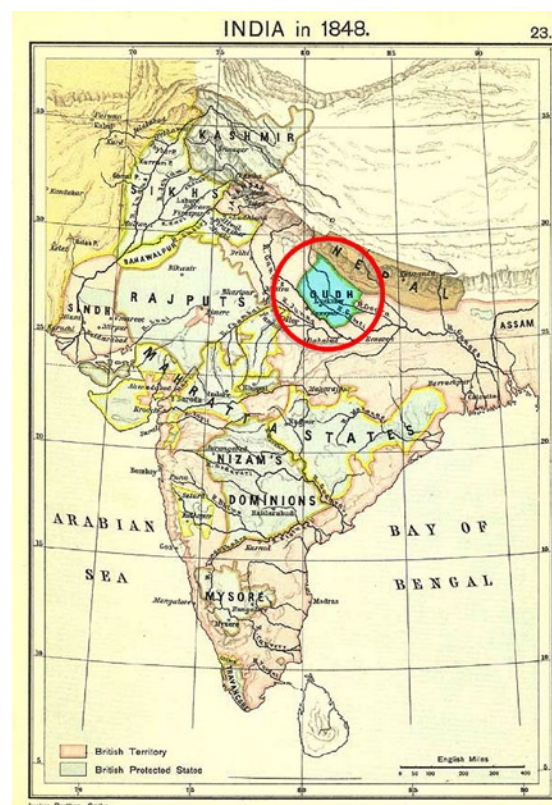
Truppen der EIC als Meuterei ausbrach und sich schnell zu einem allgemeinen antibritischen Aufstand in Nordindien ausweitete.⁴ Mit den meuternden Truppen vereinigten sich Gefolgsleute des ehemaligen Herrscherhauses und breite Kreise der Bevölkerung.

Diese Ereignisse bilden den historischen Rahmen für ein eigentümliches Stück Architekturgeschichte: in der nordindischen Stadt begegneten die Europäer einer Architektur, die seit Jahrzehnten von europäischen Formen beeinflusst war; ihre Auftraggeber waren indische Herrscher, die aus einer spezifischen Konstellation von Grün-

den Bauten in europäischem Stil errichten ließen und Elemente der europäischen Architektur nach ihren Bedürfnissen abgewandelt hatten. Nach dem Sieg der Briten erfuhr diese europäisch-indische Architektur ein Schicksal, das dem der Aufständischen ähnlich war: die britische Architekturkritik fällt ein stilkritisches Vernichtungsurteil, das bis heute Betrachtung und Wertung dieser historischen Architektur beeinflusst. Diese Wertung der Architektur Lucknows ist eine harte und negative Reaktion auf die Übernahme europäischer Architekturformen in einem außereuropäischen Kulturkreis. Die Interpretation der "eigenen" europäischen Stilformen durch eine indische Dynastie erschien – nach dem indischen Aufstand – wie eine Herausforderung. Die europäischen Beobachter reagierten mit einer fundamentalen Kritik, die die kulturelle Distanz zu der Gesellschaft, welche die europäischen Vorbilder übernommen hatte, nicht allein wiederherstellte, sondern noch vergrößerte.

Diese Negativwertung der Architektur von Lucknow kann nicht losgelöst von den Ereignissen der Jahre 1857 und 1858 betrachtet werden, die mit einem Schlag die Schauplätze der Kämpfe und die Bauten von Lucknow einem europäischen Publikum

Abb. 3. Oudh im Jahr 1848, umgeben vom Territorium der EIC. Bearbeitete Karte aus: Charles Joppen: *Historical Atlas of India*. London 1907.



bekannt machten, das wie gebannt auf die Ereignisse in Indien blickte. Das militärische Vorgehen der Briten gegen die indischen Insurgenten, das mit einer Woge europäischer Überlegenheitsgefühle einherging, erzeugte den Kontext für die spätere Rezeption der Architektur Lucknows. Die Bauwerke der Stadt wurden in der Folge nicht mehr als Schöpfungen eines orientalischen Hofes gesehen, der sich Formen der westlichen Tradition zu eigen gemacht hatte, sondern als Zeichen für den Niedergang einer überlebten Kultur gedeutet. Die vermeintliche Dekadenz der Herrscher von Oudh, welche die Briten in ihren "entarteten" Bauten bestätigt sahen, wurde zu einem nachträglichen Argument für die Annexion des Staates. Diese besondere Rezeptionsgeschichte spiegelt ein Umfeld von Gewalt und Konfrontation, das durch die Kämpfe von 1858 gegeben war und in mehrfacher Weise eine Eskalation kolonialer Machtausübung darstellt; es kann bei der Betrachtung der hier zu besprechenden Bauten daher nicht ausgeblendet werden. Die britische Reaktion, die unmittelbar nach dem militärischen Sieg in einem Strafgericht über Leben und Tod von Beteiligten oder auch nur Verdächtigen entschied, verlängerte sich Jahre nach den Ereignissen zu einem Urteil über Wert und Unwert der architektonischen Schöpfungen Lucknows, das zwar weniger blutig war, aber von einem ähnlichen Gefühl europäischer Überlegenheit⁵ getragen wurde.

Eine Auseinandersetzung mit den Bauten von Lucknow darf aber auch nicht die eigenen Voraussetzungen übersehen, aus denen vor 1856 in Lucknow eine bemerkenswerte indisch-europäische Stilsynthese entstanden war. Die zwei Teile dieser Studie beschreiben deshalb eine doppelte Spiegelung. In einer ersten Phase rezipierten die Fürsten von Oudh vor den Ereignissen des indischen Aufstandes europäische Stilformen und verwendeten sie mit spezifischen Anpassungen für ihre Bauten. In einer zweiten Phase wurde dieses Spiegelbild europäischer Kultur von europäischen Beobachtern wie durch einen verfremdenden Zerrspiegel wahrgenommen, der durch die Interpretation des indischen Aufstandes deformiert und eingefärbt war. Dieses Zerrbild hat bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts die Wahrnehmung der Architek-

tur von Lucknow dominiert. Es ist ein Grund dafür, dass die "europäisch"-klassizistischen Bauten der Nawabs von Oudh über Jahrzehnte hinweg zerstört und vernachlässigt worden sind. – Heute bleiben wenige Reste und Ruinen: zerbrochene Spiegel.

Lucknow und das Selbstbild der Briten in Indien

Hätte man um 1900 einen britischen Kolonialbeamten oder Offizier gebeten, die Orte in Indien zu benennen, die von besonderer symbolischer Bedeutung für die britische Herrschaft seien, so hätte Lucknow ohne Zweifel einen der ersten Plätze eingenommen. Diese besondere Bedeutung Lucknows für das Selbstverständnis des Kolonialregimes erklärt sich aus den militärischen Ereignissen während des indischen Aufstandes und ihrer politischen Ausdeutung. Während zu Beginn der Erhebung 1857 Delhi bald in die Hand der Aufständischen fiel und die Stützpunkte der Briten in ganz Nordindien in großer Zahl eingenommen wurden, hielt die britische Residenz in Lucknow, verteidigt durch 1500 britische Soldaten, loyale indische Unterstützer und bewaffnete Zivilisten,⁶ über fünf Monate von Anfang Juli bis Ende November 1857 einer Belagerung durch einige Zehntausend indischer Kämpfer stand. Ein Versuch der Briten, den Ring um die Residenz im September 1857 aufzusprengen, scheiterte. Von außen zur Befreiung der Belagerten herbeigeeilte Truppeneinheiten mussten sich nach starken Verlusten selbst in die Residenz zurückziehen und wurden nun ebenfalls belagert. Als sich im November schließlich eine weitere britische Armee den Weg nach Lucknow freikämpfte, entwichen die Belagerten nachts unbemerkt aus der Residenz zu den Truppen am Stadtrand, welche sich daraufhin wieder zurückzogen.

Im März 1858 kehrten die britischen Truppen verstärkt durch Kontingente der verbündeten Sikhs und Nepalesen wieder zurück. Nun standen 58.000 Soldaten unter britischem Kommando gegen 36.000 indische Kämpfer.⁷ Die Stadt wurde erneut zum Schlachtfeld und diesmal siegten die Briten; auf beiden Seiten wurde erbittert und brutal gekämpft. Eine neuere indische Studie

Abb. 4. "The British Lion's Vengeance on the Bengal Tiger" Stich aus *Punch, or the London Charivari* 22. August 1857. Die Zeichnung drückt die Stimmung in Großbritannien nach Ausbruch des indischen Aufstandes aus. Vgl. Anm. 9.



schätzt, dass während der Gefechte um Lucknow 1857 und 1858 etwa 20.000 indische Kämpfer getötet wurden; es gab keine Gefangenen.⁸

Nach dem militärischen Sieg gegen die Insurgenten demonstrierten die Briten ihren Herrschaftsanspruch (Abb.4) mit exemplarischen Strafen gegen wirkliche und imaginierte Gegner.⁹ Das Ausmaß dieser Reaktion wird durch die Tatsache deutlich, dass die siegreichen Truppeneinheiten "teilweise die Männer ganzer Dörfer summarisch exekutierten, weil ihnen Unterstützung der Rebellen nachgewiesen oder unterstellt wurde."¹⁰ (Abb.5) Die britische Vergeltung richtete sich auch gegen Bauten und Stadtstrukturen. Große Teile der am dichtesten bebauten Viertel Lucknows wurden systematisch abgerissen, nachdem die Briten die Kontrolle wiedergewonnen hatten, um ein Vor- und Schuss-

feld für die Quartiere der Garnison zu schaffen, die die Paläste der ehemaligen Könige, aber auch die großen Moscheen der Stadt besetzte.¹¹

Für ganz Indien hatte die Niederschlagung des Aufstandes schließlich weitreichende politische Auswirkungen. 1858 wurde das Regime der EIC durch die direkte britische Herrschaft ersetzt; Indien avancierte zur britischen Kronkolonie. 1876 wurde Königin Victoria als Kaiserin von Indien proklamiert, eine bewusste Inszenierung, welche die britische Kolonialherrschaft als Fortführung der Mogul-Dynastie legitimieren sollte.

Im Kontext dieser historischen Begebenheiten erhielten die Ereignisse in Lucknow beinahe unmittelbar eine geradezu paradigmatische Bedeutung für das Selbstverständnis der Briten in Indien. Im militärischen Sieg über

Abb. 5. "Outlying pickets of the Highland Brigade". Illustration aus: William Forbes-Mitchell: *Reminiscences of the Great Mutiny 1857-59*. Wie Anm. 16. Das Bild, das ohne weiteren Kommentar einen "Außenposten" des 93. Highland-Regiments zeigt, illustriert die Beiläufigkeit drakonischer Strafaktionen gegen wirkliche Insurgenten oder Verdächtige.

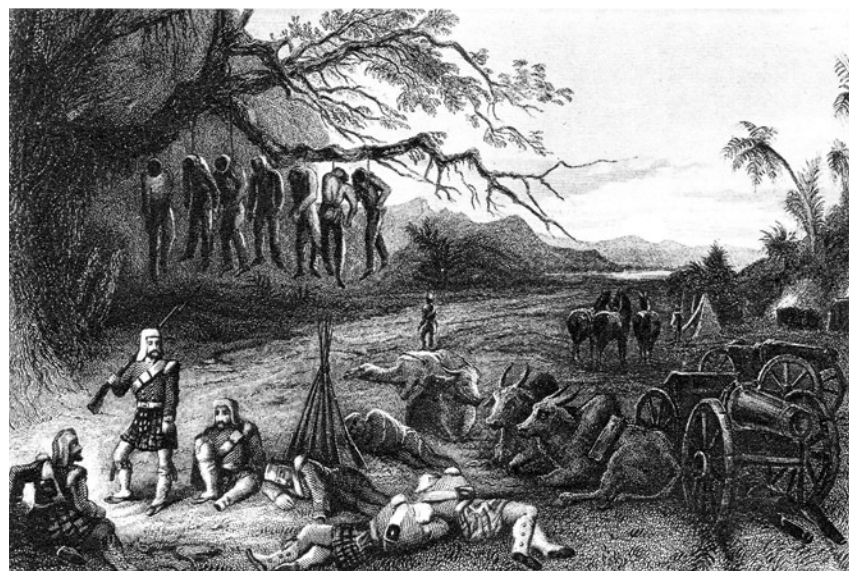


Abb. 6. Seite aus *The Illustrated London News* vom 29. April 1859. Das obere Bild zeigt die Einfassung des Sikander Bagh, wo schwere Kämpfe stattfanden. Das untere Bild zeigt das beschädigte Bailey Guard Gate der Statthalter-schaft. Beide Darstellungen wurden nach Photographien Felice Beatos gestochen.



die zahlenmäßige Übermacht der revoltierenden Inder sahen die Briten ihre zivilisatorische wie charakterliche Überlegenheit als Kolonialherren bestätigt. Die traumatische und verlustreiche Belagerung, der erfolgreiche Widerstand und schließlich die Wiedereroberung von Lucknow avancierten zu einem zentralen Bestandteil der kolonialen Erinnerungskultur. Die Kämpfe in Indien erregten dem damaligen imperialistischen Geist entsprechend aber auch die Gemüter in Europa. Neben vielen anderen berichteten Karl Marx und Friedrich Engels über die Ereignisse.¹² Illustrierte Zeitschriften wie die *Illustrated Times* die *Illustrated London News* informierten mit Stichen, die teils auf Skizzen, teils auf photographischen Aufnahmen, teils auf Erfindung basierten, über jedes Detail (Abb.6). Das Interesse, das den Kämpfen in Lucknow in Europa entgegengebracht wurde, führte zudem dazu, dass unmittelbar nach den Ereignissen 1858 photographische Aufnahmen der zerstörten Stadt und der Bauten Lucknows entstanden. Noch im April 1858 reiste Felice Beato, ein Pionier der Photoberichterstattung, nach Lucknow und dokumentierte die teilweise zerstörte Stadt in Aufnahmen,¹³ die nur wenig später in London ausgestellt wurden.¹⁴ Weitere Photographen folgten. Diese Photographien stellen

heute eine erstrangige baugeschichtliche Quelle dar. Sie sind umso wertvoller, da das dicht bebaute Stadtzentrum rund um die Residenz und die von den Briten später als Garnison genutzten Palastbauten in der Folge der Aufstandes eingeebnet wurde – eine Maßnahme die gleichermaßen dem militärischen Sicherheitsbedürfnis der Kolonialherren wie der Abstrafung der an der Rebellion beteiligten Bevölkerung diente.¹⁵ Das Interesse der Öffentlichkeit manifestierte sich in gleicher Weise in der Nachfrage nach autobiographischen Berichten, die teils unmittelbar auf die Ereignisse von 1857 folgten, teils noch Jahr-

zehnte später veröffentlicht wurden.¹⁶ Allein der zitierte Bericht des Schweizer Ruutz Rees erlebte 1858 drei englischsprachige Auflagen und wurde noch im selben Jahr als *Selbsterlebtes während der Belagerung von Lucknow* ins Deutsche übertragen. In Lucknow, dem Schauplatz der Kämpfe, wurden die zerschossenen Bauten der Residenz bewusst nicht wieder aufgebaut, sondern als Denkmal der Belagerung als Ruine belassen. Reiseführer zu diesen Stätten schilderten die einzelnen Phasen der Belagerung und den britischen Sieg immer wieder in allen Einzelheiten. Die Ruinen der Residenz sind bis heute eine der bekanntesten Sehenswürdigkeiten der Stadt.¹⁷

Auch andere Schauplätze der Kämpfe von 1857/58 wurden zunächst primär als Denkmäler britischer Tapferkeit verstanden. Im Gegensatz zur späteren stilistischen Architekturkritik an den Bauten der Nawabs von Oudh legten die literarischen Berichte von Augenzeugen der Belagerung den Schwerpunkt auf das erlittene Leid, auf Entbehrungen, Entschlossenheit und Heldenmut der eingeschlossenen Briten; sie sagten wenig über die Architektur Stadt, noch weniger über die Belagerer oder die friedlichen Bewohner. Die Chronisten konzentrierten sich auf sich selbst. George Harris *A Lady's Diary of*

the Siege of Lucknow würdigte etwa die indischen Gegner oder die umgebende Stadt an keiner Stelle einer genaueren Beschreibung. Gleiches gilt für den autobiographischen Bericht der Julia Selina Inglis, die als Frau eines britischen Offiziers die Belagerung in der Residenz miterlebte. Nur ein einziges Mal berichtet die Chronistin unscharf von der Expedition einer britischen Abteilung, die sich vor der Belagerung Eingang in die "*beautiful gardens of the Kaisar Bagh*" der entmachteten Herrscher erzwang, "*probably the first Europeans who had ever done so*"¹⁸. Martin Richard Gubbins, der als Finanzbevollmächtigter des britischen Residenten (Sir Henry Lawrence) die Verhältnisse in der Stadt und in der Provinz genau kannte, gab über die Architektur der Stadt in seinem umfangreichen Bericht in einer einzigen Passage nicht mehr als ein allgemeines, aber positives Urteil: "*the city of Lucknow is beyond doubt very beautiful and surpasses every city in India that I have seen.*"¹⁹

Die Liste lässt sich ergänzen: Edward Hilton, der als 17-jähriger die Belagerung der Residenz erlebte, berichtete etwa von der Plünderung eines Hauses der Königsfamilie. Dessen europäische Architektur erschien ihm dabei so selbstverständlich, dass er nicht auf sie einging.²⁰ Auch William Forbes-Mitchell, als Soldat beteiligt an der Einnahme des Königspalastes, schildert zwar die Plünderung und Zerstörung der Anlage, ihre europäischen Architekturformen sind ihm aber keinen einzigen Hinweis wert.²¹

Dass diesen Zeugen der Belagerung die europäisch beeinflusste Architektur von Lucknow entweder so selbstverständlich erschien oder ihrem Bild

vom Orient so wenig entsprach, dass sie sie nicht eigens hervorhoben, ist bemerkenswert. Das Eigene in der fremden Kultur wurde in der Situation der unmittelbaren Gefahr nicht wahrgenommen, das Fremde umso stärker herausgestrichen. Wie die zeitgleichen Stiche in europäischen illustrierten Zeitungen, welche, sofern sie nicht nach photographischen Vorlagen gearbeitet waren, die Ansichten von Lucknow zu orientalischen Phantasiestädten verfremdeten (Abb. 1, 2, 10), hoben die Augenzeugen der Ereignisse den orientalischen, nicht den europäischen Charakter der Stadt hervor.

Anders ist die Wahrnehmung Howard William Russells. Der Korrespondent der *Times*, der für seine kritischen Berichte von den Kriegsschauplätzen des 19. Jahrhunderts bekannt wurde, ging mehrfach auf die Bauten Lucknows ein und zog aus ihnen seine eigenen Schlüsse. Der Zweifel an der Darstellung der Könige von Oudh als dekadenter und barbarischer Dynastie, den Russell angesichts der eingangs zitierten märchenhaften "Vision" der Stadt empfand, spricht für ein kritisches und nachdenkliches Urteil. Russells Darstellungen folgen einem erzählerischen Kompositionsprinzip, das er als erfahrener Berichterstatte mehrfach einsetzte: aufmerksame Schilderungen von Städten, Schauplätzen und beobachteten Details sind Bilder der Ruhe, die durch die Darstellung eines grausigen Kriegsgeschehens gebrochen werden. Am Ende dieser Architekturbeschreibungen steht häufig ein Bild von Gewalt, das durch den Gegensatz umso intensiver hervorsieht.

Als der Berichterstatte der *Times* zehn Tage nach seiner Ankunft in Lucknow

Abb. 7. "General View of Lucknow". Stich aus der *Illustrated Times* 02.01.1858. Das beherrschende Gebäude in der Mitte ist das Rumi Darwaza (Konstantinopel-Tor). Rechts davon die Türme der Asafi Moschee, die zum Komplex der Bara Imambara gehört. Am linken Bildrand ist die mittelalterliche Steinbrücke über den Gomti zu erkennen. Daneben die Moschee in der Festung Macchi Bawan. Im Vordergrund Teile der Parkanlage des Daulat Khana Palastkomplexes.



die Einnahme des Kaisarbagh-Palastes durch britische Truppen begleitete, nahm er inmitten der Kampfhandlungen ein keineswegs orientalisches, sondern dezidiert europäisches Gesicht der Stadt wahr: das Bild gepflegter Gärten, ausgestattet mit Laternen und klassischen Statuen inmitten italienisch anmutender Bauten:

[...] "wir erreichten alle, atemlos und lachend, den schützenden Torbogen, hinter dem sich ein weiterer Hof befand, voller Statuen, Orangenbäume und Büsche, umgeben von italienisch anmutenden Palazzi [...] Man stelle sich einen Hof vor, groß wie Temple Gardens, umgeben von verschiedenen Palästen oder jedenfalls reich dekorierten Bauwerken mit Wandgemälden auf den blinden Fenstern und mit grünen Jalousien und Rolläden über den doppelt angeordneten Maueröffnungen. Im eigentlichen Hof sieht man Statuen, Laternenpfähle, Springbrunnen, Orangengärtchen, Wasserleitungen und Pavillons mit metallisch schimmernden Kuppeldächern. [...] Unter den Orangenbäumen liegen sterbende Sepoys. Die weißen Statuen sind rot von Blut. An einer lächelnden Venus lehnt, schwer keuchend und langsam verblutend, ein britischer Soldat." [...] ²²

"Jeder der Höfe wirkt wie Ölgemälde aus der Hand von Lewis²³ oder David Roberts.²⁴ Alles ist voller Staub, und Explosionen sind häufig. Wenn man die Tuilerien, den Louvre, Versailles, Scutari,²⁵ den Winterpalast mit einer Entourage kleinasiatischer Hütten²⁶ und einem Lustgarten im Rang von Kew Gardens vermischen würde, könnte dies in etwa eine Vorstellung des Kaisarbagh-Palastes und der Gärten im Innern vermitteln. Das Ganze ist offensichtlich italienisch; nur sind die Hindu-Statuen, welche italienische Vorbilder nachahmen, abscheulich, lächerlich und absurd. [...] In der Nordwestecke in einem dieser Höfe sind die Batterien unserer Mörser in voller Aktion."²⁷

Lucknow und die Nawabs von Oudh

Lucknow ist eine der jüngsten Königstädte in der an historischen Metropolen reichen Flussebene zwischen Ganges und Yamuna. Die Stadt liegt an einer Biegung des Gomti, einem Nebenfluss

des Ganges, der gut dreihundert Kilometer weiter östlich in den großen Strom einmündet. 1775 wird Lucknow Hauptstadt der Provinz Oudh als Asaf ud Daula (reg. 1775-1798) seine Residenz von Faizabad dorthin verlagert. Lucknow ist zu diesem Zeitpunkt bereits ein Wirtschafts- und Kulturzentrum, dessen Bevölkerungsmehrheit (damals wie heute) aus Hindus besteht. Die Geschichte Lucknows als Hauptstadt eines de facto unabhängigen Königreichs beschränkt sich somit auf die gut achtzig Jahre zwischen 1775 und 1856. Während dieser relativ kurzen Zeitspanne realisierten die Nawabs von Oudh das gewaltige Bauprogramm, das die europäische Architekturkritik nach Annexion des Staates zu einer scharfen Kritik herausforderte.

Die Dynastie der Nawabs von Oudh geht auf Saadat Khan (reg. 1722-1739), einen persischen Immigranten am Hof der Moguln zurück, der Anfang des 18. Jahrhunderts in hohe Ämter aufsteigt und die Schwäche der Zentralregierung in Delhi dazu nutzt, die erbliche Herrschaft seiner Familie in der von ihm 1722 übernommenen Provinz zu begründen²⁸. Oudh avanciert während des Zerfalls des Mogul-Staates zu einer bedeutenden Macht in Nordindien. In der direkten Konfrontation gegen die EIC scheitert eine Koalition unter der Führung des Nawabs von Oudh allerdings 1764 in der Schlacht von Baksar. Nach der Niederlage findet Nawab Shuja ud Daula (reg. 1754-1775) gleichwohl zu einem politischen Ausgleich mit der EIC und es gelingt ihm sogar, seine Provinz im Bündnis mit den Briten auf Kosten seiner nördlichen und westlichen Nachbarn zu vergrößern. Unter der Herrschaft seines Nachfolgers Asaf ud Daula (reg. 1775-1797) erfolgt immer deutlicher die politische Neuorientierung der Provinz Oudh von Delhi, dem früheren staatlichen und kulturellen Zentrum, hin zu Kalkutta, dem Zentrum der britischen Herrschaft in Indien.²⁹ Auch direkte politische Eingriffe der Briten sind spürbar. 1798 erzwingt die EIC den Rückzug des designierten, aber den Engländern feindlich gegenüberstehenden Thronerben Vazier Ali und ersetzt ihn durch den anglophilen Saadat Ali Khan (reg. 1798-1814).³⁰ In der Folge nötigen die Briten den neuen Herrscher 1801, die Hälfte sei-

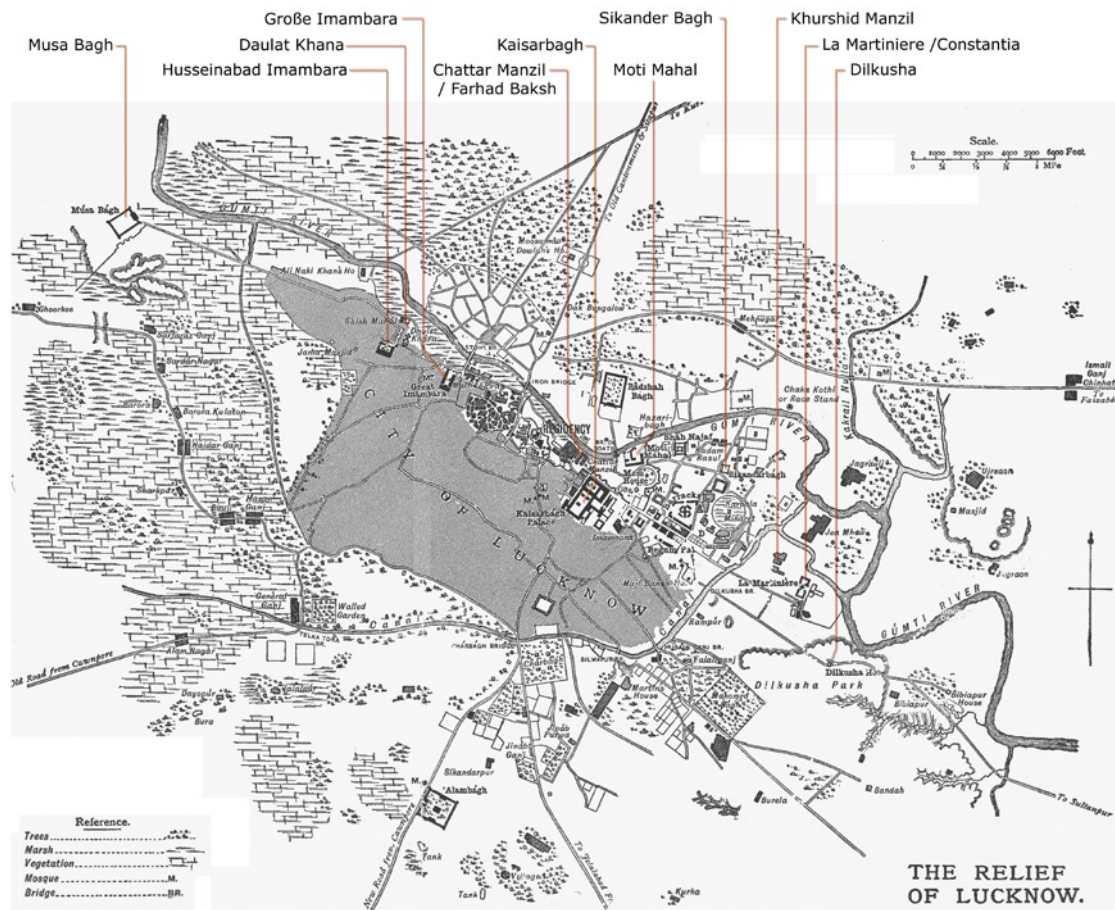


Abb. 8. Plan von Lucknow mit den im Text erwähnten Bauten. Kartengrundlage entnommen aus: Frederick Sleigh Roberts: *Forty-one Years in India. From Subaltern To Commander-In-Chief.* London 1914. S. 198.

nes Territoriums an die EIC abzutreten.³¹ Als militärische Größe scheidet Oudh damit endgültig aus. Die Provinz wird ein Garantistaat unter britischem Schutz ohne außenpolitische Ambitionen. Die EIC ist es auch, welche 1818 Nawab Ghazi ud Din Haider (reg. 1818-1827) dazu drängt, sich zum unabhängigen König zu erklären, um die (nur noch formale) Unterordnung der Provinz Oudh unter die Moguln in Delhi zu hintertreiben. "Dazu fand mit britischer Unterstützung eine höchst eklektische Inthronisation statt, bei der der nawab-wazir als künftiger padshah europäische und indische Herrschaftssymbole vermengte."³² Auf Herrscherportraits posiert der König von Oudh mit Krone und Hermelinmantel über einem safranfarbenen indischen Gewand.

Trotz der kontinuierlichen Schwächung des Staates durch die Einflussnahmen der ostindischen Kompanie und ihres Statthalters in Lucknow³³ avanciert die Hauptstadt des Königreiches Oudh nach 1800 zum bedeutendsten Zentrum islamischer Dichtung und Hofkultur in Nordindien. Diese kultu-

relle Blüte wird durch eine Reihe großer und ehrgeiziger Bauprojekte begleitet. Die höfische Prachtentfaltung kompensiert gewissermaßen den von den Briten diktierten Mangel an politischen Entfaltungsmöglichkeiten.

Mit der Verlagerung der Residenz nach Lucknow entstehen so zwischen 1775 und 1852 vier Palastkomplexe, die jeweils unterschiedlichen Konzeptionen folgen. Die erste dieser Palastanlagen wird ab 1775 im bestehenden mittelalterlichen Fort "Macchi Bawan" errichtet, das eine steinerne Brücke über den Gomti absichert. Asaf ud Daula (reg. 1775-1797) gibt diese Festungsresidenz zugunsten eines neuen, nördlich gelegenen Residenzkomplexes auf, der eine unregelmäßige Komposition aus freistehenden Landhäusern und Pavillons im europäischen Stil darstellt, die um Gärten und Wasserbecken gruppiert sind. Zur Gestaltung der Bauten dieses sogenannten "Daulat-Khana"-Komplexes (vgl. Abb.8) nimmt Asaf ud Daula die Dienste europäischer Fachleute in Anspruch. Einer von mehreren Beratern ist der Ingenieur und zwischen-

Übersicht über die Regierungszeiten der Nawabs von Oudh und bedeutende Bauprojekte in Lucknow.

Regierungszeit	im Text erwähnte Bauten in Lucknow	
	im "islamischen" Stil	im "europäischen" Stil
Shuja ud Daula (1754-1775)	–	Macchi Bawan Palast
Asaf ud Daula (1775-1797)	Große (Asafi) Imambara Asafi Moschee Rumi Darwaza	Daulat Khana-Komplex Begum Kothi
Vazier Ali ^a (1797-1798)	–	–
Saadat Ali Khan (1798-1814)	Lal Baradari ^b	Bara Chattar Manzil ^b Dilkusha Musa Bagh (Barowen) Moti Mahal Khurshid Manzil
Ghazi ud Din Haidar (1814-1827)	Saadat Ali Khan - Mausoleum Khurshid Zadi - Mausoleum Shah Nadjaf - Mausoleum	Chota Chattar Manzil ^b
Nasir ud Din Haidar (1827-1837)	–	Chaurukhi Kothi ^b [auch: Darshan Bilas] Gulistam-i-Iram ^b Roshan-ud-Daula-Kothi [auch: Kaisar Pasind]
Muhammad Ali Shah (1837-1842)	Husseinabad Imambara	Sat Khande ("sieben Stufen")
Ahmad Ali Shah (1837-1842)	–	–
Wajid Ali Shah (1847-1856)	Kaisarbagh Imambara	Kaisarbagh (1848-1852) Sikander Bagh Moti Mahal (Torhaus)

^a von den Briten abgesetzt ^b Teil des Chattar Manzil-Komplex

zeitliche Hofarchitekt Antoine Polier, ein Franzose, der auch im Dienst der EIC stand.³⁴ Eine weitere wichtige Gestalt für die Vermittlung europäischer Architekturformen in Oudh ist Claude Martin (1735-1800).³⁵ Als Soldat der französischen Armee in Indien wechselt Martin 1760 in den Dienst der EIC und gelangt über Jahrzehnte als Soldat, Handelsagent der Nawabs sowie über Grundstücks-, Kredit- und Handelsgeschäfte zu großem Reichtum. In Lucknow errichtet Martin für sich in einem eigenwilligen barock-eklektischem Stil das prächtig ausgestattete Stadtpalais Farhad Baksh (vgl. Abb. 15, 25) sowie im Süden vor der Stadt die schlossartige Residenz La Martinière (auch: Constantia).³⁶

Während die Residenzbauten und –gärten von Daulat Khana noch in Nähe zur dichtbebauten "ungesunden"³⁷ Altstadt erbaut werden, konzentrieren die Nawabs nach 1800 ihre Bautätigkeit auf ein offenes Gebiet, das im Osten an das eng bebaute Zentrum angrenzt. Hier

entsteht eine zweite Stadt von Hof- und Palastanlagen inmitten weitläufiger Gärten und Haine. Saadat Ali Khan (reg. 1798-1814) errichtet nach Kauf von Martins Stadtpalais Farhad Baksh unmittelbar angrenzend einen terrasierten Palast (Bara Chattar Manzil). Die Anlage wird von seinen Nachfolgern zu einem Baukomplex aus mehreren großen Gebäuden ergänzt, die um Wasserbassins in einem zentralen Garten gruppiert sind (Teil 2, Abb. 17, 18). Von diesem "Chattar Manzil" genannten Komplex führt eine breite Straße, die sogenannte Hazratganj, nach Süden zum Landsitz Dilkusha. Entlang dieser Straße, die bei Festen, Inthronisationsfeiern oder bei bedeutenden Besuchen zu zeremoniellen Prozessionen des Hofes genutzt wird, entstehen weitere repräsentative Häuser für den Herrscher, seine Frauen, die königliche Familie und die Würdenträger des Hofes.

