



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Architektur in Indien zwischen 1901 und 1947. Identität
als Frage des Stils“

verfasst von / submitted by

Andrea Elisabeth Vanek, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Danksagung

Im Sommersemester 2014 besuchte ich im Rahmen eines Erweiterungscurriculums an der Südasien- Tibet und Buddhismuskunde die Vorlesung „Indien – Pakistan: Analyse einer schwierigen Beziehung“. Der lebhafteste Vortrag von Dr. Herbert Traxl, mit persönlichen Anekdoten angereichert, erweckte mein Interesse für die politische Geschichte der ehemaligen Kolonien. Dass ich im darauffolgenden Semester gegen meine ursprüngliche Präferenz dem Seminar „The Moneymental Style – Kunst und Architektur um 1910“ bei ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal zugeteilt wurde, sollte ich bald als glücklichen Zufall betrachten. Denn die große Freiheit, die uns bei der Themenwahl zugebilligt wurde, bewog mich dazu, mich der Situation der Architektur in Indien um diese Zeit anzunehmen und so konnte ich Vorwissen aus der Vorlesung für eine Seminararbeit nutzen. Zu meiner Freude willigte Frau Pippal auch ein, als ich ihr den Vorschlag unterbreitete, das Thema für meine Masterarbeit zu übernehmen. Da es sich hierbei nicht um ihr spezifisches Fachgebiet handelt, vereinbarten wir Mag. Dr. Verena Widorn in inhaltlichen Belangen zu Rate zu ziehen. Ebenfalls von großem Vorteil für meine Recherchen war das Seminar „Gandhara. Diskurs und Realität eines "gräko-buddhistischen" Stils“ von Dr. Michael Falser.

An dieser Stelle möchte ich den genannten Personen meinen Dank aussprechen.

Topografie Indiens



Bildquelle: George Michell, Antonio Martinelli (Fotograf), Royal Palaces of India, London 1998, S. 71.

Inhalt

Danksagung	I
Topografie Indiens	III
Einleitung	1
Forschungsstand	4
1. Architektur der Raj	10
1.1 Begriffe und Terminologien	10
1.2 Objekte.....	13
1.2.1) Victoria Memorial	13
1.2.2) Prince of Wales Museum (Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya).....	23
1.2.3) Government Buildings	29
1.2.3.1) Viceroy's Palace (Rashtrapati Bhavan).....	30
1.2.3.2) Secretariat Buildings (North und South Block).....	38
1.2.3.3) All-India War Memorial (India-Gate)	41
1.2.3.4) King George V. Memorial	43
1.2.3.5) Jaipur Column.....	43
1.2.3.6) Dominion Columns	44
1.2.3.7) Council House (Sansad Bhavan).....	45
1.3 Formale Quellen.....	47
1.3.1) Stilistische Importe aus Großbritannien	47
1.3.2) Bauprinzipien.....	50
1.3.3) Kanonisierung von Motiven und Elementen	51
1.3.4) Referenzobjekte.....	57
1.4 Politisch-historische Hintergründe	59
1.4.1) Der Sepoy-Aufstand und die Verwaltung Indiens unter der Raj	59
1.4.2) Die Bengalen-Krise und die Verlegung der Hauptstadt	60
1.4.3) Die Krönungszeremonie King Georges V. und die Einweihungsfeier Neu-Delhis	66
1.5 Kulturgeschichtliche Hintergründe	69
1.5.1) Imperialismus und Wirtschaftswachstum Großbritanniens	69
1.5.2) Orientalismus als Gegenpol zur Industrialisierung	71
1.5.3) Die Doktrin der Evolutionstheorie.....	72
1.5.4) Das Prinzip der Dekadenz	73
1.5.5) Pax Britannica und Klassizismus	74
1.6 Situation der Handwerker und Architekten	77
1.7 Baumaterialien und Techniken	79
1.8 Bautypen und Funktionen	82
1.8.1) Memorialanlagen	82
1.8.2) Museen	84
1.8.3) Repräsentative Zentren	86
2. Autochthone Architektur	88
2.1) Begriffsklärung und Terminologien	88
2.2 Objekte.....	90

2.2.1) Sabarmati Ashram/Harijan Ashram/Satyāgraha Ashram	90
2.2.1.1) Hridaya Kunj	91
2.2.1.2) Vinoba Kutir/Mira Kutir	92
2.2.1.3) Magan Niwas	93
2.2.1.4) Nandini	93
2.2.1.5) Udyog Mandir	93
2.2.1.6) Somnath Chhatralaya	94
2.2.2) Śāntiniketan (Ashram)	95
2.2.2.1) Kalo Bari	97
2.2.2.2) Singha Sadan	98
2.2.2.3) Purvatoran und Paschimtoran	99
2.2.2.4) Klassenzimmer	99
2.2.2.5) Ghanatāla	100
2.2.2.6) Chaitya/Chaiti	101
2.2.3) Śāntiniketan (Uttarayan Complex)	101
2.2.3.1) Konarak	102
2.2.3.2) Shyamali	102
2.2.3.3) Udayan	104
2.2.3.4) Udichi	106
2.2.3.5) Punascha	106
2.3 Formale Quellen	108
2.3.1) Buddhismus	108
2.3.2) indosarazenischer Stil	109
2.3.3) „Vernacular architecture“	109
2.4 Kulturhistorische Gründe	110
2.4.1) Das Swadeshi Movement	110
2.4.2) Bildung	110
2.4.3) Pan-asiatische Identität	112
2.5 Politisch-historische Hintergründe	113
2.5.1) Liberale Reformen	113
2.5.2) Restriktionen und Radikalisierung	114
2.5.3) Die Kampagnen des zivilen Ungehorsams	115
2.5.4) Zweiter Weltkrieg und Unabhängigkeit	116
2.6 Situation der Handwerker und Architekten	117
2.7 Baumaterialien und Techniken	117
2.8 Bautypen und Funktionen	118
Conclusio	119
Literatur	126
Online-Quellen	131
Abbildungen	133
Abbildungsnachweis	213
Glossar	220
Abstract	223

Einleitung

Diese Arbeit hat sich aus einem Thema für eine Seminararbeit entwickelt.¹ Dabei war der zu behandelnde Zeitabschnitt auf die Jahre um 1910 angelegt. Das Hauptinteresse galt der Wirkung politischer Beschlüsse auf die Bautätigkeit der Kolonialherrschaft Großbritanniens in Indien. Die Komplexität der ikonologischen Dimensionen, welche im Umfang einer Seminararbeit nicht recht greifbar schien, führte schließlich zur Idee, das Thema zum Gegenstand meiner Masterarbeit zu machen. Es stellte sich heraus, dass eine Erweiterung der Zeitspanne auch die gewünschte Öffnung des Themas auf andere ikonologische Zusammenhänge bewirkte. Die Seminararbeit diente mir bei meinen weiterführenden Recherchen also bloß als Ausgangspunkt.

Die Absicht dieser Arbeit ist es nun, einen Einblick in die britische Kolonialarchitektur im Zeitraum zwischen 1901 und 1947 zu geben. Die zeitliche Eingrenzung bezieht sich auf zwei einschneidende Ereignisse in der Geschichte der Kolonialmacht Großbritanniens: den Tod Queen Victorias (1819 – 1901, ab 1837 Königin von Großbritannien und Irland, ab 1876 Kaiserin von Indien) und damit das Ende der viktorianischen Herrschaft, und die Unabhängigkeit Indiens und Pakistans von der britischen Krone.² Trotz des Zeitrahmens wird es nötig sein, zum besseren Verständnis bestimmter Gegebenheiten bis in die Anfangszeit der britischen Kolonialherrschaft zurückzugreifen, da die Weichen für spätere Entwicklungen schon in einer sehr frühen Phase gestellt wurden.

Nicht eine möglichst vollständige Auflistung und Analyse von Bauwerken ist Ziel dieser Arbeit, sondern die Analyse einiger repräsentativer Beispiele. Auf Seiten der British Raj, also der britischen Kolonialherrschaft, in der Folge kurz „Raj“ genannt, ist die Auswahl auf folgende Bauwerke gefallen: das Victoria Memorial in Kolkata, zwischen 1906 und 1913 nach den Plänen von William Emerson (1843 – 1924) errichtet, das Prince of Wales Museum in Mumbai (vormals Bombay) oder Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, wie es seit seiner Umbenennung heißt, welches zwischen 1905 und 1915 nach den Entwürfen von George Wittet (1840 – 1926) erbaut wurde, und die zwischen 1912 und 1931 entstandenen von Edwin

¹ Es handelt sich um das Seminar: The Moneymental Style - Kunst und Architektur um 1910 (2014W) – Analyse, Methodenreflexion, Staging Knowledge, absolviert bei ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal. Der Titel der Arbeit lautete „Indische Architektur um 1910. Identität als Frage des Stils.“

² Halder/Halder 2013, S. 4: Die Autoren teilen die Entwicklung der Kolonialarchitektur in drei Phasen ein, wobei die letzten beiden jenen Zeitraum bestimmen, der uns hier interessiert: Georgian era (1702 – 1830), Victorian era (1830 – 1901) und Edwardian era (1901 – 1947), vgl. S. 7: Trotzdem umfasse der Begriff der viktorianischen Architektur nicht nur die Regierungsperiode von Queen Victoria (1837 – 1901), sondern auch jene von King William IV. (1830 – 37), Edward VII. (1901 – 10) und George V. (1910 – 36).

Landseer Lutyens (1869 – 1944) und Herbert Baker (1862 – 1946) geplanten Government Buildings, die sich in das komplexe Konzept des 1911/12 entworfenen Regierungsviertels Neu-Delhi einfügen; die wichtigsten Bestandteile bilden hier der Viceroy's Palace und die Secretariat Buildings. Auf der anderen Seite sollen zwei architektonische Komplexe der anti-kolonialistischen Aktivisten Mohandas Karamchand Gandhi (1869 – 1948), besser als Mahatma Gandhi bekannt, und Rabindranath Tagore (1861 – 1941) programmatisch für die autochthone indische Architektur stehen. Konkret handelt es sich um den 1918 begonnenen Sabarmati oder Harijan Ashram (in *Ashrams* leben traditionellerweise ein spiritueller Lehrer und seine Schüler in mehreren einfachen Unterkünften zusammen) in Amdāvād und die heutige Universitätsstadt Śāntiniketan aus den Jahren 1901 bis 1936, die als progressive künstlerische Bildungsanstalt und Ashram genützt wurde.

Eine formale Analyse der einzelnen Objekte sowie der Vergleich mit anderen relevanten Beispielen bildet im Folgenden die Grundlage meiner Methodik. Hinzu kommt intensive Literaturrecherche.

Ziel ist die Beleuchtung der Wechselwirkung zwischen Baupolitik und nationalistischen Bestrebungen. Politische, ökonomische, aber auch soziokulturelle Aspekte haben Einfluss auf die Erscheinung der Architektur genommen, deshalb wird auch deren Bedeutung Teil dieser Arbeit sein. Unter Bezugnahme auf den historischen, gesellschaftlichen, sozialen, politischen und kulturellen Kontext, in dem die baulichen Formen der Objekte entstanden sind, wird im Sinne der ikonologischen Interpretation eine „ikonologische Analyse des Stils“ betrieben.

Ein Problem bei der Begriffsklärung von Kolonialarchitektur ergibt sich laut der Publikation von Sibabrata und Manju Halder jedoch im Vorhinein:³ Für gewöhnlich definiert sich ein architektonischer Stil hinsichtlich einer bestimmten Bautechnik oder einer Zugehörigkeit zu geografischen, kulturellen oder religiösen Wirkungskreisen, wie z. B. Ägyptische, Mesopotamische, Griechische, Hindu- oder islamische Architektur; oder ein architektonischer Stil wird mit einer zeitlichen Periode assoziiert, wie z. B. Romanik, Gotik, Renaissance. Kolonialarchitektur hingegen wird entweder geprägt durch die Architektur aus dem Heimatland oder durch eine Mischung mit Elementen der Bautradition der jeweiligen Kolonie.

In Indien hatte es vor der Kolonisierung durch die Europäer⁴ eine 2000 Jahre währende, reiche Bautradition gegeben. Während der Kolonialzeit wurde das architektonische Antlitz des Subkontinents fast ausschließlich durch die Architektur der Raj bestimmt. Allerdings war es den Briten – den Autoren zufolge – anders als in den USA oder in Australien, nicht möglich,

³ Halder/Halder 2013, S. 2.

⁴ Um sprachliche Klarheit zu gewährleisten, stehen sämtliche Geschlechtsbezeichnungen in der männlichen Form. Es sei aber ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die weibliche Form stets impliziert ist.

ihre in Großbritannien entwickelten Stile ohne einen Impetus der autochthonen Architektur anzuwenden.⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist ein breites Spektrum an stilistischen Entwicklungen, generiert aus der Bautradition der Raj, anzutreffen. Infolge der politischen Bestrebungen der indischen Bevölkerung kam es zu bedeutenden Veränderungen, was Stile, Bautypen und Funktionen betrifft. Eng damit verknüpft war die Rolle der Architekten und Auftraggeber, die ebenso einem Wandel unterliegt.

Die Stile und Beispiele werden zunächst nach der Architektur der Raj und Gegenbewegungen dazu eingeteilt. Zu Beginn stehen jeweils Begriffsklärungen der in der Literatur gängigen Terminologien. Grundlegende Informationen zu den Objekten sowie ausführliche Beschreibungen und Vergleichsbeispiele bietet jeweils das anschließende Kapitel. Darauf folgt ein Kapitel mit der formalen Analyse der jeweiligen stilistischen Ausprägung. Hierin sollen das verwendete Formenvokabular, typische Merkmale und eine stilgeschichtliche Einbettung im Zusammenhang mit der Herleitung einzelner baulicher Motive und Bauprinzipien, -schemata und -traditionen besprochen werden. Geschichtliche und politische Hintergründe werden als erster Bestandteil der ikonologischen Aspekte betrachtet. Eine Analyse kulturgeschichtlicher Hintergründe bildet das jeweils nächste Kapitel. Die Situation der Handwerker und Architekten wird anschließend beleuchtet. Aber auch Recherchen über Bautechnik bzw. verschiedene Bautechnologien sind in die Arbeit eingeflossen, da diese den möglichen Rahmen für das Erscheinungsbild von Architektur wesentlich bestimmen. Überlegungen zur Materialsemantik haben ebenfalls Eingang in diese Arbeit gefunden. Anhand typologischer Untersuchungen soll im jeweils letzten Kapitel versucht werden, den funktionalen Anspruch der Bauten, insbesondere was Repräsentation und Machtausdruck betrifft, zu eruieren.

Folgende Fragen machen den Schwerpunkt dieser Arbeit aus: Wie präsentiert sich die Raj mittels ihrer Architektur nach außen? Wie definierte die Bevölkerung ihre eigene Architektur? Aus welchen Quellen bezogen die jeweiligen Schlüsselfiguren ihre formalen und ideologischen Vorbilder? Verknüpft mit diesem Leitgedanken drängt sich auch die entgegengerichtete Überlegung auf: jene danach, welche Quellen bewusst nicht herangezogen wurden und nach welchen Gesichtspunkten eine solche Auswahl stattfand.

Hinter all diesen Themen steht schlussendlich eine Frage – die Frage nach Identität, eine Frage, die stets eine Auseinandersetzung mit postkolonialen Theorien voraussetzt. Weitere Bezüge zu postkolonialen Perspektiven sind Kanonbildung und die Problematik evolutionärer Vorstellungen von Stilentwicklung, da sie eine Wertung der einzelnen Phasen eines Stils

⁵ Halder/Halder 2013, S. 1.

bedingen.⁶ Das ist insofern problematisch, als diese Wertungen nach europäischen Maßstäben vorgenommen werden und – wie sich zeigen wird – nicht ohne Weiteres auf die Kunst und Architektur anderer Kulturkreise übertragen werden können.

Forschungsstand

Zu Beginn ist es wichtig, sich einen groben Überblick über die Architekturgeschichte Indiens zu verschaffen, nicht zuletzt um formale Elemente historisch einordnen zu können. Einige wichtige Veröffentlichungen dazu sind *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (1994) von James C. Harle,⁷ der Ausstellungskatalog *Buddha in Indien. Die frühindische Skulptur von König Aśoka bis zur Gupta-Zeit* (1995), editiert von Wilfried Seipel,⁸ in dem auch einige Kapitel über Bautypen der buddhistischen Zeit von Deborah Klimburg-Salter zu finden sind, *Hindu Art and Architecture* (2000) von George Michell bzw. *Indian Islamic Architecture, Forms and Typologies, Sites and Monuments* (2008), herausgegeben von John Burton-Page und George Mitchell.^{9, 10}

Als besonders schwierig erwies sich die Suche nach geeignetem Bildmaterial, insbesondere was die autochthone Architektur betrifft. Da in den wissenschaftlichen Publikationen kaum Bildmaterial vorhanden ist und wenn, dann in mangelhafter Qualität, musste ich oftmals auf Internetquellen zurückgreifen. Dabei habe ich versucht, möglichst Datenbanken wie Wiki Commons zu verwenden, die Bilder unter Angabe der Autorenschaft frei zur Verfügung stellen. Wegen technischer Probleme konnte ich auch bei den Bauten der Raj nur in eingeschränktem Maß Material aus den Publikationen nutzen.

Textbeiträge aus dem Internet wurden als nötige Ergänzung herangezogen, vor allem bei der Recherche zu Śāntiniketan war die von der UNESCO geführte Seite mit einer ausführlichen Beschreibung der Bauten und ihrer Geschichte dienlich.¹¹

⁶ Ackerman 1962, S. 230.

⁷ James C. Harle, *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, New Haven [u.a.] [Yale University Press] 1994.

⁸ Deborah Klimburg-Salter, Wilfried Seipel (Hsg.), *Buddha in Indien. Die frühindische Skulptur von König Aśoka bis zur Guptazeit* [Ausstellung Kunsthistorisches Museum Wien vom 2. April bis 16. Juli 1995 im Künstlerhaus], Milano 1995.

⁹ George Michell (Hsg.), *Hindu Art and Architecture*, London 2000.

¹⁰ John Burton-Page/George Mitchell (Hsg.), *Indian Islamic Architecture. Forms and Typologies, Sites and Monuments*, Leiden [u. a.] 2008.

¹¹ <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5495/>

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, ist die Beschäftigung mit postkolonialen Anschauungen für das Verständnis der Baupolitik der britischen Kolonialmacht in Indien unerlässlich. Daraus ergibt sich, dass einige Texte in die Recherche eingeflossen sind, die sich zwar nicht direkt mit Kolonialarchitektur beschäftigen, aber existentielle Überlegungen zur westlichen Interpretation der indischen Kunst bieten. Partha Mitter wendet sich mit *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art* (1977) sowie mit seiner Fallstudie *Decadent Art of South Indian Temples* (1999) in *Art and its Histories. Views of Difference: Different Views of Art*, herausgegeben von Catherine King, der Entwicklung verschiedener Disziplinen wie der Ethnologie, Anthropologie oder Archäologie, ihrer Einbettung in die zeitlichen Rahmenbedingungen und ihrem Einfluss auf die kunstgeschichtliche Rezeption indischer Artefakte zu.^{12, 13}

Was das Kernthema dieser Arbeit, nämlich die Bauten, betrifft, sollte zunächst Robert Grant Irving erwähnt werden: Der Autor beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Werdegang des polarisierenden Architekten Lutyens und seinem Stellenwert als Planer der neuen Hauptstadt Neu-Delhi für die britische Kolonialmacht. Dabei bietet er detaillierte Beschreibungen der Räumlichkeiten der Government Buildings, etwa in der Publikation *Architecture for Empire's Sake. Lutyens' Palace for Delhi* (1982).¹⁴ Ein Werk, auf das sich viele nachfolgende Forscher berufen, ist *Indian Summer. Lutyens, Baker and Imperial Delhi* (1984).¹⁵ Der poetische Titel steht programmatisch für die Beschreibung der darin behandelten Zeremonien. In der umfangreichen Publikation sind die Planungsphasen Neu-Delhis eingehend dokumentiert. Zudem beinhaltet sie viele Pläne und Skizzen.

Bei der Suche nach aktuelleren Beiträgen in Form von Aufsätzen und Essays, die explizit von einzelnen Bauten handeln, fiel auf, dass hierzu vor allem einiges an Material zu den Government Buildings in Neu-Delhi, einem der bedeutungsvollsten Bauprojekte der Regierung, vorhanden ist. Überhaupt werden die Bauten von Neu-Delhi offenbar als relevantester Drehpunkt der Architektur der Raj verstanden. Die bessere Quellenlage und zeitnahe Berichte wie der 1931 anlässlich der Eröffnung Neu-Delhis erschienene Bericht von Robert Byron sind sicherlich Gründe dafür.¹⁶

¹² Partha Mitter, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, Oxford 1977.