Der letzte der Residenzkomplexe, der zwischen 1848-1852 fertiggestellt

Abb. 9. Blick vom Landhaus Dilkusha nach Westen auf Lucknow. Wasserfarbenbild von Ezekial Barton, um 1800-1820. In der grünen Auenlandschaft zwischen Stadt und Dilkusha bauten die Nawabs nach 1800 eine Folge von Residenzen und Palästen im europäischen Stil. Die Beischrift lautet: "View of the modern (European-built) city of Lucknow taken from the Park of the Vizier's new Palace of Castle Cool [=Dilkusha]".
© British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.

Kaisarbagh, folgt wieder einer völlig anderen Konzeption. Ein riesiger, als Lustgarten genutzter Innenhof von 200 zu 400 Metern wird durch eine einheitliche zweigeschossige Randbebauung gefasst, in welcher der Hofstaat, Diener und vor allem die zahlreichen Frauen des Herrschers untergebracht sind (Teil 2, Abb. 26). Im Zentrum des Gartenhofes befindet sich eine große Halle (Kaisarbagh Imambara). Auf drei Seiten, im Westen, Osten und Norden, ist der zentrale Hof nochmals von kleineren, architektonisch ähnlicher Weise ausgestalteten Höfen umgeben, die heute verloren sind. Diese kleineren Höfe binden zwei beim Bau des Kaisarbagh schon bestehende palastartige Bauten ein: im Westen das schlossartige Gebäude der Roshan-ud-Daula-Kothi³⁸ (auch: "Kaisar Pasind" u.ä.), das als Residenz für eine bevorzugte Frau des Nawabs diente (Teil 2, Abb. 20-22); im Osten die sogenannte "Chaulakkhi Kothie", in welcher weitere hochrangige Damen des Hofes untergebracht waren.

Die genannten Bauten wurden wie die übrige Stadt aus Ziegelmauerwerk errichtet, das verputzt und mit Zierformen aus hochwertigem Stuck orna-

mentiert und farbig gefasst wurde. Sandstein oder Marmor, welche in Delhi und Agra als Baumaterialien für die Bauten der Moguln verwendet wurden, waren in Lucknow nicht verfügbar. Doch insbesondere ihre stilistische Besonderheit unterscheidet die Bauten von Lucknow von den älteren Herrscherarchitekturen in Delhi und Agra. Während die Moscheen, Grabbauten, Imambaras³⁹ oder die Hallen für das traditionelle Thronzeremoniell (Baradari), welche die Nawabs in Lucknow errichten, durchweg einem Stil folgen, der die Architektursprache der Moguln fortentwickelt,⁴⁰ sind die Bauten der königlichen Residenzen fast durchweg in einem Stil errichtet, der sich an englischen und europäischen Vorbildern orientiert.

Die Deutung des Eigenen im Fremden

Es sind diese europäisch beeinflussten Architekturformen, die nach der Annexion Oudhs Anlass für eine scharfe Polemik europäischer Betrachter darstellen. Banmali Tandam,⁴¹ aber vor allem Rosie Llewellyn-Jones in ihrer grundlegenden Studie von 1985⁴² haben die Zeug-





Abb. 10. Ansicht von Lucknow aus *Ballou's Pictorial Drawing Room Companion* 30.1. 1858. Das Bild wirkt wie eine Phantasieansicht und betont den orientalischen Charakter. Die auf dem Steilhang thronenden Moschee hat gleichwohl Ähnlichkeit mit einer späteren Aufnahme von Felice Beato, auf der auch ein ähnlicher Bootstyp, allerdings ohne den chinesischen Zierrat, zu sehen ist. Möglicherweise hatte der Künstler eine ältere Darstellung vorliegen, die er dann frei interpretierte und erweiterte.

nisse dieser Architekturrezeption akribisch zusammengestellt. Doch auch vor dem indischen Aufstand von 1857/58 gibt es eine Reihe von europäischen Zeugnissen zur Architektur Lucknows. In ihnen wiederkehrende Themen sind die Enge und fehlende Hygiene der orientalischen Stadt, die Armut der Bevölkerung und ihr Gegensatz zur Prachtentfaltung des regierenden Nawabs.⁴³ Gleichwohl ist festzustellen, dass vor 1858 nicht nur negative Urteile zu fassen sind. Der Ausbau der Stadt im europäischen Stil und vor allem die neue breite Magistrale, die von Süden ins Zentrum führte, werden durchaus positiv gewürdigt.⁴⁴ Eine farbige Darstellung des Künstlers Ezekial Barton um 1810 illustriert diese positive Wahrnehmung. Sie zeigt in der Ansicht "of the modern (European-built) city" den Blick auf den noch nicht fertiggestellten Chattr Manzil Komplex (Abb.9). Die zitierte Beischrift setzt die Übernahme europäischer Bauformen, die in eine parkähnliche Landschaft eingebettet sind, mit Modernität gleich. Eine vergleichbar positive Wahrnehmung spiegelt sich noch im Januar 1858, als *Ballou's Pictorial Drawing-Room Companion*⁴⁵ anlässlich der glücklichen Evakuierung der britischen Residenz eine kursorische Stadtbeschreibung druckt, die offenbar auf lexikalisches Wissen oder frühere Reisebeschreibungen zurückgeht. Obwohl der anonyme Redakteur einen "want of taste" bei der Innen-

ausstattung konstatiert, hebt der Verfasser Lucknows europäische Bauten eindeutig positiv von der orientalischen Altstadt ab:

"the traveller is struck by the broad streets, handsome houses built in European style, and splendid mosques with beautiful ornamented minarets and cupolas of gilt copper. It has, upon the whole, the appearance of an European city." (Abb.10)

Vier Jahre später schlägt der britische Architekturhistoriker und Indienkenner James Fergusson dann einen grundsätzlich anderen Ton an. In seiner *History of the Modern Styles in Architecture* formuliert Fergusson 1862 ein ästhetisches Vernichtungsurteil über die europäisch beeinflussten Bauten Lucknows. Politische Konstitution und künstlerischer Ausdruck sind für Fergusson zwei Seiten der selben Medaille. Entsprechend vermengen und verstärken sich in Fergussons Einschätzung architekturkritische, politische und rassistische Einschätzungen. Ein, so Fergussons Darstellung, lebensuntüchtiger, korrupter und verschwendungssüchtiger Staat von Gnaden der Engländer, eine Kultur, welche im verständnislosen Kopieren westlicher Vorbilder die eigenen Architekturtraditionen aufgibt, ohne das formale Regelwerk klassizistischer Architektur, die Fergusson primär als regelhaften Einsatz der Säulenordnungen versteht, begreifen zu können, kann

nur architektonische Missgeburten schaffen. Die damit unterstellte künstlerische Impotenz dient Fergusson zu einer nachträglichen Rechtfertigung der britischen Annexion:

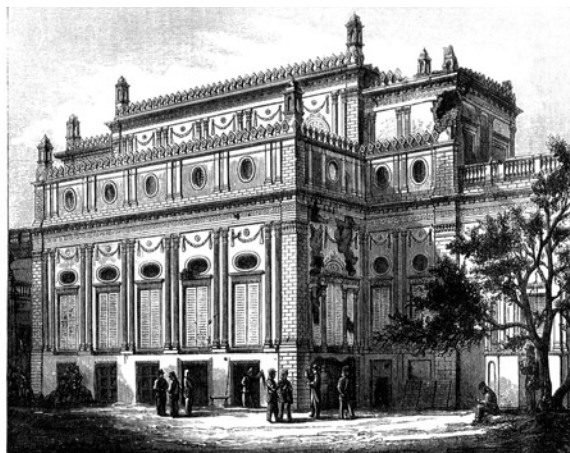
*"The kingdom of Oude was one of our next creations. From the importance of their relative position its sovereigns were from the earliest date protected by us, which means that they were relieved, if not from all the cares, at least from all the responsibilities of government; and with the indolence natural to the Indian character, and the temptations incident to an Eastern Court, left to spend in debauchery and corruption the enormous ravenous placed at their disposal. The result might easily be foreseen. Things went on from bad to worse, till the nuisance became intolerable, and was summarily put to an end [...]"*⁴⁶

"Of course no native of India can well understand either the origin or motive of the various parts of our Orders – why the entablature should be divided in architrave, frieze and cornice – why the pillars should be a certain number of diameters in height, and so on. It is, in fact, like a man trying to copy an inscription in a language he does not understand and of which he does not even know the alphabet. With the most correct eye and the greatest pains he cannot do it accurately. In India, besides this ignorance of grammar of the art, the natives cannot help feeling that [...] brick pillars ought to be thicker than the Italian orders generally are, and that wooden architraves are the worst possible construction in a climate where wood decays so rapidly, even if spared by the white ants. The consequence is, that, between this ignorance of the principles of Classic Art on the

*one hand, and his knowledge of what is suited to his wants and his climate on the other, he makes a sad jumble of the Orders. But fashion supplies the Indian with those incentives to copying which we derive from association and education; and in the vain attempt to imitate his superiors, he has abandoned his own beautiful art to produce the strange jumble of vulgarity and bad taste we find in Lucknow and elsewhere."*⁴⁷

Fergussons Einschätzung stellt nun nicht allein deshalb einen entscheidenden Markstein in der Rezeption der europäischen Bauten der Nawabs dar, da sie in scharfer Form eine Verbindung politischer und ethnisch-kultureller Gründe für die vermeintliche Unfähigkeit indigener Baumeister, klassisch-europäische Bauten korrekt nachzuempfinden, produziert. Mit Fergussons Statement verlagert sich die Negativeinschätzung der kritisierten Architekturen zugleich von der subjektiv berichtenden Ebene europäischer Reiseschriftsteller oder Journalisten auf die Ebene professioneller Architekturkritik. Als Nestor der Architekturgeschichte Indiens, der im Jahr 1876 eine monumentale *History of Indian and Eastern Architecture*⁴⁸ vorlegte, Autor einer umfassenden vierbändigen *History of Architecture* und vieler weiterer Schriften zur Geschichte der Architektur gehört Fergusson zu den einflussreichsten Architekturhistorikern des 19. Jahrhunderts.⁴⁹ Sein weitreichender Einfluss auf die Beschäftigung mit der indischen Architekturgeschichte mag daran ermessens werden, dass der Architekturhistoriker Jan Pieper noch im Jahr 1977 seine Dissertation dem Andenken Fergussons widmete.⁵⁰

Abb. 11. Fergusson griff zur Illustration seiner Kritik auf Fotos von Felice Beato zurück, die 1858 nach Eroberung Lucknows entstanden. Beatos Vorlage und der Stich aus Fergussons Buch zeigen hier die durch die Kämpfe beschädigte Begum Kothi; vor dem Haus sind britische Soldaten zu sehen. Der Kontext der britisch-indischen Konfrontation bleibt so indirekt auch in Fergussons Illustrationen ablesbar. Links Felice Beatos Photographie, rechts Stich aus Fergusson 1873 (vgl. Anm. 46) S. 481, Abb. 276.



Fergussons Einschätzung wird leitbildgebend für die weitere Betrachtung. 1891 stellt Alois Anton Führer, der deutschstämmige Direktor des Provinzmuseums in Lucknow, den vermeintlich dekadenten Stil der königlichen Bauten in einer ganz analogen Weise dar:

*"Lakhnâû, viewed from a distance, and not too closely scrutinized, is one of the most beautiful and picturesque cities of India. [...] But nowhere can we see more markedly the influence of a depraved oriental court and its politics upon art and architecture than in Lakhnâû."*⁵¹

Die Großbauten der Nawabs, die stilistisch der islamisch-nordindischen Architekturform folgen, beurteilt Führer hingegen weniger streng. Auch wenn sie, so Führer, an die Vorbilder eines reinen Mogul-Stils in Delhi und Agra nicht heranreichen können, würdigt der deutschstämmige Gelehrte die Gebethäuser und Mausoleen als Bauten "[which] *though detestable in detail, are still grand in outline.*"⁵²

*"The great Īmambârâ cannot, it is true, compare with the pure examples of Moghal architecture which adorn Âgrâ and Delhi; but taken along with the adjoining masjid⁵³, the Husainâbâd Īmambârâ, and the Rûmî Darwâza, it forms a group of buildings whose dimensions and picturesque splendour render it to the most imposing in India."*⁵⁴

Es sind die indischen Bauten im klassizistischen Gewand, auf die sich Führers Kritik konzentriert.

*"The remaining buildings of a later period, whose style was avowedly and openly copied from debased European models, are unfit to be spoken of in the same chapter as the earlier buildings. All the mongrel vulgarities which were applied in Vauxhall, Rosherville, and the Surrey Gardens, took refuge in the Qaisar Bâgh and Chhatar Manzil when expelled from thence, as, for instance, Corinthian pilasters under Muslim domes, false venetian blinds, imitation marbles, pea-green mermaids sprawling over a blue sky above a yellow entablature, etc."*⁵⁵

Führers Einschätzung ist mehr als ein Geschmacksurteil. Es stellt das offizielle

Gutachten des "Archeological Survey of India" dar, das Führer für die Nordwest-Provinzen und Oudh formulierte. Die vorgenommene Klassifizierung stuft die europäische beeinflussten Bauten der Nawabs von Oudh als Monumente ein, *"which, from their advanced stage of decay or comparative unimportance, it is impossible or unnecessary to preserve."*⁵⁶ Kurz: als Bauten ohne Denkmalwert. Mehr noch, nach Führers Einschätzung sind die europäisch beeinflussten Bauten der späteren Nawabs Nasir ud Din Haidar (1827-1837) und Wajid Ali Shah (1847-1856) *"the most debased examples of architecture to be found in India"*. Die stilistisch-politische Wertung der Architektur der Nawabs gewinnt im Gutachten des *Archeological Survey* eine quasi rechtlich-offizielle Verankerung.

Dass in diese Einschätzung die eigene Geschichtsdeutung miteinfließt, wird deutlich, wenn Führer demgegenüber die britische Residenz, Schauplatz der Belagerung von 1857, als Denkmal von höchster Wichtigkeit in der Kategorie Ia klassifiziert: als ein Bauwerk also *"in respect of which [the] Government must undertake the cost of all measures of conservation"*.⁵⁷ Was den eigentlichen baugeschichtlichen Denkmalwert dieser Bauten ausmacht, die von den Königen von Oudh für die Engländer in indischer Bautechnik und in europäischen Formen errichtet wurden⁵⁸ (also in genau der gleichen Weise und in einem ähnlichen Stil wie die kritisierten Bauten der königlichen Hofhaltung), expliziert Führer nicht, sondern appelliert an ein allgemeines Vorverständnis: *"It is, however, far too famous a place and too generally known to require a detailed description."*⁵⁹

In späteren Veröffentlichungen – Reiseführern, Lexikas und wissenschaftlichen Arbeiten – wird die von Fergusson und Führer vorgegebene Einschätzung zur *communis opinio*. Der Topos der aus der Distanz beeindruckenden, von Nahem aber billig und enttäuschend wirkenden Architekturstaffage wird immer wieder reproduziert. Die französische *Grande Encyclopédie* beschreibt die Stadt im Jahr 1886 in folgender Weise:

"De loin, elle paraît féérique; mais, malgré la beauté des monuments et

les larges rues percées par les Anglais, l'intérieur est malpropre et beaucoup d'édifices sont de placages de médiocre valeur esthétique."⁶⁰

1890 liest man in der vierten Auflage von Meyers Konversationslexikon:

*"L.[akhnau] gewährt aus der Ferne einen überraschenden Anblick, nahe gesehen erscheinen Pracht und Glanz aber zumeist als elendes Stückwerk und Tünche."*⁶¹

Noch 1959 betont *Chambers's Encyclopaedia*:

*"The taste of the Nawabs was as degraded as their morals and administration, most of their buildings serving merely to exhibit the final debasement of the magnificent Mogul tradition;"*⁶²

Spricht aus dem letzten Zitat – wie bei Fergusson – eine politisch beeinflusste Sichtweise, die im angeblichen geschmacklichen Unvermögen der Könige von Oudh den Niedergang eines Staates diagnostiziert und damit dessen Okkupation durch die britische Kolonialmacht indirekt rechtfertigt, verdeutlicht ein 1911 erschienener Reiseführer einen anderen Angriffspunkt:

*"The city, which extends for several miles along the river bank, seemed one mass of majestic buildings of dazzling whiteness, crowned with domes of burnished gold, white scores of minars, many of them very high, lent to the scene that very grace for which they are so famous. The whole picture was like a dream of fairy land. [...] A nearer view of these buildings; however, destroys all the illusion. The 'lamp of truth' burnt but, dimly, for the architects of Lucknow. You find on examination, that the white color of the buildings, which presented in the sunlight the effect of the purest marble, is simply white wash. The material of the buildings themselves is stuccoed brick, and your taste is shocked by the discovery that the gilded domes, of perfect shape and apparently massive construction, which so much attracted your admirations, are mere shells of wood, in many places rotten."*⁶³

Das missbilligende Urteil gründet sich hier nicht auf eine stilistische

Kritik, sondern auf die Verwendung unedler Materialien, wo der Betrachter aus der Distanz Gold und Marmor vermutet hatte. In ähnlicher Weise bemerkt Henry George Keene im Jahr 1896 *"it is not so much the design as the material that is so disappointing and so pregnant with premature decay."*⁶⁴ Diese Enttäuschung korrespondiert mit einem märchenhaft überhöhten Bild des Orients, das die exquisiten Marmor- und pietra-dura-Arbeiten des Taj Mahal ungeachtet der unterschiedlichen lokalen Traditionen und Bauweisen zum alleinigen Maßstab für alle indische Baukunst erhob. Eine amerikanische Reisende, die in den 1870er Jahren Lucknow beschrieb, äußerte sich in entsprechender Weise enttäuscht, dass ein Gartenpavillon aus dem Kaisarbagh mit farbiger Glasschmelze und nicht mit echten Karneolen, Achaten und Smaragden (!) mosaiziert war:

*"There are many things in Lucknow that will not bear too close scrutiny. The mosaic of this little pavilion where we rest, is made of painted bits of glass instead of real cornelians, agates and emeralds."*⁶⁵

Der Nachklang dieser kritischen Topoi setzt sich bis in jüngste Arbeiten fort. Der US-amerikanische Architekturhistoriker Giles Henry Tillotson stellt 1989 fest:

*"In the hands of Lucknow's architects, classical architecture became not a grammar but a box of novelties with which to trick out a building. They picked up its forms without comprehending their intrinsic significance or historical development."*⁶⁶

Ebenso gewinnt die 2001 publizierte, sonst kritische und reflektierte Arbeit von Banmali Tandam, die erstmals ein umfassendes Inventar der Bauten der Nawabs von Oudh zusammengestellt hat, einen pejorativen Unterton, wenn sich der Autor der Übernahme europäischer Architekturmotive zuwendet. Eine Vielzahl klassischer Formen, *"pillaged from European pattern-books"*, und *"nameless oddments from the treasury of English and Continental architecture too countless to enumerate"*, seien, so Tandam, von den indigenen Architekten allzu bereit-

willig aber ohne tieferes Verständnis übernommen worden – "*all these were sedulously to be aped [!]*"⁶⁷. Die damit indirekt formulierte Kritik, die ganz mit der einhundert Jahre früheren Anschauung Fergussons übereinstimmt, verkürzt sich mit den Worten Tillotsons auf den Vorwurf:

*"The Lucknow architects aimed to copy classical forms faithfully and got them wrong [...] their parody of classicism was unintentional."*⁶⁸

Tillotson benennt mit dieser These zugleich eine zentrale Schwachstelle seiner Argumentation: Um in der Nachfolge von Fergusson ein Negativurteil in der Weise eines "gewollt und nicht gekonnt" zu formulieren, ist den Baumeistern von Lucknow die Absicht

zu unterstellen, europäische Vorbilder genau kopieren zu wollen. Ist diese Voraussetzung aber überhaupt zutreffend? – Über die Intentionen der indischen Baumeister ist bei Tillotson wenig zu erfahren. Quellen, die die These einer bewussten Nachahmung europäischer Vorbilder erhärten, werden nicht vorgelegt. Die europäischen Bauten Lucknows werden weder von Fergusson noch von Tillotson im Detail analysiert, noch die vermeintlichen Vorbilder aufgewiesen. Die zentralen Fragen, was, wie und mit welcher Absicht kopiert wurde, bleiben damit unbeantwortet. Kurz: die diskriminierende Wertung beruft sich letztlich allein auf ein stilkritisches Urteil, das Nutzungskontexte und Rezeptionsbedingungen der europäisierenden Architekturformen in Lucknow außer Acht lässt.

Anmerkungen

1 Lucknow, Hauptstadt der Provinz Oudh, liegt am Ufer des Gomti, eines Nebenflusses des Ganges (vgl. Abb.3). Die Schreibweisen für "Lucknow" und "Oudh" variieren; in der deutschsprachigen Literatur finden sich häufig auch die Schreibweisen "Lakhnau" und "Awadh". Dass hier die eingebürgerte englische Schreibweise verwendet wird, hat den pragmatischen Grund, dass der Großteil der Literatur und wichtige Archive auf Englisch erschlossen sind. Dies gilt insbesondere für die Recherche im Internet. Lucknow ist heute Hauptstadt des indischen Bundesstaates Uttar Pradesh.

2 Howard William Russell: *Meine sieben Kriege. Die ersten Reportagen von den Schlachtfeldern des neunzehnten Jahrhunderts*. [gekürzte deutsche Übersetzung] Frankfurt a.M. 2000. S. 162. Der vollständige englische Text in: Ders.: *My Indian Mutiny Diary*. Reprint ed. v. Michael Edwardes. London 1970. S. 57-58.

3 L.E. Ruutz Rees: *Selbsterlebtes während der Belagerung von Lucknow*. Leipzig 1858. S. 207.

4 Die eigentlichen Gründe für den Aufstand verkennend oder verschleiern prägen die britischen Kolonialherren den Begriff "Indian mutiny"; sie reduzierten damit eine von weiten Teilen der Bevölkerung getragene Erhebung auf die Befehlsverweigerung ihrer indischen Kolonialtruppen. Zum neueren Forschungsstand zusammenfassend Michael Mann: *Geschichte Indiens. Vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Paderborn u.a. 2005. S. 100-104.

5 Mike Davis beschreibt als mittelbare Folgen dieses Überlegenheitsgefühls die verheerenden Hungerkatastrophen, die – mitverursacht und verstärkt durch die britische Kolonialpolitik – nach dem indischen Aufstand Oudh und andere weite Gebiete Indiens wiederholt heimsuchten. Mike Davis: *Die Geburt der Dritten Welt. Hungerkatastrophen und Massenvernichtung im imperialistischen Zeitalter*. Berlin 2004 (1. London 2001; Late Victorian Holocausts). S. 35-68.

6 Unter diesen Zivilisten befand sich der Schweizer Ruutz Rees, von dem obige Zitat stammt. In der Residenz befanden sich zudem etwa 500 europäische Frauen und Kinder.

7 Archeological Survey of India: *The Residency, Lucknow*. Janpath, New Delhi 2003. S. 68. 8 Ebd. S. 75.

9 Nachdem im Juli 1857 300 europäische Frauen und Kinder in der Stadt Cawnpore von Aufständischen ermordet worden waren, fühlten sich die britischen Truppen nicht mehr an die Regeln zivilisierter Kriegsführung gebunden. Die Brutalität des britischen Vorgehens schildert Michael Edwardes, der moderne Herausgeber von Russells indischen Reiseberichten in deutlichen Worten: "*the English threw aside the mask of civilization and engaged in a war of such ferocity that a reasonable parallel can be seen in our time with the Nazi Occupation of Europe and, in the past, with the hell of the Thirty Years War.*" Michael Edwardes: "The Mutiny and its consequences." In: Russell 1970. S. xiii-xxvii, hier S. xiv. Den menschenverachtenden exemplarischen Strafen der Briten begegnet Howard Russell mit deutlicher Kritik: "*Alle diese grausamen und unchristlichen Foltermethoden in Indien (beispielsweise Mohamedaner in Schweinehäute einzunähen und vor ihrer Hinrichtung mit*

Schweinefett einzuschmieren und ihre Leichen zu verbrennen, oder Hindus zu zwingen, sich zu verunreinigen) sind äußerst schändlich und fallen letzten Endes auf uns zurück. Es sind Torturen von Geist und Seele, auf die zurückzugreifen wir kein Recht haben und die wir in Europa auch nicht zu praktizieren wagen." Russell 2000 (vgl. Anm.2). S. 183. Der englische Text Russell 1970. S. 161-162.

10 Mann 2005 (vgl. Anm. 4). S. 102.

11 Veena Talwar Oldenburg. *The Making of Colonial Lucknow. 1856-1877*. Princeton 1984. In: *The Lucknow Omnibus*. S. 36-37.

12 Karl Marx. "Der Aufstand in Indien". *New-York Daily Tribune* Nr. 5170, 14. November 1857. In: Karl Marx/ Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 12. Berlin (Ost) 1961. S. 308-313. Friedrich Engels: "Der Aufstand in Indien". *New-York Daily Tribune* Nr. 5443, 1. Oktober 1858. In: ebd. S. 574-578.

13 Auf die Fotokampagne Beatos geht makaberer Weise die erste bekannte Aufnahme von Kriegstoten in der Geschichte der Photographie zurück (Frances Fralin: *The Indelible Image. Photographs of War. 1846 to the Present*. New York, Washington 1985, 34 und Abb. 7, 8). In einer Zeit, in der die Darstellung von Gefallenen noch ein photographisches Tabu war (es gibt keine einzige Aufnahme von Toten des Krimkrieges), illustrieren die Aufnahmen Beatos die Veränderung moralischer Normen in einem Kolonialkrieg, in welchem die Gegner der Europäer nicht mehr als gleichwertig betrachtet wurden.

14 David Harris: "Topography and Memory: Felice Beato's Photographs of India, 1858-1859." In: Vidya Pahejia (Hg.): *India through the Lens. Photography 1840-1911*. München, New York 2006. S.119.

15 Oldenburg 1984 (vgl. Anm. 11). 31-42.

16 By a Staff Officer [Thomas Fourness Wilson]: *A diary recording the daily events during the siege of the European residency, from 31st May to 25th Sept., 1857*. London 1858 (Nachdruck: London 2007). Adelaide Case: *Day by Day at Lucknow: A Journal of the Siege of Lucknow*. London 1858 (Nachdruck: Adamant Media 2005). Martin Richard Gubbins: *An Account of the Mutinies in Oudh, and of the Siege of the Lucknow Residency*. London 1858. George Harris: *A Lady's diary of the siege of Lucknow: written for the perusal of friends at home*. London 1858 (Nachdruck: Aldershot 1997). L. E. Ruutz Rees: *A Personal Narrative of the Siege of Lucknow : from its commencement to its relief by Sir Colin Campbell*. London 1858. Julia Selina Inglis: *The siege of Lucknow: a diary*. Leipzig 1892. William Forbes-Mitchell: *Reminiscences of the Great Mutiny 1857-59 - Including the Relief, Siege, and Capture of Lucknow, and the Campaigns in Rohilcund and Oude*. London, New York 1893 (Nachdruck: Delhi 1989). Die autobiographischen Berichte zu den Geschehnissen in Lucknow waren dabei nur ein Teil der literarischen Produktion im Umfeld des indischen Aufstandes. P.J.O. Taylor (Hg.): *A Companion to the "Indian Mutiny" of 1857*. Delhi 1996 listet für das Jahr 1857 fünfzehn und für das Jahr 1958 einundfünfzig veröffentlichte Memoiren auf; nach: David Harris: "Topography and Memory." Wie Anm. 14. Dort Anm. 4.

17 Der aus den Ereignissen von 1857/58 abgeleitete Herrschaftsanspruch manifestierte sich bis zur Unabhängigkeit Indiens im Jahr 1947 in einem symbolischen Detail: während überall im Empire der Union Jack bei Sonnenuntergang eingeholt wurde, blieb in Erinnerung an die heroische Verteidigung der Residenz die Fahne über Lucknow

auch nachts aufgezogen, um zu illustrieren, dass nichts die britische Präsenz von diesem Ort vertreiben könne. Rosie Llewellyn-Jones: *Engaging Scoundrels. True Tales of Old Lucknow*. Oxford 2000. S. 152.

18 Inglis: *The siege of Lucknow* (vgl. Anm. 16). S. 53.

19 Gubbins: *An Account of the Mutinies in Oudh* (vgl. Anm. 16). S. 392.

20 Edward H. Hilton: *The Tourists' Guide to Lucknow*. Lucknow 1907. S. 108-109.

21 William Forbes-Mitchell: *The Relief of Lucknow*. Reprint: London 1962. S. 132-141.

22 Russell 2000 (vgl. Anm.2). S. 172-173. Der englische Text Russell 1970. S. 100-101.

23 Gemeint ist wahrscheinlich der Genremaler John Frederick Lewis (1805-1876). Lewis war bekannt für seine orientalischen Bildthemen.

24 David Roberts (1796-1864). Roberts malte orientalische, antike und zeitgenössische Stadtansichten im romantischen Stil.

25 Altertümliche Bezeichnung für den asiatischen Teil von Istanbul.

26 Wörtlich: "hovels worthy of Gallipoli".

27 Meine Übersetzung. Der englische Text in: Russell 1970 (vgl. Anm.2) S. 104.

28 Hierzu die hervorragende Darstellung von Richard B. Barnett: *North India Between Empires. Awadh, the Mughals and the British 1720-1801*. Berkeley u.a. 1980. S. 23-41.

29 Ebd. S. 96-163.

- 30** Ebd. S. 233–236. Saadat Ali Khan war der Bruder Asaf ud Daulas.
- 31** Die Abtretung des Territoriums (jener Gebiete, die Shuja ud Daula für Oudh gewonnen hatte); erfolgte im Jahr 1801 als Kompensation für Truppen der EIC, die Oudh aus Steuermitteln zu unterhalten hatte.
- 32** Mann 2005 (vgl. Anm. 4). S. 76.
- 33** Der Statthalter ("resident") der EIC in Lucknow agierte in einer Rolle zwischen Botschafter und Gouverneur. Als zweite Gewalt neben dem König und als Befehlshaber der britischen Truppen hatte er in etwa die Rolle, die Pontius Pilatus in Rom neben König Herodes ausfüllte.
- 34** Polier war zuvor als Festungsbaumeister in der EIC tätig. Rosie Llewellyn-Jones: *A Fatal Friendship. The Nawabs, the British and the City of Lucknow*. Oxford 1985. S. 160–161. In: *The Lucknow Omnibus*. Oxford 2001.
- 35** Zu Martin: Rosie Llewellyn-Jones: *A Very Ingenious Man: Claude Martin in Early Colonial India*. New Delhi 1992.
- 36** Vgl. die Photographie dieser Anlage von Felice Beato: http://www.flickr.com/photo_zoom.gne?id=660736&context=set-16897&size=l
- 37** Llewellyn-Jones 1985 (vgl. Anm. 34). S. 182.
- 38** Der Name geht auf den Erbauer Roshan ud Daula zurück, der das Gebäude als Wesir des Nawab errichtete.
- 39** Imambaras sind Hallen, die dem Andenken des Imam Hussein gewidmet sind. Hussein, der dritte Imam, ist nach schiitischer Vorstellung der einzig legitime Nachfolger aus der Familie des Propheten Muhammad. Damit stand ihm die alleinige weltliche Führung der islamischen Gemeinde zu. Hussein wird jedoch im Jahr 680 in der Schlacht von Kerbala besiegt und getötet, womit die Kontinuität der weltlichen Herrscher unterbrochen wurde. Wörtlich bedeutet Imambara "Haus des Imam".
- 40** Vgl. Hermann Goetz: "The Genesis of Indo-Muslim Civilization – Some Archeological Notes." In: *Ars Islamica* 1 (1934). S. 46–50. Goetz fasst diese Entwicklung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, die er als "real Indian" kennzeichnet, in der folgenden Weise zusammen (S. 50): [...] *cupolas become gigantic lotus buds, capitals and consoles are turned into flowers, lintels into friezes adorned with leaves, the forms of furniture and other objects are broken up into shapeless masses of floral ornament, even men themselves become unrecognizable through excess of finery, jewels and make up.*"
- 41** Banmali Tandam: *The Architecture of Lucknow and its Dependencies 1722–1856. A Descriptive inventory and an Analysis of Nawabi Types*. Delhi 2001. S. 187–192.
- 42** Llewellyn-Jones 1985 (vgl. Anm. 37.) Insbes. S. 226–242.
- 43** Ebd. S. 227.
- 44** Ebd. S. 185.
- 45** Die Zeitschrift stellt ein amerikanisches Pendant zur *Illustrated London News* dar.
- 46** James Fergusson: *History of the Modern Styles of Architecture*. London 1862. Hier zitiert nach der zweiten Auflage London 1873. S. 479.
- 47** Ebd. S. 481f.
- 48** James Fergusson: *History of Indian and Eastern Architecture*. London 1876. Auch dort äußert sich Fergusson negativ zu den europäischen Architekturformen Oudhs. Ebd. S. 604–605.
- 49** Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*. München 2004 (1985). S. 383–385.
- 50** Jan Pieper: *Die anglo-indische Station oder die Kolonisierung des Götterberges. Hindustadtkultur und Kolonialstadtswesen im 19. Jahrhundert als Konfrontation östlicher und westlicher Geisteswelten*. Bonn 1977.
- 51** A.[lois 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.
- 52** Ebd. S. 266.
- 53** masjid = Moschee.
- 54** Führer 1891 (vgl. Anm. 51). S. 266.
- 55** Ebd. S. 267
- 56** Ebd. S. I.
- 57** Ebd.
- 58** Llewellyn-Jones 1985 (vgl. Anm. 37). S. 114. Zu den von Europäern genutzten Bauten in Lucknow cf. auch: Sten Nilsson: *European Architecture in India 1750–1850*. London 1968. S. 111–115 (Residency), 130–132 (La Martinère). 59 Führer 1891 (vgl. Anm. 51) S. 267.
- 60** *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*. Bd. 22. Paris 1886. S. 739.
- 61** *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens*. Vierte Auflage. Bd. 10. Berlin, Leipzig 1890.
- 62** *Chambers's Encyclopaedia*. New Edition. Vol. VIII. London 1959. S. 716.

63 M.[irza] A.[mir] Beg: *The Guide to Lucknow, Containing Popular Places and Buildings Worthy of a Visit*. Lucknow 1911 (11891). Nachdruck: New Delhi, Madras 2000. S. 6-7. Beg schreibt die zitierte Darstellung von Lucknow einem "intelligent American writer, who visited it in 1856" zu (ebd.), diese Quelle ist nicht identifiziert.

64 Henry George Keene: *Keene's handbook for visitors: Allhabad, Cawnpore and Lucknow ; to which is added a chapter on Benares*. Calcutta 1896. S. 59.

65 Julia A. Stone: *Illustrated India Its Princes and People. Upper Central and Farther India, Up the Ganges and Down the Indus*. Hartford 1877. Nachdruck: New Delhi, Madras 2003. S. 293.

66 G.[iles]H.[enry] R.[upert] Tillotson: *The Tradition of Indian Architecture. Continuity, Controversy and Change since 1850*. New Haven, London 1989. S. 12.

67 Tandam 2001 (vgl. Anm. 41). S. 211.

68 Tillotson 1989 (vgl. Anm. 66). S. 17.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1-7, 10, 11b: Sammlung des Autors.

Abb. 9: British Library, Asia, Pacific and Africa Collections. <http://www.collectbritain.co.uk/collections/svadesh/textintro.cfm>

co.uk/collections/svadesh/textintro.cfm

Abb. 11a: Fotoalbum Dr. T. Goldie-Scot of Craigmue, Moniave, Surgeon 79th Cameron Highlanders (Fotoalbum mit Aufnahmen von Felice Beato

1858). <http://www.flickr.com/photos/djgold/sets/16897/>



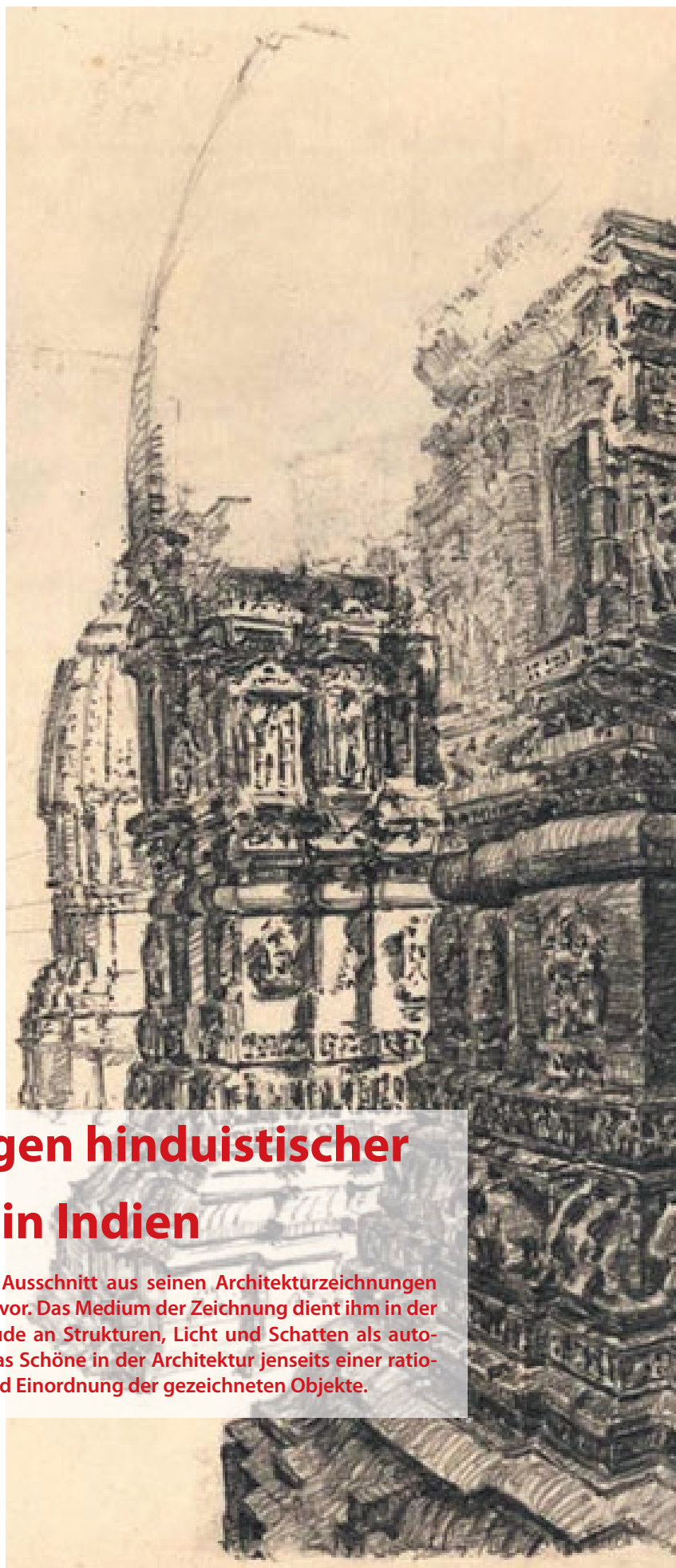
archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Fedor Roth
(Aachen)

Zeichnungen hinduistischer Baukunst in Indien

Fedor Roth stellt einen Ausschnitt aus seinen Architekturzeichnungen hinduistischer Baukunst vor. Das Medium der Zeichnung dient ihm in der impressionistischen Freude an Strukturen, Licht und Schatten als autonome Annäherung an das Schöne in der Architektur jenseits einer rationalen Durchdringung und Einordnung der gezeichneten Objekte.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-11974
Januar 2008
#1 "FremdSehen"
S. 43-50



Anmerkungen zu meinen Zeichnungen hinduistischer Baukunst in Indien

Die abgebildeten Skizzen sind meinen Reiseskizzenbüchern entnommen und zeigen einige der berühmtesten hinduistischen Baudenkmäler. Die hinduistische Baukunst und ihr zeichnerisches Studium waren Anlass zu insgesamt sieben Indienreisen, die ich in den vergangenen Jahren unternommen habe.

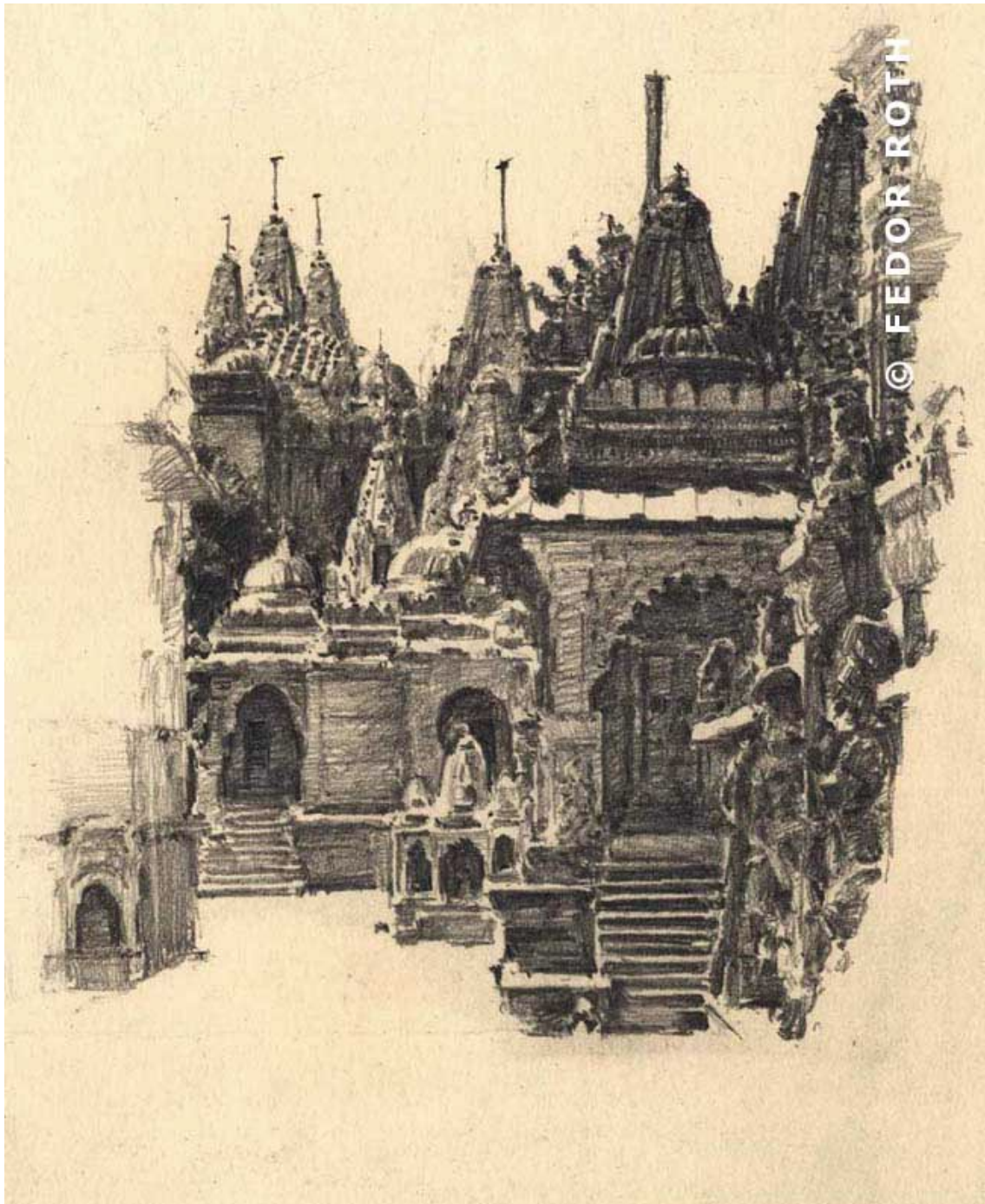
Mein Interesse an dieser Architektur richtet sich auf das visuelle Erlebnis von Komplexität und Monumentalität und begleitet eine parallel zu meinen Reisen betriebene umfängliche Arbeit an einem Zyklus von Architekturfantasien, der sich die Erschaffung einer neuen und persönlichen Formenwelt zum Ziel gesetzt hat. Die indische Baukunst ist für mich so etwas wie ein kongeniales Studienobjekt, in dem ich die unmittelbare und nichtkognitive Erfahrung dessen suche, was ich als das Seherlebnis architektonischer Schönheit allgemeingültig zu begreifen versuche und zugleich bewundere: Eine höchst komplexe und zugleich harmonisch geordnete Formenwelt im Spiel des Lichtes. Dabei richtet sich mein Blick nicht auf die sogenannten architektonischen Eigenschaften oder Merkmale dieser Bauwerke, also weder auf Funktion und Konstruktion noch die spezifische Symbolik der indischen Götterwelt, sondern auf eine Struktur im Sinne des schönen "visuellen Gesamtklangs" der Formen. Ich bin fasziniert von dem harmonischen Gesamtbild dieser in sich höchst vielfältigen Formenwelt. Kunsthistoriker der Vergangenheit, insbesondere Wölflin, haben dieses Phänomen als Stil zu definieren versucht.

Das Zeichnen, insbesondere mein als malerisch-impressionistisch zu klassi-

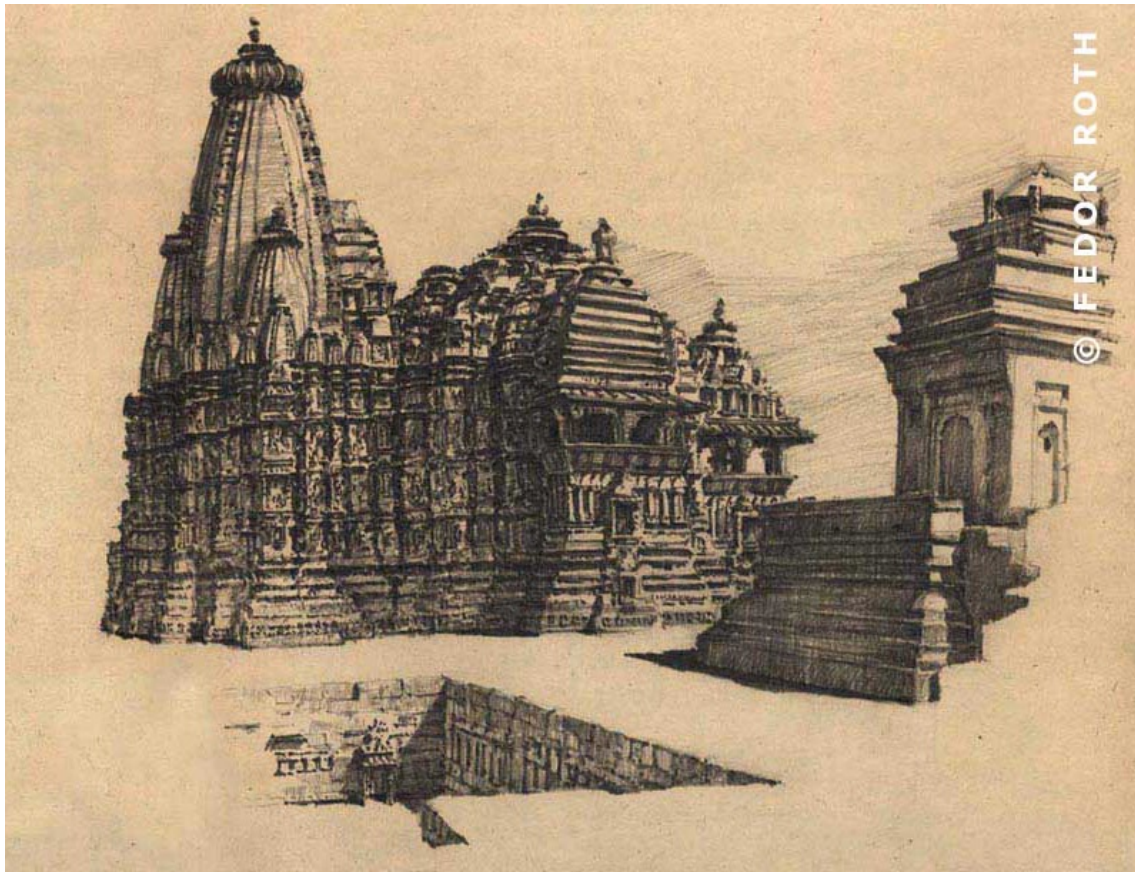
fizierender Blick, versucht jene visuellen Bedingungen zu erkunden, die in uns beim Anblick eines Haufen von Steinen plötzlich das Gefühl des Architekturschönen erwecken. Fernab von ideologieträchtigen kunst- und kulturhistorischen Betrachtungsweisen suche ich mit der Zeichnung eine Art Extrakt dieses Schönheitserlebnisses zu gewinnen, um die darin gewonne Erkenntnis schließlich in meinen eigenen Erfindungen zur schöpferischen Anwendung bringen zu können.

Darin unterstützt mich der "weiche" und reduktive Blick meiner impressionistisch-fleckenhaften Darstellung, die über eine gewisse Verflüssigung und Verallgemeinerung des Gesehenen durch Abstraktion von der allzu konkreten Symbolik zu einer Wahrnehmung im Sinne eines 'interesselosen Wohlgefallens' an der 'reinen' Formenvielfalt gelangen möchte. Zugleich verschafft mir die malerische Sehweise bei der Betrachtung meiner Skizzen ein Feld gedanklicher Möglichkeiten, eine Verbindung aus Realem und Vorstellbarem, das mir als Projektionsfläche der Assoziation eigener Formgedanken dienen kann, mitunter sogar zur Vorstufe eigener Formerfindung wird.

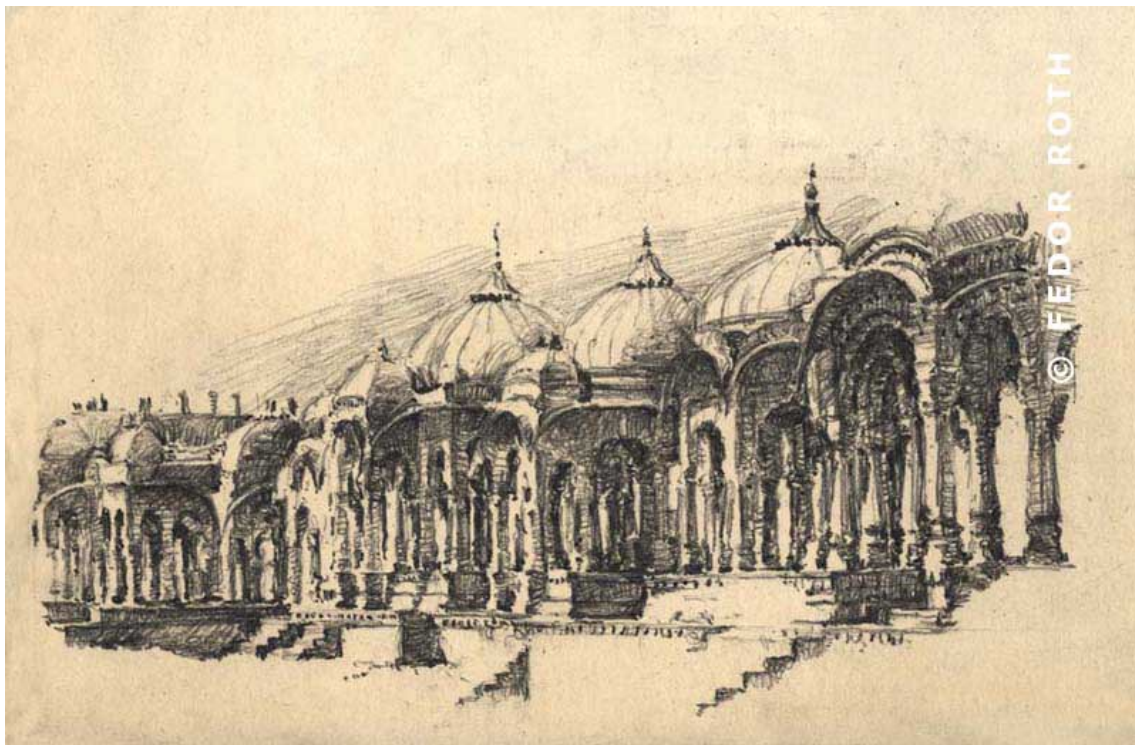
Der konträren Position dieser Art von Architekturbetrachtung zu den gegenwärtig vorherrschenden akademischen Bedeutungskategorien und der durch sie konditionierten Wahrnehmungsweise bin ich mir bewusst. Das zeichnerische Studium der hinduistischen Baukunst dient der Erforschung meiner puren "Augenlust" in der ideologie- und symbolfreien Betrachtung des Architekturschönen. Zugleich suche ich darin die Befreiung von den zunehmend als Ballast empfundenen Traditionen der architektonischen Moderne.



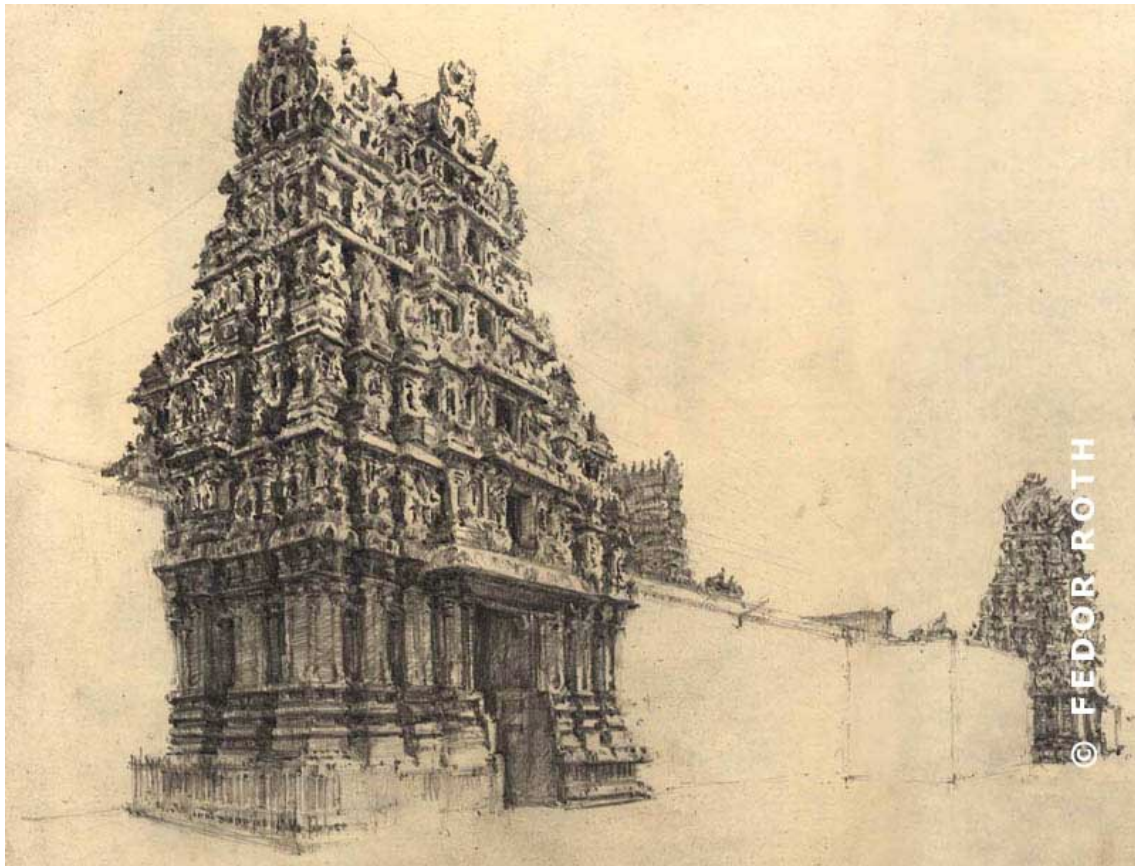
Palitana:
Tempelkomplex
(Shatrunjaya).
Bleistift auf Papier,
ca. 18 x 24 cm, 2004.



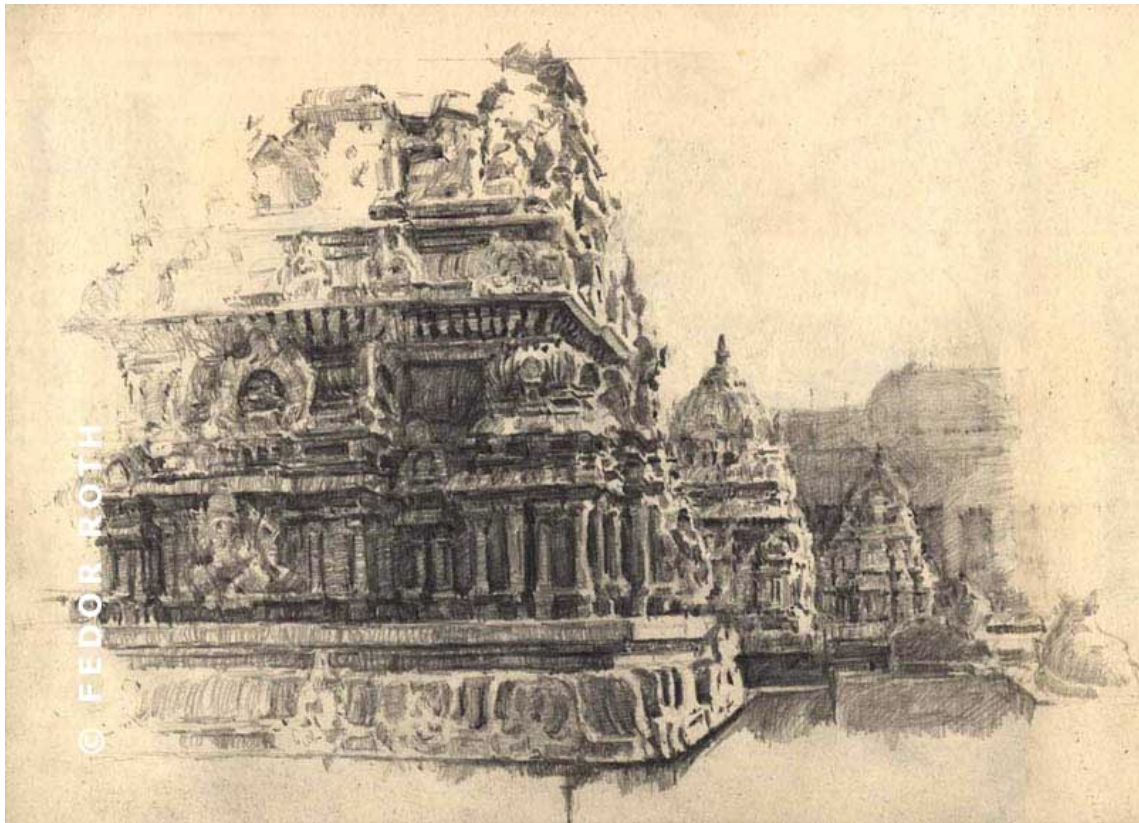
Khajuraho:
Devi Jagadambi-Tempel.
Bleistift auf Papier,
ca. 31 x 25 cm, 2003.



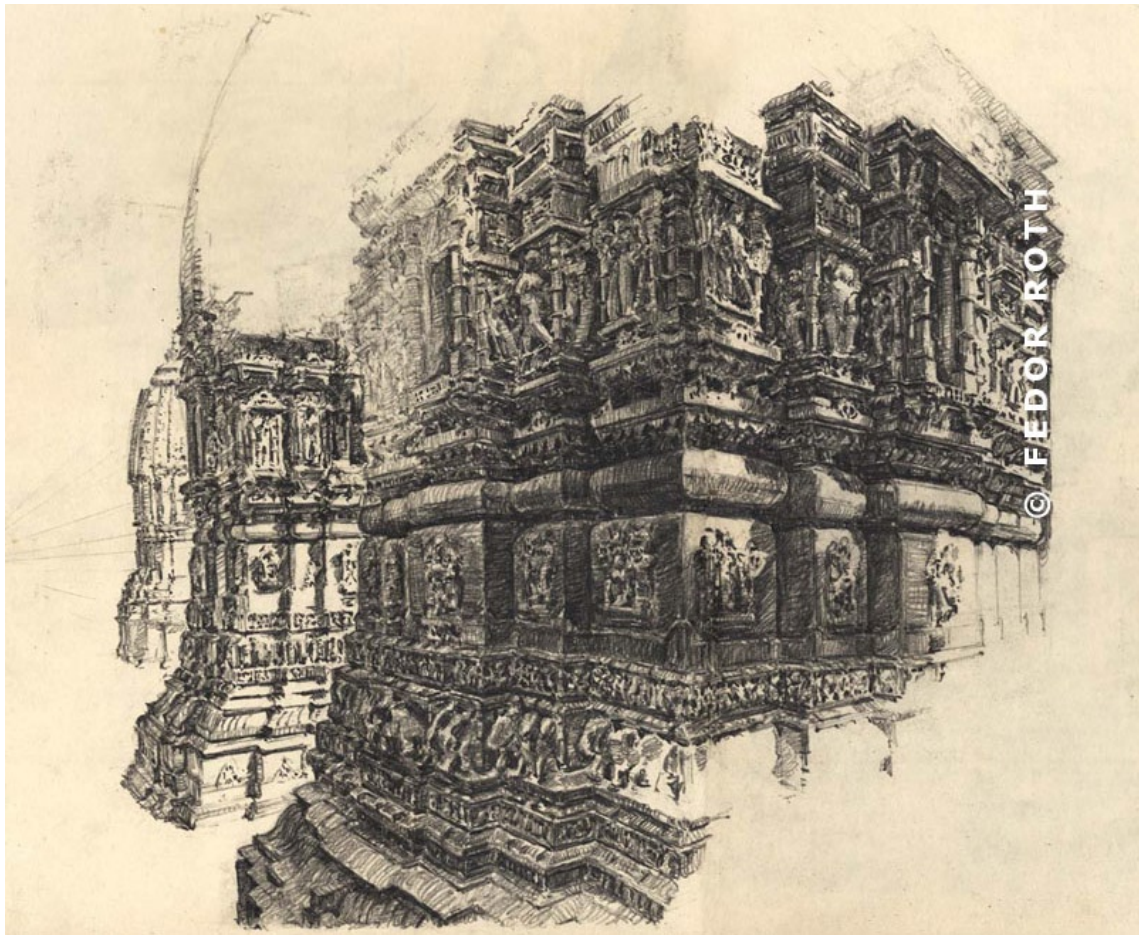
Jaisalmer:
Chhatris Bada Bagh.
Bleistift auf Papier,
ca. 24 x 14 cm, 2001.



Madurai:
Tortürme des Minakshi-Sun-
dareshvara-Tempels.
Bleistift auf Papier,
ca. 33 x 26 cm, 2005.



Chidambaram:
Nataraja-Tempel.
Bleistift auf Papier,
ca. 30 x 21 cm, 2006.



Osiyan:
Mahavira-Tempel.
Bleistift auf Papier,
ca. 36 x 32 cm, 2001.



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>

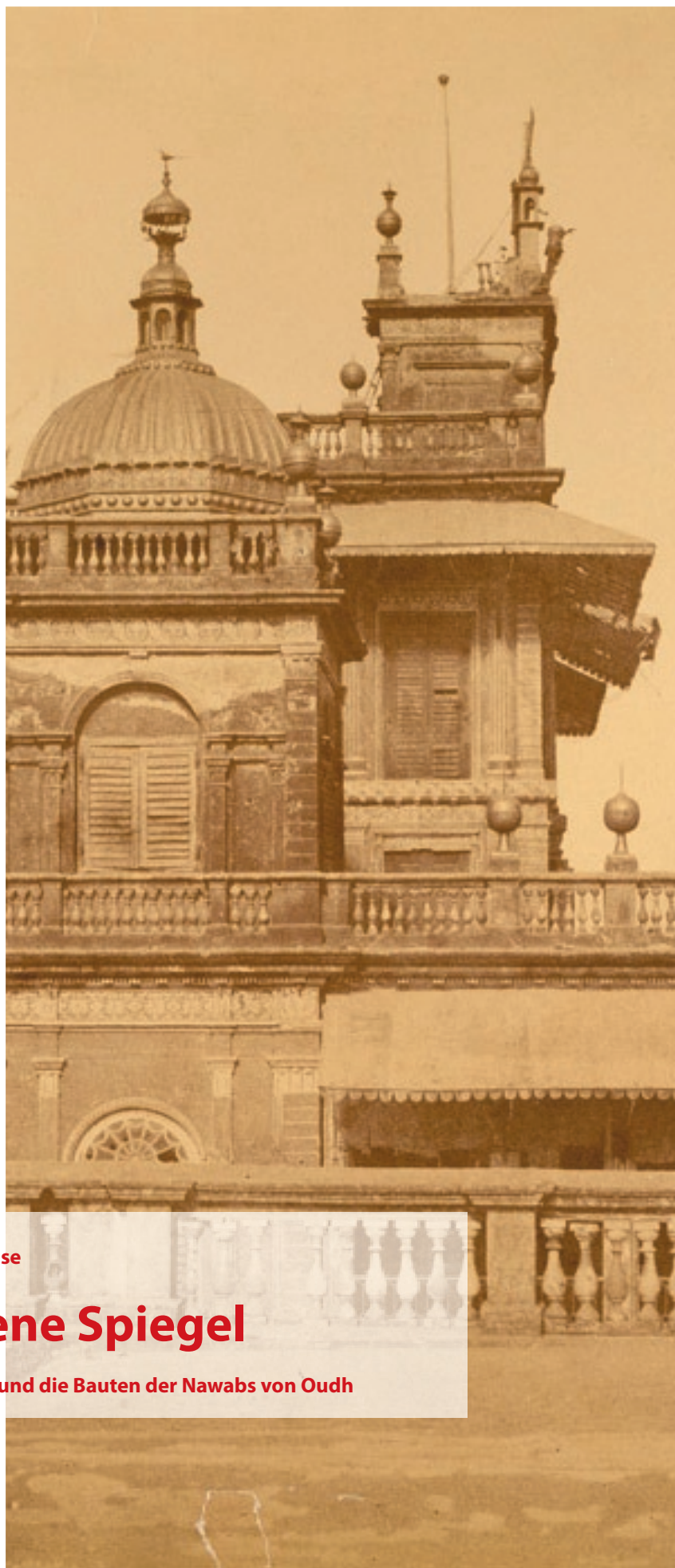
ISSN: 1865-7001

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. Abkürzungen 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.