¹³ Partha Mitter, *Decadent Art of South Indian Temples*, In: Catherine King (Hsg.), *Views of Difference. Different Views of Art. Art and its Histories*, Vol. 5 (1999), Yale University Press, New Haven/London, S. 93 – 118.

¹⁴ Robert Grant Irving, *Architecture for Empire's Sake. Lutyens's Palace for Delhi*, In: *Perspecta*, Vol. 18 (1982), S. 7 – 23.

¹⁵ Robert Grant Irving, *Indian Summer. Lutyens, Baker and Imperial Delhi*, New Haven 1984.

¹⁶ Robert Byron, *New Delhi. The first impression*, Delhi 1931.

https://archive.org/stream/NewDelhiByRobertByron/New%20Delhi%20by%20Robert%20Byron_djvu.txt

Jan Morris bietet in ihrem Werk *Stones of Empire. The Buildings of the Raj* (1983) wie auch Philip Davies in *Splendours of the Raj. British Architecture in India. 1660 to 1947* (1985) Möglichkeiten, sich einen umfassenden Überblick über Hauptbauten der britischen Kolonialmacht anzueignen.^{17, 18}

The Others – beyond the Salvage Paradigm (1989) von James Clifford offeriert äußerst aufschlussreiche Analysen zur Wahrnehmung der Ethnologie von nicht-westlichen Kulturen und deren Produkten.¹⁹ Er übt Kritik an der vom Strukturalismus geprägten Methodik seines Faches.

Mark Thompson gibt mit seinem Werk *Gandhi and his Ashrams* (1993) Aufschluss über einen für diese Arbeit relevanten Bautyp,²⁰ wobei das Hauptaugenmerk hier mehr auf einer soziologischen und politisch-historischen Komponente liegt. Eine nähere Untersuchung der *Ashrams* und ihrer Funktionen bzw. Bedeutung für die Architekturgeschichte wäre für die zukünftige Forschung lohnenswert.

Giles H. R. Tillotsons setzt sich in *Orientalizing the Raj. Indo-Saracenic Fantasies* (1994),²¹ im Sammelband von Christopher W. London, *Architecture in Victorian and Edwardian India* erschienen, mit wichtigen Fragen über einen der langlebigsten Stile der britischen Kolonialmacht auseinander. Dabei stellt er sich gegen den aktuellen gängigen Konsens, indem er Zweifel daran äußert, ob dem Erscheinungsbild der Kolonialbauten tatsächlich koloniale Prinzipien zugrunde gelegt werden können. Londons Sammelband beinhaltet zudem mehrere Beiträge zu anderen spezifischen Bauten. Andrew Robinson beschäftigt sich in *A Poet's Vision. The Houses of Rabindranath Tagore* (1994) mit den Gestaltungskonzepten der Tagore-Ashrams.²² Der Herausgeber selbst offeriert mit *Edwardian Architects of Bombay. George Wittet and John Begg* (1994) detailliertes Wissen über mehrere staatliche Bauprojekte, so auch über das Prince of Wales Museum.²³

Des Weiteren stellen die Veröffentlichungen von Thomas R. Metcalf unverzichtbare Forschungsbeiträge zum Thema der Kolonialbauten in Indien dar. Erkenntnisse aus *Ideologies of the Raj* (1994),²⁴ aber insbesondere aus *An Imperial Vision. Indian Architecture and Britain's Raj* (2002) sind in diese Arbeit eingeflossen.²⁵ Auch *Forging the Raj. Essays on British India in*

¹⁷ Jan Morris, *Stones of Empire. The Buildings of the Raj*, Oxford [u.a.] 1983.

¹⁸ Philip Davies, *Splendours of the Raj. British architecture in India. 1660 to 1947*, London 1985.

¹⁹ James Clifford, *The Others. Beyond the Salvage Paradigm*, In: *Third text*, Vol. 3 (1989), S. 73 – 78.

²⁰ Mark Thompson, *Gandhi and his Ashrams*, Mumbai 1993.

²¹ Giles H. R. Tillotson, *Orientalizing the Raj. Indo-Saracenic Fantasies*, In: Christopher W. London (Hsg.), *Architecture in Victorian and Edwardian India*, Mumbai 1994.

²² Andrew Robinson, *A Poet's Vision. The Houses of Rabindranath Tagore*, In: Christopher W. London (Hsg.), *Architecture in Victorian and Edwardian India*, Mumbai 1994.

²³ Christopher London, *Edwardian Architects of Bombay. George Wittet and John Begg*, In: Christopher W. London (Hsg.), *Architecture in Victorian and Edwardian India*, Mumbai 1994.

²⁴ Thomas R. Metcalf, *Ideologies of the Raj*, Cambridge 1994.

²⁵ Thomas R. Metcalf, *An Imperial Vision. Indian Architecture and Britain's Raj*, New Delhi [u. a.] 2002.

the heyday of empire (2005) hat sich als hilfreiches Recherchematerial erwiesen.²⁶ Metcalf gewährt einen detaillierten Einblick in die Hauptbauten und die hintergründigen politischen Interessen der Machthaber, genauso wie in die Differenzen hinsichtlich ästhetischer Präferenzen zwischen den Architekten und den Auftraggebern.

In der Publikation *Colonialism and its Forms of Knowledge. The British in India* (1996) legt Bernard S. Cohn Instrumente und Strategien der Europäer offen, um Indien zu kolonialisieren,²⁷ womit er sich zu den Autoren des postkolonialen Diskurses reiht.

Eines der für diese Arbeit relevantesten Werke mit einem Schwerpunkt auf dem sozialpolitischen Aspekt ist das erstmals 1997 erschienene *Architecture and Independence. The Search for Identity. India 1880 – 1980* (2000) von Jon Lang, Madhavi Desai und Miki Desai.²⁸ Die Autoren geben darin nicht nur eine detaillierte Übersicht über die Bauten der Kolonialherren und die Genese der Architektur bis zur Unabhängigkeit Indiens, sondern vermitteln auch Grundlegendes über autochthone indische Architektur. Außerdem betrachten sie die Baupolitik vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und politischer Umstände.

In Jane Ridleys Aufsatz *Edwin Lutyens, New Delhi and the architecture of imperialism* (1998) finden sich, befördert durch ein Verwandtschaftsverhältnis der Autorin, zahlreiche Zitate aus Lutyens Briefen,²⁹ welche einen Eindruck von den Überlegungen des Architekten und von seinen Beweggründen für seine Entscheidungen vermitteln. Zugleich verweist Ridley auf die von Edward Said 1978 initiierte Orientalismus-Debatte in Fragen des Baustils.

Die von Rahul Mehrotra herausgegebene, geografisch und historisch organisierte Enzyklopädie *World Architecture 1900 – 2000. A Critical Mosaic. South Asia* (2000) erwies sich geeignet, um fundiertes Wissen über die wichtigsten Bauten zu erlangen und die Baupolitik der Kolonialherrschaft auf differenzierte Weise zu untersuchen.³⁰

Peter Scriver widmet sich in seiner Abhandlung *Imperial Progress: On the Impracticality of Problem-Solving in Colonial Indian Building* (2001) der Frühphase der britischen Baupolitik in Indien und ist in diesem Zusammenhang vor allem wegen der dargestellten Lage der Architekten interessant,³¹ ebenso wie die eben genannte Arbeit von Desai/Desai/Lang.

Besonders vielschichtig in den Recherchen und mit qualitativem Fotomaterial ausgestattet ist der Bildband *Dome over India. Rashtrapathi Bhavan* (2002) von Aman Nath.³² Auch Andreas

²⁶ Thomas R. Metcalf, *Forging the Raj. Essays on British India in the heyday of empire*, New Delhi [u. a.] 2005

²⁷ Bernard S. Cohn, *Colonialism and its Forms of Knowledge. The British in India*, Princeton 1996.

²⁸ Jon Lang/Madhavi Desai/Miki Desai, *Architecture and Independence. The Search for Identity. India 1880 – 1980*, New Delhi 2000 [1997].

²⁹ Jane Ridley, *Edwin Lutyens, New Delhi and the architecture of imperialism*, In: *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, (1998) S. 67 – 83.

³⁰ Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), *World Architecture 1900 – 2000. South Asia*, [o. O.] 2000.

³¹ Peter Scriver, *Imperial Progress. On the Impracticality of Problem-Solving in Colonial Indian Building*, In: *Fabrications*, Vol. 11/2 (2001), S. 20 – 45.

³² Aman Nath, *Dome over India. Rashtrapathi Bhavan.*, Mumbai 2002.

Volwahren stellt in seinem Buch *Imperial Delhi. The British capital of the Indian Empire* (2002) gutes Bildmaterial der Bauten in Delhi zur Verfügung.³³ Zudem führt er mehr Vergleichsbeispiele als die meisten anderen Forscher an und erweitert das Thema, indem er Vermutungen über die Inspirationsquellen einzelner indischer Motive anstellt, die aber zum Teil unrealistisch erscheinen.

Mit Fiona Candlins sozialwissenschaftlicher Studie *The Politics of Work Restoration and Imperialism at the Victoria Memorial Hall, Kolkata* (2003) ist auch ein Beitrag zum Victoria Memorial vertreten.³⁴ Sie untersucht bestehende Machtstrukturen in Hinblick auf kolonialistische Tendenzen.

Ein weiterer Forschungsbeitrag zu den Regierungsgebäuden in Delhi stammt von David A. Johnson. *A British Empire for the twentieth century: the inauguration of New Delhi* (2008) erhellt die politischen Hintergründe des Ausbaus und der Eröffnung von Neu-Delhi und beinhaltet Zitate aus Quellen wie Rundfunk-Mitschnitten oder Zeitungsartikeln.³⁵

Ein Artikel von Jamal Osman, *E. B. Havell and Rabindranath Tagore: Nationalism, Modernity and Art* (2008), bietet interessantes Material zur Entstehung von Šāntiniketan.³⁶

Anthony King erforscht in *Imperial Cities* (2009) Kriterien und koloniale Konzepte, die eine Metropole wie Neu-Delhi als imperiale Stadt klassifizieren. Nirmala Rao zeigt in *Projections of Empire: India and the Imagined Metropolis* (2010) ideologische Denkmuster und Interessen der britischen Krone auf und rückt die englische Hauptstadt London in ihrem Austausch mit der Kolonie stärker in den Fokus.³⁷ Siddhartha Sen schuf mit *Between Dominance, Dependence, Negotiation, and Compromise: European Architecture and Urban Planning Practices in Colonial India* (2010) ein erwähnenswertes Überblickswerk mit einer kritischen Aufarbeitung der Orientalismus-Debatte.³⁸

Informationen zu den ausgewählten Bauten der autochthonen Architektur gibt es verhältnismäßig wenige. Ranjan Ghosh hat mit *A Poet's School. Rabindranath Tagore and the Politics of Aesthetic Education* (2012) einen für das Verständnis des Konzeptes von Šāntiniketan wichtigen Beitrag verfasst.³⁹ Ebenso ist das anlässlich einer Bauhaus-

³³ Andreas Volwahren, *Imperial Delhi. The British capital of the Indian Empire*, München [u. a.] 2002.

³⁴ Fiona Candlin, *The Politics of Work Restoration and Imperialism at the Victoria Memorial Hall, Kolkata*, In: *Third Text*, Vol. 17/1 (2003), 2S. 29 – 41.

³⁵ David A. Johnson, *A British Empire for the twentieth century: the inauguration of New Delhi, 1931*, In: *Urban History*, Vol. 35/3 (2008), S. 462 – 484.

³⁶ Jamal Osman, *E B Havell and Rabindranath Tagore: Nationalism, Modernity and Art*, In: *Third Text*, Vol. 14/53 (2008), S. 19 – 30.

³⁷ Nirmala Rao, *Projections of Empire: India and the Imagined Metropolis*, In: *Asian Affairs*, Vol.41/2 (2010), S. 161 – 177.

³⁸ Siddhartha Sen, *Between Dominance, Dependence, Negotiation, and Compromise. European Architecture and Urban Planning Practices in Colonial India*, In: *Journal of Planning History*, Vol. 9/4 (2010), S. 203 – 231.

³⁹ Ranjan Ghosh, *A Poet's School. Rabindranath Tagore and the Politics of Aesthetic Education*, In: *Journal of South Asian Studies*, Vol. 35/1 (2012), S. 13 – 32.

Ausstellung herausgegebene Werk von Regina Bittner aufschlussreich,⁴⁰ hält es schließlich ein Interview mit dem Direktor der Visva Bharati Universität, der Nachfolgeinstitution der Schule von Śāntiniketan, bereit.

Colonial Architecture of Kolkata. Reflections of the European Building Art in Eastern Enterprise (2013) von Sibabrata und Manju Halder ist vor allem aufgrund der raren Informationen zu verwendeten Materialien und Techniken der Kolonialherren, mit besonderer Gewichtung auf die Bauten der Stadt Kolkata, von Bedeutung.⁴¹

Durch Publikationen, die kolonialistische Praktiken in der westlichen Kunstgeschichte aufdecken, wie z. B. jene von Mitter (1977, 1999), Clifford (1989) oder Cohn (1996), hat die Forschung zur Kolonialarchitektur in Britisch-Indien wichtige Impulse für postkoloniale Betrachtungsweisen erhalten. Tillotson zählt neben Ridley und Candlin zu den wenigen Autoren, die die Sinnhaftigkeit des Postkolonialismus als erkenntnisgewinnende Methode in Frage stellen bzw. zumindest Kritik an seinen marxistischen Grundzügen üben.

Zweifelsohne hat die Auseinandersetzung mit veralteten methodischen Ansätzen zu einer differenzierteren Betrachtung der Kolonialarchitektur geführt. Sie wurden von den Kunsthistorikern aus der Ethnologie und Anthropologie übernommen und fließen, wie man anhand der Publikationsdaten ablesen kann, etwa seit den 1980er-Jahren in unterschiedlichem Grade in den Diskurs über Kolonialarchitektur ein, wobei in den Jahren um die Jahrtausendwende offenbar vermehrt Gewicht daraufgelegt wurde, z. B. bei Mehrotra (2000), Lang/Desai/Desai (2000) oder Metcalf (1994, 2002, 2005). Viele Wissenschaftler leisten auf diesem Gebiet sozusagen Aufklärungsarbeit, indem sie koloniale Praktiken vergangener Zeitperioden ins Bewusstsein bringen, zum Beispiel mit *The Museum in the Colony* (2015) von Tapati Guha-Thakurta im von Saloni Mathur und Kavita Singh herausgegebenen *No Touching, no Spitting, no Praying. The Museum in South Asia*,⁴² worin sich die Autorin Guha-Thakurta mit der Entstehung des Museums als relevanter Bautyp und der frühen Ausstellungspraxis in Indien beschäftigt.

⁴⁰ Regina Bittner (Hsg.), Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden [Ausstellung vom 27. März bis 30. Juni 2013 am Bauhaus Dessau], Ostfildern 2013.

⁴¹ Sibabrata/Manju Halder, *Colonial architecture of Kolkata. Reflections of the European building-art in eastern enterprise*, Kolkata 2013.

⁴² Tapati Guha-Thakurta, *The Museum in the Colony*, In: Saloni Mathur/Kavita Singh (Hsg.), *No Touching, no Spitting, no Praying. The Museum in South Asia*, 2015.

1. Architektur der Raj

1.1 Begriffe und Terminologien

Am Anfang des 20. Jahrhunderts ist ein monumentaler imperialistischer Anspruch der britischen Kolonialarchitektur in Indien auszumachen. Das Erscheinungsbild der staatlichen Bauten stellte einen Rückgriff auf den Klassizismus der westlichen Architektur um das Jahr 1800 dar und wurde daher „Classical Revival“ genannt. Wie im Falle des Begriffs des vorangegangenen „indosarazenischen Stils“, erscheint diese Namensgebung irreführend. In der Fachliteratur bleibt die genaue Abgrenzung der beiden Begriffe oft unklar. Beide Termini werden bis in die rezente Forschung hinein uneinheitlich und zum Teil unreflektiert verwendet. Obwohl eine genaue Definition bislang fehlt, schreiben zum Beispiel Irving (1982), Metcalf (1994, 2002, 2005) oder Ridley (2008) vom „Indosaracenic Style“, und auch Lang/Desai/Desai (2000) benutzen die Begriffe ohne nähere Erläuterungen. Sen (2010) widmet sich einer Erklärung des indosarazenischen Stils in einer Textpassage eher dürftig: „[...] the British started promoting a style that incorporated Hindu and Muslim elements (known as “Indo-Saracenic” style) in their architecture starting in the mid-1860s.“⁴³ Morris (1983) plädiert für die Bezeichnung „Anglo-Indian“ anstelle von „Indosaracenic“, was sich in der nachfolgenden Forschung allerdings nicht durchgesetzt hat.

In der vorliegenden Arbeit meint „indosarazenisch“ eine grundsätzlich europäische Architektur, welche durch autochthone indische Elemente angereichert ist, unabhängig davon, ob es sich um buddhistische, hinduistische, muslimische oder Elemente aus anderen kulturellen bzw. religiösen Kreisen handelt. Der Begriff wird in der Folge ohne Anführungszeichen verwendet. Dem Classical Revival werden indes Bauten zugeordnet, die sich vom Bauschema und einzelnen Elementen auf griechische oder römische Klassik beziehen und sich durch eine besondere Monumentalität auszeichnen.

Für die Zuordnung der Objekte sind jedoch nicht ausschließlich formale Komponenten verantwortlich. Tatsächlich scheinen nämlich beide Ausprägungen der Kolonialarchitektur eher mit bestimmten politischen Agitationen verknüpft zu sein, als dass sie an konkreten baulichen Stilrichtungen festzumachen sind. Bereits in der Phase der East India Company (EIC, 1600 – 1857) hatten die Briten klassizistisch gebaut – in einer rein europäischen Form; federführend war dabei das Public Works Department (PWD). Doch durch den indosarazenischen Stil erfuhr der Klassizismus eine Transformation, die sich bis zum Niedergang der Raj auf die Baupolitik auswirkte.

⁴³ Sen 2010, S. 212.

Wie Mehrotra (2000) darlegt, handelte sich zu Beginn des indosarazenischen Stils um einen durchaus bewussten Gegenentwurf zu dieser klassizistisch-imperialistischen Architektur der Raj. Angetrieben von zeitgenössischen Strömungen wie dem Gothic Revival, wie die neugotische Phase in Großbritannien (etwa ab 1720) auch genannt wird, und der Arts and Crafts Bewegung in England (etwa ab Mitte des 19. Jahrhunderts) versuchten einige Architekten des ausgehenden 19. Jahrhunderts, einen Gegenentwurf zur imperialen Architektur des Staates zu generieren. Indem sie die traditionellen Bauformen und -techniken der jeweiligen Region in ihre Bauwerke integrierten, zum Teil auch lokale Handwerker in den Planungs- und Bauprozess einbanden, schufen sie eine gewissermaßen „indischere“ Architektur. Wenn diese Arbeit die Raj bei gar zu freier Beteiligung der einheimischen Arbeitskräfte nicht eben erfreute, hatte sie doch großen Einfluss auf die Baupolitik – nach dieser Phase der Kolonialarchitektur konnte die Raj nicht mehr auf autochthone Elemente in ihren Bauten verzichten. Die Errichtung von rein westlichen Bauwerken, wie sie zu Zeiten der EIC unter dem Public Works Department (PWD) geschehen war, schien fortan unmöglich.⁴⁴

Zu den Hauptvertretern des indosarazenischen Stils zählen die Architekten Samuel Swinton Jacob (1841 – 1917), Robert Fellowes Chisholm (1840 – 1915), John Begg (1866 – 1937) und George Wittet (1878 – 1926). Sie beabsichtigten, eine Architektur im Sinne einer Kompositidentität zu kreieren, ganz nach der Idee des „Greater India“, wie Mehrotra schreibt.⁴⁵ Der Autor weist darauf hin, dass der indosarazenische Stil trotz der großzügigen Verwendung der traditionellen indischen Architektursprache ein grundsätzlich europäischer blieb. Das lag zunächst einmal an der Raumkonzeption der Bauten, die sich an europäischen Standards orientierte. Doch auch im Hinblick auf die Inklusion von Indern in den Planungsprozess zeigte sich, weshalb der indosarazenische Stil kein wirklich indischer Stil war: Die wenigen Beispiele, wo indische Arbeiter in die Planung von Bauten involviert wurden, stellten die absolute Ausnahme von der Regel dar. Die Raj beanspruchte den indosarazenischen Stil bald für sich, da sie erkannte, wie essentiell es für ihre Politik war, Verbundenheit mit den Indern zu suggerieren. Während dieser Stil für kleinere Projekte wie Museen beliebt war, griff die Kolonialmacht, wenn es um die prestigeträchtigen kolossalen Bauwerke des 20. Jahrhunderts ging, jedoch wieder auf ihre ideologischen Wurzeln zurück.⁴⁶

Schon in der Anfangsphase des indosarazenischen Stils waren sich dessen Verfechter nicht vollkommen einig über die genaue Definition dieses Begriffs. Ungeklärt blieb etwa die Frage, ob darunter eine Renaissance der historischen Architektur Indiens oder eine Synthese aus westlichen und zeitgenössischen indischen Komponenten zu verstehen sei. Führende

⁴⁴ Mehrotra 2000, S. XVIII.