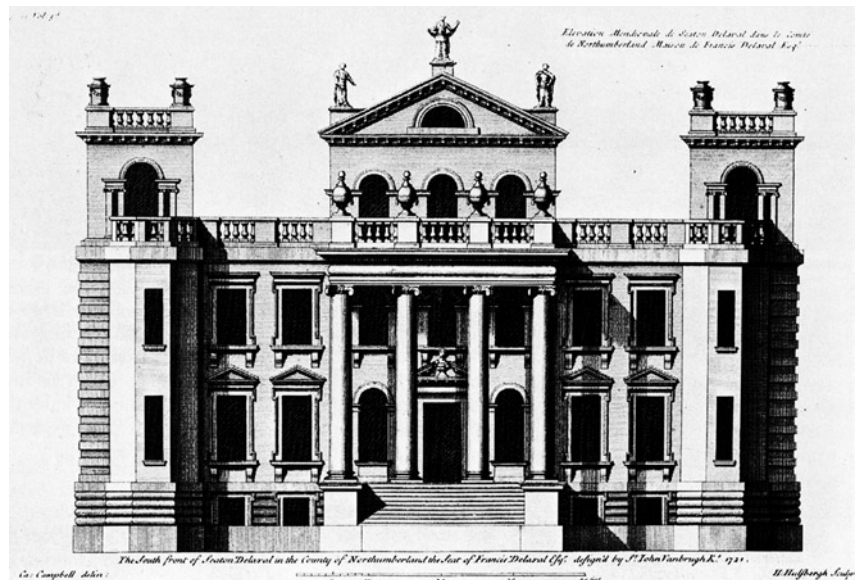
Die Herrschaft Saadat Ali Khans zeichnet sich durch ein besonderes Interesse an Kultur und Lebensstil Europas aus.⁸ Das große Interesse des neuen Herrschers an europäischer Kultur hat viel mit seiner Biographie zu tun. Vor seiner (auf britische Intervention erfolgten) Thronfolge hatte Saadat Ali Khan 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 Chattr 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 erschienenes Werk *Vitrivius 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 orientalistischer 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 Chattr 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-

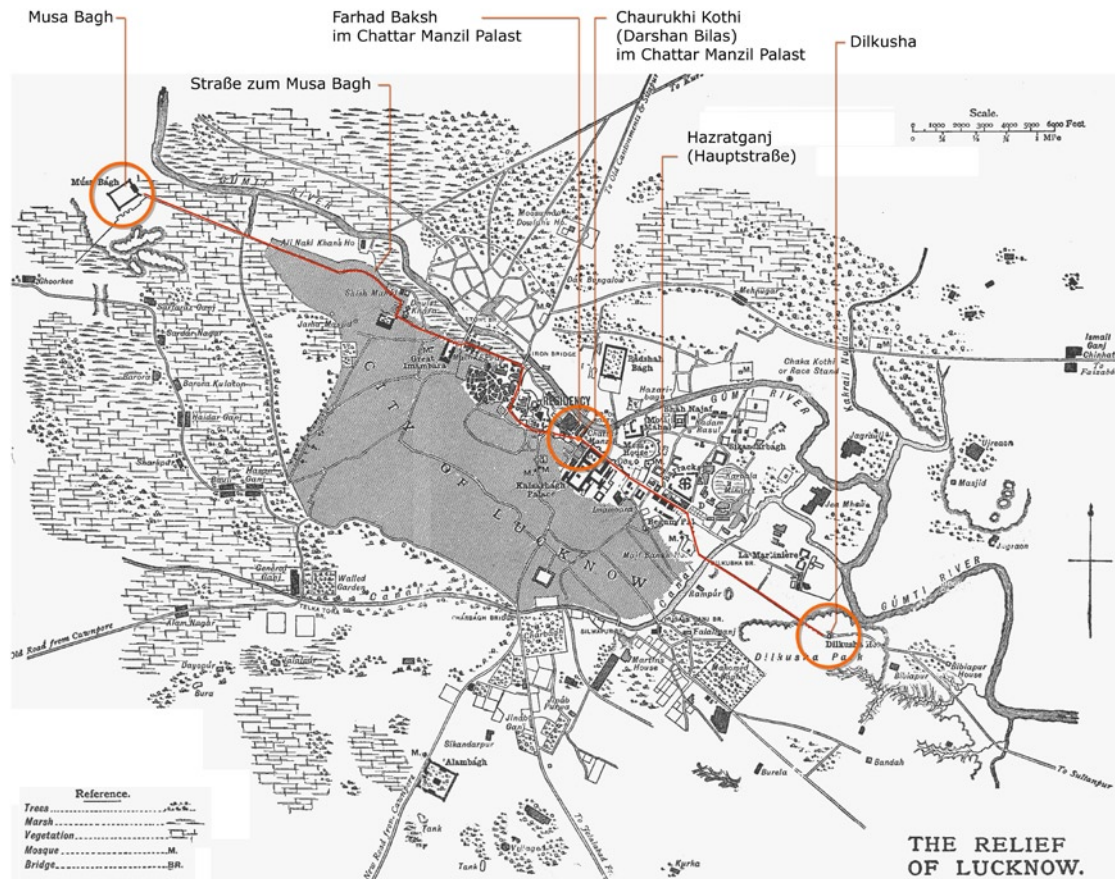


Abb. 16. Städtebauliche Bezüge der Fassadenkopien der Chaurukhi Kothi im Chattar Manzil Palast. Kartengrundlage entnommen aus: Frederick Sleight Roberts: *Forty-one Years in India. From Subaltern To Commander-In-Chief*. London 1914. S. 198.

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 Chatris²⁰ 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. "Chattur 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 Chattr Manzil Palast (Chota Chattr 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 Kaisarbagh 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-

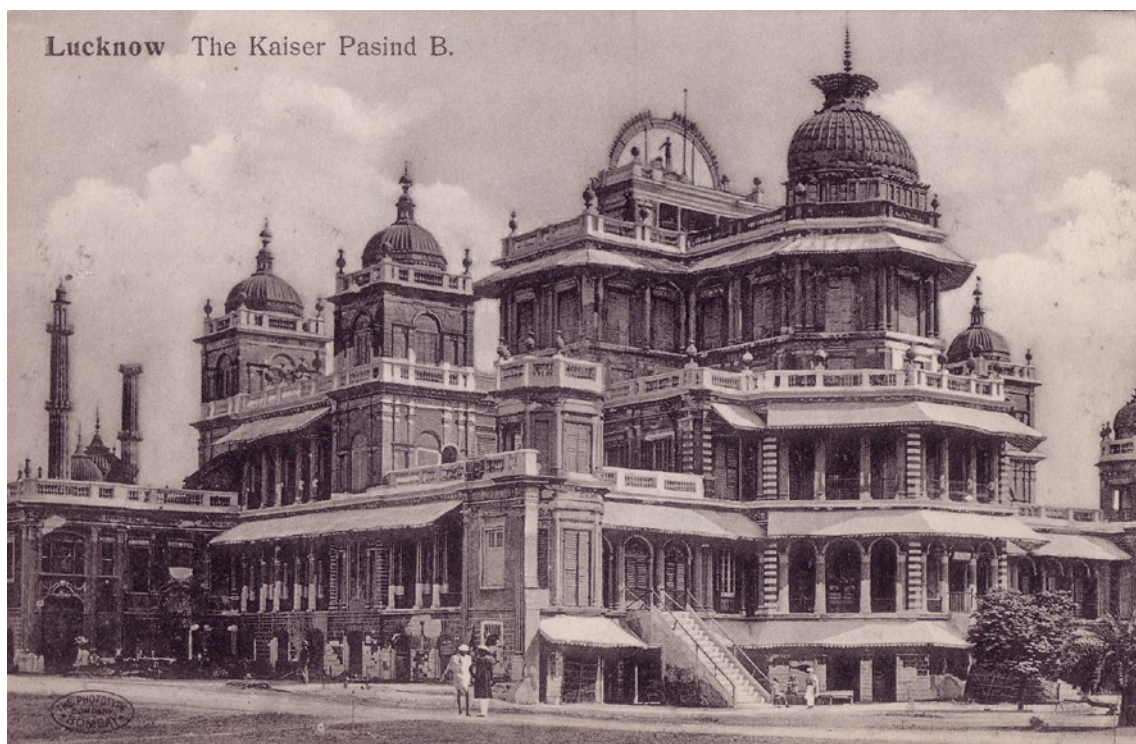


Abb. 20 & 21. Vorder- und Rückseite der Roshan-ud-Daula-Kothi. Oben: undatierte Postkarte (nach 1870), The Phototype Company Bombay. Unten: undatierte Postkarte (ca. 1860). Die beiden Aufnahmen zeigen die zunehmende Veränderung des Gebäudes. In der früheren, unteren Ansicht sind noch Dachaufbauten zu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



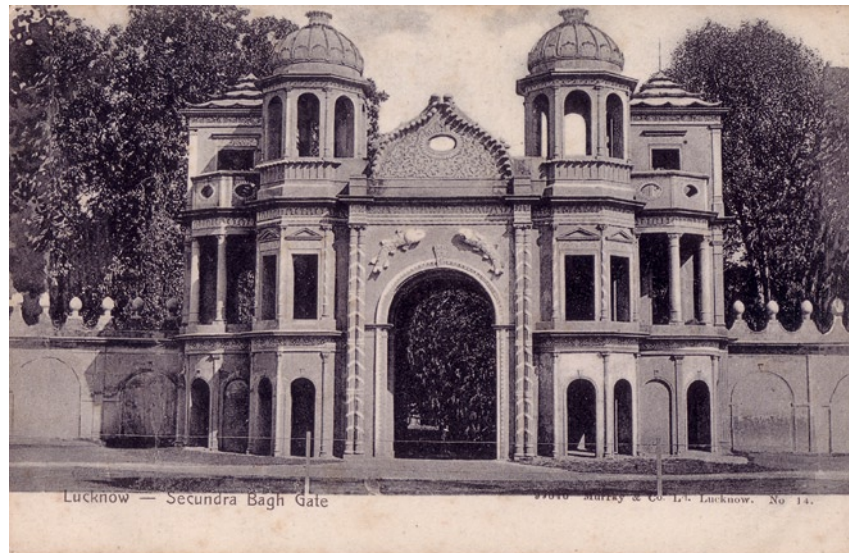


Abb. 24 & 25. Torhaus des Sikander Bagh. Das obere Bild zeigt die Stadtseite. Postkarte nach einer Aufnahme Murray & Co. Lucknow. Das untere Bild zeigt die Gartenansicht. Aufnahme eines unbekannten Photographen aus den 1870er Jahren. © British Library, Asia, Pacific and Africa Collections.

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 Chattar Manzil Palast einer europäisch-klassizistischen Schauffassade 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 Zerstreuungen 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

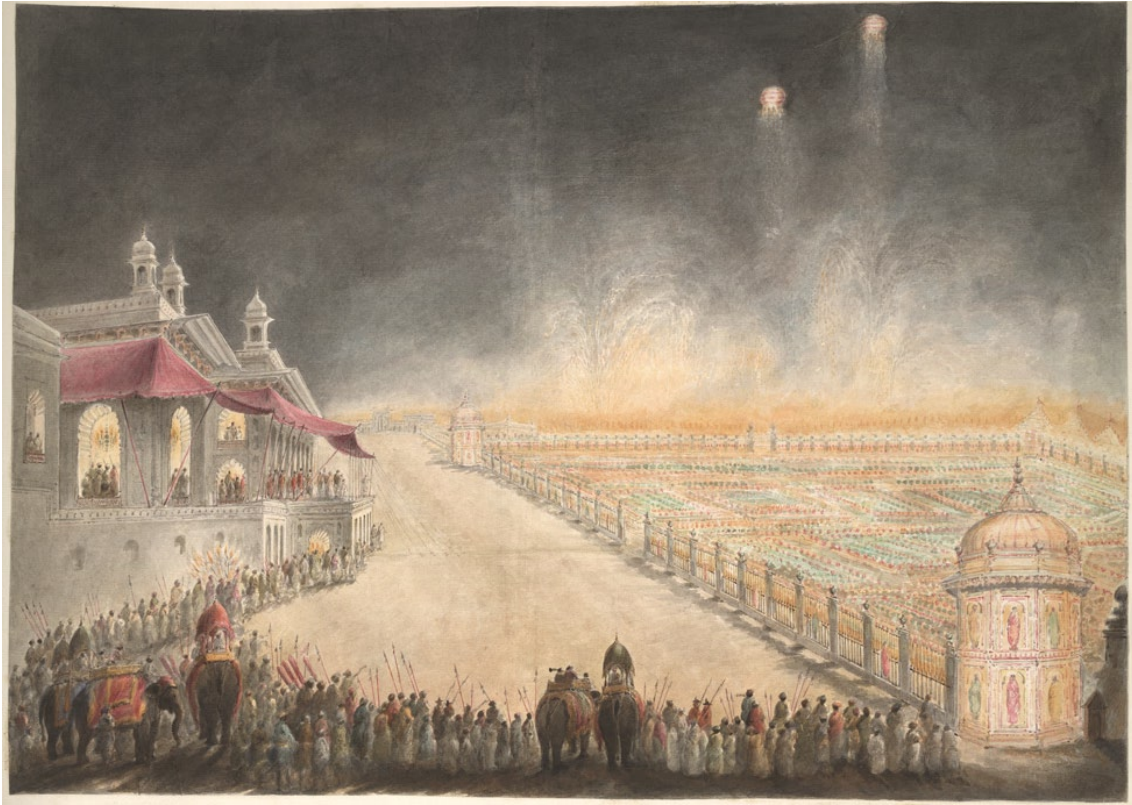


Abb. 28. Feuerwerk im Garten des Stadtpalais Farhad Baksh. Wasserfarbenbild von Seeta Ram 1814/15. Aus: *Views by Seeta Ram from Cawnpore to Mohumdy Vol. IV. Für das Hofleben in der Jilau Khana des Kaisarbagh darf man sich einen entsprechenden Aufwand vorstellen.* © British Library, Asia, Pacific and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



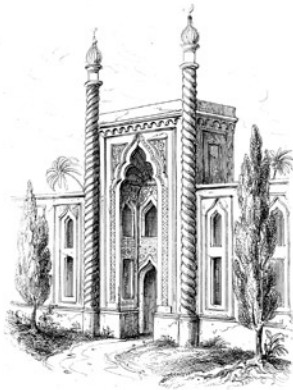
THE POINTED GOTHIC ARCH.



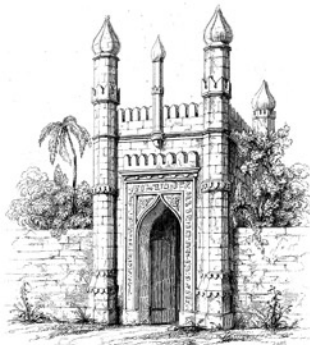
THE MOORISH GATE.



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 imaginierten 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 Craigmue, 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 Reihenhaushaus. 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[oorno] 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 elaborierte 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.[lois 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 ¹1786. Englische Erstausgabe: Anonym [William Beckford]: *The history of the Caliph Vathek*. London 1786.
- 67** *Tales of the Grotesque and Arabesque*. ¹Philadelphia 1840.
- 68** *À rebours*. ¹Paris 1884.
- 69** *The Picture of Dorian Gray*. ¹London 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. Hindustadt und Kolonialstadtswesen 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 Craigmuir, 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>



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Manfred Speidel
(Aachen)

Träume vom Anderen

Japanische Architektur mit europäischen Augen gesehen – Einige Aspekte zur Rezeption zwischen 1900 und 1950.

Die traditionelle japanische Architektur mit ihrer Leere und Sachlichkeit wurde zwischen 1930 und 1950 zu einem Referenzmodell für die Moderne. Doch die Wahrnehmung der gestalterischen Qualitäten der japanischen Baukunst in Europa erfolgte spät. Manfred Speidel untersucht in seinem Beitrag die Schritte und die Motive für die Wahrnehmung der Architektur Japans in Deutschland – ein Prozess der bis heute vom "Überraschtsein" erzählt, in Asien grundlegende Ziele der Moderne wiederzufinden.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-11983
Januar 2008
#1 "FremdSehen"
S. 79-96

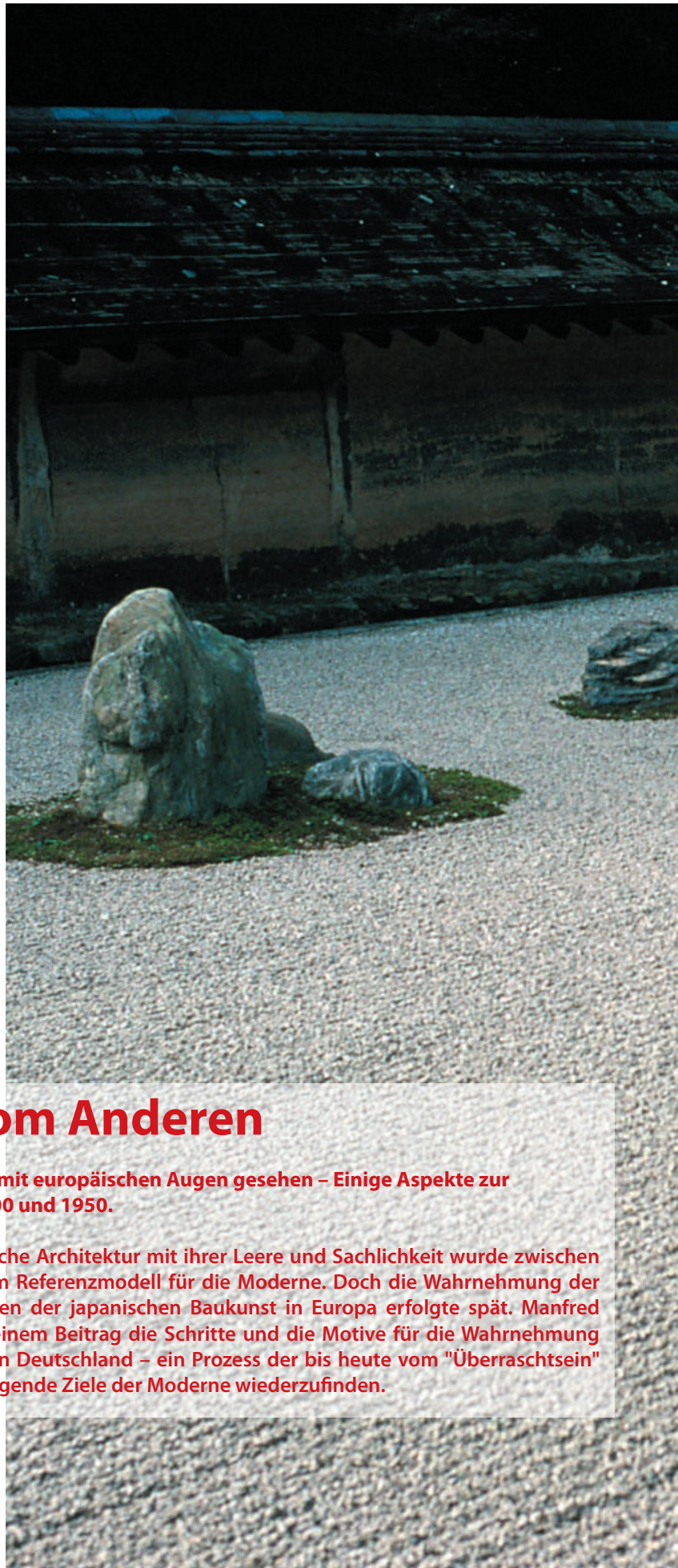


Abb. 1. Kenzo Tange. Sport-
halle für die olympischen
Spiele in Tokyo, 1964. Foto
Speidel.



Als ich im April 1966 ausgestattet mit einem Jahresstipendium – also unbesorgt – nach Japan flog, war ich recht unvorbereitet. Ich hatte nach dem Architekturstudium in Stuttgart einen Lehrauftrag an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, der alle Zeit beanspruchte. Einen Sprachkurs hätte ich eventuell in Tübingen machen können, das hatte ich aber nicht getan.

verbinden wusste. (Abb. 1) Die faszinierenden Kurven alt-japanischer Tempeldächer schienen mit neuem Sinngehalt in der Gegenwart wiedergeboren, Tradition sich in Moderne mit Hilfe neuer Konstruktionen verwandelt zu haben. Das galt ebenso für Tanges Golfklub Gebäude. Das schien uns genial. Tange erhielt bereits 1963 den Ehrendoktor unserer Fakultät.

Architektonisch war für mich und meine Kommilitonen damals – außer den USA – vor allem Japan interessant. Hatten uns doch, z.B. die Olympischen Spiele 1964 mit zwei Sporthallen des Architekten Kenzo Tange ein architektonisches Kunstwerk beschert, das mühelos eine riesige Seilkonstruktion für ein Dach mit einer Stahlbetonskulptur für die Tribünen, also "leichtes Zelt" und "schwere Mauer" zu einer Einheit zu

Durch Publikationen des deutschen Architekten Günter Nitschke wurde uns – ebenfalls 1963 – die bereits 1960, anlässlich eines Design-Weltkongresses in Tokyo gegründete Gruppe der Metabolisten vorgestellt, insbesondere Kiyonori Kikutake, der utopische Technologien zum Bau künstlicher Inseln mit japanischer Philosophie eines zyklischen Wandels verband (Abb. 2). Sein 1958 gebautes, erweiterbares Skyhouse in Tokyo verband beides japani-

Abb. 2. Kiyonori Kikutake.
Marine City, Unabara.
Entwurfsskizze, 1960.

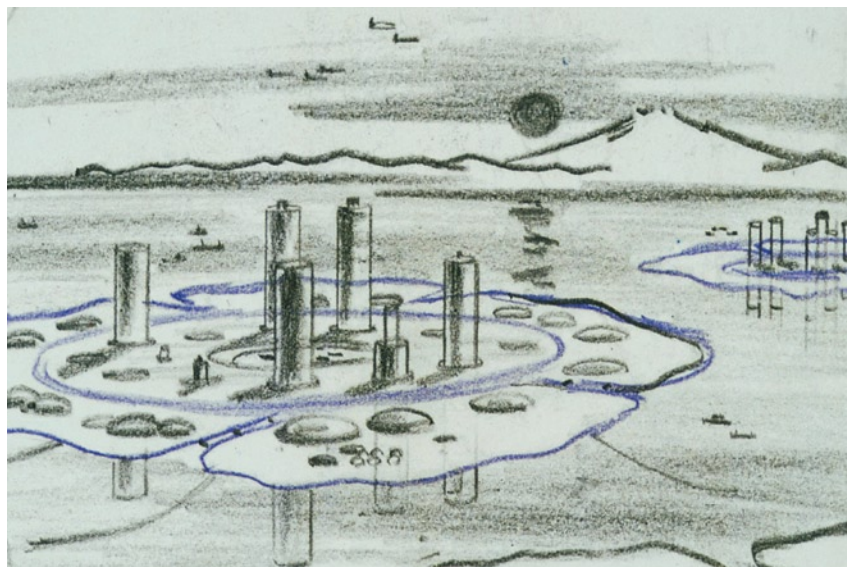


Abb. 3. Kunio Maekawa.
Konzerthalle in Ueno, Tokyo,
1961. Foto Speidel



sche Raumstruktur und austauschbare Raumelemente.

Auch Kenzo Tange schloss sich dieser Gruppe an. Tange, Kiyonori Kikutake und schließlich Kunio Maekawa, der in Deutschland als Architekt des Japanischen Kulturinstitutes in Köln bekannt wurde, – Maekawa schuf mit der 1961 vollendeten Konzerthalle in Tokyos Ueno Park eine Japanisierung der Ästhetik Le Corbusiers, der ja auch einer unserer Heroen war (Abb. 3). Ein großes, an den Rändern aufgeschwun-

genes und ebenes Dach überdeckt und fasst unter sich Raumlanschaft zusammen, eine bewegte Topographie, die das große Foyer auch heute noch zu einem Raumerlebnis werden lässt.

Das waren meine Träume von Japan, die ich allerdings rasch gesehen hatte.

Auf meiner ersten Rundreise im Sommer 1966, die eigentlich der Moderne galt, entfaltete sich aber, zu meiner Überraschung vor meinen Augen eine zweite architektonische Welt. Ich entdeckte für

mich die alt-japanische Architektur. Mich faszinierten die Holzbauten mit ihrem weitausladenden, schattenspendenden Dach, dem weitgespannten, sichtbaren Holzskelett, das die Schlankheit einer Stahlkonstruktion hatte. Ich war erstaunt über die Einfachheit des Katsura-Palastes, der drei hintereinander gestaffelten Wohnbauten im sogen. Shoin-Stil, der so gar nichts palastartiges an sich hatte, über die schlichte Schönheit seiner beweglichen, leicht wegnehmbaren Schiebewände, papierbespannt auf feingliedrigem Gitterwerk für einen völlig zu öffnenden Raum, der in geschlossenem Zustand von innen wie eine zauberhafte Laterne wirkt. Wie überrascht war ich – damals durfte man die

Abb. 4. Erhöhte Sitznische (Shoin) im Neuen Shoin, Villa Katsura, Kyoto, um 1660. Foto aus Zayuh, 1926.

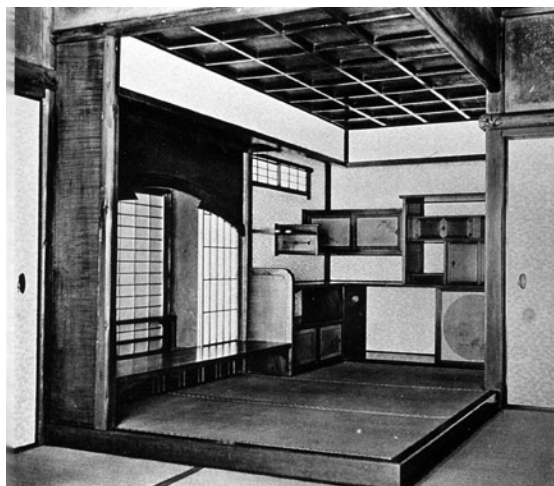


Abb. 5. Wohnbauten, Mittleres und Neues Shoin der Villa Katsura, Kyoto, 17. Jahrhundert. Foto Speidel.



Bauten auch innen sehen – über die freie Übereck-Komposition aus Flächen, Linien und Körpern der Regalnische – ein Raum im Raum – im Neuen Shoin, der mich spontan an die Kompositionsmanifeste der holländischen De Stijl Bewegung von 1917 erinnerte. Und so etwas aus dem 17. Jahrhundert, dem europäischen Barock-Zeitalter? Ein solcher Bau hat keine vorgesetzte Fassade; das Äußere ist unmittelbar Funktion für das Innere. (Abb. 4)

In den sichtbar gefügten Bauteilen zeigte sich, selbst bei dem billigsten Haus, wie meiner Unterkunft oder ganz beliebigen Bauten der Umgebung, eine Sicherheit der Proportionen und eine Feinheit in den Details, die auf den unmittelbaren Gebrauch und die menschlichen Maße bezug nahmen. Dazu kam die Standardisierung durch die Tatami-Fußboden-Matten, welche die Bemühungen der modernen Architektur um Rationalisierung

zu erfüllen schienen, ohne deren Kälte mit modernen Materialien wie Glas, Eisen oder Beton auszustrahlen. Das wurde rasch mein "richtiges" Japan. Und das zwang mich länger als ein Jahr zu bleiben. (Abb. 5)

Hätte ich die in den 50er Jahren zahlreich erschienenen Bücher über die japanische Architektur studiert¹, oder wäre an der Stuttgarter Fakultät eine Lehrkraft in der Baugeschichte gewesen, die, wie Frau Eleanor von Erdberg² an der RWTH Aachen, regelmäßig eine Vorlesung über das japanische Wohnhaus hielt, in dem die Villa Katsura das wichtigste Beispiel war, dann hätte sich vor meiner Reise vielleicht bereits die Überzeugung durchgesetzt, dass die japanische traditionelle Architektur mit den Augen der westlichen Moderne gesehen eine ihr ebenbürtige, ihre Ästhetik jedoch um 3 Jahrhunderte vorwegnehmende, künstlerische Leistung darstelle.

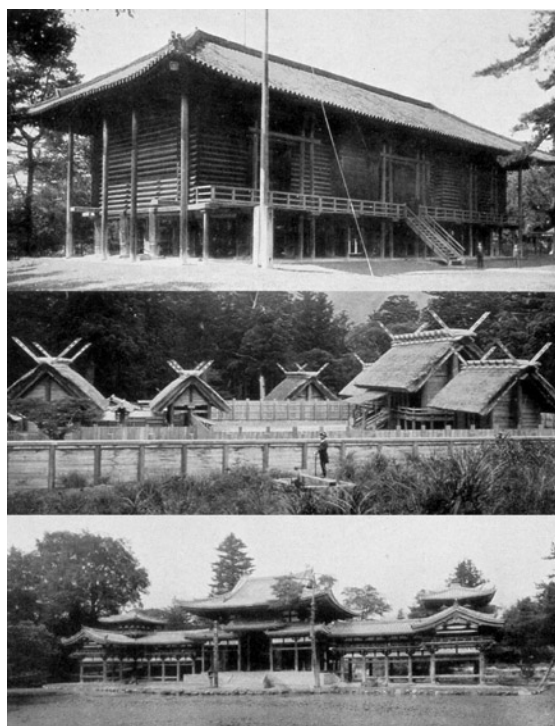
Abb. 6. Tempeltor Yomeimon, Nikko Toshogu, Mitte 17. Jahrhundert. Foto Speidel.



Ise und Katsura

Für uns ist heute klar, dass die japanischen Ise-Schreine und die Katsura-Villa zum kulturellen Welterbe gehören müssen, zu dem man ruhig auch noch die Nikko-Mausoleen, die Schreinanlagen der Shogune des 17. Jahrhunderts hinzufügen möchte, deren "tatsächlich" barocke Pracht einer Herrschaftsarchitektur in krassem Gegensatz zu den anderen beiden steht und doch in dem herrlichen, dunklen Zedernwald wie ein der Natur untergeordnetes, orientalisches Juwel aufleuchtet. (Abb. 6)

Abb. 7. Bildseite aus: Otto Kümmel, *Japanische Baukunst* V., in: *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, Berlin 1931. oben: Schatzhaus Shosoin, 756, Nara. Mitte: Ise Schreine, unten: Ho-o-do (Phoenixhalle) Uji, 1053.



Von diesen drei großen Anlagen war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts nur Nikko immer wieder in Büchern und Reiseberichten abgebildet worden. Die Ise-Schreine konnten oder durften nicht fotografiert werden. Die vielleicht erste Abbildung findet

man in *Wasmuths Lexikon der Baukunst* von 1931, im Beitrag "Japanische Baukunst". Sie zeigt das Problem, die Bauten von Ise zu fotografieren. Wegen der hohen Zaunwand sieht man von den Bauten lediglich die Firste; man kann nur von einem erhöhten Standpunkt aus die Anlage übersehen, und das sieht wie eine Ansammlung von verfallenden Urhütten in einem Freilichtmuseum aus und gibt keineswegs, wie Bruno Taut es 1935 charakterisieren wollte, den Eindruck einer lebendigen, nicht ruinenhaften Akropolis Japans. (Abb. 7)

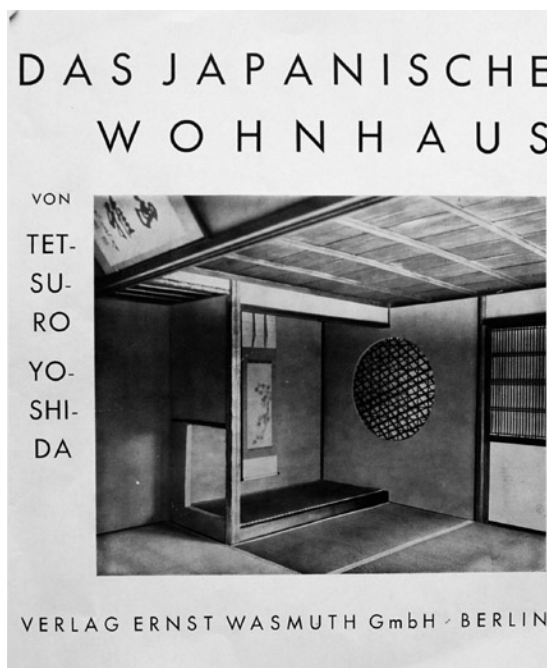
Zum ersten Mal konnten 1953, nach dem Neubau, der alle 20 Jahre erfolgt, Fotos aus der Luft und aus der Nähe, der neugeborenen Bauwerke vor der Einweihung gemacht werden. Das ist dem Parthenon schon ebenbürtiger. Ich möchte daran erinnern, dass ja nach dem Krieg der Tenno vermenschlicht und damit auch das vormalige Staatsheiligtum Ise – ausnahmsweise zur Dokumentation – zugänglich wurde.