⁴⁵ Ebd., S. XVIII.

⁴⁶ Mehrotra 2000, S. XIX.

Architekten und Historiker diskutierten darüber, ob es sich um einen eigenen neuen Stil handle. Von Tillotson (1994) publizierte Kommentare verdeutlichen die unterschiedlichen Positionen:⁴⁷ James Fergusson (1808 – 1886), britischer Geschäftsmann und Architekturhistoriker, der sich als erster Europäer mit der indischen Architekturgeschichte befasste, verhalf dem Terminus zu seiner Entstehung. In seinem richtungsweisenden zweibändigen Werk *History of Indian and Eastern Architecture* (1876) prägte er den Begriff „saracenic“. Er bezog sich damit auf alles, was muslimischer Herkunft war. Ursprünglich auf der arabischen Halbinsel ansässige Volksstämme bezeichnend, hatte der Terminus in der Wahrnehmung der mittelalterlichen Christen während der islamischen Expansion eine Verallgemeinerung erfahren. In einem Manifest, verfasst von William Napier,⁴⁸ wird eine „Ent-Westernisierung“ gefordert, eine Rückkehr zu den Qualitäten der einheimischen Architektur. Diese Interpretation spiegelt sich auch im von den Befürwortern selbst verwendeten Begriff „Indo-Saracenic“ wider – beschrieb dieser doch für gewöhnlich Mogul- und Sultanatsarchitektur, die von den Europäern als ebenso ursprünglich indisch betrachtet wurde wie hinduistische Tempelbauten. Robert F. Chisholm verstand 1882 unter dem indosarazenischen Stil die „Unterordnung einheimischer Kunst und autochthoner Formen unter die Bedingungen und Erfordernisse der heutigen Zeit.“⁴⁹ William Emerson war 1883 genauso überzeugt vom Machtanspruch der Raj. Er meinte, der indosarazenische „Stil verwirkliche die Idee, den Einfluss der britischen Hegemonie auf moderne indische Gebäude zu zeigen“ und weiters: „Manche lehnen dies ab, weil es zur Entstehung einer Hybriden-Architektur führt.“⁵⁰ Ernest Binfield Havell (1861 – 1934), ein einflussreicher Kunsthistoriker, Schriftsteller und Leiter der Government School of Art in Kolkata (1896 – 1905) bzw. Mitbegründer der Bengal School of Art,⁵¹ sah den indosarazenischen Stil 1913 als „Anwendung indischer Archäologie auf westliche Baumethoden [...], sodass scheinbar ein anglo-indischer Stil entsteht“.⁵² Edwin Lutyens beschrieb den indosarazenischen Stil von seiner Position als Vorreiter des Classical Revival kurz vor Baubeginn der Government Buildings (1912) wenig schmeichelhaft als

⁴⁷ Tillotson 1994, S. 29.

⁴⁸ Aus Tillotsons Beitrag geht nicht klar hervor, um wen es sich bei Lord William Napier handelt. Napier war der Name eines schottischen Clans. Mehrere Personen kommen dafür in Frage: William John Napier, 9th Lord Napier, Baron Napier (1786 – 1834), Offizier der Royal Navy und Handelsgesandter in China oder William John George Napier, 11th Lord Napier, 2nd Baron Ettrick (1846–1913), dessen Lebensgeschichte nicht bekannt ist.

⁴⁹ Chisholm 1882, S. 144, zit. n. Tillotson 2010, S. 183.

⁵⁰ Emerson 1883, S. 152, zit. n. Tillotson 2010, S. 183.

⁵¹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 121 – 122. Die Bengal School of Art versuchte eine spezifisch indische Kunst zu fördern, indem man sich vom westlichen Kanon lossagte und Inspirationen in der eigenen Tradition als auch international in anderen asiatischen Traditionen suchte, etwa in Japan.

⁵² Havell 1913, S. 230, zit. n. Tillotson 2010, S. 184.

„Sammelsurium der hübschesten Stücke aller möglichen Gebäude aller möglichen Epochen, die ohne Sinn und Verstand zusammengewürfelt sind“.⁵³

Während der indosarazenische Stil im Lauf der viktorianischen Herrschaft zu einem regelrechten Nationalstil avanciert war, kamen im ausgehenden 19. Jahrhundert auf britischer Seite Zweifel an seiner Angemessenheit auf. Selbst die Architekturzeitschrift *The Builder* verlautbarte, dass die indische Bevölkerung, wie anzunehmen sei, größeres Interesse an einer Modernisierung, sprich der Europäisierung der Architektur habe.⁵⁴

Um vor Augen zu führen, welche formalen Lösungen die Architektur der Raj in den ersten beiden Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts tatsächlich anbot, sollen im folgenden Kapitel drei der bedeutendsten Bauten der Kolonialmacht der Briten in Indien als Fallbeispiele vorgestellt werden.

1.2 Objekte

1.2.1) Victoria Memorial

Mit dem Tod Queen Victorias 1901 war auch die Hochphase der Raj vorüber. Lang/Desai/Desai formulieren es treffend: „Whether Britain ever really had a true hegemony over India is questionable but the years after 1900 are characterized by a steady loss of whatever they had.“⁵⁵

Das Victoria Memorial (*Abb. 1*) zu Ehren der 1901 verstorbenen Königin ist ein dauerhaftes Monument der Raj, ein Symbol für eine seit der Zeit der EIC fast 300 Jahre währende Bindung Indiens an England. Es wurde an der Klimax des British Empire errichtet und stellt zugleich den architektonischen Höhepunkt der von jeher dem imperialen Ideal verpflichteten Stadt Kolkata dar.⁵⁶

1901 beauftragte Viceroy Curzon (1899 – 1905 Vizekönig von Indien) Lord Esher (1852 – 1930), ab 1895 permanenter Sekretär des Office of Works, mit der Planung der Memorialanlage. Dieser empfahl, den in der indischen Architekturgeschichte bewanderten

⁵³ Irving 1981, S. 98, vgl. Tillotson 2010, S. 184.

⁵⁴ Metcalf 2002, S. 245 – 246.

⁵⁵ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 138.

⁵⁶ Davies 1985, S. 210.

Emerson vom Royal Institute of British Architects (RIBA), dessen Präsidentschaft Emerson von 1899 bis 1902 innehatte, anzustellen.⁵⁷ Unterstützt vom Ingenieur Vincent J. Esch (1876 – 1950) entwarf Emerson das Bauwerk.

Die Bauarbeiten dauerten von der Grundsteinlegung 1906 bis 1913 und wurden von der Baufirma Messrs. Martin & Co. of Calcutta durchgeführt. Die Eröffnung erfolgte erst 1921.⁵⁸

Finanziert wurde das Projekt teils durch die britische Regierung und teils durch indische Adelige, die einem Spendenaufruf Curzons folgten. Davies vermutet, dass die meisten Sponsoren ihren finanziellen Beitrag nicht aus Überzeugung leisteten, sondern schlichtweg nicht in die Verlegenheit kommen wollten, nichts beizusteuern.⁵⁹

Das Bauwerk aus weißem Marmor aus Makrana, Rājasthān, stellt mit seinen 103 Metern Länge, 69 Metern Breite und 56 Metern Höhe einen wahren Koloss dar. Es erhebt sich über einem plateauartigen Sockel auf einem annähernd rechteckigen Grundriss (*Abb. 2*). Das Zentrum des Baukörpers bildet eine überkuppelte runde Halle, die sich über vier Geschoße in die Höhe zieht und an vier Seiten von *Kiosken* (runde oder polygonale Pavillions aus dem persischen Raum) umgeben ist. Sie befindet sich zwischen parallel zueinander verlaufenden länglichen Trakten im Norden und Süden, die jeweils zwei Geschoße in der Höhe einnehmen. Diese Längsseiten wiederum sind durch die Schmalseiten im Osten und Westen, bestehend aus ausschwingenden überdachten Kolonnadengängen, miteinander verbunden. Somit spannen sich die einzelnen Trakte beinahe wie ein Rahmen um die Kuppel und die dazwischenliegenden beiden Höfe. Die äußeren Ecken des Baus werden durch im Grundriss quadratische dreigeschoßige Türme mit *Chhatris* (pavillionartige überkuppelte Dachaufsätze in der indischen Architektur) betont. Ein weit über die Nulllinie hervortretender Mittelrisalit betont den Eingangsbereich auf der Schauseite im Norden (*Abb. 3*). Dieser Bauteil erhält durch seine schiere Größe – er besitzt die Breite von fünf vertikalen Achsen und reicht über zwei Geschoße bis in die Dachzone – beinahe den Charakter einer Torhalle.

Wie das Bauwerk als Ganzes ist auch die Fassade im Norden achsensymmetrisch konzipiert. Insgesamt erstreckt sich die Schauseite über 17 vertikale Achsen, wenn man die gewaltige rundbogige Öffnung des Mittelrisalits korrekt als drei Achsen zählt. Dies bewirkt trotz der hohen Kuppel eine starke horizontale Ausrichtung des Gebäudes.

Die horizontale Gliederung der Wand erfolgt durch Gesimse und setzt sich folgendermaßen zusammen: Auf die anfangs erwähnte Sockelzone folgen zwei etwa gleich hohe Geschoße. Während im zweiten Geschoß jede vertikale Achse mit einer Maueröffnung versehen wurde,

⁵⁷ Davies 1985, S. 211 – 212.

⁵⁸ https://archive.india.gov.in/knowindia/culture_heritage.php?id=68

⁵⁹ Davies 1985, S.211.

wurde das untere Geschoß nur spärlich mit Öffnungen ausgestattet. Beiderseits des Torbogens im Mittelrisalit befinden sich im Untergeschoß kleinere Tore, in den seitlich anschließenden Längstrakten gibt es nur jeweils ein Fenster auf der mittleren vertikalen Achse. Die Türme weisen wie die äußeren Achsen des Mittelrisalits Rahmungen auf. Die hochrechteckigen Maueröffnungen werden durch unterschiedliche Giebel und Rahmungen hervorgehoben. Im zweiten Geschoß nehmen die Maueröffnungen im Bereich der äußeren Achsen des Mittelrisalits und bei den Türmen die Form von französischen Balkonen an. Über dem zweiten Geschoß erhebt sich ein Attikageschoß. Eine weitere Attika über dem Mittelrisalit trägt Statuen (*Abb. 4*), Verkörperungen der Tugenden der Queen.⁶⁰

Eine vertikale Verschränkung der Geschoße ist durch kolossale Pilaster gegeben. Sie reichen über die gesamte Höhe der Fassade und fügen die beiden Geschoße optisch zu einer Einheit zusammen. In bestimmten Intervallen gesetzt, umspannen sie mancherorts nur eine vertikale Achse, an anderer Stelle aber drei. Durch diese wohl durchdachte Rhythmisierung der Wand entsteht beinahe der Eindruck, man könnte das Gebäude auffalten oder zusammenschieben wie einen Fächer.

Die Mittelachse wird durch den mächtigen Risalit bestimmt (*Abb. 5*). Im drei Achsen umfassenden Inneren des Torbogens befindet sich der Eingang. Zu diesem gelangt man über eine Freitreppe, die auf Bodenniveau beginnt und den Besucher zunächst bis zur Plattform bringt. Die Treppe setzt sich nach dieser Zäsur im Torbogen fort. Der Bogen wird von zwei mächtigen vorgelagerten Pilastern auf hohen Sockeln mit ionischen Kapitellen und darüber liegenden Gebälkköpfen flankiert. Die Schäfte der Pilaster sind mit ornamentaler Kannelur verziert. Ein Schlussstein leitet wie eine Konsole von der profilierten Bogenstirn zum Gesims, das zwischen Architravzone und Fries verläuft, über. In den Bogenzwickeln befindet sich figürliche Bauskulptur.

Im Fries ist weitere Bauskulptur zu erkennen: Über dem Bogenzenit befindet sich ein Emblem mit flankierenden Löwen und auf den Gebälkköpfen über den Pilastern sind Medaillons, umgeben von Kronen und Girlanden, zu erkennen.

Über einem weit vorkragenden Kranzgesims mit untergeschobenem Zahnschnitt ragt die Attika empor. Die Akzentuierung der Pilaster und der Mittelachse des Bogens wurde hier durch Mauervorlagen erreicht, die ihrerseits als Sockel für die Statuen dienen.

Die Maueröffnungen der äußeren Achsen des Mittelrisalits verfügen über scheidrechte Stürze. Die Architrave werden von toskanischen Säulen getragen. Die Frieze wurden mit Reliefs ausgeführt. Konvexe Balustraden begrenzen die Öffnungen. Die eben beschriebene Rahmung wird nochmals von übergeordneten Säulen betont und jeweils durch einen Fries mit Triglyphen

⁶⁰ https://archive.india.gov.in/knowindia/culture_heritage.php?id=68

und Metopen geschmückt. Das darüber liegende Gesims mit untergeschobenem Zahnschnitt verläuft über die gesamte Fassade und ist um die Pilaster in Kolossalordnung verkröpft.

Die Gliederung der Mauer im zweiten Geschoß des Mittelrisalits unterscheidet sich nur in Details: Auch hier ist eine doppelte Rahmung der Maueröffnungen wahrzunehmen, allerdings in ionischer Ordnung. Die französischen Balkone mit konvexen Balustraden enden mit rundbogigen, in die Mauer eingetieften und ornamentierten Abschlüssen über einem eingeschobenen Gesims, sogenannten *Muschrabije*.

Eine auffällige Besonderheit stellen die vielen konvexen und konkaven Partien zwischen einzelnen Baukörpern dar, etwa zwischen der Fassadenwand und der Schmalseite des Risalits (*Abb. 6*). Anstatt die Fassadenwand hart im rechten Winkel gegen den Risalit zu stoßen zu lassen, geht sie in einem konkaven Schwung in diesen Part über.

Die französischen Balkone an den mittleren Achsen der anschließenden seitlichen Längstrakte werden von flachen Pilastern und unten gesprengten Dreiecksgiebeln, in die Schlusssteine hineinragen, gerahmt. Ein Giebelgesims verläuft auf derselben Höhe, auf der sich die Tüerstürze des Mittelrisalits befinden (*Abb. 7*). Auch der Fries mit Metopen und Triglyphen setzt sich hier fort.

Im zweiten Geschoß dominiert die ionische Ordnung. Die Fassade wird durch alternierende Dreiecks- und Rundgiebel über den hochrechteckigen Fenstern mit Schlusssteinen rhythmisiert. Jedes Fenster wird durch eine Säule vom benachbarten abgegrenzt. Auf Höhe des Architravs verläuft ein weiteres flaches Gesims. Konsolen leiten zum Kranzgesims mit untergeschobenem Zahnschnittfries über.

Die Ecken der im Grundriss quadratischen Türme sind durch Wandvorlagen leicht verstärkt, sodass sie den Anschein von Eckpilastern erwecken. Zwischen diesen Wandvorlagen und der leicht vorspringenden Mauerfläche liegen konkave Einbuchtungen.

Die rundbogigen Tore der Türme erreicht man über Freitreppen. Flankierende tuskanische Säulen und vorgeblendete Architrave bzw. Friese bilden abermals eine Rahmung. Voluten leiten jeweils vom Gebälk in das Gesims über, welches das erste Geschoß optisch vom zweiten trennt.

Die französischen Balkone im zweiten Geschoß der Türme, hier mit geraden Balustraden und ohne Säulen ausgeführt. Über den scheinbaren Stürzen folgt jeweils ein dekoriertes Parapetfeld mit einem kleinen Dach, das seitlich von Konsolen gestützt wird. Mit schleifenartigem Dekor geschmückte tief angebrachte Okuli belichten das niedrige dritte Geschoß der Türme.

Unmittelbar über dem Kranzgesims ist jeweils ein Segmentbogengiebel zu erkennen (Abb. 8). Darüber befindet sich eine über dem Bogenzenit durchbrochene Brüstung für das *Chhatri*. Die eckpilasterartigen Wandvorlagen münden hier in Vasen. Die Chhatris bestehen jeweils aus einem inneren mit Rundbogenöffnungen versehenen Zylinder und einer äußeren Hülle in Form von Doppelsäulen, die ein konkav eingeschwungenes Gebälk tragen. Das Gebälk geht in eine bauchige Zwiebel über. Über die Zwiebel gelegte Bänder führen bis zu einer Laterne, deren Stützen sich aus Voluten zusammensetzen. Eine steile Laternenkuppel mit weiteren kleinteiligen Aufsätzen bildet den Abschluss eines Chhatris.

Den höchsten Bereich des Bauwerks stellt jedoch die Kuppel (Abb. 9) dar. Sie ruht auf einer mächtigen runden Trommel, die ein ganzes Geschoß einnimmt. Sie wird durch gewaltige Voluten umkränzt und erfährt eine Gliederung durch Säulen in korinthischer Ordnung. Dazwischen liegen Wandflächen, in deren Mittelachsen sich je ein geschlossenes rundbogiges Tor mit seitlichen, durch Säulen separierten Nischen mit Muschelkonchen befindet. Jede Nische präsentiert eine allegorische Skulptur der Künste, Wissenschaften oder des Handels. Doppelsäulen begrenzen die Nischen nach außen, ehe zwei gekoppelte Voluten folgen. Ein über den Schlusssteinen des Tores und der Nischen verkröpftes Gesims hält einen solchen Abschnitt zusammen. Über dem Gebälk erhebt sich ein weiteres niedriges Geschoß mit Rundfenstern. Voluten spannen sich von der Brüstung zum Ansatz der Wölbung.

Eine der Größe nach zu urteilen begehbare Laterne, ähnlich wie die Kuppel mit Brüstung, Voluten, Rundbogenöffnungen und Schlusssteinen ausgeführt, krönt das Gebäude (siehe Abb. 3). Auf der Spitze der Kuppel dreht sich ein Trompete blasender Siegesengel aus Bronze im Wind (Abb. 10). Diese etwa fünf Meter hohe, auf den Namen der Königin Bezug nehmende Plastik wurde von italienischen Bildhauern angefertigt.

Die vier *Kioske* rund um die Kuppel (Abb. 11) unterscheiden sich nur geringfügig von den Chhatris auf den Türmen. Im Grundriss hexagonal statt rund, sind sie auch mit Rundbogenöffnungen versehen, die von einzelnen toskanischen Säulen begrenzt werden. Über den Schlusssteinen verläuft ein Gesims um den Baukörper, darüber folgen Konsolen und ein Kranzgesims. Auf einem niedrigen Bereich, der in eckiger Form fortgesetzt wurde, sitzen geometrische Figuren mit kugelförmigen Köpfen. Dahinter wölbt sich die Kuppel, ein kleineres Pendant zur großen Kuppel. Eine Laterne bildet den oberen Abschluss.

Beim Victoria Memorial ist eine eindeutige Zuordnung zu einem bestimmten Stil schwierig, da seine Erbauung einen Wendepunkt in der Bautradition der Kolonialmacht in Indien markiert und zugleich in einzelnen Punkten auf die bestehende zurückgreift. Bei Lang/Desai/Desai

heißt es, die *Chhatri*-Türme geben dem Bau einen indosarazenischen Charakter.⁶¹ Sie scheinen von Mogularchitektur inspiriert, so auch die mit *Muschrabije* bestückten Fensterbögen.⁶²

Zur Akzeptanz von Chhatris konnte sich Curzon laut Metcalf trotz seiner vormaligen Instruktion an den Architekten, sich die zwischen 1703 und 1708 entstandenen Türme des Westportals der St. Paul's Cathedral (*Abb. 12*) zum Vorbild zu nehmen, scheinbar gerade noch durchringen.⁶³ Obwohl er sich im Jahr 1900 noch explizit für den Gebrauch einheimischer Formen ausgesprochen hatte,⁶⁴ verweigerte er beim Memorial strikt alles, was über die bereits erwähnten Architekturzitate hinausging. Er begründete seine Forderungen mit dem architektonischen Ambiente und der Bautradition der Stadt. Davies zitiert diesbezüglich eine Aussage Curzons:

„In Calcutta – a city of European origin and construction – where all the main buildings had been erected in a quasi-classical or Palladian style, and which possessed no indigenous architectural type of its own – it was impossible to erect a building in any native style. A Mogul building, however appropriate for the mosques and tombs of the Moslem Kings, or even for the modern Palace of an Indian Prince in his own State, would have been quite unsuited for the Memorial of a British Sovereign. A Hindu fabric would have been profoundly ill-adapted for the purposes of an exhibition. It was evident that a structure in some variety of the classical or Renaissance style was essential, and that a European architect must be employed.“⁶⁵

Havell setzte sich laut Metcalf dafür ein, dass es schließlich zu Rezeptionen der Mogularchitektur kam.⁶⁶ Der Taj Mahal in Āgrā, Uttar Pradesh, (*Abb. 13*) wurde zum wichtigsten Referenzobjekt, sowohl was dessen Ausmaße betraf, als auch in punkto Materialsemantik und einigen baulichen Details. Trotz der hohen Kosten bestand Curzon laut Lang/Desai/Desai auf dem massiven Einsatz von weißem Makrana-Marmor aus demselben Steinbruch in Rājasthān, aus dem ihn auch der Mogulherrscher Shah Jahan (reg. 1627 – 1658) zur Erbauung des berühmten Monuments für seine 1631 verstorbene Zweitfrau Mumtaz Mahal bezogen hatte.⁶⁷ Der Bau des Taj Mahal unter der Leitung des Architekten Ustad Ahmad Lahauri dauerte von 1632 – 1653. Bei kaum einem anderen Beispiel wird so deutlich, dass sich die Raj in den Herrschaftsanspruch der Moguln einreichte, diesen aber zugleich überbieten wollte. Aus dem Briefverkehr zwischen dem Auftraggeber und dem Architekten geht hervor, wie wichtig es

⁶¹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 149.

⁶² Davies 1985, S. 212. Der Autor nennt die Fenstergitter des Victoria Memorials „mouche arabya“.

⁶³ Metcalf 2002, S. 207. Emerson habe diesen Wunsch Curzons verweigert, um wenigstens eine Andeutung von orientalischem Einfluss zu bewahren.

⁶⁴ Ebd., S. 200. Curzon habe die Verwaltung Amritsars dazu aufgerufen, europäisches Design zu vermeiden und sich stattdessen lieber an die alten Meister Indiens und Persiens zu halten.

⁶⁵ Davies 1985, S.212.

⁶⁶ Metcalf 2002, S. 249.

⁶⁷ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 149.

beiden Beteiligten war, die spektakulären Maße des Taj Mahal zu überbieten, und sei es nur um einige Meter. So stieß sich Vizekönig Curzon, wie Metcalf berichtet, daran, dass die Terrasse des Memorials deutlich niedriger gebaut werden musste.⁶⁸ Der Durchmesser der auffallend ähnlich geformten Kuppel fiel mit knapp 19 Metern dagegen um einen Meter weiter aus. Dieser Wettbewerbsgedanke scheint in Widerspruch mit folgender bei Metcalf zitierten Respekt-Bekundung Curzons zu stehen: Es gäbe keine größere Unbesonnenheit, als zu versuchen, einen neuen Taj zu generieren, denn dies zu wagen, sei zum Scheitern verurteilt.⁶⁹ Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass sich die Ecktürme des Victoria Memorials sogar explizit an den Turmaufsätzen der *Minarette* (Türme für Gebetsrufer einer Moschee) des Taj Mahals orientieren. Offensichtlich sind darüber hinaus die formalen Parallelen zwischen den *Kiosken* rund um die Kuppelansätze der beiden Bauwerke sowie zwischen dem *Pishtaq* (monumentaler Toreingang einer Moschee) des Taj Mahal und dem Torbogen des Victoria Memorials.

Neu sei laut Lang/Desai/Desai die von Emerson selbst als solche bezeichnete Renaissance-Struktur, die das Classical Revival einläutete.⁷⁰ Das Arrangement der einzelnen Gebäudetrakte entspricht Davies zufolge einem europäischen Schema.⁷¹ Tatsächlich wirkt das Memorial, bedingt durch die Superposition im Kuppelbereich bzw. die Kolossalordnung im Eingangsbereich, auf den ersten Blick ein klassizistisch. Doch auch die horizontale Ausrichtung des Gebäudes und die gewaltigen Voluten am Tambour orientieren sich an westlichen Bauwerken. Zuvorderst bei der venezianischen Architektur der Neuzeit holte sich Emerson Inspirationen. Das Memorial weist augenscheinliche Ähnlichkeiten zur zwischen 1630 und 1687 vom Architekten Baldassare Longhena erbauten Votivkirche Santa Maria della

⁶⁸ Metcalf 2002, S. 207 – 208, vgl. Davies 1985, S. 211. Davies sieht in den Schwierigkeiten, auf dem weichen Boden Kolkatas einen Bau dieses Gewichts zu errichten, den eigentlichen Grund, weshalb die hohe Plinthe benötigt wurde, vgl. Halder/Halder 2013, S. 49. Vom Beginn des 19. Jahrhunderts an war das Piano Nobile-Prinzip in Kolkata eingeführt worden, wobei auch die vorangegangenen Bauwerke meist über ein sehr hohes Sockelgeschoss verfügt hatten. Die Briten waren überzeugt davon, dass das Marschland in und um Kolkata verantwortlich für die hohe Sterblichkeitsrate unter Europäern wie Einheimischen war. Aus gesundheitlichen Gründen sollten daher alle Gebäude nach der Empfehlung eines Dr. Reginald James Martin von 1843 auf Gewölben von 1,2 bis 2,5 Metern Höhe stehen und westliche und südliche Veranden aufweisen, denn die unteren Geschoße seien von den krankheitserregenden Dämpfen des Sumpfes stärker betroffen. Einer sehr altertümlichen Praktik aus England folgend, besaßen viele Häuser in Kolkata ein Kellergewölbe unter dem Piano Nobile. Dieses Gewölbe diente als Lagerraum oder als Geschäft und war über eine Treppe von der Straße aus erreichbar. Die Grundidee des Piano Nobile stammt ursprünglich aus Norditalien. In der Lombardei, einem sumpfigen Gebiet, das saisonal von Überschwemmungen heimgesucht wird, war das Erdgeschoß praktisch unbewohnbar, daher verlegten die Bewohner der Häuser sämtliche Wohnräume in den ersten Stock.

⁶⁹ zit. n. Metcalf 2002, S. 207, vgl. Halder/Halder 2013, S. 41. Den Marmor über eine Distanz von 2000 km zu befördern, war nur aufgrund des vorangeschrittenen Ausbaus des Eisenbahnnetzes möglich.

⁷⁰ Metcalf 2002, S. 207. Die Entscheidung, den italienischen Renaissance-Stil anzuwenden wurde laut Metcalf hauptsächlich von Lord Curzon forciert.

⁷¹ Davies 1985, S. 212. Der Autor gibt an, dass sich das Memorial vage an Emersons früheres Projekt, das Sir Takhtasinhji General Hospital in Bhāvnagar, Gujarat anlehnt.

Salute am Canal Grande in Venedig auf (Abb. 14). Die barocke Kirche, die in Auftrag gegeben wurde, um für das Ende der Pest zu bitten, besitzt eine Kuppel mit mächtigen Voluten.

Davies bezeichnet das Victoria Memorial als „imperiales Walhalla“, in welchem Skulpturen, Gemälde und Dokumente der Geschichte der Raj ausgestellt werden konnten. Folgende Textpassage stammt aus einem Schreiben Curzons und legt seine Beweggründe für das Bauvorhaben offen:

„How little anyone seemed to care about, or even to remember, the mighty deeds that had been wrought on Indian soil, or inculcate their lessons for the sake of posterity. I felt that the lack of this historical sense – the surest spring of national self-respect – was injurious in its effect both upon English and Indian interests.“⁷²

Jene machtvollen Taten zum Wohl der indischen Gesellschaft zu zeigen, wurde denn auch zum Programm des Memorials. Der bauliche und thematische Schwerpunkt sollte in einer Statue Queen Victorias (Abb. 15), die sie als junge Königin darstellt, unter der gewaltigen zentralen Kuppel liegen. Die umliegenden Räume sollten dem persönlichen Gedenken der Königin und ihrer Regentschaft bzw. ihres Vermächtnisses dienen. In den restlichen Räumen wurde die Geschichte der britischen Herrschaft in Indien vom Untergang der Mogulherrschaft bis zur Gegenwart gezeigt, wie Davies beschreibt.⁷³

Die Statue im Inneren ist ein Werk des englischen Bildhauers und Medaillisten Thomas Brock (1847 – 1922) und wurde dem Autor zufolge Francis Chantrey's (1871 – 1941) Büste der Königin in Windsor (Abb. 16) nachempfunden. Rund um die Skulptur befinden sich laut Autor Reliefs des englischen Künstlers Frank Salisbury (1874 – 1962). Sie geben Szenen aus dem Leben Queen Victorias wieder – vom schüchternen weißgekleideten jungen Mädchen am Tag ihrer Krönung bis zum triumphalen Wendepunkt des diamantenen Jubiläums (Abb. 17).⁷⁴

Eine Bronzeplastik, die die Queen in späteren Lebensjahren auf dem Thron residierend zeigt, befindet sich auf einem steinernen Sockel auf einer Achse mit dem Haupteingang (Abb. 18). Der walisische Bildhauer George Frampton (1860 – 1928) fertigte das Denkmal zwischen 1897 und 1901 an. Von der Glasgow International Exhibition wurde es im Todesjahr der Königin an seinen finalen Standort transferiert, wie bei Davies nachzulesen ist. An zwei Seiten der Plinthe sind bronzene Reliefplatten des Bildhauers William Goscombe John (1860 – 1952) zu sehen, die Militärparaden der britischen und indischen Truppen wiedergeben (Abb. 19).⁷⁵

⁷² Davies 1985, S. 211.

⁷³ Davies 1985, S. 211.

⁷⁴ Davies 1985, S. 212.

⁷⁵ Davies 1985, S. 212.

Gerade beim Victoria Memorial wird die Diskrepanz zwischen dem Vernetzungsgedanken zur Heimat in Großbritannien und der Eingliederung in die indische Kultur ersichtlich. Denn das Memorial war nicht nur geplant, um allein Queen Victoria zu gedenken, sondern auch die Abbilder britischer und indischer Würdenträger sowie wichtige Bedienstete der Raj sollten hier eine Stätte der Ehrerbietung finden, wie Metcalf erläutert.⁷⁶ Bei der Auswahl der indischen Repräsentanten gab es Kontroversen, namentlich im Fall des strikt anti-britisch gesinnten Bal Gangadhar Tilak (1856 – 1920). Der von der Kolonialherrschaft gefürchtete Redner der Kongresspartei (Indian National Congress, INC) wurde trotz seiner oppositionellen Haltung auf Geheiß Curzons in das Figurenprogramm integriert, ebenso wie sein Vorbild Shivaji (1630 – 1680), ein berühmter Feldherr der hinduistischen Marathen, der sich im 17. Jahrhundert erfolgreich gegen die Moguln zur Wehr gesetzt hatte. Curzons Überlegung hierzu lautete: „If I put Shivaji into the same fabric as Warren Hastings, I do not injure the fame of W. H. But I take the sting out of Shivaji.“⁷⁷

Gemessen an der recht martialischen Ausstattung, welche Emerson im Sinn gehabt hatte, erscheint die von Curzon durchgesetzte Endfassung tatsächlich einen hohen Grad an positiver, kompromissorientierter Suggestion zu beinhalten. Beispielsweise ersetzte er die von seinem Architekten vorgeschlagenen Reliefs mit Schlachtszenen durch Szenen aus der Vita der Queen, da er kriegerrische Inhalte als unpassend empfand, insbesondere da man auch Ereignisse wie die Schlacht von Plassey (1757) oder den Sepoy-Aufstand (1857) in die Reliefs aufnehmen hätte müssen.⁷⁸ Eine möglicherweise negative Reaktion der Inder sollte unbedingt vermieden werden. Im Vordergrund sollte die Zusammengehörigkeit stehen, nicht die militärische Überlegenheit Großbritanniens. Curzon glaubte an positive Bestärkung. Sogar die Personifikationen Indiens und Britanniens über der Attika des Nordeinganges wurden von ihm verworfen. Stattdessen befinden sich an dieser Stelle heute die bereits erwähnten Verkörperungen der Tugenden der Queen: die Mutterschaft, die Klugheit und das Lernen. Auch über dem Südeingang gibt es ähnliche Personifikationen. Rund um die Kuppel setzt sich das Programm, wie bereits beschrieben, mit den Figuren der Künste, des Handels und der Wissenschaften fort. Curzon selbst wurde ursprünglich an sehr prominenter Stelle vor dem Haupteingang in Form einer Statue (*Abb. 20*) gewürdigt. Diese wurde aber nachträglich an die Südseite in den umgebenden Park versetzt.

Dass die pompöse koloniale Selbstinszenierung des Victoria Memorials auch gegenwärtig noch für Zündstoff sorgt, zeigt eine rezente Studie von Candlin (2003), in der sie sich mittels

⁷⁶ Metcalf 2002, S. 203 – 204.

⁷⁷ Building News, 07.11.1890, S. 644, zit. n. Metcalf 2002, S. 204.

⁷⁸ Metcalf 2002, S. 208 – 210. Alle im Fließtext erwähnten Informationen über die Ausstattung sind bei Metcalf zu finden.

Interviews mit der Nachwirkung kolonialer Machtstrukturen im Personal- und Verwaltungswesen des Queen Victoria Museums auseinandersetzt.⁷⁹

Viele Bauwerke der Raj werden zunehmend dem Verfall preisgegeben. Da Indien weitaus ältere Monumente aus der buddhistischen, hinduistischen und muslimischen Zeit besitzt, haben Bauten aus dem 19. und 20. Jahrhundert bei der Restaurierung das Nachsehen, wie Davies bemerkt. Dennoch stehen Werke der Raj unter Denkmalschutz, so auch das Victoria Memorial.⁸⁰

Der britische Calcutta Tercentary Trust (CTT) wurde 1989 vom Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (INTACH) eingeschaltet, da sich das Inventar des Victoria Memorials trotz permanenter Restaurierungen durch indische Fachkräfte in schlechtem Zustand befand. Für diesen Umstand werden mehrere Gründe angeführt: Zum einen erschwerten das humide Klima und starke Sonneneinstrahlung den Erhalt der Objekte, zum anderen lag es laut Candlin aber auch an unzureichender Ausbildung der Restauratoren.⁸¹ Die Organisation geriet zunehmend in den Verruf, sich ausschließlich berühmter westlicher Werke anzunehmen, zum Beispiel Gemälden von William Hodges (1744 – 1797).⁸² Verdachtsmomente gegen den CTT kamen auch auf, weil es sich bei der Übernahme durch die britische Organisation um ein inoffizielles Abkommen gehandelt hatte.⁸³ Noch dazu sah sich der Leiter des Museums trotz seiner Ankündigung, die Restaurierung werde keinen Einfluss auf das Personalwesen haben, bald gezwungen, Kürzungen herbeizuführen. Viele der Angestellten hatten ohnehin unter prekären Verhältnissen gearbeitet und nun wurde ihre Existenzgrundlage bedroht. Schon vor dem Eintreffen des CTT hatte sich das Personal laut Candlin wiederholt Anordnungen aus den oberen Etagen widersetzt.⁸⁴

Die Autorin verteidigt die Vorgehensweise der britischen Restauratoren, weist jedoch auf deren mangelnde Sensibilisierung für die koloniale Vergangenheit hin. Britische Kunst sei aufgrund der Geschichte ebenfalls Teil der indischen Kultur, argumentiert sie.⁸⁵ Sie wirft den Kritikern des Projekts vor, dass sie Rhetorik aus dem postkolonialen Diskurs missbräuchlich verwenden, um unliebsame Entscheidungen zu beanstanden. In der Tat sieht die Autorin darin eine generelle Vorgehensweise der Postcolonial Studies, des Feminismus und der Soziologie. Marxistische Grundgedanken würden instrumentalisiert, um kritische Gedanken mit Widerstand gleichzusetzen, Widerstand gegen Institutionen würde grundsätzlich positiv betrachtet.⁸⁶ Die Forscherin kommt zu dem Schluss, dass der Widerstand des Personals

⁷⁹ Candlin 2003, 2S. 29 – 41.

⁸⁰ Davies 1985, S. 245 – 46.

⁸¹ Candlin 2003, S. 32.

⁸² Candlin 2003, S. 34.

⁸³ Candlin 2003, S. 35.

⁸⁴ Candlin 2003, S. 36 – 38.

⁸⁵ Candlin 2003, S. 34.

⁸⁶ Candlin 2003, S. 40 – 41.

gegen die zwölf Jahre laufende Restaurierung des CTT nicht so sehr kolonialistischen Mechanismen geschuldet sei wie genereller Unzufriedenheit aufgrund schlechter Arbeitsbedingungen und fachlicher Inkompetenz der hauseigenen Restauratoren.⁸⁷ Wenn Candlin allerdings mit der Identitätsbildung durch eine geteilte Geschichte Indiens und Großbritanniens argumentiert, sitzt sie damit selbst einem Konstrukt kolonialen Denkens auf.

1.2.2) Prince of Wales Museum (Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya)

Anlass für die Errichtung des ehemals Prince of Wales Museum of Western India genannten Bauwerks (*Abb. 21*) war der Besuch des Prince of Wales, George V. (1865 – 1936, ab 1910 König des UK und der Britischen Dominat/Kaiser von Indien), im Zuge dessen der spätere Thronfolger 1905 gleich den Grundstein legte. Drei Jahre nach der Umbenennung der Stadt Bombay in Mumbai (1995) wurde 1998 schließlich die Umbenennung des Museums in Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, zu Ehren des Mahratenherrschers, beschlossen.⁸⁸ Der Einfachheit halber wird in dieser Arbeit trotzdem vom Prince of Wales Museum die Rede sein.

Die Finanzierung des Museums wurde von mehreren öffentlichen und privaten Geldgebern erbracht: Der eigens gegründete Royal Visit Memorial Funds spendete 300000 Rupien, hinzu kamen eine städtische Subvention der der Höhe von 250000 Rupien, weitere 300000 Rupien von Sir Currimbhoy Ibrahim, und 50000 Rupien von Sir Cowasji Jehangir. Den Baugrund stellte die Regierung kostenlos zur Verfügung.⁸⁹

1915 fertig gestellt, diente das Museum während des ersten Weltkrieges als Militärhospital bzw. für die Children's Welfare Exhibition 1912 bis 1913 und erhielt erst 1922 seine vorgesehene Funktion.⁹⁰

1908 nahm der beratende Architekt der Stadt (consulting architect) Wittet an der Ausschreibung für den Entwurf des Bauwerks teil und konnte die Jury überzeugen.⁹¹ Der Baugrund wäre jedoch ursprünglich von seinem ehemaligen Mentor Begg für eine gänzlich

⁸⁷ Candlin 2003, S. 29 – 41.

⁸⁸ <http://www.dnaindia.com/mumbai/report-now-you-can-take-museum-relics-home-from-chhatrapati-shivaji-maharaj-vastu-sangrahalaya-1890382>, vgl. http://www.slate.com/articles/news_and_politics/recycled/2008/12/why_did_bombay_become_mumbai.html

⁸⁹ http://www.Mahārāṣṭra.gov.in/english/gazetteer/greater_bombay/places.html

⁹⁰ Mehrotra 2000, S. 27, vgl. <http://www.pibmumbai.gov.in/scripts/detail.asp?releaseId=E2008PR703>. Die Children's Welfare Exhibition war eine Ausstellung über das Werk der Kinderbuchautorin Edith Nesbit, die durch ihre Bücher zu einem Bewusstsein für ein kindgerechtes Leben beitrug. Für nähere Informationen siehe: J. Bavidge, Exhibiting Childhood. E. Nesbit and the Children's Welfare Exhibitions. In: A.E. Gavin, A.F. Humphries (Hsg.), Childhood in Edwardian Fiction, London 2009.