In dem ausführlichen Beitrag in *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, 1931, zeigt Otto Kümmel, die Autorität für Ostasiatische Kunst im Deutschland der Zwanziger Jahre, die Prachtbauten von Tempeln und Fürstenresidenzen, und er beschreibt sogar kurz die Villa Katsura als ein gutes Beispiel für das aus dem "schlichten Teestil" entwickelten japanischen Hause,

aber von den 24 Abbildungen und zahlreichen Zeichnungen zeigt keine die Anlage. Auch sonst ist sie nirgends erwähnt. Selbst Kümmel stellte noch 1929 an die künstlerische Spitze der aus dem "Teestil" entwickelten Wohnhauskultur die Abtswohnung des Samboin und erwähnt Katsura gar nicht. (Die erste Fotomappe, die auch Bilder der Katsura Villa enthält, erscheint in Japan 1926). So konnte Bruno Taut, der berühmte Architekt Berliner Siedlungen, der im März 1933 vor den Nazis floh, als er in Japan ankam, die Villa nicht kennen, obgleich er japanische Architektur von Bildern her kannte. Der Besuch der Villa Katsura am zweiten Tag seines Aufenthaltes, am 4. Mai, wurde – wohl sehr zur Überraschung seiner Gastgeber, die sich diesen Besuch als Geschenk ausgedacht hatten – zu seinem Erweckungserlebnis. Er war ja von einer Gruppe der modernen Architekten aus Kyoto eingeladen worden und sollte ihnen für die Entwicklung der modernen Architektur Ratschläge geben, und nun entdeckte er die alt-japanische Baukunst der Villa selbst als bereits moderne. Der stichwortartige Eintrag ins Tagebuch vom ersten Besuch der Villa, gibt die Überraschung wieder:

"Reine nackte Architektur. Ergreifend – unschuldig – wie Kind. Erfüllung heutiger Sehnsucht..."

und als Resümee:



"Feinste Differenzierung des künstlerischen Genusses: "alles" nur im Wandel, Ruhen mit Bescheidung. Schönheit für das Auge : Auge = Transformator ins Spirituelle. So Japan Augenschönheit."

Taut konnte sein Katsura Erlebnis, auch sein Staunen über die Ise Schreine, die zyklisch neu errichteten Bauten aus dem Ende des 6. Jahrhunderts, erst 1935 in einem Aufsatz "Neues Bauen in Japan" in der französischen Zeitschrift *l'architecture d'aujourd'hui* europäischen Lesern mitteilen.

Abb. 8. Tetsuro Yoshida, *Das japanische Wohnhaus*, Berlin 1935, Schutzumschlag.

Seine ausführliche Würdigung von Katsura-Palast und Garten war aber nur auf französisch zu lesen und wurde von deutschen Architekten nicht wahrgenommen. Die Bilderauswahl war spärlich auf Übereckaufnahmen an den drei Shoin-Bauten beschränkt und gab keinen Gesamteindruck.

Im gleichen Jahr 1935 erschien jedoch in deutscher Sprache das Buch des Architekten Tetsuro Yoshida, *Das japanische Wohnhaus*, bei Wasmuth in Berlin. (Abb. 8) Es ist die erste systematische und anschauliche Gesamtdarstellung des Hauses und seiner Geschichte mit Details und vielen fotografischen Innenaufnahmen; dazu mit mehr als 20 Abbildungen der Katsura Anlage, der Bauten im Zusammenhang mit ihren Gärten. Für Taut war es eine Enttäuschung, dass nicht er die ausführliche Darstellung von Katsura als erster in Deutschland publizieren konnte, die er in seinem Buch *Das japanische Haus und sein Leben*, ebenfalls 1935 und im Kontakt mit Yoshida vorbereitete. Sein Buch war erst 1937 gedruckt worden und musste, als von einem, der in Deutschland verfemt war – in englischer Sprache erscheinen unter dem Titel *Houses and People of Japan*. Sein deutscher Text wurde erst 1997 durch unsere Publikation bekannt.

Yoshida schrieb sein Buch sozusagen auf Bestellung der modernen Berliner Architekten, die er bei seinem Aufenthalt vom September 1931 bis Juni 1932 traf. Ihn "erstaunte ihr Interesse am japanischen Wohnungsbau". Und er schreibt im Vorwort weiter:

"Das japanische Wohnhaus bietet gerade in künstlerischer Hinsicht außerordentlich viel und liefert auch für eine Lösung der Wohnungsprobleme in der ganzen Welt wichtiges Material."

Der "Kaiserliche Katsura-Palast in Kyoto", war für ihn "der Höhepunkt japanischer Wohnkultur." Das war inzwischen in Japan, nicht zuletzt durch Tauts Bücher, die er in japanischer Übersetzung publizieren konnte, vielen klar geworden. Aber Taut warnte vor einfachen Übertragungen in andere Kulturen, wie Yoshida es zu propagieren schien. Das Echo der Modernen auf Yoshidas Buch ist uns nicht bekannt. 1935, im 3. Jahr der Nazi-Herrschaft, hatten sie offenbar Anderes zu tun, als sich mit japanischer Architektur auseinanderzusetzen. Gleichwohl erhielt das Buch eine Würdigung mit einem Textauszug in der Zeitschrift *Deutsche Bauzeitung*.

Die auf kulturpolitische Gleichschaltung gestimmte Architekturpresse, wusste bei der Buchbesprechung allerdings nichts von einer 1931 noch gesuchten Parallele zur Moderne und lobte das Buch statt dessen als Vorbild im Sinne der Pflege von Tradition:

"Ein Buch, auf das wir gewartet haben. Es ist ein Zeichen dafür, dass das Schlagwort von der internationalen Architektur seine Wirkung in der Welt verliert, dass auch in Japan die zurückgedrängte völkische Baukunst, die ohne feste Verwurzelung in der Überlieferung nicht denkbar ist, alten Boden neu gewinnt. In vorzüglicher Darstellung läßt das Buch erkennen, wie der japanische

Abb. 9. Ho-o-den, japanischer Pavillon auf der Weltausstellung in Chicago 1893, aus: Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan*, London 1993, Abb.3.6. S.52.



Abb. 10. Weltausstellung Paris 1900. Ausstellungspalast des Königreichs Siam, im Hintergrund fünfgeschossige Pagode des japanischen Ausstellungspavillons, aus: *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*, 1900. S.176.



Architekt den künstlerischen Ausdruck der Geistesart seines Volkes mit Forderungen der heutigen Lebensform zu vereinen weiß."³

Man kann sagen, dass keiner der deutschen, ja auch europäischen Architekten oder Kunsthistoriker, die über Japan schreiben, bis zum Erscheinen von Yoshidas Buch 1935 oder von Tauts 1937, das japanische Wohnhaus oder gar die japanische Architektur als besondere kulturelle Leistung von Weltbedeutung angesehen hat, mit Ausnahme ihrer holzbautechnischen Kunstfertigkeit. Es bedurfte dazu einer tatsächlichen Begegnung mit ihr und eines Wandels in der Anschauung von Architektur, und das war erst nach dem 2. Weltkrieg möglich.

Die große Ausnahme war Frank Lloyd Wright, in den USA, der bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts die strukturelle, offene Bauweise des japanischen Hauses in die Entwürfe seiner Prähäuser übertragen konnte, ohne – japonistisch – Bauformen zu kopieren. Er hatte jedoch in Chicago, seit der Weltausstellung 1893, ein vorbildliches Beispiel japanischer Architektur vor Augen, den sogen. Ho-o-den, einen dreiteiligen Pavillon in der Form dreier Adelswohnhäuser im Stil des 11., des 15. und des 17. Jahrhunderts. Der Pavillon stand dort bis 1946.⁴ (Abb. 9)

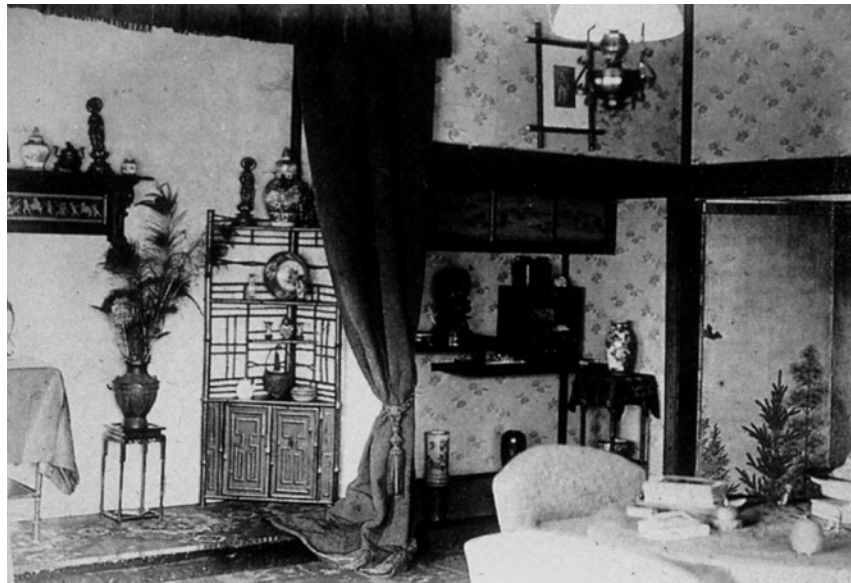
Die Wahrnehmung japanischer Baukunst in Europa

Für die Europäer war auf der Pariser Weltausstellung 1900 der Pavillon

Japans, ein zweigeschossiger Bau mit "Glockenform-Fenstern", weit weniger eindrucksvoll. Und noch weniger, wenn man die zwar höhere, aber überaus gleichmäßig geschichtete Pagode Japans neben dem viel exotischeren Turmaufbau über dem (thailändischen) Pavillon des Königreiches Siam sieht. (Abb. 10)

Ich möchte vermuten, dass der erste deutsche Architekt, der 1886 nach Japan für die Planung des Parlamentsgebäudes in Tokyo eingeladen wurde, der Berliner Wilhelm Böckmann (1832-1902), und zunächst einen aufwendigen Barockpalast entwarf, für seinen "japanisierenden" 2. Entwurf von 1888 eher einen solchen, an Südostasien erinnernden Turmaufbau für repräsentativ hielt⁵ (natürlich nicht den sehr viel späteren der Weltausstellung), und nicht eine aufwendige und doch wenig Effekt machende Übereinanderschichtung gleichartiger Dächer wie an der Nagoya-Burg. Böckmann kritisierte in seinem nach der Reise privat publizierten Tagebuch von 1886 den Aufwand und die Verschwendung an Material bei den alten japanischen Monumentalbauten. Er beschrieb auch die japanischen Wohnhäuser, die ihm lächerlich leicht gebaut erschienen und weder gegen Erdbeben noch gegen Stürme gefeit waren. Er charakterisierte sie als Holzbuden, die bei einem Erdbeben wohl kaum jemanden totschlagen könnten, aber wie Zunder brennen würden. Andererseits seien die Häuser innen so sauber, dass "wir von den Dielen essen können. Es kommt das von der schönen Sitte, nie das Haus

Abb. 11. Wohnraum von Hermann Muthesius in Tokyo, um 1887, aus: Yuko Ikeda (Hrsg.), *Vom Sofakissen zum Städtebau*, Symposium, Kyoto 2002. S.71.



mit Schuhwerk zu betreten. Dafür gehen wir dann auf drei Zoll dicken Matten wie auf einem Moosteppich."⁶ Sein Fazit war: das japanische Haus hat schöne Merkmale, aber es ist ein exotisches Objekt und für uns nicht von besonderem Interesse.

Sein Mitarbeiter, Hermann Muthesius (1861-1927), der von 1887-1890, vier Jahre lang zur Planung des Justizministeriums und des Justizpalastes in Tokyo weilte, und der später, 1907, zu den beredten Mitbegründern

des Deutschen Werkbundes gehörte, schwieg öffentlich völlig zur japanischen Architektur. In einem Brief an seinen Bruder Karl vom 24. April 1889 stellt er lediglich die Leere des japanischen Raumes als das Erstaunliche heraus: "Das japanische Zimmer ist tathsächlich leer... Das Ideal des japanischen Zimmers ist absolute 'Leere'."

Muss man daraus schließen, dass sie ihn erschreckte, ihm zumindest aber unbehaglich war? Das Haus, in dem er wohnte, war mit Teppichen, Möbeln und Vorhängen "wohnlich" gemacht worden und die Bildnische des Tokonoma war mit Ziergegenständen vollgestellt.⁷ (Abb. 11)

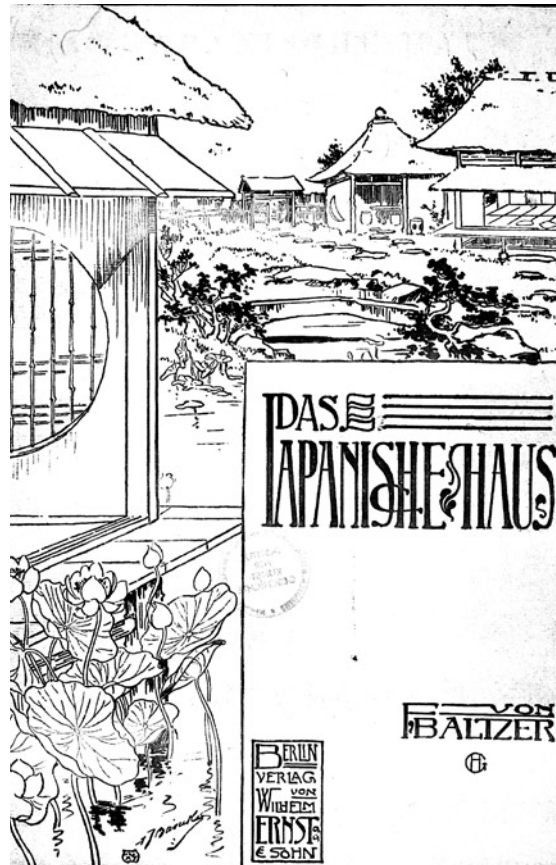


Abb. 12. F. Baltzer, *Das japanische Haus*, 1903, Bucheinband.

Es waren schließlich Nicht-Architekten, die die japanischen Wohnhäuser darstellenswert fanden: 1886 veröffentlichte der amerikanische Zoologe Edward Morse *Japanese Homes and Their Surroundings*, ein Buch, das allerdings nicht in deutsche Architektenkreise gelangte, von Muthesius aber gelesen wurde. In Deutschland war es der Berliner Eisenbahningenieur Franz Baltzer, der als Berater der japanischen Regierung 5 Jahre lang, von 1898 an, in Japan weilte und seine in der Freizeit angefertigten bautechnischen Stu-

dien unter dem Titel *Das japanischen Wohnhaus* bei Ernst & Sohn in Berlin 1903 herausbrachte.⁸ (Abb. 12)

Baltzer war der Meinung, das Haus verdiene sehr wohl, anders als gemeinhin angenommen, "das Interesse unserer Architekten." "Es lohnt der Mühe, die japanische Bauweise näher kennenzulernen." In allen Einzelheiten beschreibt er die standardisierten und beweglichen Bauteile, ihre Zierformen vor allem, die Raumteilung und die äußere Erscheinung der Wohnhäuser für die verschiedenen sozialen Schichten. Obgleich seine Schrift als großformatiges Buch mit Grundrissen, Schnitten und einigen Fototafeln erschien, und damit als Vorläufer von Yoshidas Buch dreißig Jahre später gesehen werden muss, scheint es von Architekten kaum wahrgenommen worden zu sein.⁹ Vielleicht war es zu wenig anschaulich. Es brachte keine Innenaufnahmen. Aber für den Kunsthistoriker Otto Kümmel war es noch immer die einzige zuverlässige Quelle, um in Wasmuths Lexikon der Baukunst, 1931, den bereits erwähnten ausführlichen Artikel über die japanische Architektur schreiben zu können.¹⁰

Baltzer und übereinstimmend Kümmel stellen fest: Obgleich die Japaner "unübertroffene Meister der Zimmermannsarbeit" sind, ist das Zimmerwerk mit "schweren konstruktiven Mängeln" behaftet, wie fehlender Dreiecksverband, Holzverschwendung oder übermäßige Schwächung der Profile an den hoch beanspruchten Knotenpunkten. "Die verwickelten und künstlichen Verbindungen würden mit Nägeln und Schrauben vereinfacht werden," schreibt Baltzer, dann aber bewundert er wieder die große Genauigkeit und Geschicklichkeit des Handwerks. "Das Gewerbe steht auf besonders hoher Stufe, wie vielleicht in keinem anderen Land der Erde."¹¹ Wir sehen die ambivalente Bewertung der japanischen Architektur.

Durch Baltzers Buch fühlte sich nun Hermann Muthesius 1903 endlich aufgefordert, sein Wissen um die japanische Baukunst in einer ausführlichen Buchbesprechung zu zeigen. Inzwischen hatte er als Kulturattaché in England ein großes dreibändiges Werk, *Das englische Haus*, vollendet,

die berühmt gewordene Studie zu Bau- und Lebensreform in England seit der "Arts and Crafts"-Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zwar ist ihm, nach mehr als 10 Jahren "Japan [... immer noch] in vieler Beziehung das Land, das sich einem zu träumenden Paradiese am innigsten nähert." Aber im Vergleich zu den Errungenschaften der englischen Architektur bleibt er distanziert: "Die japanische Auffassung des Angenehmen, Bequemen und selbst Zuträglichen kann nicht mit unserem Maße gemessen werden." Allerdings lobt er im Konjunktiv:

"Wenn wir jetzt auf Beschränkung der Ausstattung mit beweglichem Hausrat ausgehen und dem Zimmer mehr Einheit und Ruhe zu geben trachten, so ist das japanische Zimmer in seiner stolzen Leerheit geradezu ein Ideal",¹²

und er hat damit seinen Schrecken vor der Leere des japanischen Raumes in einen künftigen Reformvorschlag umgemünzt, der ihn noch nicht völlig überzeugt, vor allem nicht, wenn man seine eigene, vollgestellte Londoner Wohnung betrachtet, in der die wenigen japanischen Gegenstände untergehen. Seine später gebauten Villen in Berlin bleiben an England orientierte Reformarchitektur.

Nachdem Japans Kunstgewerbe und seine grafischen Künste im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts mit einer Überschwemmung Europas an Netsuke, den figürlich geschnitzten Halteknöpfen für Kordeln, den Tsubas, den verzierten Schwertstichblättern, oder den Ukiyoe-Farbholzschnitten der europäischen Malerei und dem Jugendstil-Kunstgewerbe mit kurvigen wie geometrisch ornamentalen Mustern neue Impulse gab und zur Mode geworden war, konnten reformbewusste Architekten den Japonismus nicht mehr ertragen. Erst recht blieb Japans Baukunst fremd. Von Europa aus gesehen lag sie zudem jenseits von "Orient" und China – auch in ihren Ausdrucksformen. Adolf Loos (1870-1933), der für die Moderne so wichtig Wiener Architekt, schrieb mit Ironie unter dem Titel *Kunstgewerbliche Rundschau* 1898:

"Der Osten bildete das große Reservoir, aus dem immer neuer Samen in das

Abb. 13. Tschillambaram,
Shiwa-Teich, aus Bruno Taut,
Die Stadtkrone, 1919, Abb. 41.



*Abendland strömte. [...] Im Mittelalter brauchte man allerdings nur bis Spanien zu reisen, um eine neue Formenwelt zu entdecken, die Meister der Renaissance mußten bis Persien und Indien, das Rokoko nach China gehen, während uns buchstäblich nur noch Japan übrig blieb. Nun aber ist es Schluß. Was ist nun japanisch? Japanisch ist in erster Linie das Aufgeben der Symmetrie. In zweiter Linie kommt die Entkörperlichung der darzustellenden Gegenstände dazu. Die Japaner stellen Blumen dar, aber es sind gepreßte Blumen. Sie stellen Menschen dar, aber es sind gepreßte Menschen. Das ist ein Stilisieren, wie geschaffen dazu, die Fläche zu dekorieren und dabei doch naturalistisch bleiben zu können."*¹³

Traumland Indien

Wenn von Amerika aus, wie bei Frank Lloyd Wright, der Traum von Asien in Richtung "Westen" bereits in Japan als dem nächsten asiatischen Land ankam, so war doch für Europa der gesuchte "Osten" eine lange Reise, vorbei an vielen Hochkulturen des Orient. Musste dem Europäer der arabische, türkische und persische Orient nicht verwandter, der indische sogar noch über alles stehend erscheinen, nicht zuletzt, wenn man bedenkt, dass Bagdadbahn und vielfältige Kolonialbeziehungen den Zugang nach dort viel einfacher machten als den nach Japan? In der Tat scheint um 1915 Japan aus dem Blick der Architekten verschwunden zu sein; an seine Stelle sind wieder Indien und Indochina getreten, die die Phantasie beflügelten und berauschten und

Projektionsfläche für ihre Sehnsüchte nach dem Ausdruck überströmenden Lebens waren. Als einen Zeugen darf ich den Kunsthistoriker und Architekturkritiker Adolf Behne (1885-1948) aufrufen, der jahrelang Bruno Taut und die moderne Bewegung in Europa geistig und kritisch begleitete.

1915 war er für einige Zeit Herausgeber der Vortrags- und Lichtbilderreihe des Zentralbildungsausschusses der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands und schrieb selber 4 Vorträge. Zwei betrachteten asiatische Kunst. In dem Vortrag *Die Kunst Chinas und Japans* charakterisiert er die dortige Architektur als eine Baukunst der Horizontale, als eine des Daches, das auf Pfeilern ruht und dazwischen mehr oder weniger geschlossen wird. Chinesische Baukunst ist eine Landschaftsbaukunst, so Behne. "An dem, was wir architektonische Formen nennen, ist seine Baukunst arm; aber sie ist unendlich reich an klugen und erfinderischen Kombinationen in die Weite." Das ist gut gesehen, aber auch ein abgeschwächtes Lob. Und das gilt ebenso für die japanische Architektur, die er gar nicht weiter betrachtet.

Beiden, China wie Japan, fehlt, was wir an der Baukunst genießen: "eine in die Wolken gehende Höhe eines Turmes. Wer etwa nach Art unserer gotischen Kathedralen eine kühn zum Himmel steigende Architektur erwartet, sieht sich schwer enttäuscht."

Enttäuscht werden wir nicht, wenn wir die Kunst Indiens betrachten. In

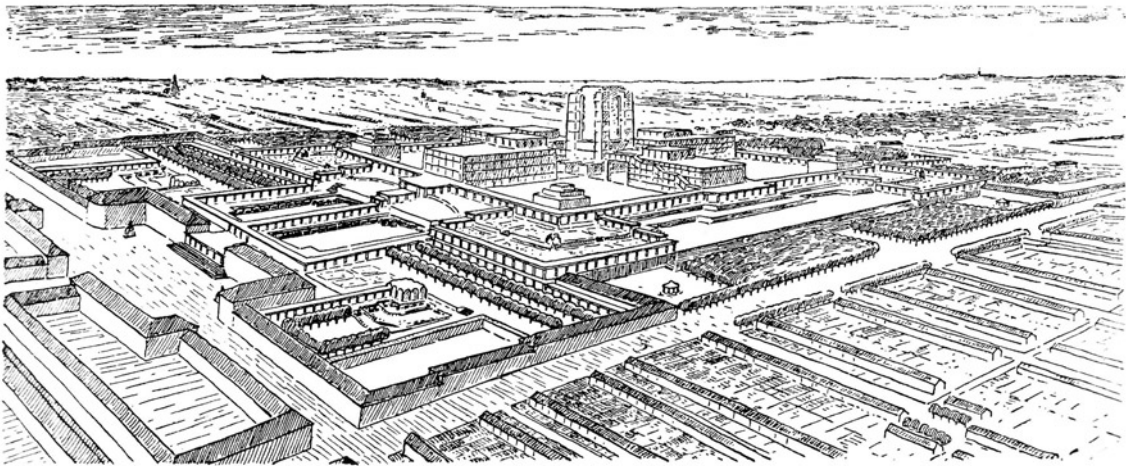


Abb. 14. Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, 1917, erschienen Jena 1919, Abb.49. S. 74, Vogelperspektive mit Kristallturm.

dem Vortrag *Die Kunst Indiens und des Islam*, ebenfalls 1915, beginnt er zu schwärmen: "Kein anderes Land der Erde gilt uns so sehr als ein Land der Wunder wie Indien. Das indische Denken gehört zum tiefsten und fesselndsten Denken der Erde." Es weckt im Europäer ein selbstverständliches Echo, so Behne, im Gegensatz zu China und Japan, so dürfen wir ergänzen. Keine andere Kunst ist der indischen verwandter als die gotische des 12. bis 14. Jahrhunderts. Indische Baukunst dient lediglich der Verherrlichung der Götter, ist Tempelbau, sie kennt keine Begriffe, wie die europäische seit den Griechen. Die große Idee der Seelenwanderung – die Idee, dass der Lebensstrom alles durchfließt – beschwingt unendlich den Künstler und beflügelt zutiefst seine Phantasie. (Abb. 13)

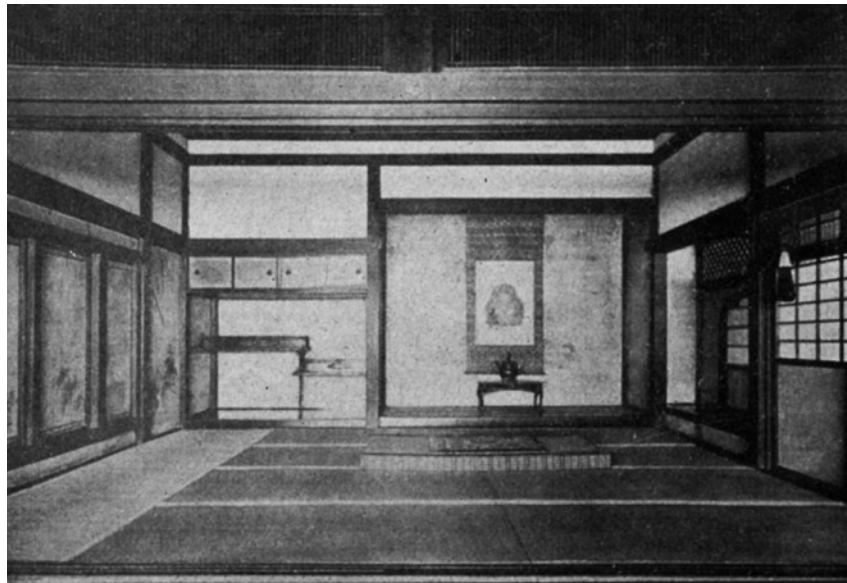
Bruno Taut und Japan

Wir brauchen uns daher nicht verwundern, dass Bruno Taut 1917 sein erstes großes theoretisches und konzeptionelles Werk, *Die Stadtkrone*, mit den Kulturbauten in ihrer Mitte wie einen indischen Tempelbezirk aufbaut, gekrönt von einem farbig gläsernen Turm, wie ein kristallener, lichtdurchfluteter Turmtempel (Abb. 14). Indische Tempel, ihre Arkadenhöfe und aufragenden Torbauten regen ihn zu Kristallphantasien in den Bergen an, für sein 1918 gezeichnetes Werk *Alpine Architektur*. Und noch aus der Indienbegeisterung entsteht 1920 der Glasbaukasten *Dandanah, The Fairy Palace*, der Jung und Alt zum Spielen mit farbigem Glas unter dem Bild eines indischen Märchenpalastes bewegen soll.



Abb. 15. Wohnzimmer eines japanischen Hauses, um 1920, aus: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 6(1921-22). S. 249 ff.

Abb. 16. Oku-Shinden, Hauptempfangsraum im Tempel Sambo-in, Kyoto, 1598, in: Bruno Taut, *Die neue Wohnung*, 1924, Abb. 19. S. 29.



Japan tritt für Taut erst wieder ins Blickfeld als er über eine radikale Reform der bürgerlichen, mit Nippes vollgestopften Wohnung nachdenkt und seinen Blick von der Monumentalbaukunst wieder auf den alltäglichen Innenraum lenkt. Das ist Ende des Jahres 1923. Der Indieneuphorie ist er bereits 1920 überdrüssig geworden, als alles Indische zu einer Mode zu werden begann.¹⁴

Im Frühjahr 1922 erschien, wie aus heiterem Himmel, unvermittelt eine Serie von Fotos eines in traditioneller Weise neu gebauten japanischen Hauses in der prominenten Zeitschrift *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*.¹⁵ (Abb. 15) Es wirkte viel moderner und ungezwungener als die im selben Heft abgebildeten, ins Groteske gesteigerten, expressionistischen "Wohnkunstwerke" des Architekten Walter Würzbach.¹⁶ Der Herausgeber Ernst Wasmuth vermerkte nur kurz:

"Im Zusammenhang mit dem vorher gezeigten dürfte die völlig fremde, dabei großartige Raumbehandlung besonders interessieren. Die Wirkung jener Innenräume liegt in ganz anderer Sphäre wie die der vorher gezeigten, ein Vergleich voller Anregungen für europäische Architekten."

Er machte keine Angaben zu dem Haus und gab keine Erläuterung. Ein Jahr später, im März 1923, gab der Journalist Hans Schiebelhuth zu den japanischen Fotos eine enthusiastische Beschreibung in der Zeitschrift *Qualität*.¹⁷ Ich zitiere nur einige Sätze:

"Die Wohnung [...] ist ein luftiges und lustiges Ineinander, ein beweglicher und bequem handhablicher Gesamtorganismus. [...] Das Zimmer] ist nicht angefüllt [...]. Es ist Zimmer an sich [...], es ist der reine Raum [...], es ist mit Großartigkeit nur auf das Räumliche gestellt [...], es ist der lauterste Ausdruck einer Lebenshaltung, die immer welthaft und weise, doch durchaus unasketisch ist, [...] durch ihre ausgesprochene Qualität imstande, immer vorbildlich zu sein."

Diese Publikationen mögen auch Bruno Taut wieder auf die japanische Fährte gesetzt haben und er stellt nun für sein Buch *Die neue Wohnung* im Herbst 1923 den japanischen Raum neben mittelalterliche europäische Beispiele.

Taut verwendet jedoch nicht die Fotos aus der Wasmuth Zeitschrift, sondern wählt eines aus dem aufwendigen, 1910 für eine Londoner Japan Ausstellung vom japanischen Innenministerium herausgegebenen Bildwerk *Japanese Temples and Their Treasures*. Es ist der Innenraum des Oku-Shinden des Sanboin Tempels, mit einem fein proportionierten Fachwerk und äußerst eleganten Schmuckregal. (Abb. 16) Taut will mit dem Beispiel jedoch keinen neuen Japonismus anregen. Er sieht vielmehr einen ästhetisch sinnfälligen Zusammenhang zwischen der Leere des Raumes, den gedämpften Farben seiner Baumaterialien und den leuchtend farbigen Sitzkissen, sowie den farbigen Seidenstoffen der (Frauen-) Kimonos, die es ermöglichen, die Menschen in harmonischem Zusammenklang mit

dem Raum zu erleben. Statt nun den Tatamiraum zu empfehlen, folgert er für sich: *"So würde für uns aus dem japanischen Vorbild analog zu schließen sein, dass zu unserer vorwiegend unfarbigen Kleidung farbige Wände gehören."* Taut will nicht, dass man Japan, sei es auch noch so anregend, kopiert, sondern aus der Logik der fremden Kultur die Konsequenzen für die Raumvorstellungen in der eigenen, europäischen Kultur zieht.

Er war überzeugt, dass durch das Ausräumen der überfüllten Wohnung eine Befreiung des Menschen und eine Hinführung zu einem wesentlichen Sein möglich wäre. Nur insofern könnte Japan Vorbild sein. Für Nachteile, wie die offensichtliche Anfälligkeit und Kurzlebigkeit des japanischen Holzhauses, suchte er dann eine Erklärung in der Lebenseinstellung des Japaners: *"Nach der taoistischen Philosophie bleibt das Wohnhaus nichts weiter als eine Hütte für vorübergehenden Aufenthalt, worunter das Leben zu verstehen ist ..."*, behauptet er.

Diesen Satz hat er wohl in Kakuzo Okakuras *Buch vom Tee* gefunden¹⁸. (Abb. 17) Er scheint das Buch, das 1919 zum ersten Mal im Inselverlag erschien, genauer studiert zu haben,

denn in einem Vortrag vom Februar 1923¹⁹ mit dem Titel "Vom gegenwärtigen Geist der Architektur", zitierte er daraus, allerdings wiederum nur, um seine eigene Entwurfsanschauung zu rechtfertigen, die je nach Aufgabe andere, durchaus uneinheitliche und gebrochene Formen bevorzugte. Er zitierte folgende Sätze:

"Der dynamische Charakter der taoistischen und zennistischen Philosophie legte das Hauptgewicht auf den Prozeß, durch den die Vollkommenheit erreicht werden sollte, und nicht auf die Vollkommenheit selbst. Das wahrhaft Schöne ließ sich nur von dem entdecken, der denkend das Unvollendete vollendete."

Das ist nach Okakura die Essenz der Philosophie des Tees und des Zen, und auch die Beschwörung der Gegenwärtigkeit im Titel Tauts deutet auf ein zennistisches Verständnis. Wiederum geht es Taut nicht um stilistische Vorbilder. Zudem hatte Okakuras Buchlein gar keine Abbildungen.