⁹¹ Mehrotra 2000, S. 27.

andere Bebauung vorgesehen gewesen.⁹² Er hatte geplant, eine neue Poststelle, eine Kathedrale und eine Telegrafestation darauf zu errichten. Auf Drängen seines Kollegen wurde die Widmung für das Grundstück 1908 endgültig besiegelt. Dennoch wurde die Dreiteilung des Grundes in den Plänen zum Museum beibehalten (*Abb. 22*). Sie zeigen ein technisches Museum links, ein naturhistorisches rechts und dazwischen ein kunsthistorisches. Realisiert wurde bei der Errichtung jedoch nur der zentrale Baublock.⁹³ Eine naturhistorische Sektion konnte später in einem Annexbau untergebracht werden. Insgesamt wurden 12140 Quadratmeter Grundfläche verbaut.⁹⁴

Eine hohe Kuppel, die sich über einer quadratischen Basis erhebt, ist mittig in den querrechteckigen Grundriss des Baus eingeschrieben (*Abb. 23*). Die Längstrakte schließen als drei Geschoße hohe Blöcke seitlich an (*Abb. 24*). Der gesamte Bau verfügt über eine niedrige Sockelzone. Zwischen dem quadratischen Grundriss der Kuppel und den leicht über die Nullebene der Fassade hinaustretenden Türmen an den Ecken der Schauseite ist eine zwei Geschoße einnehmende schmale Loggia vorgelagert (*Abb. 25*). Der Eingangsbereich wurde als Risalit mit mehreren Breiten- und Höhenabstufungen gestaltet.

Auf der gegenüberliegenden Längsseite liegt ebenfalls ein quaderförmiger vorgelagerter Bauteil, was vermutlich aber nicht dem Originalzustand des Baus entspricht. Alle weiteren ersichtlichen Parts, die sich im Südosten anschließen (im Grundriss rechts), sind definitiv auf spätere Veränderungen zurückzuführen und werden daher ausgeklammert.

Das Museum wurde aus dunklem Kurla-Basalt und hellem maladischen Trachyt gefertigt,⁹⁵ was entscheidend zum Erscheinungsbild des Gebäudes beiträgt. Das verschiedenfarbige Material wurde so eingesetzt, dass es die Gliederung der Fassade unterstreicht.

Das Prince of Wales Museum weist ebenso wie das Victoria Memorial einen achsialsymmetrischen Aufbau auf. Die Breite einer Arkade im Erdgeschoß entspricht jeweils drei Fensterachsen im Obergeschoß. Eine solche Einheit wird durch Kolossalpilaster von den anschließenden separiert. Der Mittelrisalit ist zwar anders gegliedert, allerdings folgt seine

⁹² <http://archive.indianexpress.com/news/the-museum-built-by-the-british-with-kurla-basalt-and-malad-stone/1202430/>

⁹³ London 1994, S. 38. John Begg, der den höchsten Posten der Stadt bekleidete, gab zu, dass er 1911 noch nicht viel in Indien herumgekommen war, trotzdem gelang es ihm anhand von Skizzenbüchern und Reiseberichten, exzellente Werke des indosarazenischen Stils zu entwerfen, zum Beispiel die General Post Office, die sowohl in Gol Gumbaz als auch Humayuns Grab in Delhi Vorlagen fand. Die flache Betonkuppel und die zwei flankierenden Türme, welche sie hervorheben, erinnern an diese beiden Monumente der indischen Architektur. Die offenen Arkadengänge sind den Arkaden am Bodenniveau rund um das Grab Humayuns nachempfunden.

⁹⁴ London 1994, S. 44., vgl. Mehrotra 2000, S. 27.

⁹⁵ Mehrotra 2000, S. 27.

Gestaltung denselben Proportionen. Der mittige Bereich mit dem Eingang und die beiden flankierenden Bereiche, ebenfalls gegliedert durch Kolossalpilaster, haben zusammen die Breite von drei Achsen. Insgesamt sind also 15 vertikale Achsen auf der Schauseite zu zählen.

Es sind einige repetitive Elemente zu erkennen, wie beispielsweise in *Ablaq-Technik* ausgeführte Kielbögen, die als verschiedenfarbige Keilsteine über den Bogenöffnungen angeordnet sind. Sie kommen bei den Arkaden der Loggia ebenso zum Einsatz wie bei den Fenstern. Die erwähnten Pilaster in Kolossalordnung dienen als vertikale Gliederungselemente. Sie treten auch als Eckpilaster an vorspringenden Baukörpern wie dem Mittelrisalit oder den Türmen in Erscheinung. Die Pilaster gehen über die Höhe des jeweiligen Baukörpers hinaus und tragen Kuppeln mit lotusblütenumkränzten Tambouren. Dazwischen spannt sich ein Zinnenkranz über die gesamte Breite des Baukörpers.

Das Gebäude ist so konzipiert, dass sich die Höhe des Baus dem Betrachter über mehrere Abstufungen erschließt. Den prominentesten, weil am stärksten vor die Fassadenebene tretenden Teil, stellt das in Höhe und Breite gestaffelte Portal dar (*Abb. 26*). Zuvorderst befindet sich ein quadratisches Häuschen, nur ein Geschoß hoch und mit einer flachen Kuppel überdacht. An den vorderen Ecken findet sich eine spezielle Säulenform, die wie die zuvor beschriebenen Eckpilaster über die Dachlinie hinausragen. Die von Konsolen gesäumte Dachtraufe verläuft in einem runden Bogen und zieht sich an den Ecken tief herab – eine landestypische Form der Dächer von Bengalen. Es existieren mehrere Stilvarianten des „*bengalischen Daches*“, sie unterscheiden sich formal jedoch nur geringfügig voneinander.

Der nächstbreitere Abschnitt hinter diesem Eingangshäuschen spannt sich zwischen zwei Eckpilastern, die sich über drei Geschoße in die Höhe ziehen und das Eingangshäuschen außen zu beiden Seiten begrenzen. Ein monumentaler Kielbogen nimmt den größten Teil der Fläche ein. Er umfasst drei Fensterachsen. Im zweiten Geschoß tritt die Fensterzone über zwei Kanten zwischen den Fenstern aus der Fassadenebene heraus. Die Fenster zeigen sich hier mit Kielbogen-Abschlüssen, flankierenden Halbsäulen und *Jalis* (ornamentierte Fenstergitter) in den Parapetfeldern. Das nächste Geschoß setzt in Kämpferhöhe des monumentalen Kielbogens an. Darin sind weitere Fenster eingepasst, ähnlich wie Thermenfenster nur durch zwei senkrechte Stege unterteilt.

Ein Fries befindet sich knapp unterhalb des weit vorkragenden Kranzgesimses. Es besteht aus abgerundeten keilförmigen Elementen, die so gegeneinander ausgerichtet sind, dass sich alternierend Erhöhungen und Vertiefungen ergeben.

Die Eckpilaster sind ab der Höhe des Bogenzenits von Hülzen mit an Lisenen erinnernden Bändern umfassen. Komplex geformte Konsolen leiten zum Kranzgesims über. In

geschwungenen Linien, mit zapfenartigen Gehängen versehen, führen sie über drei Stufen bis an den Rand des Kranzgesimses. Sie sind mit einer parallel zur Mauer durchlaufenden Leiste ebensolcher Gestalt verschränkt. Über dem Gesims folgen Zinnen mit dreieckigen Abschlüssen, in die kreisrunde Zierformen eingeschnitten sind.

Hinter dem eben beschriebenen Baukörper türmt sich noch ein weiterer, der schließlich die ganze Breite des Mittelrisalits beansprucht, aber tatsächlich etwas niedriger ist als der vorhergehende Teil. Auch hier finden sich die oktogonalen Eckpilaster, die in Lotuskuppeln auslaufen und einen Zinnenkranz begrenzen. Das unterste Geschoß wird beiderseits des davorgestellten Kubus durch je ein schmales hinter die Wand zurückspringendes Fenster mit Kielbogenabschluss belichtet. Im zweiten Geschoß folgt je ein kleiner auf Konsolen ruhender Erker und darüber ist ein breites Kielbogenfenster mit flankierenden Säulen und einem Architrav angebracht. Im dritten Geschoß folgt ein breites, mit Jalis dekoriertes „Thermenfenster“ für Belichtung.

Über den Arkaden der Loggia ist eine Zone mit schmalen hochrechteckigen Maueröffnungen mit Kielbogenabschlüssen zu sehen (*Abb. 27*). Ein über den Pilastern verkröpftes Gesims trennt das erste Geschoß vom zweiten. Das zweite Geschoß ist durchgehend mit Kielbogenfenstern besetzt, wobei je drei zu einer Einheit zwischen den Pilastern zusammengefasst werden. Auch bei diesen Fenstern wurden die Parapete durch Jalis gestaltet. Innerhalb einer Einheit mit drei Fenstern dienen flache Pilaster der vertikalen Gliederung. Diese Pilaster entspringen unterhalb eines Gesimses, das eine Zäsur bildet, aus klammerförmigen Gebilden. Die gestaffelten Konsolenreihen des Kranzgesimses beginnen bereits auf Kämpferhöhe der Fenster. Ein begehbare Pultdach deckt das zweite Geschoß (*Abb. 28*). Die Pilaster streben noch in Form von Lotusblütenkuppeln über die Dachlinie der Loggia hinaus. Zwischen ihnen verläuft eine Brüstung mit lanzettartigen Durchbrüchen und einem über die Pilaster verkröpften Gesims als Abschluss.

Die Ecktürme des Museums (*Abb. 29*) haben einen quadratischen Grundriss. An den Kanten sind quadratische Eckpilaster vorgestellt. Das unterste Geschoß eines Turmes zeigt ein mehrteiliges breites Kielbogenfenster, in seiner Dimension den offenen Arkaden der Loggia entsprechend.

Im Geschoß darüber befindet sich ein Erker mit Balkon. Zugang zu diesem erhält man durch eine kielbogenförmige Tür, die von kleineren Pilastern gerahmt wird, welche typischerweise Lotusblütenkuppeln aufweisen. Dazwischen spannen sich abermals Zinnen.

Das dritte Geschoß ist bis auf das plastisch durchgestaltete Parapetfeld des Fensters vom vierten Geschoß gänzlich blank. Das Parapetfeld setzt direkt unter dem Sohlbankgesims an. Es zeigt zwei fensterartige Vertiefungen mit klammerförmigen Abschlüssen.

Das Fenster selbst hat einen Kielbogenabschluss und wird von *Jalis* ornamental strukturiert. Im vierten Geschoß schiebt sich ein Oktogon aus dem quaderförmigen Unterbau hervor. Die Eckpilaster führen ihre quadratische Grundform bis auf halbe Höhe des vierten Geschoßes fort, ehe sie ebenfalls in ein oktogonales Prisma übergehen. Hier werden sie nochmals von einem Kranz aus überkuppelten Oktogönchen umfassen. Diese Stelle des Übergangs zum Turmoktogon wird von einer umlaufenden Zierbrüstung verdeckt, deren Ecken wieder aus kleinen Oktogonen mit Kuppeln bestehen – ein architektonisches *myse en abyme*. Ein Zinnenkranz vervollständigt den Turmaufbau. Der Ansatz der fast halbkugelförmigen Kuppeln ist dadurch nicht einsehbar. Die Turmkuppeln spiegeln in ihrer Form die der Hauptkuppel (*Abb. 30*) wider. Die leuchtend weiß gestrichene Pendentifkuppel erinnert an einen Ballon. Ihr Tambour wird von einem Ring aus lebensgroßen blaugeränderten Lotusblüten umsäumt. Ein Aufsatz, vermutlich aus Bronze, ziert die Spitze der Kuppel. Dabei handelt es sich um übereinandergestellte segmentierte Zwiebeln.

Beachtlich erscheint die dominierende Verwendung autochthoner indischer Motive. Von außen unterscheidet sich der Mittelteil kaum von seinem Referenzobjekt, dem Mausoleum von Mohammed Adil Shah (1627 – 1656 Sultan von au), Gol Gumbaz in Bijapur, Karnataka (*Abb. 31*), vom Architekten Yaqut von Dabul entworfen und zwischen 1626 und 1656 realisiert.⁹⁶ Die Kuppel mit dem von Lotusblüten umkränzten Tambour wirkt nahezu identisch (*Abb. 32*).⁹⁷ In den Kuppeln der Gräber des Golconda Forts in Hyderabad (*Abb. 33*) sieht London gewisse formale Ähnlichkeiten.^{98, 99} Der Kuppelinnenraum von Gol Gumbaz zeigt die gleichen parabolisch überlappenden Pendentifs (*Abb. 34*) wie das Prince of Wales Museum (*Abb. 35*). Ferner verfügt das Museum über eine ähnliche Gestaltung und Proportionierung von Maueröffnungen in Kielbogenform sowie vergleichbare Ecktürme, welche sich beim Museum

⁹⁶ <http://archive.indianexpress.com/news/the-museum-built-by-the-british-with-kurla-basalt-and-malad-stone/1202430/>, vgl. Burton-Page 2008, S. 110. Auf Höhe des Kuppelansatzes besitzt die für das Ableben des Sultans Muhammed Adil Shah gegründete Grabanlage eine für ihre Akustik berühmte Flüstergalerie. In diese gelangt man über die siebenstöckigen Treppen der oktagonalen Ecktürme. Außerdem kann der Betrachter durch den Tambour ins Freie treten, die Decke des Kubus fungiert als durch eine Brüstung gesicherter Balkon.

⁹⁷ Burton-Page 2008, S. 21. Die Kuppel wäre Burton-Page zufolge als Knospe zu betrachten. Diese Art von Kuppelverzierung stelle eine Besonderheit der unter Muhammed Adil Shah gefertigten Bauten dar.

⁹⁸ Die Festungsanlage in Golkonda befindet sich etwa elf km westlich von Hyderabad auf einem 120 m hohen Granithügel im Bundesstaat Telangana. 1518 bis 1687 war der Komplex, bestehend aus 87 Bastionen, acht Toren, vier Zugbrücken und mehreren Stallungen, Moscheen und Tempeln, die Hauptstadt der Qutb Shahi Dynastie, eines Sultanats.

⁹⁹ London 1994, S. 52.

an die äußeren Ecken des Gebäudes versetzt befinden. Lediglich die Grundstruktur des querrchteckigen Blockes wirkt europäisch. Daher erweckt es fast den Eindruck, als habe Witter ein in die Länge gezogenes Gol Gumbaz im Sinn gehabt.

Jalis gehören ebenso zum Repertoire des Museums. Die fialenartige Brüstung und das Kranzgesims mit den wie *Muqarnas* gestaffelten Konsolen (*siehe Abb. 28*) wurden ebenfalls nach der Vorlage von Gol Gumbaz entworfen.

In der Halle unter der Kuppel zeigt sich dann doch die eklektische Eigentümlichkeit der britischen Kolonialarchitektur. Die Kolonnaden, welche die oktogonal angeordneten Emporen tragen (*Abb. 36*), lehnen sich laut London an jainistische Säulentypen an.¹⁰⁰ Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass jainistische Architektur im eigentlichen Sinn nicht existiert, da sich Jain-Tempel jeweils der landestypischen Formen von Architektur bedienen. Aus diesem Grund sei hier ein formal vergleichbares Beispiel angeführt, nämlich die Säulen des Jain-Tempels von Ranakpur aus dem 15. Jahrhundert (*Abb. 37*). Auch Elemente eines traditionellen *Wada*, eines Haustypus aus dem Hinterland Mahārāṣṭras, finden sich Mehrotra zufolge an der Fassade.¹⁰¹ Noch mehr sticht dieser Sachverhalt aber im Inneren des Baus ins Auge, und zwar an der Empore, die von einer hölzernen, mehrfach durchbrochenen Wand vom Innenraum abgegrenzt wird (*Abb. 38*). Dieser als Brüstung fungierende Bauteil hat Bögen in einer für den *Wada* typischen Mischform aus Zacken- und Hufeisenspitzbogen, wie sie etwa im Nana *Wada* in Pune, Mahārāṣṭra, aus dem Jahr 1870 zu sehen sind (*Abb. 39*). Die Öffnungen sind zu Einheiten von jeweils einem breiteren, auf der Basis einer Ellipse konstruierten, und zwei umgebenden schmälere Bögen alternierend angeordnet. Die Fußböden des Museums aus Marmorplatten stellen eine Reminiszenz an Mogulbauten dar, wie London behauptet.¹⁰²

Witters erste Idee galt dem Autor zufolge einem Gebäude in einer „adapted phase of the Byzantine Style“, doch der Erfolg des General Post Office (*Abb. 40*), ebenfalls in Mumbai, ermutigte ihn zur neuerlichen Verwendung des indosarazenischen Stils.¹⁰³ Unter Mitwirken Witters hatte Begg den indosarazenischen Stil im Zuge dieses Projekts nach Mumbai gebracht. Witters Beteiligung am General Post Office macht auch verständlich, weshalb sich offensichtliche Übereinstimmungen zwischen den beiden Gebäuden finden lassen, auf die Mehrotra hinweist.¹⁰⁴ Der Autor betont, dass Witter mit dem Design des Museums Begg sogar übertroffen habe.

¹⁰⁰ London 1994, S. 44.

¹⁰¹ Mehrotra 2000, S. 27. vgl. <http://www.archinomy.com>. Die traditionelle Form der Behausung in Mahārāṣṭra wird als *Wada* bezeichnet. Typisch für den *Wada* ist die Anordnung von zwei- oder mehrstöckigen Wohnungen bzw. Appartements um einen großen offenen Innenhof.

¹⁰² London 1994, S. 44.

¹⁰³ London 1994, S. 44.

¹⁰⁴ Mehrotra 2000, S. 27. Nach zweijähriger Planungsphase 1902 – 1904 dauerten die Bauarbeiten der General Post Office bis 1911 an. Witter war dabei als Assistent für Begg tätig.

1.2.3) Government Buildings

Ein Projekt, das in seiner Dimension und Komplexität das Victoria Memorial wohl noch übertrifft, ist die Errichtung eines neuen Regierungsviertels in Delhi in den Jahren 1912 bis 1931. Der Bau von Neu-Delhi wurde im Zuge der Verlegung der Hauptstadt von Kolkata nach Delhi in Angriff genommen.

Um den Auftrag des damaligen Viceroy's Hardinge (Vizekönig 1910 – 1916) zu erfüllen, wurde ein eigenes Baukomitee angestellt. Leitender Architekt war Edwin Lutyens.

Die Government Buildings fügen sich aus verschiedenen Gebäuden und Monumenten zusammen und sind über ein ausgeklügeltes Straßennetz zueinander in Beziehung gesetzt (*Abb. 41*). Die wichtigsten beiden sich kreuzenden Achsen innerhalb des Gefüges stellen der Queen's Way (Jan Path) in Nord-Süd-Ausrichtung und der King's Way (Raj Path) in Ost-West-Ausrichtung dar. Am King's Way stehen sich der Viceroy's Palace aus den Jahren 1912 bis 1929, das Herzstück des Komplexes von Lutyens, und das India Gate, vormals das All-India War Memorial, gegenüber (*Abb. 42*). Auf diesem Kriegsdenkmal sind die Namen von im Ersten Weltkrieg Gefallenen verzeichnet. Ursprünglich befand sich eine Statue von George V. unter dem inzwischen leeren steinernen Baldachin auf einer Linie mit dem India Gate. Durch eine weitere prozessionelle Achse wurde eine Verbindung zum neuen Bahnhof hergestellt. Spiegelverkehrt dazu im Süden reicht eine Straßenflucht vom Palast des Vizekönigs zum Mausoleum Humayuns (*Abb. 43*), 1569 bis 1570 von der Witwe des 1556 verstorbenen Mogulherrschers Humayun (reg. 1530 – 1540) in Auftrag gegeben und vom persischen Architekten Mirak Mirza Ghiyas entworfen. Ridley weist darauf hin, dass diese drei Achsen genau am Standort des Viceroy's House zusammenlaufen.¹⁰⁵ Flankiert wird der Viceroy's Palace von den Secretariat Buildings, zwischen 1912 und 1927 von Herbert Baker entworfen. Die meisten Achsen enden an geschichtlich relevanten Artefakten. Im Nordosten gelangt man nach Shahjahanabad, wo sich die Jami Masjid von Delhi (*Abb. 44*), 1644 bis 1656 unter dem Mogulherrscher Shah Jahan (reg. 1628 – 1658) errichtet, und das Red Fort (*Abb. 45*) aus der Mitte des 17. Jahrhunderts befinden. Ein Endpunkt im Osten führt zur Siedlung Indraprastha, welche oftmals mit einer aus Texten bekannten legendären altindischen Stadt gleichgesetzt wird, und zur Purana Qila (*Abb. 46*), einer der ältesten Festungen Delhis, die vermutlich nach dem Tod von Sher Shah Suri (reg. 1540 – 1545) 1545 noch nicht ganz fertiggestellt war. Daneben ist Neu-Delhi im Süden noch mit dem kurz nach 1750 entstandenen Safdarjung-

¹⁰⁵ Ridley 1998, S. 72.