Das japanische Haus als Modell der Moderne

Ende der zwanziger Jahre, als die Moderne sich auch in Japan entwickelt hatte, wird das traditionelle japanische Wohnhaus tatsächlich zum Bundesgenossen der modernen Architektur erklärt und zwar von Vertretern der japanischen Modernen selbst, die sich 1927 zu einem Internationalen Architektenbund zusammengeschlossen hatten. Seit 1929 gaben sie eine Zeitschrift in Esperanto und Japanisch heraus, *Arkitekto Internacia*, und tauschten sie mit der deutschen Zeitschrift *Moderne Bauformen* aus, so dass nun ab und zu neue japanische Architektur dort veröffentlicht wurde. Der erste gezeigte Bau war übrigens von Taut kommentiert worden. Das war im Februar 1930.²⁰

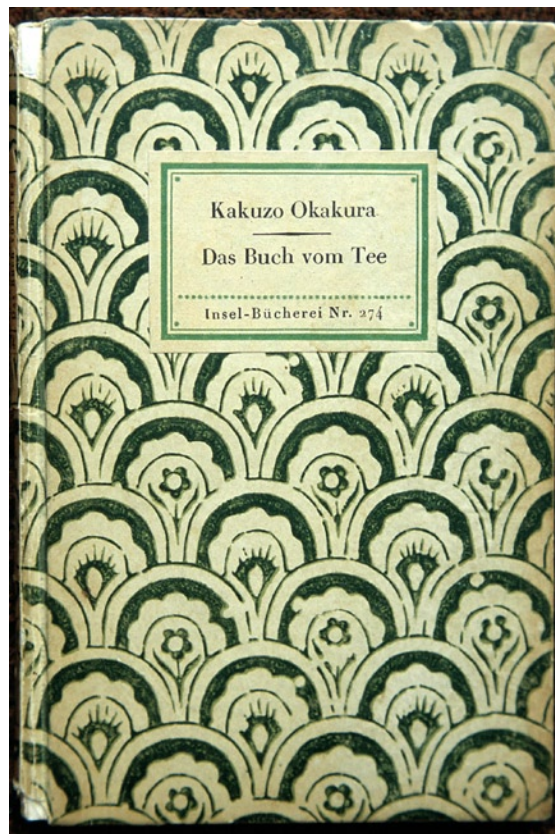
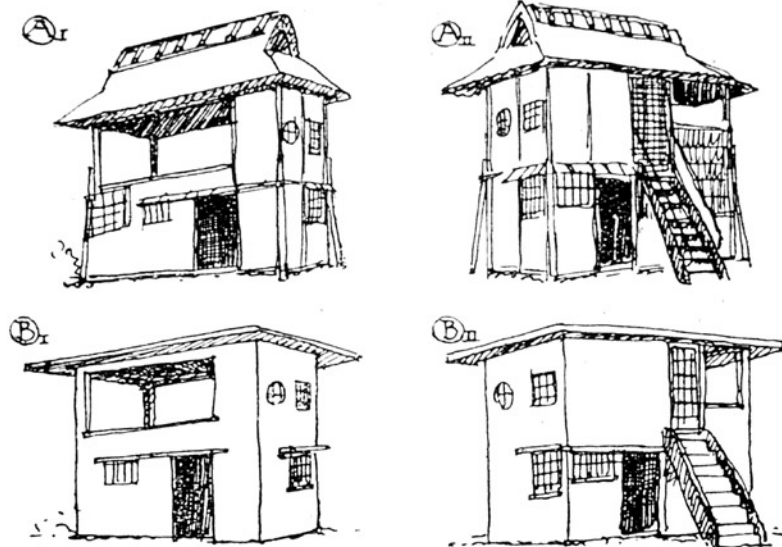


Abb. 17. Kakuzo Okakura, *Das Buch vom Tee*, Inselbücherei Nr. 274, Leipzig, seit 1919.

Abb. 18. Motono Seigo, Umzeichnung der beiden Teehäuser Kasa-tei und Shigure-tei in Kyoto, aus: *Moderne Bauformen*, 30 (1931), H.5. S. 237.



Ein Artikel von Motono Seigo erschien in *Moderne Bauformen* 1931, mit dem Titel: "Ein Wohnhaus des Kobori Enshu, Kioto, Anfang des 17. Jahrhunderts". Die Fotos von Wohnraum und Gastzimmer in Enshus Tempel sehen in der Tat in ihrer strikten Rechtwinkligkeit ohne jedes Dekor vollkommen modern aus. Um die Nähe der Modernen auch zum traditionellen, asymmetrisch gebauten japanischen Teehaus zu beweisen, zeichnete Seigo noch zwei Ansichten der Teehäuser Kasa-tei und Shigure-tei aus dem 18. Jahrhundert um. (Abb. 18) Er gab ihnen ein flaches Dach, entfernte das sichtbare Holzskelett und erhielt so, wie der Herausgeber in der Bildunterschrift bemerkte: "ein Haus von allgemeiner Gültigkeit... zeigt europäische Übereinstimmung."²¹ Allerdings kennen wir keinen Kommentar dazu von deutschen Architekten. Es war diese japanische Architektengruppe, die Bruno Taut

1933 nach Japan einlud, und denen er auf der Reise die Botschaft zukommen ließ, die moderne Architektur habe ja in der traditionellen japanischen ein gutes Vorbild, aus dem sich eine neue Baukunst entwickeln ließe. Noch kannte er sie erst aus einigen Fotos.

In der Tat war das Wohnhaus, das Tetsuro Yoshida dann in seinem Buch *Das japanische Wohnhaus*, 1935 als modernes vorführte, der eigene Entwurf für das Haus Baba in Tokyo, und das er vielleicht 1931 bei seinem Besuch in Deutschland in Vorträgen auch zeigen konnte, ein Beispiel des traditionell handwerklich gebauten Hauses, das in seiner radikalen Rechtwinkligkeit vollkommen modern aussah. (Abb. 19)

Aber es blieb der Nachkriegsmoderne vorbehalten, noch einmal die "stolze Leere" der japanischen Architektur

Abb. 19. Tetsuro Yoshida, Wohnhaus Baba, Tokyo, 1928, Schlafzimmer, aus Yoshida, *Das japanische Wohnhaus*, 1935, Abb.79. S. 75.

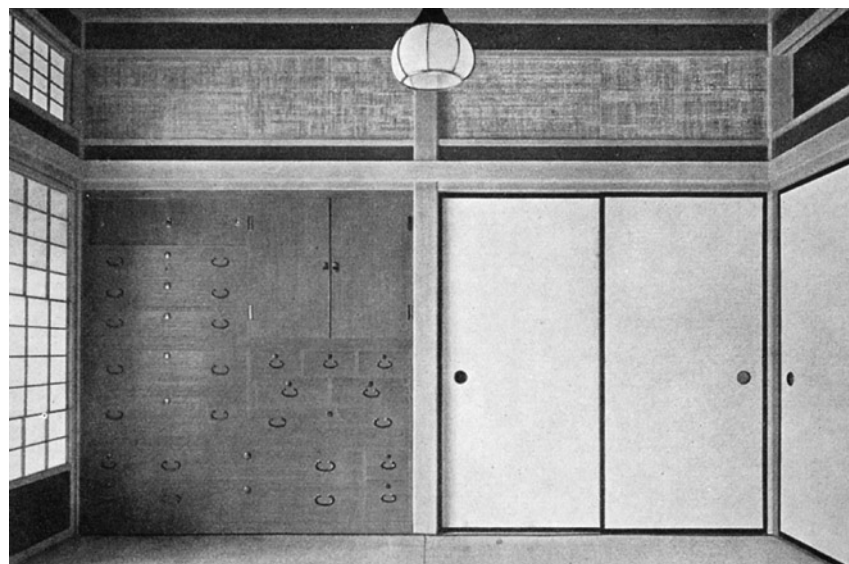




Abb. 20. Steingarten des Tempels Ryoanji, Kyoto, 2. Hälfte 15. Jahrhundert, Foto Speidel.

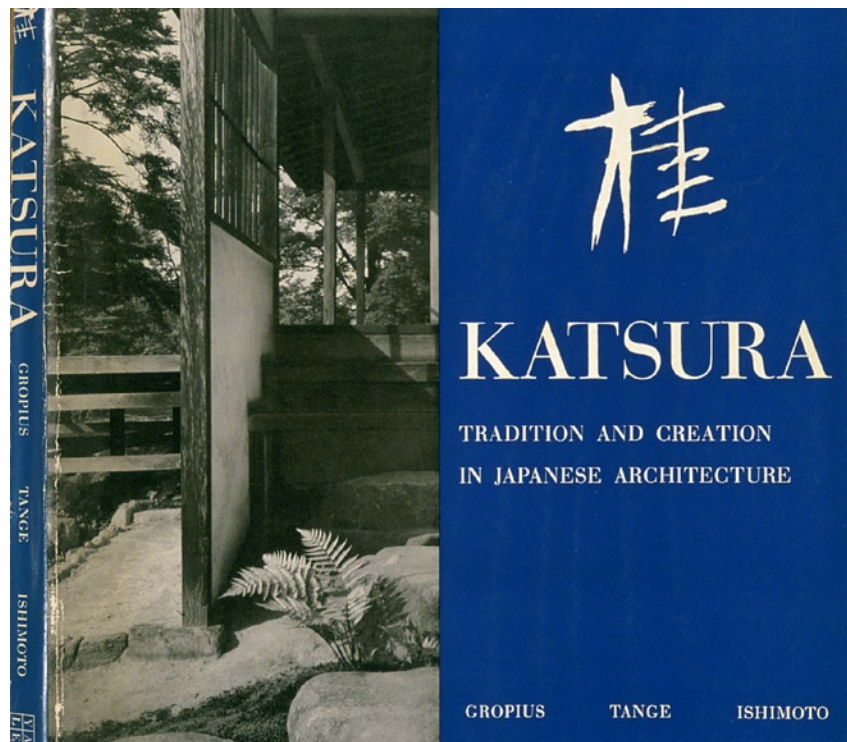
mit den ganz anderen Voraussetzungen des Reisens und Dokumentierens selbst neu zu entdecken. Ich gebe zum Abschluss nur ein Beispiel.

Während in den zwanziger Jahren deutsche Architekten aus finanziellen Gründen nicht bis Japan reisen konnten, besuchten viele junge japanische Architekten, wie auch Yoshida, Europa und insbesondere Berlin oder das Bauhaus in Weimar und Dessau. Aber ihr Interesse galt der modernen Architektur, zuverlässige Kunde von Japans Baukunst brachten sie kaum mit, vielleicht ein paar Fotos.²² So ist es nicht zu verwundern, dass Walter Gropius, als er im Frühsommer 1954 zum ersten Mal von den USA aus, in die er 1937 emigriert war, für drei Monate Japan bereisen konnte, euphorische Briefe schrieb, und nun, mit 71 Jahren, japanische Bauten in seine Architekturbetrachtungen einzubeziehen begann. Mochte Gropius in den zwanziger Jahren auch Interesse an japanischer Architektur gehabt haben, gesprochen hatte er nicht darüber. Der Funke einer wirklichen Begeisterung konnte erst bei der Begegnung mit ihr selbst überspringen; in den 20er Jahren war da höchstens ein glimmender Docht zu spüren gewesen. An den bedeutendsten Pionier der modernen Architektur, Le Corbusier (1887-1965), in Paris schickte er nun von Kyoto aus eine Fotopostkarte mit dem Bild des Ryoanji Steingartens (Abb. 20):

*"Lieber Corbu, alles wofür wir gekämpft haben, hat seine Parallelen in der alt-japanischen Kultur. Dieser Stein-Garten von Zen Mönchen im 13. Jahrhundert – Steine und gerechter weißer Kies – könnte von Arp oder Brancusi sein – ein erhebender Ort des Friedens. Du wärest so erregt wie ich in diesem 2000 Jahre alten Raum von kultureller Weisheit! Das japanische Haus ist das beste und modernste, das ich kenne und wirklich vorfabriziert..."*²³

Die wenigen Zeilen drücken eine große Überraschung und eine unerwartete Offenbarung aus. Obgleich Gropius sich mit Büchern wohl gut auf die Reise vorbereitet hatte, schreibt er, als hätte er den Steingarten oder die Häuser vorher nicht gekannt. Der Eindruck des Ryoanji Gartens aus dem frühen 16. Jahrhundert und der Katsura Villa, die zwischen 1617 und 1663 erbaut wurde, erschienen ihm so unglaublich modern, dass ihm nur der Vergleich mit den besten Künstlern abstrakter Plastik seiner Zeit, Hans Arp oder Constantin Brancusi, in den Sinn kam. *"Alles, wofür wir gekämpft haben"* – Vorfabrikation, Standardisierung und Einfachheit –, entdeckte er in Japan als lange Tradition und als lebendige Gegenwart. Japan bestätigte ihm nun sozusagen die Universalität des eigenen Bestrebens. Mit dem Erleben der japanischen Architektur sah er seine Ziele und die seiner viel kritisierten Mitstreiter

Abb. 21. Walter Gropius, Kenzo Tange, Yasuhiro Ishimoto, *Katsura, Tradition and Creation in Japanese Architecture*, New Haven 1960, Umschlag.



ter wie durch ein unerwartetes Wunder seit langem erfüllt und damit tatsächlich verwirklicht. Umgekehrt konnte er, einer der Protagonisten der europäischen Moderne, Japans alte Architektur jetzt, 1954, (wie Bruno Taut ja auch bereits 1933, aber unbeachtet) als äußerst modern ansehen; auch im Gegensatz zu vielen japanischen Architekten für die sie nach dem Krieg Feudalarchitektur mit unzeitgemäßen Baumaterialien und Bautechniken war.²⁴

Gropius ehrliches Überraschtsein zeigt andererseits, dass er sich vor seiner Reise japanische Architektur nur ungenau vorstellen konnte. Man darf wohl seinen Äußerungen glauben, dass deren zurückhaltende, ästhetische Kultur, die trotz Vordringen moderner, westlicher Zivilisation weitgehend noch lebendig war, ihm ein solch großes Rätsel aufgab, dass er nach einem geistigen Hintergrund glaubte suchen zu müssen:

"Ich fragte meine Freunde im International House of Japan [wo er 1954 in Tokyo logierte] um Hilfe, und sie führten mich in die fesselnden Schriften von Dr. Suzuki ein, insbesondere seine Interpretation des Zen Buddhismus. Als wir dann die großen Kulturorte in Kyoto und Nara besuchten, teilten wir, meine Frau und ich, unsere Zeit ein zwischen Besichtigungen am Tage und das Studium von Dr. Suzukis Buch über

*den Einfluß des Zen auf das japanische Leben in der Nacht, eine strapazierende Lebensweise für Reisende, aber höchst lohnend, denn Schritt für Schritt fanden die Phänomene vor unseren Augen ihren Platz."*²⁵

Das Buch, das Gropius auf seiner Japanreise studierte, war Suzuki Daisetsus *Zen and Japanese Culture*. Suzuki wiederum lobte bei einem Besuch in Gropius' Haus bei Boston 1959, dieses zeige Übereinstimmung mit den Grundsätzen des Zen.²⁶ Interessant ist, dass zum Ende der 50er Jahre der Vergleich mit Japan zu einem Ritterschlag oder gar einer Erhebung in den kulturellen Adelstand wurde, so hoch stand nun die Wertschätzung der japanischen Kultur und des japanischen Wohnhauses. Eine umfassende Verbindung mit der Philosophie des Zen, die dazu gehörte, verstand Daisetsu Suzuki ausführlicher und eindringlicher darzulegen, als das Okakura Kakuzo mit seinem bescheidenen *Buch vom Tee* vermochte.

Walter Gropius, und leider nicht Bruno Taut, der sich sehr darum bemüht hatte, aber bereits 1938 in seinem zweiten Exil in der Türkei verstarb, hat einen großen Teil zu der umfassenden und bis heute andauernden Entdeckung Japans durch die Moderne beigetragen. Im ersten Katsura Buch in englischer Sprache schrieb er einen



Abb. 22. Pavillon zur Veranstaltung von Dichter-Wettbewerben, Korakuen, Okayama, 18. Jahrhundert. Foto Speidel.

langen Aufsatz über japanische Architektur. (Abb. 21) Die Fotos von Bau und Garten suggerieren moderne, abstrakte Kompositionen. Auch Kenzo Tange bekannte sich mit seinem Werk zur Katsura Tradition, fast ganz so wie Bruno Taut es schon 1934 den japanischen Architekten vergeblich empfohlen hatte.

Nachwort

Ich darf zum Abschluss gestehen, dass auch für mich die Entdeckungen in Japan noch nicht zu Ende sind. Warum hatte mich vor erst zwei Jahren der Pavillon für die Gedicht-Wettbewerbe mit kleinen Sake-Schiffchen auf fließenden Wasser im Kôrakuen in Okayama aus dem 18. Jahrhundert noch

so begeistert? (Abb. 22) Ich glaube, er verkörpert den noch immerwährenden Traum, den die japanische Architektur zu erfüllen scheint: das Haus des Menschen soll keine harte Mauerschale, keine gebaute Höhle sein, sondern ein leichter und völlig zu öffnender Organismus. Man ist dort geschützt durch ein Dach in einer bescheidenen, aber nicht dominierenden räumlichen Ordnung, die doch eine Freiheit verspricht, sobald man sie verlässt oder mit den Augen die lichtdurchdrungene Pflanzenwelt draußen beschaut. Manche der Träume, die man irgendwo verborgen in sich trägt, entstehen wohl erst an dem fremden Ort, an dem man seinen ersten, ganz anderen Traum in Erfüllung gegangen sah.

Anmerkungen

1 Sutemi Horiguchi und Yui-chiro Kojiro: *Architectural Beauty in Japan*. Tokyo 1955; Tetsuro Yoshida: *Japanische Architektur*, Berlin 1952; *Das japanische Wohnhaus* (2. Auflage), Berlin 1954; *Der japanische Garten*, Berlin 1957.

2 Eleanor von Erdberg (1907-2002) deutsche Kunst-

historikerin und Spezialistin für ostasiatische Kunst. Professorin an der RWTH Aachen von 1951-1968, danach Professorin an der Universität Bonn. Erdberg verfasste unter anderem das Buch: Grundsätze des Wohnens im westlichen und östlichen Raum: Baustil und Bautechnik in Amerika und Japan. Köln 1964.

3 *Deutsche Bauzeitung*, 1935, H. 23. S. 461 f.

4 Kevin Nute: *Frank Lloyd Wright and Japan*. London 1993. S.48 – 72.

5 Michiko Meid: *Europäische und nordamerikanische Architektur in Japan*. Köln 1977. S. 22 ff.

6 Wilhelm Boeckmann: *Reise nach Japan*. Berlin 1886. S. 126, 78, 129. Die Planungen umfassten Parlament, Oberster Gerichtshof, Justizministerium,

Polizeipräsidium und Marineministerium und die dazugehörige Stadtplanung. Gebaut wurde schließlich ein provisorisches Parlamentsgebäude, das bald abbrannte, das Justizministerium, das vereinfacht erhalten ist, und der Gerichtshof, der um 1970 einem Neubau weichen musste.

7 Unbeeindruckt von der japanischen Architektur baute er für die evangelische Gemeinde in Tokyo 1889 eine neugotische Kirche, die beim Erdbeben 1923 zerstört wurde. Siehe: *Vom Sofakissen zum Städtebau. Hermann Muthesius und der Deutsche Werkbund*. Ausstellung und Katalog, National Museum of Modern Art, Kyoto, 2002. S. 54 – 58 und 68-71.

8 Franz Adolf Wilhelm Baltzer: *Das japanische Haus, Eine bautechnische Studie*. Berlin 1903. Es ist mit 72 Seiten und 9 Tafeln ein umfangreiches Buch voller bautechnischer Details in Text und Zeichnungen. Baltzer war eigenen Angaben im Buch zur Folge königl. preußischer Eisenbahn- Bau- und Betriebsinspektor, der bei dem Bau der Berliner S-Bahn mitgewirkt hatte. In Tokyo war er Beirat im kaiserlich Japanischen Verkehrsministerium. Baltzer veröffentlichte einen weiteren Band zur Architektur Japans: *Die Architektur der Kultbauten Japans*, Berlin 1907.

9 Ob Mies van der Rohe es während seiner Zeit als Angestellter bei Bruno Paul in Berlin konsultiert hat, weiß man nicht. Woher er sonst die Anregung gehabt haben könnte die Wandgliederung der Halle im Haus Riehl, 1907, als feingliedriges Quadratmuster unter einem durchgehenden Friesprofil auszuführen, das in seinen Proportionen so sehr japanischen Shoji-Schiebewänden ähnelt, ist völlig unklar. Auch Franz Schulze vermutet in: *Mies van der Rohe*, Berlin 1986. S. 34 in der

japanischen Architektur eine mögliche Quelle. Allerdings findet man bei Baltzer wenig anschauliche Abbildungen dazu.

10 Anm.4. S. 273-290.

11 Anm. 22. S. 13 und 14.

12 Hermann Muthesius. "Das japanische Haus": In: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 1903, Nr. 49, 20. Juni 1903. S.306-307.

13 Adolf Opel (Hrsg.): *Adolf Loos, Ins Leere gesprochen, 1897-1900*. Wien 1981. S.38.

14 Bruno Taut: "Glaserzeugung und Glasbau". In: *Die Qualität*, 1, H. 1/2, April/Mai 1920. S. 11.

15 *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 6 (1921/22). S. 249 ff. Es ist nicht klar, ob es sich bei den Abbildungen von mehreren Gäste- bzw. Hauptwohnräumen um verschiedene Häuser oder gar um ein aufwendig gestaltetes japanisches Hotel handelte. Jedenfalls gab es nach dem Ersten Weltkrieg, an dem Japan nicht beteiligt war, ein reiches Klientel, das sich den Neubau traditioneller Wohnhäuser leistete.

16 Ebd. S. 234.

17 Hans Schiebelhuth: "Japanische Innenräume". In: *Die Qualität* 3 (1922/23). S. 70–73.

18 S. Kakuzo Okakura (1862-1913): *Das Buch vom Tee*. Englisch 1906, deutsch 1919 als Inseltaschenbuch Nr. 274 erschienen.

19 Bruno Taut: "Vom gegenwärtigen Geist der Architektur", als Vortrag gehalten in Düsseldorf, Köln, Rotterdam und Amsterdam im Frühjahr 1923. In: *Hellweg*, ³(1923), H.28. S. 487-489.

20 *Moderne Bauformen* 29 (1930), H.2. S. 67, im Anschluss an Tauts Artikel "Rußlands architektonische Situation".

21 "Ein Wohnhaus des Kobori-Enshu, Kioto Anfang 17. Jahrh.". In: *Moderne Bauformen* 30 (1931) H.5. S. 236-237.

22 Eine Ausnahme mag Tetsuro Yoshida gewesen sein, der 1928 auch ein großes Wohnhaus in traditioneller Bauweise für einen reichen Bauherrn errichtete und dies in äußerst reduzierten Bauformen durchführte, also "modern" und traditionell zu bauen wusste. Es wird berichtet, Gropius habe Bunzo Yamaguchi (1902-1978), der 1931-32 in Europa reiste und ab Mitte 1931 für ein halbes Jahr in seinem Büro gearbeitet hatte, gebeten Fotos von Teehäusern mitzubringen, die wohl auch ausgestellt wurden, aber das waren nur einzelne Proben, die eine Erwartung nur unzureichend befriedigten.

23 "Dear Corbu, all what we have been fighting for has its parallel in old Japanese culture. This rock garden of Zen-monks in the 13. century – stones and raked white pebbles – an elating spot of peace. You would be as excited as I am in this 2000 year old space of cultural wisdom! The Japanese house is the best and most modern I know of and truly prefabricated. Hoping you are well. Greetings to you and Mme yours Gropius." Francesco Dal Co entdeckte diese Postkarte vom Juni 1954 im Archive Fondation Le Corbusier in Paris und publizierte sie im Buch *Katsura, Imperial Villa* des Electa Verlages in Mailand, 2005. S. 386-389.

24 S. Reginald R. Isaacs: *Walter Gropius, Der Mensch und sein Werk*, Berlin 1984. S. 1011-1022

25 Contribution by Walter Gropius for the book to be given to Dr. Suzuki on his 90th birthday (1959), Typoscript, Bauhaus Archiv Berlin

26 Isaacs, Anm.24. S. 862. Karin Kirsch: *Die neue Wohnung und das alte Japan*. Stuttgart 1994. S. 155.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Thomas Knüvener
(Köln)

Ästhetik der Deponie

Der Umgang mit Abfällen ist durch Paradoxien bestimmt: Das urbane Leben erzeugt in unvorstellbarem Ausmaß Abfall, doch Deponien sind selten willkommen; noch seltener werden sie als wichtige Bestandteile der modernen Infrastruktur wahrgenommen und gestaltet. Obwohl Deponien mittlerweile technologisch hochkomplexe Anlagen sind, werden sie im Bewusstsein der Mehrheit ausgeblendet. Dieser Zustand erfordert ein neues Sehen, das die Möglichkeiten von Deponien als Landschaftsbau- stellen nutzt, um sie als Infrastrukturprojekten mit erkennbarer Bedeutung zu gestalten.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-12028
Januar 2008
#1 "FremdSehen"
S. 97-103





Wenn der Besucher von Osten kommend eine der Rheinbrücken überquert, liegt ihm Köln zu Füßen. Die Brücken heben den Ankommenden hoch über den Rhein und inszenieren die Einfahrt und den Blick. Die Identität einer Stadt besteht für viele in solchen bedeutungsvollen und sinnstiftenden Monumenten. Jeder weiß, nicht alle Momente sind derart beeindruckend und erinnerungswert wie die Rheinquerung, - im Gegenteil. Sowohl der Bahnreisende auf der Hohenzollern-Brücke wie auch der Autofahrer auf der Zoobrücke haben eine lange Anfahrt hinter sich. Vorbei an Industriegebieten, Zufahrtsrampen der Schnellstraßen und Autobahnen. Infrastruktur ist in vielen Bereichen prägend für die Wahrnehmung von Stadt. Hinzu kommen Einrichtungen, die gezielt abseits angelegt worden sind, so etwa die Zentraldeponie Leppe.

Die Infrastruktur, welche die Stadt funktionieren lässt, bedeckt größere Flächen als jede geschichtsträchtige Altstadt. Selten ist sie jedoch in ähnlicher Weise Bedeutungsträger. Nur Brücken sind Ausnahmen von dieser Regel, da sie durch ihre metaphorische Dimension schnell im allgemeinen Gedächtnis zu Bedeutungsträgern avancieren, als Höchstleistungen der Ingenieurskunst gelten und "zur Architektur werden". Im Allgemeinen aber ist es nicht häufig, dass Infrastrukturbauwerke in solch positiver Weise als identitätsstiftend wahrgenommen oder dass sie über ihre Funktionalität hinaus als wertvoll empfunden werden. Die Mehrzahl der infrastrukturellen Bauwerke bleibt unbestimmt und ungestaltet.

Besonders gilt dies für das gesamte Entsorgungssystem einer Stadt. Das urbane Leben erzeugt in unvorstellbarem Ausmaß Abfall. Das System der Abfallentsorgung ist komplex und hybrid: Vom einzelnen Funktionsgegenstand, den Abfallcontainern über die Abfallfahrzeuge zu den Bauwerken der Umschlagsstationen bis hin zur großflächig landschaftlichen Organisation der Deponieanlagen. Fortschreitend rückt dabei der Abfall vom Erzeuger aus der Stadt in die Peripherie, wo er endgelagert wird. Selten kennt der individuelle Konsument die Lage dieser Einrichtungen, geschweige, dass er je dort gewesen ist und sie erlebt hat. Wenn die Gesellschaft für die Infrastruktur des Abfalls "Wissen, Technik und Geld"¹ investiert, werden insofern oft Chancen vergeben, denn die spezifisch entwickelten Lösungen und Produkte der Abfallwirtschaft haben durchaus große gestalterische Potentiale. Um diese Potentiale aufzuzeigen, wird hier beispielhaft die Deponie als der räumliche Teil des Abfall-Systems untersucht.

Geschichte

Auch ein "scheinbar ahistorisches Phänomen"² wie der Abfall hat Entwicklungen im gesellschaftlichen Verständnis erfahren und eine eigene Geschichte. Recycling und Wiederverwendung sind keine neuen Entwicklungen, sondern waren eine Selbstverständlichkeit bis zur Industrialisierung im 19. Jahrhundert. Der Anteil des wiederverwendeten Materials war vergleichsweise hoch – Rohstoffe waren ein teures Gut und nahmen einen hohen Kostenanteil in der



Produktion ein. Arbeitskraft war billig. Dies machte es lohnend, Gebrauchsgegenstände immer wieder zu reparieren. Hausmüll wiederum bestand zu großen Teilen aus organischen Abfällen wie Speiseresten und Küchenabfällen; diese konnten verfüttert oder als Dünger eingesetzt werden. Der Rest wurde auf dem Grundstück in der häuslichen Senkgrube entsorgt. Anders sah es dann in den aufkommenden Großstädten des 19. Jahrhunderts aus: Die Subsistenzwirtschaft mit eigenem Vieh oder Anbauflächen wurde durch immer dichtere Bebauung nicht mehr möglich, so dass Müllberge und Fäkalien ein dauerhaftes Problem darstellten. Die unzureichende Entsorgung der Abfälle wurde zu einer gesundheitlichen Bedrohung, da die Zusammenhänge von Abfall und verschiedenen Krankheiten nicht verstanden wurden und es wiederholt zum Ausbruch von Seuchen kam.

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts erkannten Wissenschaftler schließlich die Bedeutung der Hygiene. Darauf folgte der Ausbau geordneter Kanalisationen und der Aufbau einer Abfallentsorgung. Anfänglich noch schwer durchsetzbar, war eine städtisch organisierte Müllabfuhr schon bald nicht mehr aus dem Alltagsleben weg zu denken. Es musste allerdings auf dem eigenen Dorf- oder Stadtgebiet entsorgt werden: Niemand akzeptierte fremden Abfall auf seinem eigenen Territorium. Jede Gemeinde hatte ihre eigene Müllkippe, meist offen gelassene und zur Verfüllung freigegebene Abgrabungen. Jedoch waren viele der Deponien ungesichert, so dass Schadstoffe durch Sickerwasser in das Grundwasser gelang-

ten konnten. Hinzu kamen die Gerüche und Abfall, den der Wind in die Umgebung trieb. Insbesondere für die Großstädte mit geringerer Fläche wurde die Deponierung auf dem eigenen Stadtgebiet ein Problem. Schon früh wurde die Möglichkeit der Abfallverbrennung in Erwägung gezogen und erste Abfallverbrennungsanlagen wurden konzipiert.

Mit dem aufkommenden Umweltbewusstsein in den 1970er Jahren kommt es zu einem Anschauungswandel: Das Gefährdungspotential der unzureichend gesicherten Abfallkippen wird erkannt. Kommunen und Kreise reagieren durch gemeinsam geführte Zentraldeponien. Sie werden an Orten errichtet, welche nach geologischen Untersuchungen als geeignet eingestuft werden, d.h. insbesondere wasserundurchlässige Bodenschichten aufweisen, die das Grundwasser schützen. Mit der Verwissenschaftlichung der Planung geht die Technisierung der Abfalldeponierung einher. Deponietechnik konstruiert künstliche Abdichtungen, Sickerwasseraufbereitung, Gasaufbereitung und -verstromung; das Verhalten der Deponiemasse nach Einbringen und Setzungen wird erforscht. Die neueste Veränderung, ausgelöst durch die Novellierung des Bundesimmissionsschutzgesetzes 2005 und dem dort erlassenen Deponierungsverbot für organischen Abfall, ist die Vergärung oder die Verbrennung dieser Abfälle; letzteres um Strom zu erzeugen und um das Volumen des zu deponierenden Materials zu verringern. Jedoch ist diese scheinbar elegante Lösung auch nicht ohne Tücken: Oft muss brennbares Material zugegeben werden, um wirkungsvoll



zu verbrennen, zum anderen gelangt ein Teil des Abfalls durch die Verbrennungsgase in die Atmosphäre.

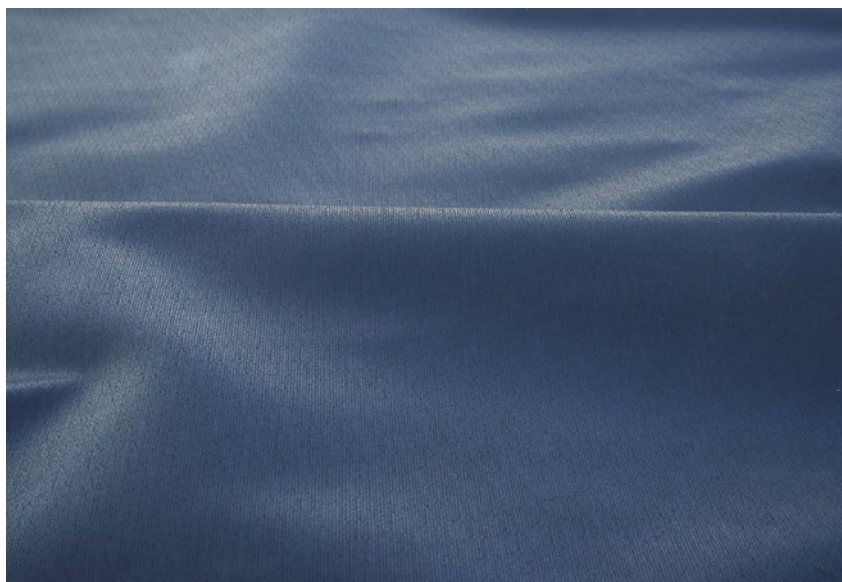
Die geschichtliche Entwicklung zeigt, wie die Gesellschaft mit Abfall umgeht und das Verhältnis zur Umwelt bewertet. Darüber hinaus spiegeln sich in der Art und Weise der Abfallbewältigung die technischen Möglichkeiten der Zeit.