Mausoleum (*Abb. 47*) verbunden, 1754 für den gleichnamigen hohen Beamten des Mogulreiches (reg. 1739 – 1754) errichtet.

Alle Bestandteile der Government Buildings weisen durch die Verwendung derselben Gesteinssorten die gleiche Farbigkeit auf, was zu einer einheitlichen Wirkung des Komplexes beiträgt. Es handelt sich dabei um roten Sandstein, den schon die Moguln als Bausubstanz in ihrer alten Hauptstadt Fatehpur Sikrī (*Abb. 48*) geschätzt hatten.¹⁰⁶ Abgesehen davon kam noch ein cremefarbener Stein mit Vorkommen in Dhaulapur (Dholpur, Rājasthān), Bharatpur (Rājasthān) und Āgrā (Uttar Pradesh) hinzu.¹⁰⁷

1.2.3.1) Viceroy's Palace (Rashtrapati Bhavan)

Den wichtigsten Bestandteil dieses Vorhabens stellt der Viceroy's Palace oder Rashtrapati Bhavan dar (*Abb. 49*). Wie der Name erklärt, handelte es sich von Beginn an um einen Palast für den Vizekönig. Gegenwärtig wird das zwischen 1912 und 1929 geschaffene Gebäude als Amtssitz und Residenz des indischen Präsidenten genutzt.

Morris gibt an, dass Lutyens 1912 mit den ersten Entwürfen begann.¹⁰⁸ Er begriff und designte das Viceroy's House als dreidimensionalen, von allen Seiten eine befriedigende Ansicht bietenden Körper, wie Davies unterstreicht.¹⁰⁹

Ein schmiedeeiserner Zaun mit Überdachungen für die Wachposten grenzt das Areal um den Viceroy's Palace ein (*Abb. 50*). Der Palast misst 600 Fuß (ca. 183 Meter) von einem Ende zum anderen und 180 Fuß (ca. 55 Meter) bis zum Zenit der Kuppel.¹¹⁰ Mit seinen zwölf Innenhöfen okkupiert der Regierungssitz viereinhalb Morgen (1,125 Hektar) Fläche. Insgesamt wurden drei Millionen Kubikfuß (ca. 84 951 Kubikmeter) Stein verbaut.¹¹¹

Das Zentrum bildet, wie beim Victoria Memorial und beim Prince of Wales Museum, eine imposante Kuppel. Im Osten, wo die Schauseite liegt, und auch im Westen öffnet sich der Baukörper mit im rechten Winkel zur Fassade stehenden blockförmigen Trakten (*Abb. 51*). Eine Ähnlichkeit zum Victoria Memorial stellen der symmetrische Aufbau und die horizontale Ausrichtung dar, die beim Viceroy's Palace aber weit stärker ins Auge fällt. Kolonnaden verlaufen mit wenigen Unterbrechungen über die gesamte Länge der Schauseite. Tatsächlich verrät ein Blick auf den Grundriss, dass es sich dabei um einen durchgehenden Gang handelt.

¹⁰⁶ Fatehpur Sikrī liegt in Uttar Pradesh, nahe an der Grenze zum Nachbarstaat Rājasthān. Ende des 16. Jahrhunderts befand sich hier die Hauptstadt des Mogulreiches, weswegen die Stadt einen prunkvollen Palast besitzt.

¹⁰⁷ Davies 1985, S. 229.

¹⁰⁸ Morris 1983, S. 76.

¹⁰⁹ Davies 1985, S. 228.

¹¹⁰ Morris 1983, S. 77.

¹¹¹ Morris 1983, S. 80.

Dieser wird stellenweise durch ein massiv wirkendes Mauerwerk verkleidet und zeigt sich dazwischen als Loggia. Die Säulenordnung stellt eine spezielle Kreation des Architekten dar.

Eine mächtige Sockelzone, etwa so hoch wie ein Geschoß, gliedert die Schauseite horizontal (*Abb. 52*). Sie schließt mit einem Gesims ab. Der untere Teil der Sockelzone hebt sich durch ein mattes Rot deutlich von dem darüber liegenden sandfarbenen Bereich ab.

Über dem Sockelgeschoß folgt das Piano nobile mit den Kolonnaden, das eine Höhe von eineinhalb oder zwei Geschoßen einnimmt. Es wirkt optisch noch höher, da der obere Teil der Sockelzone aus demselben sandfarbenen Material besteht.

Dieses Geschoß schließt mit einem *Chujja* (weit vorkragender Dachvorsprung anstelle einer Traufleiste oder eines Kranzgesimses) ab. Darüber befindet sich eine Attika mit *Chhatris*.

Der hinter der Kubatur zurückspringende Eingangsbereich befindet sich mittig vor der von Weitem sichtbaren Kuppel (*Abb. 53*). Er setzt auf halber Höhe der Sockelzone an und wird durch zwölf Säulen in Kolossalordnung betont, die man über eine breite Treppe erreicht.

Der Eingang wird zusätzlich durch *Chhatris* und Wasserschalen am Dach betont. Die *Chhatris* sind so in den Bau integriert, dass ihre Fronten an der Nullebene der Fassade liegen, obwohl sie einen quaderförmigen Körper besitzen. Somit wecken sie Assoziationen mit Giebeln oder Giebelplastiken. Die hochrechteckige Front eines solchen *Chhatris* ragt leicht über die Attika hinaus. Sie ist durchbrochen und mit roten Steingittern versehen. Ein *Chujja* bietet ein architektonisches Echo auf den *Chujja* der Fassade. Das Dach eines *Chhatris* läuft in einem Polygon nach oben zusammen. Der Abschluss wird durch eine kleine Kuppel gebildet. Seitlich des Haupteinganges stehen Wasserbecken hinter den *Chhatris*. Die auf quadratischem Grundriss stehenden Baukörper verjüngen sich über mehrere gegeneinander verschobene Stufen, wodurch an den zusammenlaufenden Ecken Zickzacklinien entstehen. Auf der obersten Stufe sitzt jeweils eine flache Schale und daraus erhebt sich eine etwas höhere.

Beiderseits des Einganges folgen massive Mauerwerksabschnitte. Diese Abschnitte wiederholen sich an den Ecken, wo die Schauseite und die im rechten Winkel dazu stehenden Blöcke aneinanderstoßen, bzw. an den Enden dieser Blöcke. Sie weisen folgendes Muster auf: ein mittig liegender hochrechteckiger Mauerdurchbruch mit an den Rand gedrängten Säulen wird flankiert von halbrunden Nischen. Knapp unter dem *Chujja* liegt jeweils ein dekorloses hochrechteckiges Fenster auf einer Achse mit einer Nische. Jede Nische erfährt eine zusätzliche Betonung durch ein *Chhatris* in der Attika. Die Abschnitte mit offenen Kolonnaden werden in der Sockelzone durch mächtige ebenerdige Rundbogentore mit Schlusssteinen hervorgehoben. In der oberen cremefarbenen Partie der Sockelzone befinden sich hochrechteckige Wandvertiefungen mit kreisrunden Scheiben darin.

Richtet der Betrachter den Blick von der Seite gegen das Ende eines rechtwinklig anschließenden Blockes, so wird klar, dass sich der Umriss des Baukörpers nach oben hin leicht verjüngt (*siehe Abb. 52*).

Der kreisrunde Tambour der Kuppel (*Abb. 54*) erhebt sich über einer quadratischen Basis mit abgeschrägten Ecken. An vier Seiten schließen polygonale Türme an. Ähnlich wie bei der Fassade gibt es auch beim Tambour eine hohe rote Sockelzone. Abstufungen im oberen Bereich dieser Zone führen zu einer Verbreiterung des Baukörpers. Eine von Öffnungen durchbrochene horizontale Zone mit einem Chujja darüber schließt den farblich differenten Bereich ab. Die polygonalen Begleittürme enden über dieser Zone in ähnlicher Form wie die Chhatris. Über dem Chujja ist der Bau in cremefarbenem Sandstein ausgeführt. Die Hauptkuppel verläuft weiterhin zylinderförmig mit einigen leichten Abstufungen. Der Zylinder ist vermutlich als Blendwerk in Form einer Steingitterbrüstung über den Ansatz der Wölbung hochgezogen und wurde in einer Struktur durchgestaltet, die an einen geflochtenen Zaun erinnert. Das Dach der Kuppel beginnt mit einer Abfolge eines roten und eines sandfarbenen Streifens. Darüber wurde es mit bläulichen Kupferplatten gedeckt. Auf dem Zenit der Kuppel sitzt ein schmaler Ring mit einer aus dem Mittelpunkt ragenden Fahnenstange.

Die Vorzüge einer ansprechenden Silhouette waren dem Architekten bewusst, wie Davies anmerkt. In der hitzeflirrenden Luft Delhis war das Profil eines Gebäudes ausschlaggebender als dekorative Details.¹¹² Die Kuppel als „eye-catcher“, der stark vereinheitlichend wirkende *Chujja*, der als horizontales Band den ganzen Bau umsäumt, die *Chhatris* und die schalenförmigen Steinbecken, in denen tatsächlich Wasserkaskaden von den kleineren in die größeren Schalen fließen – all das trägt zu einem abwechslungsreichen Umriss bei.¹¹³

Trotz seiner Polemik gegen die indische Architektur unternahm Lutyens Reisen durch den Subkontinent, um bedeutende Kultstätten zu besuchen. Der Chujja orientiert sich wahrscheinlich am Mogulstil. An seiner Unterseite befindet sich ein Raportmuster, gebildet von geometrisierten rötlichen Blättern des Pipal-Baumes auf schwarzem Grund (*Abb. 55*). Dieses zweidimensionale Kymation wurde mithilfe des Archives des PWD geschaffen, das 8500 Entwurfszeichnungen und Vorlagen von Pipal-Blättern zur Verfügung stellte.¹¹⁴

Die Chhatris, die an mehreren Stellen die trockene horizontale Form des Daches auflockern, stellen darüber hinaus, ebenso wie die Chujjas, Bezüge zur unmittelbaren Umgebung her, immerhin sind diese Motive an vielen Bauten in der Umgebung wie dem Humayun-Mausoleum

¹¹² Davies 1985, S. 228.

¹¹³ Davies 1985, S. 229.

¹¹⁴ Ridley 1998, S. 80.

(siehe Abb. 43), dem Red Fort in Āgrā, Uttar Pradeś (siehe Abb. 45), oder dem Diwan-i-Khas von Fatehpur Sikrī (siehe Abb. 48) zu erkennen.

Der Architekt verwendete für den Palast des Vizekönigs eine Mixtur aus Klassizismus, muslimischen und bislang von der Raj völlig verschmähten buddhistischen Details. Indem Lutyens überwiegend auf buddhistische Motive zurückgriff, zeigte er Metcalf zufolge die Überlegenheit der Briten. Es ging darum, auf die Bildung der Europäer hinzuweisen, darauf, dass sie mehr über die Vergangenheit Indiens wussten, als die Inder selbst.¹¹⁵ Die gewaltige Kuppel gemahnt ein wenig an byzantinische Vorbilder, orientiert sich bei genauerem Hinsehen aber wohl eher an den *Stupas* (kuppelförmiger Bau, errichtet über buddhistischen Reliquien) von Sāñcī bei Bhopal, Madhya Pradeś, (Abb. 56). Die Ausgrabung Sāñcīs, von welcher man annehmen darf, Lutyens habe Kenntnis davon gehabt, mag ihn bei der Formgebung der Kuppel in der Tat zur Nachahmung eines Stupas verleitet haben, wie auch Lang/Desai/Desai feststellen.¹¹⁶ Doch nicht nur die Kuppelform, auch die Steingitterbrüstung zeigt deutliche Anleihen an *Vedikas* (aus hölzernen Vorformen entstandene Steinzäune von *Stupas*).

Als mögliche Vorbilder des Westens nennt Volwahren die Kuppel des Kapitols in Washington DC, womit er sich vermutlich auf die Kuppel bezieht, wie sie Henry Latrobe nach 1815 geplant hatte (Abb. 57) oder die der St. Paul's Cathedral in London (Abb. 58).¹¹⁷

Bei Lutyens' Einbindung von autochthonen Elementen handelt es sich nicht um ein bloßes Einfügen von Kopien, sondern um eine Abstrahierung dieser Formen, sodass sie sich besser in das streng klassizistische Gesamtbild einpassen,¹¹⁸ was zum Beispiel an der „Delhi Order“ offensichtlich wird. Davies zufolge haben die Säulen die fünffache Höhe des Gebälks, womit sie in ihren Proportionen der korinthischen Ordnung entsprächen.¹¹⁹ Irving hingegen gibt an, es handle sich um eine dorische Ordnung,¹²⁰ was angesichts der schlanken und eleganten Proportionierung und der vorhandenen Basen nicht sehr überzeugend scheint.

Die Kapitelle setzen sich aus geometrisch abstrahierten Lotusblüten und Glocken zusammen, die sich, ähnlich wie ionische Voluten, an vier gegenüberliegenden Punkten unter dem Abakus befinden (Abb. 59). Die Quelle dieser Erscheinung wäre schwer zu erraten, stünde nicht ein Überrest einer vergleichbaren Aśoka-Säule mit dem mauryschen Bullen (Abb. 60) unter dem Portikus. Der zum Buddhismus konvertierte König der Maurya-Dynastie (320 – 184 v. Chr.) hatte solche Ehrensäulen mit Inschriften seiner Gesetze während seiner Regentschaft (268 – 232 v. Chr.) im ganzen Reich aufstellen lassen. Zwei der Ehrensäulen befanden sich nach

¹¹⁵ Ridley 1998, S. 79.

¹¹⁶ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 153. Wie Lutyens zu den buddhistischen Formen stand, ob er die Stupa-Reminiszenz aus freien Stücken wählte, bleibt offen.

¹¹⁷ Volwahren 2002, S. 78 – 79. Der Autor vergleicht die Kuppel des Viceroy's Palace außerdem mit jener der St. Nikolai-Kirche von Karl Friedrich Schinkel in Potsdam.

¹¹⁸ Mehrotra 2000, S. XX.

¹¹⁹ Davies 1985, S. 228.

¹²⁰ Irving 1982, S. 12.

Angaben Johnsons zur Zeit der Errichtung des Government Complex in Delhi. Volwahren berichtet jedoch, dass die aus dem Indian Museum in Kolkata stammende Skulptur des Wasserbüffels erst 1950 nach einer Ausstellung im Burlington House in London 1947 – 48 nach Delhi transferiert wurde, wo sie ihren endgültigen Aufstellungsort fand.¹²¹

Metaphorisch gesehen, läuten Glocken nach hinduistischem Verständnis den Untergang einer Dynastie ein, wie Irving erklärt. Durch die Ausführung in Stein werde die Bedeutung transformiert und die Botschaft laute, dass die Herrschaft der Raj nie untergehen würde, denn die Glocken könnten niemals läuten.¹²²

Das Innere des Hauses wird vom Spiel mit räumlicher Kompression und Erweiterung bestimmt, um den Betrachter immer wieder zu überraschen. Viel von der Wohnfläche dringt in den Außenraum vor – ein Merkmal mogul'scher Bautradition – so gibt es eine Reihe von unterschiedlich großen Innenhöfen und schattigen Veranden (*siehe Abb. 51*). Dies nützt der Belüftung und Kühlung der Innenräume.

Auch die Einbindung von Wasser in die Architektur zeugt von Anleihen der Mogulresidenzen. Das Wasser sprudelt nicht nur in den Schalen auf dem Dach, sondern auch im Inneren des Hauses wird es durch Brunnen in Gestalt von Löwen- und Schlangenplastiken gepumpt oder liegt still und spiegelglatt in den lang-rechteckigen Becken des Gartens (*Abb. 61*).¹²³

Der Garten orientiert sich laut Morris an Mogulgärten,¹²⁴ wie etwa jenen in Kaśmīr, und wartet laut Autorin mit herrlichen Rosenbeeten, wie sie in Sussex üblich waren, auf. Im Garten gibt es eine Pergola aus rotem Sandstein, womit Lutyens abermals der mogul'schen Tradition folgt, und in diesem speziellen Fall, meint Ridley, hatte der Architekt wohl Fatehpur Sikrī (*siehe Abb. 48*) im Sinn, die zerstörte Stadt des Großmoguls Akbar I. (reg. 1556 – 1605). Eine charakteristische Eigenheit von Akbars Bauten sind Imitationen stofflich anderes beschaffener Materialien in Stein – etwa Ketten, Glocken oder Quasten. Glocken sind, wie bereits erwähnt wurde, auch Bestandteile der Kapitelle der Delhi Ordnung.¹²⁵

Die Raumaufteilung im Inneren des Viceroy's Palace wurde genauestens für seine praktische Nutzung durchdacht. Im gesamten Obergeschoß befinden sich staatliche Appartements. Der östliche Trakt ist staatlichen Anlässen vorbehalten, der südliche beinhaltet Wohnräume und Gästezimmer, der nördliche ist für administrative Zwecke ausgelegt und der westliche für Freizeitaktivitäten und Müßiggang.

¹²¹ Johnson 2008, S. 474., Vgl. Volwahren 2002, S. 74.

¹²² Irving 1982, S. 12.

¹²³ Davies 1985, S. 230.

¹²⁴ Morris 1983, S. 80.

¹²⁵ Ridley 1998, S. 80.

Unter der Kuppel liegt die über beide Geschoße hochgezogene Zeremonie- und Empfangshalle, die Durbar Hall (*Abb. 62*). Sie orientiert sich mit ihrem kreisrunden Grundriss und den vier Exedren offenkundig am Pantheon in Rom (*Abb. 63*), wobei hier nur die Apsiskalotten kassettierte Decken aufweisen. Ein durchlaufendes Gebälk, getragen von je zwei Marmorsäulen, grenzt die Exedren vom Innenraum ab. Durch Rundbogentore in den Außenwänden der Apsiden sind die angrenzenden Räumen angebunden. Unterhalb der Kalotten sorgen quadratische Fensteröffnungen mit lyraförmigen Gittern in der Tradition von *Jalis* für natürliche Beleuchtung.

Ursprünglich wurde das durch die Kuppellaterne einfallende Licht für die Inszenierung des Thrones genutzt, wie bei Davies zu lesen ist. Die extravagante Ausstattung aus buntem Marmor sollte die ganze Glorie der Raj zum Ausdruck bringen,¹²⁶ denn auch der Fußboden besteht wie jener im Pantheon aus Marmorplatten.

Ridley zieht noch eine Quelle für die Durbar Hall zum Vergleich heran: Humayuns Grabkammer (*Abb. 64*).¹²⁷ Konkrete formale Übereinstimmungen lassen sich jedoch kaum erkennen. Analogien ergeben sich lediglich daraus, dass die Grabkammer auf achteckigem Grundriss ebenfalls mit Marmor ausgekleidet wurde und Nischen aufweist. Im Gegensatz zur Durbar Hall wurden sie in Emporen übereinander angeordnet und es handelt sich nicht um halbrunde Nischen, sondern um spitzbogige, in die Außenwand eingetieft. Aufgrund der räumlichen Nähe ist dennoch nicht auszuschließen, dass sich Lutyens bei der Grabkammer Inspirationen geholt hatte.

Volwahren sieht auch in der Villa Rotonda in Vincenza aus den Jahren 1567 bis 1591 ein mögliches Vorbild, führt den Vergleich jedoch nicht näher aus.¹²⁸ Der große Saal (*Abb. 65*) in dem von Andrea Palladio (1508 – 1580) entworfenen Zentralbau erhebt sich wie die Durbar Hall über einem runden Grundriss und wird von einer Kuppel überdacht. Eine Empore, von einer Balustrade gesichert, umschließt den Raum. Zudem führen tonnengewölbte Verbindungsgänge in die umliegenden Räume. Bei der Gestaltung der Wände handelt es sich aber größtenteils um Scheinarchitektur von Alessandro und Giovanni Battista Maganza und Anselmo Canera.

Hinter der Durbar Hall liegen im Westen die nördlichen und südlichen Gesellschaftszimmer und dazwischen der große State Drawing Room (staatlicher Salon). Westlich davon ist einer der innovativen Höhepunkte des Viceroy's Palace gelegen, wie Davies betont: die Grand Open Staircase (große Stiege unter offenem Deckenspiegel) (*Abb. 66*).¹²⁹

¹²⁶ Davies 1985, S. 229.

¹²⁷ Ridley 1998, S. 80.

¹²⁸ Volwahren 2002, S. 88.

¹²⁹ Davies 1985, S. 230.

In den meisten Räumen fiel der Dekor sehr zurückhaltend, beinahe nüchtern aus, etwa im großen Staats-Salon (*Abb. 67*) mit den schlichtenholzvertäfelten Wänden.

Der Ballsaal (Asoka Hall) (*Abb. 68*) gehört mit seiner Wandverkleidung aus Marmor, dem monumentalen Durchgang in Form drei gekoppelter Rundbögen, den Fresken an der Wand resp. auf dem Spiegelgewölbe und seinen zahlreichen Lustern zu den pompösesten Räumlichkeiten.

Die staatliche Bibliothek (*Abb. 69*) basiert Davies zufolge auf einer Konstruktion von Christopher Wren in der 1672 bis 1679 errichteten Kirche St. Stephen's in Walbrook, London (*Abb. 70*). Die Bibliothek wird von einer Kuppel überspannt und ist im Grundriss annähernd quadratisch. Lutyens bedient sich der originellen Lösung Wrens, um eine Überleitung zwischen quadratischem Unterbau und runder Kuppel zu finden.

Die Verspieltheit des Architekten offenbart sich laut Davies in den Details der Privatgemächer im Erdgeschoß. Die Beleuchtungskörper der Kinderzimmer (Nursery), inzwischen in eine Stiftung gebracht, stellen vier Hennen und Küken mit zerbrochenen Eiern dar, wobei das Licht durch die Dotter strömt (*vgl. Abb. 71*). In ein hölzernes Geländer in diesen Räumen sind Vogelkäfige eingearbeitet (*Abb. 72*).¹³⁰

Die Frage nach einem adäquaten Stil für die Government Buildings beschäftigte das Baukomitee sehr. Einige plädierten für hellenistischen Klassizismus aus der Zeit Alexanders des Großen (reg. 336 – 332 v. Chr.). 1912 erschien eine Polemik über den Bau der neuen Hauptstadt in Delhi. In einem von Davies zitierten Auszug heißt es:

„An empire can nurse no finer ideal than the cohesion of its dominions in cities erected in one style of architecture recognised throughout the world as the expression of its own imperial ideals. The encouragements of such an empire-pervading style throughout colonies, dependencies, and protectorates will tend to annihilate distance and conduce to an imperial liberty, equality and fraternity.“¹³¹

Begg ließ einen Wettbewerb für den Entwurf der Hauptgebäude ausrufen. Die Vorgabe von Hardinge lautete, die Bauten sollten mit den Monumenten Alt-Delhis und den Traditionen der indischen Kunst harmonieren.

Die Wahl fiel schließlich auf Lutyens.¹³² Seine Missbilligung der indischen Architektur machte allerdings im Vorhinein klar, dass es zu keinem exzessiven oder allzu offensichtlichen Einsatz

¹³⁰ Davies 1985, S. 230.

¹³¹ Davies 1985, S. 215.

¹³² Davies 1985, S. 222. Um einen ausführenden Architekten zu finden, wurde viel Aufwand betrieben. Stanley D. Adshead war im Gespräch, wurde jedoch schlussendlich für „zu akademisch“ befunden. Leonard Stokes, Reginald Blomfield und Sir Robert Lorimer, die Crème de la Crème der britischen Architekten, wurde ebenso in Betracht gezogen wie führende Architekten mit Expertise in Indien, etwa George Wittet oder John Begg. Professor Patrick Geddes schlug sich selbst vor und Raymond Unwin wurde von Lord Crewe favorisiert. Am Ende wurde die Suche auf Lutyens, vom RIBA nominiert, und

derselben kommen würde. Die einzige architektonische Sprache, die das Ideal des britischen Empire repräsentieren könne, so Lutyens, sei selbstverständlich die klassizistische. Sie sei "better, wiser, saner and more gentlemanlike" als die Adaption hinduistischer und muslimischer Formen.¹³³ Dass dennoch erstaunlich viel Indisches in diesen klassizistischen Bau integriert wurde, und dass Lutyens' Inspirationen sogar konkret herzuleiten sind, scheint angesichts seiner Polemik gegen die einheimische Architektur verwunderlich. Tatsächlich stand Lutyens dem indosarazenischen Stil, wie Curzon, eher gespalten als vollkommen ablehnend gegenüber. Obwohl 1911, als der Bau von Neu-Delhi beschlossen wurde, die Moderne in Europa Fuß zu fassen begann, befasste sich die Raj, wie bei Morris beschrieben wird, noch immer mit diversen Formen von revivalistischer Hybrid-Architektur, wie die „Saracenic Gothic“ bzw. „Hindu-Gothic“ oder „High Victorian Pathan“.¹³⁴ Viele begeisterte Verfechter des Indosarazenischen, etwa Jacob, forcierten die Verbreitung des Stils. Hardinge war der Autorin zufolge besonders angetan von Spitzbögen in Kombination mit orientalischen Einflüssen.¹³⁵ Sehr zum Missfallen von Lutyens wurde ausgerechnet Jacob mit der Wahl der verfügbaren Materialien und der passenden baulichen indischen Details betraut. Schlussendlich musste Lutyens seine Überzeugungen laut Davies den Bestimmungen des Viceroy's unterwerfen, welcher sich genötigt sah, ein Machtwort zu sprechen: „Western architecture with an Oriental motif“.¹³⁶

Im Lauf der Debatte verbündete sich Lutyens mit seinem alten Freund Baker ins Boot, der ähnliche Ansichten vertrat, wenn auch kompromissbereiter, wie anhand eines bei Davies zitierten Kommentars ersichtlich wird:

„First and foremost it is the spirit of British sovereignty which must be imprisoned in its stone and bronze [...] To realise this ideal the architecture of the Roman Empire, as embodying „the more elemental and universal forms“ should be used as the basis of the style, while Eastern „features“ must be woven into the fabric as a concession to Indian sentiment.“¹³⁷

Als auch in London eine Debatte über den richtigen Stil für Neu-Delhi losbrach, schaltete sich Baker ein, indem er im Oktober 1912 eine öffentliche Stellungnahme an die Times schrieb. Darin brachte er seine Überzeugung zum Ausdruck, dass Kolonialarchitektur die Qualitäten des politischen Systems symbolisieren müsse. Johnson gibt einen daraus Ausschnitt wieder:

Henry Lanchester eingegrenzt. Schließlich wurde so verfahren, dass Lutyens den Auftrag bekam und Lanchester temporär als Berater hinzugezogen wurde.

¹³³ Zit. n. Irving 1982, S. 9. Quelle unbekannt.

¹³⁴ Morris 1983, S. 80.

¹³⁵ Morris 1983, S. 80.

¹³⁶ Davies 1985, S. 233.

¹³⁷ Davies 1985, S. 233.

„The capital must be the sculptural monument of the good government and unity which India, for the first time in its history, has enjoyed under British rule.“¹³⁸

Wie Davies aber richtig bemerkt, war das einzige einende Element Indiens seine Diversität, im architektonischen Sinne galt das auch für das gesamte britische Empire, dessen sich ständig wandelnder Stilpluralismus die Bauplanung in den Kolonien vor eine große Herausforderung stellte.¹³⁹

Lutyens war bis dato vor allem für seine Landhäuser bekannt gewesen, die meist eine Mischung aus klassizistischen und landestypischen Formen zeigten. Der Autodidakt kam, wie Morris behauptet, durch Zufall nach Indien,¹⁴⁰ wobei er zu diesem Zeitpunkt noch keine Kenntnisse über die architektonischen Ausprägungen des Landes besessen hatte. Obwohl Lutyens die Unbrauchbarkeit der indischen Architektur zum Ausdruck brachte,¹⁴¹ unternahm er Reisen zu diversen historischen Monumenten.

Nicht außer Acht gelassen werden darf seine Angewohnheit, durch oftmals polarisierende und überhebliche Bemerkungen aus der Masse der Konkurrenz hervorstechen zu wollen. Indem er sich offen gegen die Nutzung des indosarazenischen Stils stellte und somit etwas Neuartiges versprach, gelang es ihm, für den Viceroy's Palace beauftragt zu werden. Anders gesagt: Seine Polemik gegen die indische Architektur war vermutlich nur Mittel zum Zweck.

1.2.3.2) Secretariat Buildings (North und South Block)

Die Errichtung der Secretariat Buildings (*Abb. 73*) oblag Herbert Baker und dauerte von 1912 bis 1927. Sie bestehen aus einem südlichen und einem nördlichen Block und stehen sich beiderseits des King's Way gegenüber.

¹³⁸ Times, The New Delhi. Eastern and Western Architecture. A Problem of Style, 3 Okt. 1912, zit. n. Johnson 2008, S.472.

¹³⁹ Davies 1985, S. 215.

¹⁴⁰ Morris 1983, S. 77. Seine Frau Emily war die Tochter des ehemaligen Viceroy Lord Lytton und gehörte einer theosophischen Sekte unter Annie Besants Leitung an, die ihr Hauptquartier in Madras bezogen hatte. Außerdem setzte sie sich für die Unabhängigkeit ein, vgl. Ridley 1998, S. 76.

Delikaterweise vermutet Ridley einen ursächlichen Zusammenhang zwischen Lutyens Beziehung zu seiner Frau und seinen zynischen Vorbehalten gegenüber der indischen Architektur. Die spirituelle Bewegung hatte einen Personenkult um Krishnamurti entwickelt, da die Anhänger davon ausgingen, er sei die Reinkarnation von Jesus Christus. Lutyens Gemahlin verehrte ihn offenbar sehr – was zusammen mit ihren feministischen Ansichten wohl dafür sorgte, dass Lutyens sich in mancherlei Hinsicht vernachlässigt fühlte. Je mehr sie sich für Indien, für Vegetarismus, Meditation usw. interessierte, desto stärker missfiel dem Architekten sein Aufenthaltsort. Der Gerechtigkeit halber muss allerdings gesagt werden, dass Lutyens für all seine Konkurrenten sowie für die gesamte Architektur-geschichte jenseits klassizistischer Tendenzen nichts als Spott und Hohn übrig hatte und dass seine Abneigung gegen die indischen Bauwerke in dieser Hinsicht nichts Besonderes war.

¹⁴¹ Percy/Ridley 1985, S. 247, zit. n. Ridley 1998, S. 76. In Briefen an seine Frau bezeichnete er indische Architektur als „Baustil von Kindern“ Mogularchitektur seien „lästige, krankhaft konstruierte Gebäude mit Stein- oder Marmorfassaden und sehr ermüdend für die westliche Intelligenz“. (eigene Übersetzung)

Die vor- und zurückspringenden Baukörper sind spiegelverkehrt zueinander konstruiert, wie der Grundriss zeigt (Abb. 74). Wie beim Viceroy's Palace befindet sich je eine Kuppel an der vertikalen Mittelachse der länglich ausgerichteten Blöcke. Daran zu beiden Seiten anschließend gibt es breitere Trakte, in denen mehrere Höfe Platz finden. Als Widerhall der „Arme“ des Viceroy's Palace gibt es zur Straße ausgerichtete Kolonnadengänge. Die äußeren Bereiche der Längsachsen bilden wieder parallel zur Straße ausgerichtete Blöcke.

Die vermutlich drei- oder zweieinhalbstöckigen Secretariat Buildings unterscheiden sich im Aufbau der Fassade nur geringfügig vom Viceroy's Palace durch eine noch massiver wirkende Sockelzone (Abb. 75). Zudem haben sie mehr durchgehende Mauerflächen und kleinere Fenster. Offene Kolonnaden kommen nur am äußeren Ende der „Arme“ vor. Die Eingänge bilden je ein hohes offenes in eine rote Umrahmung eingefasstes Rundbogentor.

Die Kuppel (Abb. 76) steht auf einer polygonalen Basis und wird, wie im Fall des Victoria Memorials, von vier *Kiosken* oder *Chhatris* gesäumt. Diese polygonalen Elemente sind im Bereich ihres ausgeprägten *Chujjas*, der sich auch um den Kuppeltambour spannt, über kleine Brücken mit der Kuppel verbunden.

Während die Zone unter dem Chujja beinahe völlig ohne Dekor auskommt, entfalten sich darüber in den Rundbogenöffnungen, in die noch kleinere Bögen eingeschrieben sind, prachtvolle rote *Jalis* mit geometrischen Ornamenten. Kompositdoppelsäulen auf Sockeln flankieren die Öffnungen. Zwischen den Sockeln der Säulen sind rote Gitter als Brüstung vorgespannt. Der Architrav über den Säulen verläuft nicht durchgehend, sondern ist nur unmittelbar über den Doppelsäulen ausgebildet. Unmittelbar unter dem Gebälk gibt es einen etwas schmäleren Chujja. Dieser läuft über jeder Säule schräg nach oben hin in einem skulpturierten Elefantenkopf aus. In den etwas vertieften Mauerflächen zwischen den Skulpturen finden sich querrechteckige Öffnungen mit Jalis. Ein profilierter Bereich schließt das Ganze ab.

Die plastisch durchgestaltete Kuppel trägt eine Laterne aus weiteren roten Jalis. Gestützt von konsolenähnlichen, sehr schmalen Elementen sitzt ein rotes Dach, das Assoziationen mit einem Hut erweckt. Auf dem „breitkrepigen“ Chujja dieses Aufsatzes folgen zuerst nach unten schauende Lotusblüten und anschließend nach oben gerichtete. Darüber setzt ein zylindrischer Abschnitt mit bronzenen Löwenköpfen an, wobei diese Löwen wie bei einem Januskopf in verschiedene Himmelsrichtungen blicken. Offensichtlich beziehen sie sich wie Lutyens' Kapitelle der Delhi Order auf die Aśoka-Säule.

Insgesamt wirkt Bakers Ergebnis Davies' Einschätzung nach konventioneller und weniger innovativ und integrativ in seiner Zusammenführung klassizistischer und indischer Elemente,

obwohl er weitaus weniger Vorbehalte gegenüber der indischen Architektur hatte als sein Konkurrent. Dennoch legte Baker dieselben Schwerpunkte: Masse und Hohlräume, der strukturbetonte Gebrauch von Farbe, Schatten, Linie und Profil.¹⁴²

An Durchgängen entlang der Achse zwischen den Kuppeln verlaufend, sind Inschriften zu lesen. Am nördlichen Secretariat Building steht nach Davies Beschreibung Folgendes: „Liberty will not descend to a people: a people must raise themselves to liberty; it is a blessing which must be earned before it can be enjoyed.“¹⁴³ Dass diese Aussage provozierend wirken musste, ist nicht verwunderlich. Die Briten glaubten, die Inder müssten eine Periode der Disziplin durchlaufen, um die nötige Reife für eine selbstbestimmte Regierung zu erlangen, da sie diese durch die autokratischen Systeme in der Vergangenheit nie hätten entwickeln können. Es erscheint plausibel, wie Johnson anzunehmen, dass diese Art der Argumentation auch eine Selbstrechtfertigung beinhaltet.¹⁴⁴

Im Mai 1912 fertigte Lutyens erste Skizzen von Neu-Delhi an. Weitere, detailliertere Entwürfe folgten im Winter desselben Jahres. In dieser frühen Planungsphase war nur das Viceroy's House auf dem Raisina Hill vorgesehen. Der Standort entsprach Hardinges Wunsch. Baker, der sich Lutyens 1913 anschloss, überredete den Viceroy gemeinsam mit Lutyens, die Idee einer Akropolis zu akzeptieren, wie bei Ridley zu lesen ist.¹⁴⁵

Widerstrebend willigte Lutyens ein, den Viceroy's Palace ein Stück nach Westen zu verschieben, um Baker zu erlauben, die Secretariat Buildings auf demselben Niveau zu bauen. Lutyens wollte den Anstieg des King's Way so wählen, dass sich Bakers Bauten und der Viceroy's Palace im selben Moment den Augen des sich nähernden Betrachters preisgäben und die Dächer der Gebäude alle auf derselben Linie lägen. Doch Baker, der sich um diesen Effekt zu kümmern hatte, ließ die Straße zu steil errichten. Im entscheidenden Augenblick offenbaren sich die Secretariat Buildings in voller Größe, während vom Viceroy's House nur noch ein Stück der Kuppel übrigbleibt – der Rest verschwindet hinter der Horizontlinie (*Abb. 77*). Nach diesem Ungeschick nannte Lutyens die Angelegenheit sein „Bakerloo“ und der Ton zwischen den einst befreundeten Kollegen wurde, wie Davies angibt, von bissigen Kommentaren bestimmt.¹⁴⁶ Selbst den Umstand, dass sich die Secretariat Buildings von Baker eine Plattform mit dem Viceroy's House teilten, bereute Lutyens später, da diese Konstellation den Alleinanspruch des Vizekönigs infrage zu stellen schien.¹⁴⁷

¹⁴² Davies 1985, S. 232.

¹⁴³ Davies 1985, S. 233.

¹⁴⁴ Johnson 2008, S. 468.

¹⁴⁵ Ridley 1998, S. 72.

¹⁴⁶ Davies 1985, S. 231.

¹⁴⁷ Davies 1985, S. 233.

Baker hatte sich Davies zufolge mit seiner Arbeit in Pretoria, Afrika, einen Ruf als ausgezeichneter Architekt erworben. Unter anderem hatte er die Government Houses in Mombasa und Pretoria, Kathedralen in Kapstadt, Johannesburg, Pretoria und Salisbury geplant.¹⁴⁸ In Pretoria hatte er unmittelbar vor diesem Projekt 1910 bis 1913 die Union Buildings (*Abb. 78*) entworfen, die als Vorlage für seine Secretariat Buildings in Delhi dienen sollten.¹⁴⁹ Aus den bei Metcalf publizierten Skizzen Bakers geht hervor, dass das Arrangement der Gebäude in Pretoria in weiten Teilen jenem des Government Complex in Delhi entspricht (*Abb. 79*). Am Ende der Sichtachse liegt das Hauptgebäude mit einer weithin sichtbaren Kuppel, seitlich davon befinden sich die Verwaltungsgebäude. Obwohl Lutyens den Entwurf des prestigeträchtigen Viceroy's House für sich beanspruchen konnte, ist Bakers Rolle bei der Planung des Baukomplexes wohl nicht zu unterschätzen.

Für die Pläne gab laut Davies das Royal Naval College in Greenwich (*Abb. 80*) die Vorlage. Dieses 1696 bis 1712 errichtete Bauwerk von Wren sollte ursprünglich als Krankenhaus dienen. Eine formale Parallele ist darin zu sehen, dass sich auch hier zwei komplexe Baukörper mit Kuppeln vis à vis gegenüberstehen.

1.2.3.3) All-India War Memorial (India-Gate)

Das India Gate oder All-India War Memorial wurde als Triumphbogen realisiert (*Abb. 81*). Es wurde den Indern und Briten gewidmet, die im ersten Weltkrieg bzw. in den Afghanischen Kriegen ums Leben gekommen waren. Sugata Bose und Ayesha Jalal zufolge handelte es sich um fast 60000 Soldaten.¹⁵⁰ Die Namen von 13617 Personen wurden auf Inschriften vermerkt.¹⁵¹ Das Denkmal liegt auf einer Achse mit der Prozessionsroute, welche zwischen den Secretariat Buildings und den Dominion Columns auf den Viceroy's Palace zuläuft. In dieser Platzierung sieht Crellin eine Analogie zum Arc de Triomphe (*Abb. 82*).¹⁵²

Das India Gate misst etwa 140 Fuß (ca. 43 Meter) in der Höhe.

Gewaltige eckige Pfeiler tragen das Gewicht des Rundbogen-Durchganges und der Attikazone darüber. An den Längsseiten beansprucht die Bogenöffnung beinahe die gesamte Höhe bis zum Kranzgesims, das zwischen Unterbau und Attika verläuft. An den Schmalseiten hingegen befinden sich niedrigere Durchgänge, die nur knapp bis über die Hälfte des Unterbaus reichen.

¹⁴⁸ Davies 1985, S. 232.

¹⁴⁹ Davies 1985, S. 231, vgl. Metcalf 2002, S. 191, 247.

¹⁵⁰ Bose/Jalal 1997, S. 95, 102, vgl. Johnson 2008, S. 479.