Technologie

Dieser kurze Abriss der Geschichte des Abfalls und der Abfallentsorgung zeigt, dass es eine Entwicklung zu zentral organisierten Institutionen und zu speziellen Anlagen gibt. Die Zentraldeponie ist eine infrastrukturelle Einrichtung, die Resultat einer aufwendigen und umfangreichen Forschung ist.³ Alle wesentlichen technischen Aspekte fließen ein: Bodenkunde und Geologie bei den vorbereitenden Arbeiten und der Suche nach dem passenden Standort, Materialforschung für adäquate Dichtungstechnologien und –methoden, Verfahrenstechnik bei Sickerwasseraufbereitung und Deponiegasentnahme und –verwertung sowie verschiedene Disziplinen im Bereich Maschinenbau für die Konstruktion von Sortier- und Sammelanlagen, Aufbereitung und natürlich auch den gesamten Fahrzeugpark vom Müllfahrzeug bis zur Spezialmaschine auf der Anlage selbst. Auch der Deponiekörper

wird anhand einer Vielzahl von Parametern überwacht: Senkung, Dichte, Wasserstand. Alle Materialien, die verbaut werden, sowie sämtliche Stoffe, die aus der Deponie entweichen, werden aufgezeichnet und kontrolliert. All dies ähnelt einer riesenhaften Laboranordnung, die den biologischen Abbauprozess anschiebt und in Gang hält.

Deponien sind selten willkommen. "Im Bewusstsein der Menschen sind Deponien 'Unorte'."⁴ Zugänglich sind sie nur für die Betriebsangehörigen, ganz abgesehen davon, dass sich selten jemand freiwillig in diesen Tabuzonen bewegt. Zäune schirmen den Betriebsbereich und die Flächen, die von Setzungen betroffen sind, ab. Ein Ring aus Buschwerk bildet einen Emissionsschutz und beschränkt den Einblick. Schon beim Einrichten der Deponie wird die Nachsorge geplant, die Natur soll zurückkehren und die Landschaft soll nach Jahrzehnten wieder unberührt aussehen. Aktuell wird es zu vielen Schließungen kommen, denn die Gesetzesänderung von 2005 beendet die Deponierung von organischen Abfällen. Hier tritt schließlich eine neue Herausforderung auf: Nicht die technische Nachsorge ist Neuland, diese wird ähnlich effizient sein wie das bisherige System der Abfallwirtschaft, vielmehr steht die Frage nach dem Erscheinungsbild einer stillgelegten Deponie im Raum. Die technische und rechtliche Entwicklung



zwingt dazu, Deponien aus einer neuen Perspektive zu betrachten.

Ästhetik

Die technischen Mittel zur Betreibung einer Deponie sind ausgereift. Eine ganze Branche ist darauf spezialisiert, mit den Überresten des täglichen Lebens umzugehen. Es gibt eine Vielzahl besonderer Materialien und entsprechende Techniken, den Abfall einzubauen und über lange Zeit zu sichern. Eine neue Typologie der Deponie hat sich entwickelt, eine Art der Anlage, die eine hybride Form zwischen Landschaft und Bauwerk einnimmt. Es ist an der Zeit, nicht ausschließlich über den ordnungsgemäßen Einbau, sondern gleichzeitig über die Gestaltung der Deponie nachzudenken. Es geht nicht mehr nur um die technische Bewältigung einer Aufgabe, sondern im gleichen Maß um gestalterisches Vorgehen und um die Erzeugung von Bedeutung im Sinne von Relevanz und Wert.

Wie Hermann Prigann bei seinen Ausführungen zum "Museum der verlorenen Wünsche" schreibt, haben die Menschen Befürchtungen, mit Orten, auf denen Abfällen lagern, umzugehen. Abfälle sind nicht nur lästige Überbleibsel, sondern häufig übelriechend und unhygienisch. Wegwerfen ist ein "Distanzieren" von Dingen, die unangenehm oder schlimmeres sind. Andererseits produziert jeder Abfall und jeder ist dadurch an dem Entstehen dieser Orte der Entsorgung und Lagerung beteiligt. Es geht darum, die-

sen Widerspruch, wenn nicht aufzulösen, so zumindest bewusst zu machen:

"Die Frage heute und in der Zukunft ist: Wie können wir nicht nur eine Mitverantwortlichkeit an der Müllentstehung beim Einzelnen erreichen, sondern wie können wir statt der Verdrängung der 'Altlasten' sogar ein Interesse an den im Inneren einer Deponie ablaufenden Prozessen wecken?"⁵

Hier gibt es eine grundsätzliche Strategie: Diese Orte müssen zugänglich werden. Meist liegen Deponien abseits und abgegrenzt hinter hohen Zäunen, abgepflanzt durch Sicht- und Staubschutzbewuchs und sind aus betrieblichen Gründen unbetreibar. Das kann sich ändern und die gesamte Fläche oder Teilbereiche können unter bestimmten Umständen "veröffentlicht" werden. Dieses Vorgehen bietet sich beim der laufenden Deponierung an. Außerdem können Strategien entwickelt werden, wie die verbleibenden betrieblichen Prozesse ablaufen können, auch wenn die Öffentlichkeit Zugang zum Gelände hat. Es besteht die Verantwortung, Deponien als Einrichtungen der öffentlichen Hand bzw. mit öffentlichem Auftrag zurück ins öffentliche Leben zu führen. Dies ist nicht nur im unmittelbaren Wortsinn zu verstehen; es meint ebenso eine Transparenz der ablaufenden Vorgänge, das Bemühen um eine Kommunikation zwischen Spezialisten und Laien. Viele technische Prozesse der Abfalldeponierung sind aufgrund ihrer Komplexität für den Laien nicht mehr verständlich, zumal viele Abläufe unsichtbar sind: Die Deponie

erscheint von außen vor allem als ein großer Hügel, der nicht einsehbar ist. Daher ist es in besonderer Weise notwendig, Funktionsabläufe und -prinzipien verständlich aufzubereiten, eine Erfahrung des Ortes zu ermöglichen und Verständnis zu schaffen.

*"Seit Ciceros Vergleich zwischen der Pflege der menschlichen Seele und dem Ackerbau dient die Arbeit an der organisch wachsenden Natur als ein Vorbild und Muster, anhand dessen sich die Menschen klar zu machen versuchen, wie sie mit sich selbst und der Welt umgehen wollen."*⁶

Neben der Transparenz der technischen Abläufe und der öffentlichen Zugänglichkeit des Geländes kommt der Gestaltung der Deponie neue Bedeutung zu. Über die Nutzung der Flächen, die "zurückgegeben" werden, wird im Einzelnen entschieden, gesichert sein sollte aber ihre bewusste Gestaltung. Deponien sind Landschaftsbaustellen großen Ausmaßes und dies ist gestalterisch zu nutzen. Beispielsweise können Erdformationen von besonderer Prägnanz geschaffen werden, die ihren Reiz darin haben, dass sie gerade nicht natürlich entstanden sind und sich von der Umgebung unterscheiden. Baumaschinen können statt sanfte Hügel zu modellieren etwa Kanten und "Kristallfacetten" planieren, die gleichzeitig optimal bestimmten funktionalen Bedürfnissen von Ausrichtung und Neigung entsprechen. Auch die Topografie kann bewusst in extremer Weise aufgebaut werden, beispielsweise durch kegelförmige Hochpunkte, von denen aus ein

Panoramablick über die Umgebung möglich wird. Form und Bedeutung aus neuen Stoffen und neuen Technologien zu entwickeln, ist das große Potential. Es kann eine neue Ästhetik der Materialien entstehen, welche die extrem dauerhaften und widerständigen Produkte nutzt, die beim Bau von Deponien eingesetzt werden. Kunststoffbahnen, die zur Abdichtung und Abdeckung verwendet werden, sind das prägende Material der Deponie – wenn sie nicht unter dem Mantel der rekultivierenden Begrünung verschwinden. Sie können gezielt als Gegensatz zur naturnahen Umgebung eingesetzt werden und so eindeutige Hinweise auf den Ort liefern. Daneben sollte eine Strategie der Informationen über die Abfalldeponie und das sich dahinter verbergende System geboten werden, ein didaktisches Gestaltungskonzept. Ein Informationspavillon an einer besonderen Position in der Landschaft mit gutem Ausblick kann gleichzeitig ein Ziel oder eine Station für Wanderungen sein, er kann Service-Einrichtungen beinhalten und über den Ort und seinen Hintergrund informieren. Eine andere Möglichkeit, die sich in dieser besonderen künstlichen Landschaft anbietet, ist, das vorhandene Netz von Klein- und Kleinststandpunkten auf der Deponie als "Datenträger" zu verwenden und über viele Einzelpunkte informieren. All diese Maßnahmen können dazu führen, über ein besseres Verständnis des Ortes eine größere Akzeptanz zu erzeugen.

Deponien können sich von einem reinen Infrastrukturprojekt zu Bauwerken mit Bedeutung wandeln. In diesem Sinn sollten sich Deponien – wie Brücken – zu einer Gestaltungsaufgabe wandeln, um von einer rein funktionalen Einrichtung zum Bedeutungsträger zu werden. Es ist die große Chance, beim Bau von Deponien und bei der Nachsorge das Potential dieser "Landschafts-Bauwerke" zu erkennen und zu nutzen, ihre Wertschätzung und Attraktivität in der Öffentlichkeit zu fördern und gleichzeitig neue Nutzungen in die bestehenden Standort zu implantieren.



Anmerkungen:

- 1 Ulrike Schnappinger: "Bauen für die Abfallwirtschaft". In: *Bauwelt* 1995 H. 1-2. S. 36.
- 2 Susanne Köstering, Renate Rüb: "Müll in historischer Perspektive – Beispiel Berlin". In: *Bauwelt* 1995 H. 1-2. S. 24.
- 3 Mira Engler: *Designing America's Waste Landscape*. Baltimore, London 2004. S. 80-81.
- 4 Hermann Prigann: Das "Museum der verlorenen Wünsche". In: Heike Strelow (Hg.): *Ökologische Ästhetik – Theorie und Praxis künstlerischer Umweltgestaltung*. Basel, Berlin, Boston 2004. S. 166.
- 5 Hermann Prigann: *Das "Museum der verlorenen Wünsche"*. 2000. <http://www.deponiestief.de/deponie/prigann/prigann1.htm> (23.01.2006).
- 6 Johannes Bilstein, Matthias Winzen: "Park - Zucht und Wildwuchs in der Kunst". In: Johannes Bilstein, Matthias Winzen (Hrsg.): *Park - Zucht und Wildwuchs in der Kunst*. Nürnberg, 2005. S. 8.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Arne Scheuermann
(Bern)

RailCity oder Hauptbahnhof?

Eine designtheoretische Interpretation von Transportströmen und Einkaufserlebnissen im Hauptbahnhof Bern

In der neueren Designtheorie wird zur Zeit – auch in Bezug auf die Rhetorik – vermehrt der Aspekt der Wirkungsintention diskutiert; in Abgrenzung zur Analyse von 'Bedeutung' stehen in diesem Modell Produktion und Analyse in einem wirkungsgeleiteten Verhältnis. Ausgehend von der These, dass sich die beabsichtigten Nutzungen eines Gebäudes anhand des in und an ihm wirkenden Designs beschreiben lassen, wird am Beispiel des Berner Hauptbahnhofs ("SBB RailCity Bern") gezeigt, wie sich dessen 'design for shopping' zum 'design for transport' verhält. Die Architektur des Bahnhofs wird in diesem Setting weniger als 'gebauter Raum' verstanden als vielmehr als Träger und Auslöser von Informationsumgebungen, Blick- und Gangführungen, Stimmungsinszenierungen und Reizen – mit dem Ziel, Reisende und potentielle Konsument in ihrer jeweiligen Erlebniskette zu führen: ein Blick auf die Architektur eines Bahnhofs aus der Perspektive der Designtheorie.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-12018
Januar 2008
#1 "FremdSehen"
S. 105-111



Anfahrt

James Bond erreicht Bern mit dem Auto: Sein silberner Aston Martin passiert den Bärengraben von Osten her und "schnürt" über die Nydeggbücke hinauf in die malerische Altstadt. Er hält an der Heiliggeistkirche, um genau zu sein: vor der grünen Sandsteinfassade des Hotels Schweizerhof, das in der Filmhandlung eine Kanzlei zu beherbergen vorgibt. Auch andere Berner Schauplätze im Bond-Abenteuer *On Her Majesty's Secret Service* von 1969 sind nicht das, was sie zu sein vorgeben: Das als Piz Gloria berühmt gewordene, hoch in den Alpen gelegene Hauptquartier von Bonds Widerpart Blofeld beispielsweise war ein zum Zeitpunkt der Dreharbeiten noch im Bau befindliches Ausflugsrestaurant; die Filmproduktion übernahm kurzerhand die Kosten der gesamten Innenausbauten in permanenter Bauweise und durfte daher den Drehort exklusiv als Höhle des Bösen nutzen. Die pittoreske Kirche, das großbürgerliche Geschäftshaus, die futuristische Zentrale des Bösen: Wie für die Auswahl von Filmlocations üblich, richtet sich also auch in diesem Film das 'Casting der Orte' nach ihrer Wirkung, nicht nach ihrer eigentlichen Nutzung. So kommt auch der großen Baustelle gegenüber vom Hotel eine besondere Bedeutung zu: Sie dynamisiert und urbanisiert die Beschaulichkeit der Stadt (angezeigt durch den Barockturm der Heiliggeistkirche) und verleiht der Recherche im Schweizerhof Tempo: Die für Bond wichtigen Unterlagen sind an einem Baukran befestigt und werden ihm schließlich in einer spektakulären Aktion quer über die Strasse gereicht. Was hier gebaut wird, verrät der Film nicht: ... es ist der Berner Hauptbahnhof.

Modell

So wie sich die Auswahl eines Drehorts an seiner Wirkung orientiert, tun dies auch andere Designentscheidungen in anderen Bereichen der Gestaltung: Die Wahl einer Farbe, einer Typografie, eines Leitsystems, eines Interface usw. lässt sich im gestalterischen Prozess grundsätzlich als Entscheidung für eine Wirkungsdimension verstehen. Designer¹ tref-

fen diese Entscheidung vor dem Hintergrund erprobter Anwendungen und ihres internalisierten Wissens darüber. Die Rezeption, Analyse und Produktion fremder und eigener Designartefakte sind in diesem Vorgang über eine Schleife verbunden, die sich mit dem Modell wirkungsgeleiteter Kommunikation in der Rhetorik gut veranschaulichen lässt:² Designer wenden Regeln an, die sich in einem Artefakt manifestieren, das dann ohne weiteres Eingreifen seiner Schöpfer auf die Adressaten wirkt. Hier ist es wichtig, zu verstehen, dass und wie der Designer lediglich die *Wirkungsabsicht* im Artefakt manifestieren kann: Ob und wie dieses dann auf die Adressaten wirkt, hängt davon ab, wie gelungen die Auswahl der Techniken und Mittel ist, die diese Wirkung erzeugen soll. In Umkehrung – also in der Analyse – kann ein Adressat die durch das Artefakt generierten Wirkungen an sich selbst und anderen beobachten, zu Vermutungen über die Wirkungsfunktionen der angewandten Mittel kommen und schließlich zu Vermutungen über die dieser Wirkung vorgelagerte *mögliche* (nicht *empirische*!) Intention der Designer. In diesem – in der klassischen Rhetorik gut erprobten – Lernverhältnis kommt es zur 'Weitergabe' von Designregeln, indem die Analyse wiederum die eigene Produktion beeinflusst: Designer schreiben voneinander ab – was funktioniert, wird imitiert. Innovation wird in diesem Rahmen zu einer konstruktiven Abweichung, die den Regelkreislauf lebendig hält und eine iterative Entwicklung der Regeln ermöglicht. Und mehr noch: Theorie (Analyse) und Praxis (Produktion) sind in diesem Modell untrennbar aufeinander bezogen: *Rhetores* lernen ihr Handwerk durch die Analyse fremder und das Halten eigener Reden, Designer lernen ihr Handwerk durch die Analyse fremder und die Produktion eigener Designartefakte. In diesem Modell 'löst' Design keine Probleme, sondern trägt in einem polyvalenten Wirkungsgemisch zur Verschiebung des Problemkontexts bei. Oder wie der Designer Matt Ward in einer Diskussion zur Forschung im Design einmal sinngemäß bemerkte: "Design gibt manchmal Antworten, ohne das Problem zu lösen."³



Abb. 1. Der Berner Hauptbahnhof. Aufnahme numstead (www.flickr.com).

Methode

Im vorgestellten Modell kommt der Beschreibung des Objekts als Methode eine besondere Bedeutung bei. Die Analyse der Designwirkungen und ihres Zusammenspiels führt hierbei zu einer Interpretation am Objekt und schließlich zu einer hypothesengeleiteten Hermeneutik der beabsichtigten Wirkung. Diese Interpretation erfolgt vor dem Hintergrund eigener Design-tätigkeit und nutzt daher die eigenen Erfahrungen als Deutungsfolie. Man könnte sagen: Das implizite Wissen aus dem Designprozess manifestiert sich in der expliziten Interpretation des fremden Artefakts.

Reisen: Design for Transport

Der Berner Hauptbahnhof ist das 'Nadelöhr der Schweiz'. Er verfügt über 13 Gleise (neben den im Untergeschoss beherbergten vier Gleisen des RBS-Kopfbahnhofs),⁴ die im Hauptgebäude durch eine bogenförmige unterirdische Passage und am Westende der Gleise seit 2004 durch eine oberhalb der Gleise verlaufende Passage mit dem Namen 'Welle' miteinander verbunden sind, deren Perrondächer auf Brettschichtholzträgern sich wie eine

Welle aus der oberhalb der Gleise liegenden Schanzenstrasse hinabschwingen. Die SBB Verkaufsstelle, allfällige Informationstafeln und der Auslandschalter der SBB liegen am Eingang zur Unterführung. Wer sich heute den Gleisaufgängen nähert, muss sich also entweder in einer geschlossenen Unterführung nah der zentralen Infrastruktur bogenförmig bewegen oder fern der Infrastruktur auf einer lichten Geraden. Neben seiner Bedeutung als Umsteigebahnhof dient der Berner Hauptbahnhof vor allem Pendlern.⁵ Dieser Umstand führt zu einem klaren Auftrag an das Gebäudedesign: Es soll die Ströme der Reisenden effektiv leiten und möglichst reibungslos auch zu Stosszeiten den Ablauf aller Transportkanäle gewährleisten. Der Neubau von 1966-1974 (noch ohne die 'Welle') galt hierfür rasch als zu eng, zu dunkel und zu wenig auf die Bedürfnisse des Reisens zugeschnitten. Im Jahr 1999 wurde deshalb mit der Umbauplanung des Bahnhofs zu seiner jetzigen Form begonnen – im Mittelpunkt standen dabei die Erneuerung des Empfangsgebäudes und die bereits oben erwähnte 'Welle'. Die zentrale Eingangssituation wurde in eine Halle umgewandelt, deren Ausmaß (60 m Länge, 14 m Breite, 17 m Höhe) nahezu ohne

sekundäre Tragelemente auskommt. Die Dachverglasung ist ebenso wie die dreiseitig umlaufende Glashülle am Gebäude und die Innenhaut aus Glas mehrschichtig aufgebaut, wobei acht verschiedene Glastypen zum Einsatz kamen – es lässt sich also vermuten, dass der Kommunikation des Entwurfs Attribute wie Transparenz und Leichtigkeit beigegeben waren; in der Hauszeitung der SBB wird der Neubau dementsprechend als "luftig, sicher, friedlich" beschrieben.⁶

Käuferleben: Design for Shopping

Neben der Neugestaltung der Laufwege und dem vermehrten Einsatz von Glas und Licht als Gestaltungselementen zeichnet sich der Umbau nun durch eine Teilnutzung des Bahnhofs als Mall aus. Rund 50 Geschäftsmieter versprechen *"Shopper auf die Moderne Art: Von morgens früh bis abends spät, 365 Tage im Jahr, hell, sauber, freundlich."*⁷ Die Engführung in der Marketingsprache der SBB (das Reisen "luftig, sicher, friedlich", das Einkaufen "hell, sauber, freundlich") verweist bereits auf die in eine Richtung intendierte Gesamtwirkung des Konzepts. Im Mai 2003 wurde der SBB Bahnhof eingeweiht. Und wenn das Programmheft zum "Bahnhofsfest" auch noch vom "Bahnhof" spricht, wurde in der SBB-eigenen Hauszeitschrift *via* bereits folgerichtig unter dem Markennamen des (im Folgenden an allen schweizer Großbahnhöfen) verwirklichten Konzepts berichtet: RailCity.

Die Selbstinterpretation der SBB vereint demnach die Wirkungsdimensionen von 'Reisen' und 'Einkaufen' zu einem geschlossenen Ganzen. Diese Interpretation widerspricht der klassischen, an Reiseorten vorherrschenden Trennung beider Sphären, wie wir sie sowohl an herkömmlichen Bahnhofsmo-
dellen als auch an Flughäfen vorfinden, in denen das Einkaufen entweder dem Reisezweck selbst dient oder aber entlang unvermeidbarer Reisewege stattfindet: Der typische 'Blumenladen und Kiosk' kleinerer Regionalbahnhöfe wird beispielsweise im Hauptbahnhof Köln zu einer Kombination aus Reisebedarf anbietern in den orthogonal zu den Gleisen gelegenen Unterführungen und einer quer dazu verlaufenden Restaurantlandschaft – die Ein-

kaufswelt im Flughafen wiederum ist an Sicherheits- und Duty-Free-Zonen orientiert und folgt somit der Erlebniskette des Reisens. Die Entscheidung aber, ob die Dramaturgie des Einkaufs in die Dramaturgie des Reisens eingebettet ist oder nicht, beeinflusst alle weiteren Designentscheidungen.

Möglicher Konflikt in der Nutzung und daraus resultierende Designfrage

Kurt Blum, Architekt im 'Atelier 5' und Gestalter des Umbaus gibt anlässlich der Eröffnung zu Protokoll: *"Gute Architektur lenkt die Menschen automatisch an den richtigen Ort."*⁸ Gemeint scheint: der richtige Ort im Reiseerleben. Die Selbsterfahrung im Berner Bahnhof zeigt die deutliche Priorisierung der Wegführung für Reisende. Die zügige Einweisung auf die Transportwege in der Haupthalle führt nicht zwangsweise an einem Ladengeschäft vorbei, und auch der Weg über die 'Welle' führt direkt auf die Gleise. Die Kennzahlen der Nutzung unterstreichen diese Beobachtung: Täglich 10.000 Passanten stehen rund 140.000 Reisende im Zugverkehr gegenüber.⁹ Dies führt zu einer interessanten Designaufgabe: Wie können Reisende auf die Einkaufsmöglichkeiten im Gebäude hingewiesen werden, ohne den Ablauf der Zu- und Abgänge der Passagierströme zu stören? Die Mischung im Nutzungsprofil der rund 50 Geschäftsmieter zeigt deutlich, dass zwischen Lauf- und Reisekundschaft und gezielt zum Einkauf angereisten Nutzern getrennt wird: Je höher das Geschäft im Gebäude untergebracht ist, desto mehr ist es an langfristiger Nutzung und Kundenbindung orientiert; einem Kiosk und einem Blumen-
geschäft im Erdgeschoss beispielsweise sind eine Reinigung und ein Schuhgeschäft im ersten Stock zuzuordnen. Der Nutzungsplan zwingt *Reisende* also nicht in das Obergeschoss. Die beiden hochfrequent genutzten Geschäfte im ersten Stock (die Apotheke und die Filiale einer Supermarktkette) sind zudem entlang der Ein- und Ausgänge gelegen und führen nicht zu den anderen Ladenlokalen; die Aufgänge führen in der Richtungslogik der Eingangshalle *zurück*, also von den Gleisen und von den Ausgängen weg. Die Ladenbeschriftungen schließlich sind plan



Abb. 2. Die „Welle“ ist als Passage auf die zügige der Erschließung der Bahnsteige angelegt. Die eingesetzten Informationstafeln entsprechen den Standards der SBB und sind bewusst zurückhaltend. Aufnahme kusito (www.flickr.com).

über den Schaufenstern angebracht, was der verkaufsoptimierenden Blickführung üblicher Malls zuwider läuft. Es entsteht also der Eindruck, dass sich das Verkaufserleben dem Reiseerleben unterordnet und Fragestellungen der Orientierung und des gesamthaften Erscheinungsbilds Priorität eingeräumt wurde. Diese Interpretation verdichtet sich, wenn man die im Untergeschoss beherbergten Ladengeschäfte und Foodanbieter in der Nebenpassage 'Christoffelunterführung' (in Verantwortung der Stadt Bern, nicht der SBB) beobachtet, die dem Corporate Design der im Stadt- und Galeriegeschoss der RailCity untergebrachten Geschäfte *nicht* folgen. Während in der RailCity Ladentypografien, Farben, Gestaltung der Schaufensterrahmen und alle sekundären Beschriftungen am Corporate Design der SBB orientiert sind und dezent wirken, buhlen die Imbisse und Geschäfte in der 'Christoffelunterführung' in einem bunten Durcheinander um Kundschaft. Die Logik dieser Gestaltungsstrategien folgt merkantilen Interessen und Erfolgsmustern, was zur Frage führt, ob und gegebenenfalls wie die einzelnen Mieter im ersten Stockwerk der RailCity die Nutzung ihres Stockwerks im Rahmen der bestehenden Architektur und Corporate Design-Vorgaben optimieren.

Interpretation einiger Designapplikationen als Lösungsansätze für diesen Konflikt

Die These dieses Beitrags ist, dass sich einige Designentscheidungen im Gebäude als implizite oder explizite Versuche deuten lassen, die augenscheinlich eher niederfrequente Nutzung des ersten Stockwerks zu erhöhen. Diese Designentscheidungen schließlich nehmen Einfluss auf die in der Architektur wirksamen Mittel. Als *explizite* (und erkennbar gesteuerte) Maßnahme beispielsweise ist die gezielte Bepflanzung der oberen Etage als Raum für kulturelle Anlässe zu werten: So finden regelmäßig kleinere Konzerte statt, zuweilen auf einer den Zugängen abgewandten Bühne, die nur über das Abschreiten der gesamten Ladenpassage zu erreichen ist. Das Niveau der angemieteten Veranstaltungen ist relativ hoch und reicht von Klassik- und Jazzkonzerten bis zu Lesungen. Sampling-Aktionen oder PR-Events hingegen finden im Untergeschoss statt, was darauf hindeutet, dass die Kultur-Ereignisse nicht (nur) als Marketingevent der RailCity-Marke zu deuten sind, sondern (auch) dem Umleiten der Passantenströme dienen. Ebenfalls explizit sind die Durchführung von Sondermärkten und Ver-



Abb. 3. Einheitliches Design im Empfangsgebäude des Berner Hauptbahnhofs. Die Einkaufspassage im ersten Stockwerk ist ganz der Verkehrsfunktion untergeordnet und fällt nicht durch ausgeprägte Werbebotschaften auf. Aufnahme robw1882 (www.flickr.com).

kaufsaktionen einiger nicht selbst in der RailCity untergebrachter Unternehmen zu deuten, wie beispielsweise der Sonderverkauf eines in Bahnhofsnähe beheimateten Velogeschäfts. Implizit hingegen ist die Wirkungsdimension zweier einander gegenüber auf Erdgeschossesebene angebrachten Bewegtbild-Displays. Sie führen den Blick der im Untergeschoss am Meetingpoint wartenden oder die unterirdischen Zugänge nutzenden Reisenden automatisch auf das erste Stockwerk. Gleiches gilt für die mittig dem Eingang gegenüberliegende Tafel, die die Abfahrtszeiten, Gleise und Zielorte der Züge anzeigt; auch sie lenkt den Blick der Reisenden auf die obere Shoppingetage. Eine andere wichtige Designentscheidung beeinflusst die Wahrnehmung der Gesamtarchitektur des Gebäudes von außen: Ein oberhalb des zentralen Eingangs gelegener Jeans-Shop wirbt in seinem Fenster mit einem groß dimensionierten Schriftzug, der auf zwei in wechselnden Pastellfarben beleuchteten Leuchtkästen angebracht ist. Der Schriftzug dieses Geschäfts folgt nicht den Vorgaben im Innern der RailCity; er ist sogar größer als die Auszeichnung des Gebäudes als Hauptbahnhof und er wird dank seiner Illumination zum zentralen Absender zum Bahnhofspratz hin. Zwei Wirkungsdimensionen stehen sich hier gegenüber. Die Präsenz des eher nicht als Premiummarke zu bewertenden Unterneh-

mens verdrängt – oberflächlich gesehen – die klare Botschaft der SBB als Betreiberin des Shoppingcenters im Bahnhof, weist jedoch plakativ auf die im Inneren gelegenen Verkaufsaktivitäten hin. Diese Interpretation wird durch die Beobachtung gestützt, dass das Jeans-Geschäft ebenfalls (am Verlauf der Rolltreppen orientiert) am 'Ende' des ersten Stockwerks liegt.

Wenn man diese Designmaßnahmen beschreibt, fällt auf, dass sie jeweils unmittelbare oder vermittelte Auswirkungen auf die Wirkungsdimension der Architektur haben. Die Konzertveranstaltungen verwandeln die Lichtsituation der Halle, da der Klangraum durch schwere Vorhänge entstehen muss, die das vom Bahnhofspratz eintretende Licht schlucken. Die Werbedisplays senden farbiges Licht und führen den Blick von den zentralen Wegführungen der Reisenden zur Seite und nach oben. Die Sonderverkäufe der nicht in der RailCity vertretenen Unternehmen bespielen Freiflächen, die ursprünglich der Weitläufigkeit der Galerieetage dienen. Das Logo des Jeansgeschäfts verändert nahezu kontraproduktiv die Außenwirkung des Gebäudes durch seine visuelle Präsenz. Die 'Aufgabe', das eher wenig genutzte Galeriegeschoss attraktiver zu machen wird also auch auf Kosten der Architektur wirkungsintentional beantwortet.

Schluss

Der Berner Hauptbahnhof zeigt, wie das in der Architektur artikulierte Ziel, Reisende optimal zu führen, in Konflikt mit anderen Nutzungsmodellen (Erlebniskette des Einkaufens) geraten kann. In der Architektur des Berner Hauptbahnhofs dominiert das 'Reisen' das 'Shoppen'. Nachträgliche Designapplikationen (wie der Nutzungsplan, neu angebrachte Displays, verkaufsfördernde Events usw.) greifen

in dieses Verhältnis ein und verändern damit auch die Wirkung der Architektur. Die Priorisierung des Reiseaspekts im Bahnhof ergibt Sinn, offen bleibt jedoch, ob und wie ohne Verlust des architektonischen Konzeptes bereits im Entwurf eine bessere Lösung dieses Konfliktes hätte gefunden werden können. Die Beobachtung der Ausweich-, Gegen- und Hilfsstrategien kontextualisieren somit die architektonischen Wirkungen noch einmal neu – als manifestierte Designentscheidungen.

Anmerkungen:

1 Mit der männlichen Form ist ausdrücklich die weibliche Form mitbezeichnet. Auf Wunsch der Redaktion wird auf eine inklusive Schreibweise zugunsten einer leichteren Lesbarkeit verzichtet.

2 Vgl. hierzu auch: Gesche Joost und Arne Scheuermann: "Design as Rhetoric. Basic Principles of Design Research". In: *Swiss Design Network: Drawing New Territories*. Zürich 2006. S. 153-166, hier: 155-161.

3 Matt Ward (Goldsmith College, London) am 19. April 2007 im 'Hyperwerk' der FHNW, Basel.

4 RBS: Regionalverkehr Bern Solothurn.

5 Während der Niederschrift dieses Textes wurde mit dem großflächigen Umbau des Bahnhofvorplatzes begonnen – dies verändert die derzeitige Wegsituation zum und vom Bahnhof erheblich. 2008 soll die Neugestaltung sowohl des Platzes als auch der Christoffel-

unterführung abgeschlossen sein. Die wesentlichen Bedingungen im Bahnhofsinnern werden voraussichtlich jedoch auch dann noch wie beschrieben vorzufinden sein.

6 [SBB] via 5/2003. S. 29.

7 Mietervereinigung Bahnhof Bern: *Lebendig und vielseitig*. Bern o. J. S. 7.

8 [SBB] via 5/2003. S. 29.

9 [SBB]: *Portrait RailCity Bern*, o. J., o.P. [S. 2].



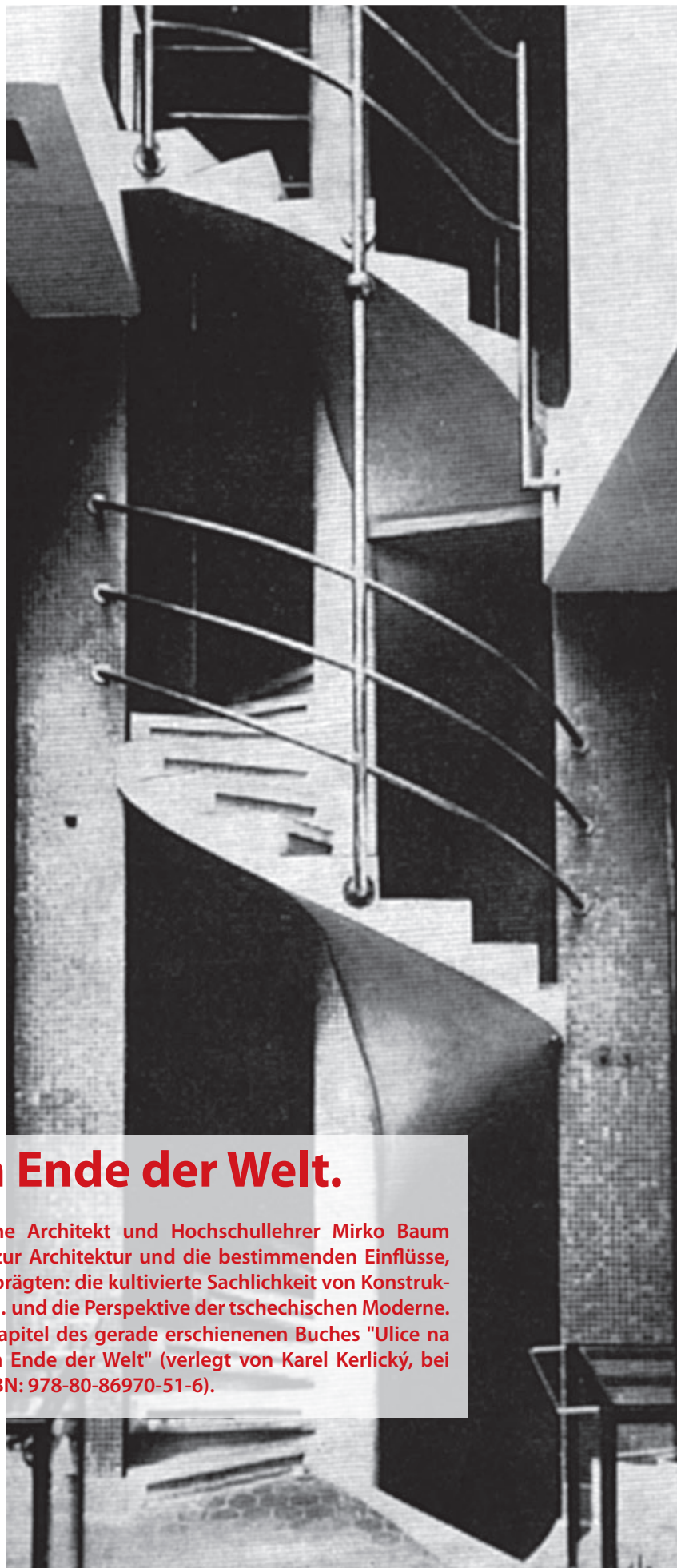
archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Mirko Baum
(Aachen)

Straße am Ende der Welt.

Der deutsch-tschechische Architekt und Hochschullehrer Mirko Baum beschreibt seinen Weg zur Architektur und die bestimmenden Einflüsse, die ihn auf diesem Weg prägten: die kultivierte Sachlichkeit von Konstruktionen und Materialien ... und die Perspektive der tschechischen Moderne. Der Text ist das Schlußkapitel des gerade erschienenen Buches "Ulice na konci světa – Straße am Ende der Welt" (verlegt von Karel Kerlický, bei AVU/Kant, Prag 2007, ISBN: 978-80-86970-51-6).

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-12000
Januar 2008
#1 "FremdSehen"
S. 113-119



Am Anfang der Wahrnehmung meiner Welt lag die genaue Lokalisierung ihres Endes. Es war in Mladá Boleslav, am Ende einer Sackgasse, die vom Rathaus hin auf den Rand eines nahezu senkrecht abfallenden Abhangs führte. Natürlich wusste ich, dass dort unten die Iser fließt, doch an jenem Tag war alles ganz anders.

Das Tal war vollständig in eine Wolke dichten Nebels gehüllt, auf dessen feuchtem und schweigend drohendem Hintergrund ein gusseisernes Geländer zu sehen war, mit dem die Strasse plötzlich und ohne Umschweife endete. Über Geländer zu klettern war damals mein tägliches Brot. Dennoch, hier wurde mir irgendwie klar, dass über dieses Geländer zu klettern bedeutete, jenen sprichwörtlichen "point of no return" zu überschreiten – eine Grenze, deren Verletzung keine Rückkehr mehr gestattet. Ich erinnere mich, damals in Begleitung meiner Mutter gewesen zu sein. Meine seltsame Erkenntnis habe ich aber nicht preisgegeben, sondern zog den exklusiven Genuss eines Gefühls vor, von dem ich erst ein halbes Jahrhundert später gelesen habe, dass es von einem englischen Denker des 18. Jahrhunderts, Edmund Burke,¹ als "delightful horror" benannt wurde – das Gefühl einer angenehmen Furcht, deren Anziehungskraft dem Bewusstsein der Labilität eigener Sicherheit entspringt. Ich denke, dass ich damals einem mächtigen Zauber verfiel, der mich bis heute noch fesselt.

Auch darüber hinaus war in Mladá Boleslav einiges zu sehen. Neben der Noblesse von Králíks Stadttheater² waren es vor allem Krohas Bauten,³ die das ungeschulte Auge schockierten und die von der früheren Anwesenheit einer rätselhaften, außerirdischen Kultur zeugten. Hotel "Venec", das Polyklinikum und vor allem die Industriefachschule, über die sich meine Mutter mit ihrem typisch weiblichen Pragmatismus äußerte (d. h., sie bedauerte jene Person, die in diesem labyrinthisch unübersichtlichen Objekt die unzähligen Fenster putzen musste), waren störende Fremdkörper in einer geordneten Welt, die noch vorwiegend von der Bauroutine des 19. Jahrhunderts geprägt worden war. Mich interessierte die Industriefach-

schule vor allem deswegen, weil dort in der Eingangshalle ein Strahltriebwerk der Me 262⁴ zu sehen war, was in einer Zeit, in der der Propellerantrieb noch dominierte, ein nicht alltägliches Erlebnis war. Von dem Gebäude selbst bekam ich keineswegs den Eindruck, dass ein Haus ausgerechnet so aussehen müsste.

Geboren bin ich ein halbes Jahr vor dem Ende des zweiten Weltkrieges, der naturgemäß in meinem Säuglingshirn kaum Spuren hinterließ. Eine der wenigen Erinnerungen, wenn auch nur aus zweiter Hand, war eine flüchtige Bemerkung meiner Eltern über einen hungrigen und zerlumpten deutschen Soldaten, der, nachdem der Krieg schon längst vorbei war, in einer Nacht an die Tür unseres Hauses klopfte, um einen Füller gegen Brot zu tauschen. Aus Angst vor der Antwort habe ich meine Eltern nie nach ihrem Verhalten gefragt, bis heute aber blieb diese Episode für mich ein Synonym für die Grauen des Krieges, ein Synonym für Degradierung und Demütigung des menschlichen Individuums.

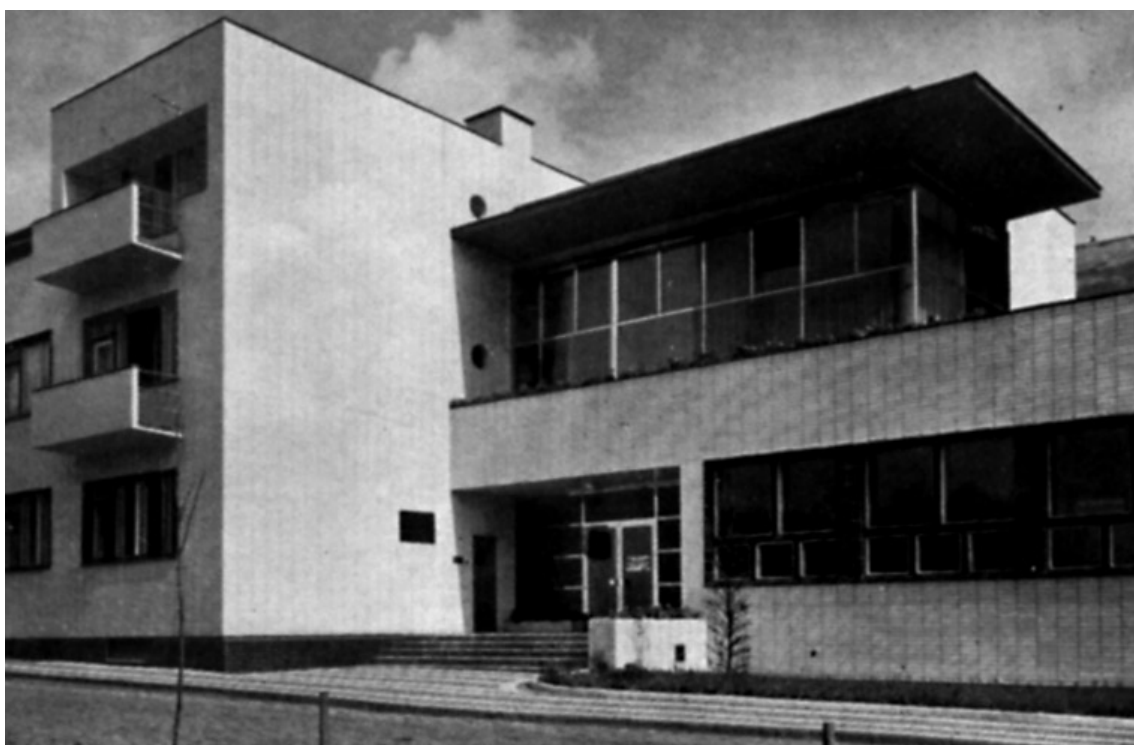
Eine willkommene Hinterlassenschaft des Krieges stellte dagegen ein Haufen von Flugzeugsschrot dar, der hinter den Hangars des Jungbunzlauer Flugplatzes lag, d. h. an dem Ort, wo ich jede freie Minute verbracht habe. Piloten und Bodenpersonal nannten mich "Ingenieur", wegen eines Schraubenziehers und einer Zange, die ich immer bei mir trug, und tolerierten großzügig meine Anwesenheit zu jeder Zeit und an jedem Ort. Sowohl die Besatzungsmacht als auch die Armeen der Alliierten hatten dort eine unermessliche Menge von Material hinterlassen, das ohne jede Einschränkung zu meiner Verfügung stand. Hohle, auf ein Minimum des Gewichts gebohrte Wellen aus edlen Stahllegierungen, Teile aus Magnesium und Elektron, Kronenmuttern mit Drahtsicherung und ebenso dünne wie unglaublich widerstandsfähige Bleche mit Kontrollstempeln in Deutsch, Englisch und Russisch stellten meine erste Bekanntschaft mit der Welt des edlen Details dar, das bis heute nur jenem Industriezweig eigen ist, in dem unerbittliche Genauigkeit und strengste Auslese herrschen und in der ein Irrtum mit dem Tode bestraft wird.

Vielleicht war der erste adäquate Eindruck aus dem Bereich der Architektur die Wohnung des Ehepaars Petera, eine Dienstwohnung der Molkereifabrik in Cejeticky, die ein paar Schritte vom Jungbunzlauer Bahnhof entfernt war. Die 50er Jahre waren der Architektur aus der Zeit der ersten Republik nicht gerade freundlich gesonnen,⁵ hier aber, in der Ablegenheit der Provinz, überlebte ihre Noblesse in einer noch unberührten Reinheit. Herr Petera war das, was man damals "úředník" (Beamter) nannte. Immer perfekt angezogen in Anzug und Krawatte, war er so etwas wie ein Felsen in der Brandung der kommenden Barbarei. Mit seiner Frau bewohnte er diese elegante Wohnung, die glatt als Bühnenbild in einem Vorkriegsfilm mit Oldrich Novy⁶ hätte dienen können. Wir saßen dort am schwarz lackierten Tisch auf Stühlen aus Leder und verchromtem Stahlrohr und tranken Tee aus hauchdünnem Jenaer Glas. Frau Petera, eine elegante Dame mit leichtem, dunklem Flaum unter der Nase, servierte Tee und Gebäck, und während die Gesellschaft auf die "Zustände" schimpfte, blieben meine Augen an einem Fenster aus vernickeltem Messing haften, dass mit seinem perfekten Detail an jene Eindrücke erinnerte, die ich sonst nur von meinen Flugplatzstreifzügen kannte. Mit einer ähnlichen Intensität war ich vielleicht auch noch von Bata's Schuhkaufhaus in der Jungbunzlauer

Innenstadt beeindruckt, das jedoch, weil dort nicht die Peteras herrschten, schon die ersten Zeichen des Rückzuges von seinem einstigen Ruhm zeigte.

Ein Kontrastprogramm zur klinisch sauberen Ästhetik des Funktionalismus stellte die Wohnung von Frau von Gednorozec dar, mit der meine Mutter befreundet war. Diese imposante alte Dame mit weit ausladendem Busen, dessen schwer erkennbare Abgrenzung sich in zahlreichen Doppelkinnen und Bauchfalten verlor, Witwe eines österreich-ungarischen Marineoffiziers, wohnte im Zentrum der Stadt hinter Samtvorhängen in der Finsternis einer nie gelüfteten Wohnung, die mit tropischen Pflanzen, Statuen, Ölgemälden, Lorbeerkränzen und anderen Reliquien der damals schon unwirklichen Welt überfüllt war. Die dunkle Halle dieses Mausoleums bewachte grimmig, von schweren Fahnen flankiert und mit ewigem Licht zu Füßen, ein riesiger, mit dem Kopf nickender Buddha. Frau von Gednorozec, die von ihrer Umgebung spöttisch "die Gräfin" genannt wurde, fütterte mich mit staubiger Schokolade, die sowohl durch ihren Geschmack als auch durch ihr Aussehen die Herkunft aus den materiellen Ressourcen der längst untergegangenen Flotte Seiner Apostolischen Majestät ahnen ließ. Diese Insel des 19. Jahrhunderts war durchdrungen von der Atmosphäre der schraffierten Welt der

Abb. 1. Verwaltungs- und Wohngebäude der Bauerngenossenschaftlichen Molkerei in Cejeticky, Josef Saal 1941 (Architektura CSR, 5/1946)



Illustrationen der Jules-Verne-Romane, es war in meinen Augen die Welt der weiten Reisen, der Ballone, der Luftschiffe und der Unterseeboote, dieselbe Welt, die ich später, in Bewegung versetzt, in den Filmen von Karel Zeman⁷ oder in Farben, jedoch immer mit derselben Stimmung von Melancholie und stiller Einsamkeit, in den Bildern des von mir über alles geschätzten Malers Kamil Lhoták⁸ lieben lernte.

Der Weg von Mladá Boleslav nach Prag, wo ich nach einem misslungenen Versuch, an der Militärakademie des Antonín Zápotocky in Brünn zum Stu-

dium des Flugzeugbaus zugelassen zu werden, aus purer Not das Studium der Architektur aufnahm, führte wieder an einem Flugplatz vorbei. Der Flugplatz in Kbely bestand damals größtenteils (und soweit ich weiß, besteht er noch heute) aus einer Reihe von mit dunkler Holzschutzfarbe angestrichenen Flugzeugschuppen, die noch aus der Pionierzeit der tschechischen Aviatik stammten. In der Nähe der Hallen steht ein Leuchtturm von Otakar Novotný,⁹ der mir zwar nie sonderlich gefiel, der aber mit seinem futuristischen Reliefschmuck und schon einfach durch sein bloßes Dasein als Leuchtturm das Pathos jener

optimistischen Zeit ausstrahlt, die von der Eroberung des Luftmeeres besessen war. Noch ein wenig weiter befindet sich Breberas Stahlbetonhangar,¹⁰ dessen genauso einzigartige wie bis heute zu Unrecht wenig bekannte Konstruktion schon auf den ersten Blick meine Neugierde weckte. Gleich hinter dem Flugplatz folgte die abschüssige Serpentine nach Vysočany, mit dem von hier wahrnehmbaren Blick auf Rauch und auf sonnenflimmernde Reflexe der Fabrikdächer, ein Blick auf das monotone und schmutzige Grau der Welt des alltäglichen Heldentums und der Vorstadtpoesie. Ich erinnere mich, wie ich einen der Professoren der Prager Architekturfakultät schockierte, als ich ihm eröffnete, dass mir dieser Blick auf die "goldene Stadt" am besten gefalle.

Über die Prager Straßenbahn könnte man lange schreiben - über die geschliffenen Scheiben in der Verglasung der Türen, über den genial einfachen Öffnungsmechanismus der Fenster, über die Schrauben aus vernickeltem Messing, deren Linsenköpfe in den speziell hierfür gefertig-

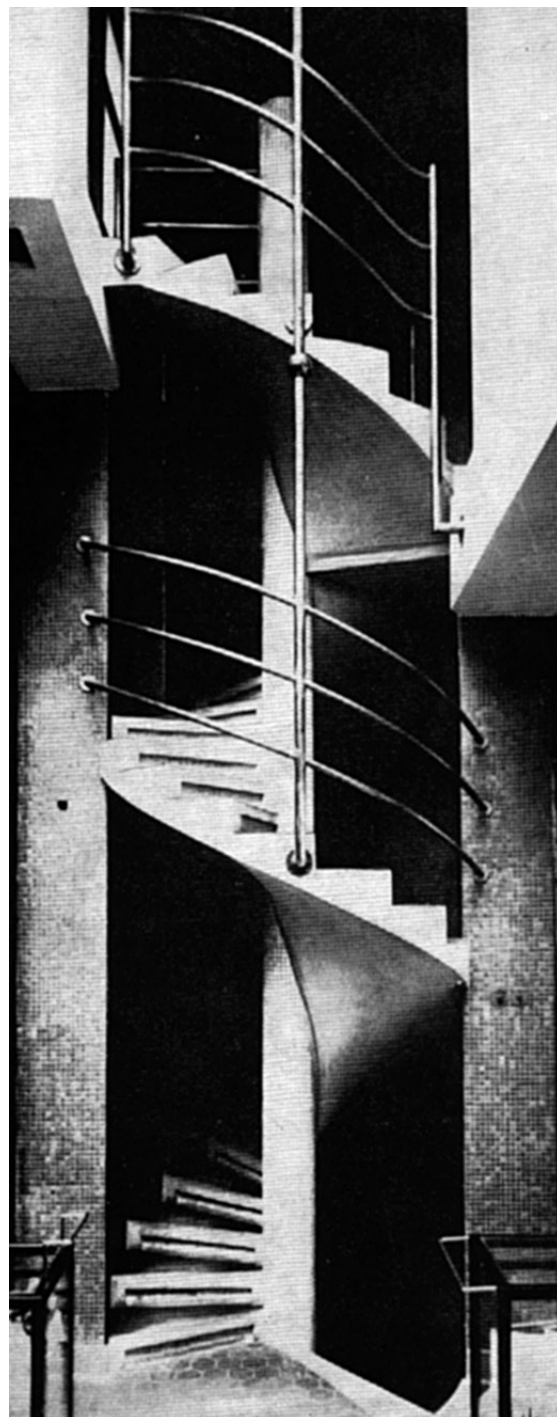


Abb. 2. Treppenhaus des Kaufhauses Gellner in Mladá Boleslav, Jirí Kroha 1924 (J. Čísarovský, Jirí Kroha a meziválečná avantgarda, Prag 1967)

ten Unterlegscheiben gebettet waren, über die edlen Hölzer, über Gusseisen und Leder. Der einzige Versuch, dieses robuste Vehikel zu modernisieren, man müsste ihn irgendwann mal am Anfang der 30er Jahre unternommen haben, endete in einem peinlichen Fiasko. Der schüchtern stromlinienförmigen Formgebung, die im Hinblick auf das Betriebstempo mehr als überflüssig war, verdankten die neueren Wagen den berühmten Namen "Krassin", nach jenem russischen Eisbrecher, der im Jahre 1928 Dr. Behounek¹¹ wie auch die übrigen Überlebenden der Nordpolexpedition Nobiles von der Eisscholle gerettet hatte. Während der Fahrt auf die Straße springen, konnte man aus beiden Ausführungen – umsonst ohne, und für 10 Kronen mit polizeilicher Assistenz. Selbstverständlichkeit, Einfachheit, kultivierte Sachlichkeit und ästhetische Homogenität, die nicht nur diesem Verkehrsmittel, sondern allen Bauten des Schienenverkehrs des 19. Jahrhunderts zu eigen waren, bedeuten für mich bis heute – der Sympathie für die sog. funktionalistische Moderne zum Trotz – die wirkliche Inkarnation des modernen Geistes, des Geistes eines wirklichen und durch ästhetische Vorurteile unverfälschten Funktionalismus.

Den Maler Kamil Lhoták habe ich bereits erwähnt. Aus einem seinem Oeuvre gewidmeten Kurzfilm mit dem passenden Namen "Variationen auf die Stille", blieb in meiner Erinnerung die Metapher von der Seine, die im Pariser Stadtraum eine durch die Stadt fließende Landschaft darstellt. Diese schöne Metapher ist auch auf die Moldau in Prag voll anwendbar. Es reicht, von der Uferpromenade die Treppen auf die darunter liegende Ebene der Regulation hinabzusteigen, und die Welt, in die der Lärm der Stadt nur gedämpft eindringt, verändert sich völlig. Das lebenswürdige Durcheinander, das hier herrscht, der modrige Geruch des Flusses, der Flug der Möwen und die rostigen Poller, die vor langer Zeit optimistisch dem Festmachen der hypothetischen Wasserfahrzeuge galten, das alles lässt ahnen, dass hinter diesem Fluss sich noch ein größerer Fluss befindet, an dessen Ende Hamburg und der weite Horizont der Nordsee liegen. Die Brücken sind aus dieser Perspektive nur in ihrer funktionellen Nacktheit sichtbar, als Träger des

Verkehrs und der Rohrleitungen. Aus ihrem Inneren tropft rostiges Wasser und ihre Details, bar jeder Repräsentationsattitüde, erzählen von der Mühe und Arbeit längst verstorbener anonymer Konstrukteure.

Einmal suchte ich Schutz unter der Svatopluk-Cech-Brücke, um ein Buch, das ich mir in der Technischen Bibliothek ausgeliehen hatte, vor dem Regen zu retten – Hans Techel, Der Bau von Unterseebooten auf der Germaniawerft, Verlag des Vereines der deutschen Ingenieure, Berlin 1922. Der Inhalt des schmalen Bandes im schwarzen, abgenutzten Einband hielt mich auf dem unwirtlichen Platz sehr lange fest. Auf den vergilbten Seiten, in der spröden Typographie eines sachlichen Ingenieurhandbuches, sah man Zeichnungen aus einer Zeit, in der aus dem Unterseepalast des melancholisch-misanthropischen Kapitäns Nemo längst eine hinterhältige Waffe geworden war. Dennoch – auch durch diese wenig aufmunternde Vorstellung hat das Buch in meinen Augen nichts von seiner Faszination eingebüßt. Auf seinen Seiten wurde für mich, wieder einmal nach einer langen Zeit, die Welt meines Vaters, eines Konstrukteurs der Jungbunzlauer Skoda-Werke, sichtbar. Schon als kleiner Junge habe ich von ihm gelernt, wie man Maßketten anlegt, wie man einen Bleistift schärft und wie man dessen Spitze lange erhält – d. h., wie man beim Ziehen eines Striches den Stift langsam und gleichmäßig dreht, um die Stiftspitze durch gleichmäßige Abnutzung möglichst lange betriebsbereit zu halten. Die Kotierpfeile waren seine Spezialität. Sie mussten scharf sein, sich tangential an den Strich anlehnen und sich nach hinten nur leicht öffnen, und zwar in einer anmutigen Kurve, deren Verlauf nur ihm bekannt war. Er zeichnete auf schwerem Transparentpapier aus der Zeit der Ersten Republik, das mit einer dünnen Textileinlage verstärkt war. Die im Ammoniak-Verfahren hergestellten Lichtkopien nannte er "Blaupausen", denn sie waren tatsächlich indigoblau mit einem weißen Strich, der dem Ganzen eine zusätzliche Zartheit gab. Bis heute bedauere ich, dass diese Art der Vervielfältigung den moderneren Methoden weichen musste, die sicher praktischer und billiger sind, deren ästhetisch-kontemplativer Inhalt aber gleich Null ist. Fasziniert habe ich jedes

Mal jenem Wunder zugeschaut, mit dem aus vier senkrechten Linien durch Zugabe von sechs Kreissegmenten die Ansicht einer Mutter wurde, oder wie zwei Parallellinien durch die Zugabe einer lang gezogenen S-Kurve plötzlich eine zylindrische Form bekamen. Mein Vater war ein Künstler, Gott sei Dank, dass er davon nichts wusste.

Techels Buch, um dessen Rückgabe mich die Technische Bibliothek eine lange Zeit hat mahnen müssen, beeinflusste nicht nur mich, sondern auch eine Anzahl von Freunden in der Architektengruppe Skolka¹² in Liberec. Die Geschichte von Skolka ist längst aus dem Abseits des erzwungenen Inkognito herausgetreten und ist heute als aktives und zumindest für den Zeit-

raum einer Dekade wirkendes Zentrum des technologischen Determinismus auf tschechischem Boden, gut bekannt. Dennoch, aus der Distanz der Zeit betrachtet, denke ich, dass ihre Bedeutung weniger im Prägen des einen oder anderen Architekturstils lag, sondern in der Realisierung einer sozialen Utopie, die nur unter den vor der Wende des Jahres 1989 herrschenden Bedingungen realisiert werden konnte.

Auf dem Motorrad Norton ES2, das ich von dem Metzgermeister Cenek Cerny in Kladno gekauft hatte, mit der Zahnbürste in der einen und dem Auswandererpass in der anderen Tasche, habe ich nur widerwillig diese Utopie verlassen. Hier fängt aber eine ganz andere Geschichte an.

Abb. 3. Bezirkspolyklinikum in Mladá Boleslav, Jirí Kroha 1924 - 25 (J. Císarovský, Jirí Kroha a meziválečná avantgarda, Prag 1967)



Anmerkungen:

1 Edmund Burke (1729 – 1797), englische Publizist und Politiker, Begründer der psychologischen Ästhetik, die u. a. auch Kant und Lessing beeinflusste.

2 Emil Králík (1880-1946), tschechischer Architekt und Professor an der TH Brünn.

3 Jirí Kroha (1893-1974), tschechischer Architekt und Professor an der TH Brünn.

4 Messerschmitt Me 262, das erste in Serie gebaute Düsenflugzeug der Welt.

5 In Wirklichkeit wurde das Gebäude erst während des Krieges im Jahre 1941 von dem Architekten Josef Saal gebaut.

6 Oldrich Novy (1894-1983), tschechischer Filmschauspieler, Frauenidol und Herzensbrecher.

7 Karel Zeman (1910-1989), durch mehrere technisch ungewöhnliche Jules Verne – Verfilmungen bekannter tschechische Filmregisseur.

8 Kamil Lhoták (1912-1990), tschechischer Maler des "metaphysischen Realismus", Buchautor, Buchillustrator und Sammler historischer Fahrzeuge.

9 Otakar Novotny (1880-1959), tschechischer Architekt, Gründungspräsident und Architekt des Künstlerklubs "Mánes" in Prag.

10 Antonín Brebera (1892 – ?), tschechischer Bauingenieur und Fachbuchautor.

11 Frantisek Behounek (1898-1973), tschechischer Radiologe, 1928 Teilnehmer an der Polarexpedition des Generals Umberto Nobile.

12 Skolka SIAL, unter Mitwirkung des Verfassers 1969 im nordböhmischen Liberec (Reichenberg) gegründete Architektenkommune.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online



Thema der nächsten Ausgabe:

Raubkopie

Das Zitieren stellt seit jeher eine grundlegende Methode des künstlerischen Arbeitens dar. Es ist die Möglichkeit der kritischen, persiflierenden oder einfach nur bewundernden Bezugnahme auf zuvor Geschaffenes, auf den Schatz unserer kulturellen Identität. Dies setzt gleichwohl das Vorhandensein eines allgemeingültigen Repertoires voraus, da ein Zitat nur dann Sinn hat, wenn es auch als solches erkennbar bleibt. Dem Repertoire verpflichtet, war bis zur Moderne so gut wie jede künstlerische Ausbildung geprägt durch das Studium bekannter Vorbilder und das Anfertigen tatsächlicher Kopien.

Mit der Entwicklung digitaler Medien ist die beliebige Vervielfältigung jeg-

licher Form von Daten ohne einen Qualitätsverlust möglich geworden. Die Film- und Musikbranche benennt die große Verbreitung von Raubkopien via Internet als immensen wirtschaftlichen Schaden und stilisiert sie zur Bedrohung der eigenen Branche hoch. Dem stehen gleichzeitig ungeahnte technische Möglichkeiten in der Produktion von Musik, Bildern etc. gegenüber. Eine nahezu professionelle Qualität ist mit mittelgroßem Aufwand auch im heimischen Wohnzimmer möglich, wodurch eine Unmenge an Datenmaterial in verschiedensten Foren zur Verfügung steht. In der unfassbaren Fülle von verheißungsvollen Bildern, Filmschnipseln, Klängen und technischen Möglichkeiten

stecken alle Sehnsüchte, Hoffnungen und Träume unserer Gesellschaft. Zugleich beinhalten sie aber auch die Beliebigkeit, Übersättigung und Überforderung in der Suche nach Erfüllung und Befriedigung, die ebenso Teil unserer Welt ist. Wir werden hiermit vor die Herausforderung gestellt, im vorhandenen Chaos die Spreu vom Weizen trennen zu müssen.

Eine Kernfrage, die sich auf dem Weg aus der Orientierungslosigkeit stellt, ist die nach der Bedeutung von Originalen und dem Wert der Originalität. In der Kunst sind in der Auseinandersetzung mit dieser Frage ganze Lebenswerke entstanden. So z.B. in der Pop-Art, deren Werke stets die Frage der Reproduzierbarkeit implizieren. Eine Steigerung stellt die Appropriationskunst dar. Hier wird die abendländische Kunst gar der Originalitätssucht bezichtigt, indem gemalte Verkleinerungen bekannter Werke produziert und ausgestellt werden. Gestärkt wird diese Position durch das Konsumverhalten unserer Gesellschaft. Ausstellungen können in Form von Katalogen nach Hause getragen werden und so gut wie jedes bekanntere Opus findet sich im Internet – sowohl als digitale "Reproduktion" des Originals als auch als verflachte Kopie.

Auch für die Architektur muss diese Frage erörtert werden. Auf der einen Seite gibt es einen spürbaren Zwang zur Originalität im Sinne des ewig "Neuen". Im Gegenzug wird vielerorts – aktuelle Beispiele sind Dresden, Frankfurt und Berlin – die mehr oder minder exakte "Kopie" einer verlorenen Vergangenheit als einzige Zukunftsvision empfunden. Einerseits wird also die völlige Abkehr vom Bekannten, d.h. die Auflösung des Repertoires betrieben, andererseits entsteht in der Gegenreaktion die Sehnsucht nach dem "Althergebrachten", dem "Bewährten". Es ist zu befürchten, dass beide Ansätze eine Sackgasse

darstellen, da wir das Fortschreiten der kulturellen Entwicklung weder verleugnen noch stoppen können. Beide Tendenzen weisen die Schwäche auf, Originalität aus sich selbst heraus schaffen zu wollen, die eine in der Verneinung existierender Originale, die andere in der Verneinung zeitgenössischer Entwicklung. Die Lösung scheint in einer klaren Positionierung bezüglich unserer Identität im Sinne einer kulturellen Kontinuität zu liegen; die Formel könnte heißen, dass Originalität nur in der Auseinandersetzung mit Originalen entstehen kann.

Oftmals begnügen wir uns mit Kopien, seien es die geklauten CDs aus dem Internet, das Remake eines berühmten Filmes oder die Revival-Band, die gute alte Zeiten wieder aufleben lässt. Es stellt sich nun die Frage, wie die Bedeutung des Originals in Zukunft verstanden wird. Hat uns die digitale Welt von der Verpflichtung zum Original befreit? Welchen Einfluss haben die virtuellen Welten auf unser Verständnis von Realität und wieviel Weltflucht können wir uns erlauben? Welche Formen des Umgangs mit Originalen gelten und welche Erkenntnisse sind in der Auseinandersetzung mit ihnen zu gewinnen? Welches Repertoire liegt unseren heutigen Bemühungen, Originelles zu schaffen, zu Grunde, und stellt dieses Repertoire eine Verbindlichkeit dar? Wann ist ein Zitat eine Kopie und wann eine Kopie eine Raubkopie, ein Plagiat?

archimaera möchte mit dieser Ausgabe den Versuch unternehmen, die Begriffe Zitat, Kopie und Raubkopie zu klären und ihre historischen Definitionen zu beleuchten. **archimaera** lädt dazu ein, Position zu beziehen, wie diese Begriffe heute und in Zukunft zu verstehen sind.

Daniel Buggert
(Herausgeber des Heftes)

Redaktionsschluss für diese Ausgabe: 31.05.2008

Einreichungen direkt unter "mitmachen" bei www.archimaera.de oder per E-Mail an redaktion@archimaera.de