¹⁵¹ National Archives of India (NAI)/Home Department (HD), Nr. 66, publiziert 1931, zit. n. Johnson 2008, S. 479, vgl. Davies 1985, S. 233. Die Autoren schreiben von 60000 Soldaten und 13,617 (Johnson) bzw. 13,516 (Davies) Offizieren, womit in jeden Fall nur die Namen der Offiziere schriftlich an dem Monument vermerkt wären.

¹⁵² Crellin 2002, S. 103, vgl. Johnson 2008, S. 479.

Durch weitere Gesimse erhält das Bauwerk zusätzliche Strukturierung: Über dem Sockelgesims ist noch ein flaches bandartiges Gesims auszumachen. Es folgt ein Gesims in Kämpferhöhe der Bögen auf den Schmalseiten und eines in Kämpferhöhe der höheren Durchgänge. Die Mauerfläche um den Bogen springt hinter die Nullebene zurück. Ein gestuftes schmales Band folgt dem Umriss des Rundbogens, der mithilfe von Keilsteinen konstruiert wurde. Ein Schlussstein ragt in das scheinrecht verlaufende Band darüber hinein. Über dem Fries mit geometrisierten, an Sonnensymbole erinnernden Motiven in den Metopen befindet sich das Kranzgesims mit flachen blockförmigen Konsolen darunter.

Die Attika weist mehrere Stufen auf. Auf der zweiten Stufe ist eine Inschrift zu lesen. Die dritte Stufe bietet Platz für eine plastisch hervortretende Tafel mit dem Wort „India“, seitlich davon schließen zwei Scheiben an.

Mittig über der höchsten Stufe befindet sich eine flache Nachbildung der Kuppel des Viceroy's House. Bei Davies ist zu lesen, dass sich im Inneren der Attika eine Feuerschale befindet und der Rauch aus einer Öffnung austreten kann.¹⁵³

Eine vertikale Gliederung erfolgt durch gestaffelte Wandvorlagen, wobei die erste Schicht bis zum Fries reicht. Die zweite Schicht endet beiderseits des Durchgangs mit geradem Abschluss auf Höhe der Bogenwölbung. Über dieser stelenartigen Wandvorlage „schwebt“ eine kreisrunde Scheibe. Die Gesimse sind über die Wandvorlagen verkröpft. Einige blanke Epitaphe wurden darin eingelassen.

Lutyens reduzierte den Dekor und erreichte, wie Johnson erläutert, eine elegantere Wirkung, indem er die Öffnung des Bogens zweieinhalb Mal so hoch wie breit anlegte.¹⁵⁴

Der Architekt konnte auch im Bereich der Planung von Denk- und Mahnmälern Erfahrungen und rigorose Überzeugungen vorweisen. Er hatte sich damit beschäftigt, wie man am besten das Gefühl des Verlustes von Leben ausdrücken könne und war zu der Anschauung gekommen, die Schlichtheit und Würde des klassischen Stils eigne sich dafür am besten.¹⁵⁵ Winter zufolge sah er wegen der religiösen Diversität der indischen Bevölkerung davon ab, sakrale Ikonografie in das Design zu integrieren.¹⁵⁶

Trotz seiner Aufgeschlossenheit in Bezug auf religiöse Zugehörigkeiten betrachtete er die Bedeutung des Memorials sehr paternalistisch: Es symbolisierte für ihn Pflicht, Dienst und Opferbereitschaft und sollte zu einer kontinuierlichen Partnerschaft in der etablierten Ordnung ermutigen bzw. die Herrschaft Britanniens über Indien zelebrieren, wie bei Irving zu lesen ist.¹⁵⁷

¹⁵³ Davies 1985, S. 233.

¹⁵⁴ Johnson 2008, S. 479.

¹⁵⁵ Johnson 2008, S. 480 – 481.

¹⁵⁶ Winter 1995, S. 23, 107, vgl. Crellin 2002, S. 108, Johnson 2008, S. 481.

¹⁵⁷ Irving 1981, S. 259, vgl. Johnson 2008, S. 481.

1.2.3.4) King George V. Memorial

Das King George V. Memorial (*Abb. 83*) wurde 1914 errichtet. Es bestand ursprünglich aus einem von vier Säulen getragenen überkuppelten Baldachin und der Statue des Königs. Die Statue wurde, wie Davies angibt, nach der Unabhängigkeit entfernt, sodass Besucher nur noch einen leeren Baldachin zu sehen bekommen.¹⁵⁸ Heute steht die Königsstatue im Coronation Park in Old Delhi.

Das Memorial ragt mittig über quadratischem Grundriss aus einem Wasserbecken mit Nautilus-Skulpturen am Beckenrand in die Höhe. Auch die Sockelzone ist mit Becken in Form von Muschelschalen gespickt. Über den roten Plinthen der Säulen schließen sandfarbene an. Die Säulen folgen der Delhi Order und tragen ein Segelgewölbe. Ein *Chujja* aus rotem Stein markiert den Übergang zur Kuppel. Er folgt der Bogenform des Gewölbes und ist an den Ecken geschweift. Die Kuppel ist eine Nachbildung der Form der *Chhatris* am Viceroy's Palace.

1.2.3.5) Jaipur Column

Der querrrechteckige Vorhof des Viceroy's Palace (*siehe Abb. 42*) ist integraler Bestandteil des Gebäudes und wurde für zeremonielle Zwecke benötigt. Der Grund wurde mit demselben roten Sandstein gepflastert, der auch für das Mauerwerk des Palastes benutzt wurde. An der Schnittstelle der Hauptachsen in der Mitte dieses Hofes befindet sich die Jaipur Column (*Abb. 84*). Die Säule wurde Volwahren zufolge 1915 von Maharaja Sawi Madho Singh von Jayapur (Jaipur) gestiftet und mit 14000 Pfund aus seinem Vermögen errichtet.¹⁵⁹

Da der Hof zu beiden Schmalseiten von Kolonnaden umfassen wird, ist ein Vergleich mit dem Petersplatz von Bernini in Rom (*Abb. 85*), wie ihn Volwahren vornimmt,¹⁶⁰ einerseits naheliegend. Andererseits unterscheidet sich der Hof des Palastes doch deutlich davon – durch seine lange offene Seite und die geradlinige Form sowie durch den Umstand, dass die Jaipur Column gänzlich anders platziert wurde als der Obelisk am Petersplatz. Die Kolonnaden des Petersplatzes umschließen den Obelisk, wohingegen die Loggien des Viceroy's Palace nur einen kleinen Teil des Hofes umfassen. Die Säule befindet sich allerdings nicht in diesem Bereich, sondern deutlich weiter davor.

Auf quadratischem Grundriss angelegte, flache Stufen fungieren als Fundament für die Jaipur Column. Sie erhebt sich über einem dreiteiligen roten Sockel und einem sandfarbenen

¹⁵⁸ Davies 1985, S. 234.

¹⁵⁹ Volwahren 2002, S. 130.

¹⁶⁰ Volwahren 2002, S. 82.

Piedestal mit Reliefs von Wappen, figuralen und vegetabilen Motiven an den Seiten. Unter anderem ist auch der Achsenplan Plan von Neu-Delhi zu erkennen. Das Gebälk des Piedestals ist reich mit skulpturalen Girlanden und Adler-Skulpturen geschmückt. Der Schaft der Säule wurde mit kleinteiligen Einkerbungen verziert. Horizontal verlaufende feine Kerben in gleichmäßigen Abständen verleihen zusätzliche Struktur. Unter der schlichten quadratischen Abakusplatte wurde ein Ring aus ionischem Kyma angelegt. Die Säule trägt ein kuppel- oder glockenförmiges Gebilde, auf dem ein dunkles Ei sitzt. Darauf ist ein bronzenes Gerüst mit Kegeldach angebracht. Der Aufbau setzt sich mit der naturgetreuen Plastik einer Lotusblüte, ebenfalls aus Bronze, fort. Zuoberst prangt ein dreidimensionaler sechszackiger Stern – ein Sinnbild für Indien, wie Davies erläutert.¹⁶¹

Vom Juni 1912 ist eine Skizze von Lutyens erhalten, in der die Säule als „Trajan Column“ bezeichnet wird. Ganz offensichtlich greift der Architekt auf den Typus der Ehrensäule zurück, und tatsächlich zeigen sich auch ganz konkrete formale Übereinstimmungen zwischen den Objekten. Da wären zum einen die horizontalen Furchen der Jaipur Column, die von der spiralförmigen Anordnung der Reliefs am Schaft der Trajanssäule (*Abb. 86*) inspiriert zu sein scheinen. Zum anderen gibt es einen Eierstab unter der Abakusplatte der kaiserlichen Säule, ein Motiv, das Lutyens übernahm.

Der Typus der Ehrensäule konnte jedoch auch in Indien auf eine lange Tradition zurückblicken. Lutyens spielt damit sicherlich auf die Aśoka-Säulen an.

1.2.3.6) Dominion Columns

Diese Reminiszenz blieb aber nicht Lutyens allein vorbehalten. Im Government Court zwischen den Verwaltungsgebäuden stehen vier weitere symbolische herrschaftliche Säulen, gestiftet von den Regierungen von Kanada, Australien, Neuseeland und Südafrika. Bakers rote Dominion Columns messen 41,5 Fuß (ca. 13 Meter) von der Basis bis zum Abakus.

Der Aufbau (*Abb. 87*) ähnelt jenem der Jaipur Column, fällt allerdings ein wenig schlichter aus. Den Sockel einer Säule bildet ein quadratischer Block. Darauf steht ein Piedestal mit heraldischen Reliefs in der oberen Hälfte. Es folgt ein weiterer flacher Sockel mit oben abgerundeten Ecken. Darüber setzt der blanke Säulenschaft an. Anstelle eines Kapitells ist ein Motiv zu sehen, das auch als Kuppelbekrönung der Secretariat Buildings zum Einsatz kommt: zwei gegengleich aufeinandergestellte Lotusblüten, in diesem Fall mit einem reliefierten Band dazwischen. Über den Lotusblumen ist ein steinerner Globus, überzogen mit Linien und Ankern, zu erkennen. Die Bekrönung wird, wie Davies anmerkt, durch ein

¹⁶¹ Davies 1985, S. 229.

bronzenes Schiff vollendet, um die maritime Vormachtstellung des Empire aufzuzeigen.¹⁶² Die Schiffe aller Säulen sind gen Osten ausgerichtet, was laut Johnson die Bedeutung Indiens für die Seewege der Briten symbolisieren soll.¹⁶³

Im März 1920 legte Baker seine Entwürfe für die Säulen dem Viceroy Chelmsford (amt. 1916 – 1921) vor. Johnson erklärt, sie sollten nicht den neuen Status Indiens als Domäne Englands darstellen, sondern ähnlich wie das All-India War Memorial in Erinnerung rufen, dass das vereinte britische Empire mit seinen Kolonien im Krieg Seite an Seite gekämpft hatte.¹⁶⁴

1.2.3.7) Council House (Sansad Bhavan)

Der Government Complex wurde 1919 durch den Bau des Council Houses (*Abb. 88*) vervollständigt. Man errichtete das kreisrunde Bauwerk nachträglich, um die gesetzgebende Versammlung unterzubringen.

Der kreisförmige Grundriss (*Abb. 89*) geht auf Lutyens Vorschlag zurück. Irving schreibt, diese Form wurde ironischerweise bald als architektonische Parodie des Spinnrades, des Symbols für den nationalen Widerstand, betrachtet.¹⁶⁵

Die Gliederung der Außenwand reiht sich nahtlos an die zuvor entstandenen Gebäude. Über einer roten Sockelzone mit rundbogigen Eingängen beginnt die sandfarbene Zone mit massiven Mauerwerksabschnitten im Wechsel mit Kolonnaden. Flachdächer bedecken sowohl die ringförmig angelegten äußeren Trakte als auch die apsidial nach innen gerichteten Bereiche. Eine Kuppel überspannt den zentralen runden Saal. Dort ist eine Bibliothek untergebracht, die rundum angelegten Räume beherbergen eine Kammer für das Council of State, eine Chamber of Princes und eine für die Legislative Assembly. Letztere wurde laut Davies mit Wappen und Rüstungen der weltweiten britischen Territorien dekoriert.¹⁶⁶

Ursprünglich hatte Lutyens geplant, den Bau mit einer Kuppel mit 570 Fuß Durchmesser (ca. 174 Meter) auszuführen, die bündig mit den Außenmauern abschließen sollte, schreiben Davies und Irving. Allerdings wurden zehn Jahre nach der Planungsphase doch nur eine Attika und die Bibliothekskuppel mit kleinerem Radius ausgeführt.¹⁶⁷

¹⁶² Davies 1985, S. 233.

¹⁶³ Johnson 2008, S. 474.

¹⁶⁴ Johnson 2008, S. 472.

¹⁶⁵ Irving 1984, S. 303.

¹⁶⁶ Davies 1985, S. 233, vgl. Irving 1984, S. 302.

¹⁶⁷ Davies 1985, S. 233, vgl. Irving 1984, S. 302.

Bakers Entwurf eines dreiflügeligen Komplexes wurde Irving zufolge von Lutyens Vorschlägen und seiner vehementen Rhetorik ausgestochen.¹⁶⁸ Laut Angaben des Autors kritisierte Baker an dem Projekt, dass der Baukörper keinerlei parlamentarische Prinzipien symbolisiere.¹⁶⁹ Kritiker stellten Vergleiche zu einem Gasometer oder einer Stierkampfarena her. Die ungewöhnliche Form stellte die Konstrukteure dann vor einige praktische Probleme, wie Irving beschreibt:¹⁷⁰ Die ringförmigen Gänge sind so lang, dass über die Installierung einer Tramway nachgedacht wurde. 27 Zeichner in London und zwei in Delhi arbeiteten unter Hochdruck, um das kostspielige Gebäude rechtzeitig fertigzustellen. Irving sieht im Neuklassizismus von Étienne-Louis Boullée (1728 – 1799) oder Jean-Nicolas-Louis Durand (1760 – 1834) eine Inspirationsquelle für die kompromisslose Monumentalität des Bauwerks. Tatsächlich existiert ein Entwurf für eine Oper von Boullée aus dem Jahr 1781 (*Abb. 90*), der erstaunlich nahe an das von Lutyens intendierte Exterieur des Council House heranreicht. Er zeigt ein kreisrundes mit Säulen umstelltes Gebäude mit einer gewaltigen Kuppel.

Metcalf kritisiert Lutyens' Arbeit in Neu-Delhi in Bezug auf sein Versäumnis, politisches Entgegenkommen zu suggerieren. Ridley wiederum unterstellt Metcalf marxistische Überzeugungen,¹⁷¹ wonach Architektur als Zeichen der Macht zu verstehen ist. Metcalf sei auch stark von Edward Said beeinflusst. Nach diesem Verständnis liege es in der Verantwortung eines Architekten, seine Werke in den Dienst einer guten Sache zu stellen und dies auch formal auszudrücken. In Hinblick auf die Government Buildings hätte dies bedeutet, Lutyens hätte mit dem Entstehen einer Mittelklasse in Indien und den Bestrebungen nach Unabhängigkeit rechnen bzw. diese Tendenzen in seinem Bau widerspiegeln müssen. Doch die Notwendigkeit für ein Parlamentsgebäude wurde erst 1919 erkannt, weshalb es unterhalb des Raisina Hills und nicht auf Achse mit den anderen Gebäuden errichtet wurde, was seine untergeordnete Rolle erklärt. Ridley schreibt jedoch, Lutyens habe in seinen Plänen sehr wohl Platz für einen parlamentären Sitzungssaal vorgesehen. Er sollte sich zuerst innerhalb des Viceroy's Palace befinden, der sich durch seine Größe gut dafür eignete. Die Montagu-Chelmsford-Reformen hatten zur Folge, dass schließlich doch ein gesamtes Gebäude für diesen Zweck in Auftrag gegeben werden musste. Lutyens machte sich auch keine Illusionen über die Beständigkeit der Raj, was – in ungewohnt empathischem Tonfall – deutlich aus einem von Ridley zitierten Brief hervorgeht: „I am not sure but that the only gentlemanlike thing we can do is to leave India“,¹⁷² schrieb er 1913 angesichts des erstarkenden National Movement. „Poor India, she will have some iron-shod foot across her throat. Is it our swan song?“,

¹⁶⁸ Irving 1984, S. 95.

¹⁶⁹ Irving 1984, S. 299.

¹⁷⁰ Irving 1984, S. 302.

¹⁷¹ Ridley 1998, S. 79, vgl. Metcalf 2002, S. 240 – 241.

¹⁷² Percy/Ridley 1985, S. 276, 387, zit. n. Ridley 1998, S. 79.

wunderte er sich über die politische Lage. „I only hope it may be a good tune well sung to our and India's dignity.“¹⁷³

1.3 Formale Quellen

1.3.1) Stilistische Importe aus Großbritannien

Europäische Stile, aus denen sich die Kolonialarchitektur nährte, gab es en masse, da die Architektur in Großbritannien durch starke Kontinuität aus vergangenen Epochen bestimmt war, bei ihrem Konservatismus aber dennoch eine enorme Bandbreite von Stilen aufwies.

Im England des 19. Jahrhunderts waren, wie bei Halder und Halder zu lesen ist, zwei gegensätzliche Strömungen vorhanden, die sich bis ins 20. Jahrhundert auf architektonische Entwicklungen auswirken sollten:¹⁷⁴ die Industrialisierung bzw. der Einsatz neuer Baumaterialien und -technologien, wie sie beim Crystal Palace von Joseph Paxton (1803 – 1865) 1851 zum Einsatz kamen, und das Fortbestehen der vorhandenen Historismen aus der Georgian era (1714 – 1830), womit sowohl Neugotik als auch italienische Revivalismen wie der Palladianismus gemeint sind.

Eines der bekanntesten Beispiele für das Gothic Revival wäre der Palace of Westminster in London (*Abb. 91*). Nach einem Brand des alten Parlamentsgebäudes im Jahr 1834 wurde der Neubau von Charles Barry (1795 – 1860) und Augustus Welby Pugin (1812 – 1852) entworfen und zwischen 1840 und 1860 realisiert.

Die Wurzeln des Palladianismus in Großbritannien reichen in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurück, als Inigo Jones (1573 – 1652) diesen Stil mit Bauten wie dem Queen's House in Greenwich (*Abb. 92*), zwischen 1616 und 1619 bzw. 1621 und 1635 als Residenz für den britischen Adel errichtet, etablierte. Im ausgehenden 18. Jahrhundert erfuhr der Palladianismus, inspiriert durch die französische Revolutionsarchitektur, einen neuerlichen Anstoß. Die Werke der kurz vor dem Ausbruch der französischen Revolution tätigen Architekten, zu denen unter anderem Boullée, Claude Nicolas Ledoux (1736 – 1806) oder Jean-Jaques Lequeu (1757 – 1826) zählen, existieren oftmals nur als Entwürfe und zeichnen sich durch Megalomanie, Reduktion des Dekors und eine Vorliebe für einfache

¹⁷³ Percy/Ridley 1985, S. 276, 387, zit. n. Ridley 1998, S. 79, 80.

¹⁷⁴ Halder/Halder 2013, S. 7.

stereometrische Elemente aus. John Soane (1753 – 1837), ein gemäßigter Vertreter dieses Stils, wurde 1788 mit der Fertigstellung der Bank of England beauftragt. In den 20er-Jahren des 18. Jahrhunderts wurden Umbauten vorgenommen, die dazu führten, dass vom ursprünglichen Bau nur noch wenig zu sehen ist.¹⁷⁵ Die Aquarelle des Künstlers und Architekturtheoretikers Jospeh Gandy (1771 – 1843) geben allerdings eine Vorstellung davon (Abb. 93).

Der Italianate Style, also Nachahmungen der italienischen Renaissance, des Barock und Manierismus, gewann Anhänger in der englischen Aristokratie. Sie forderte einen Stil mit einem starken Bezug zur Geschichte. Bei Halder und Halder ist zu lesen, dass der Italianate Style dem Gothic Revival in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Konkurrenz machte,¹⁷⁶ tatsächlich stammen Bauten in diesem Stil in Großbritannien aber vor allem aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, danach verbreitete er sich in den USA. Als frühestes Beispiel gilt das Landhaus Cronkhill in Atcham (Abb. 94), 1805 von John Nash (1752 – 1835) für den Adligen Francis Walford entworfen. Typische „features“ sind flache Walmdächer mit vorspringender Dachtraufe – einem *Chujja* nicht unähnlich –, hohe schmale Rundbogenfenster und Loggien.

Andernorts in Großbritannien setzte sich die Neugotik durch. Sie vermochte die Briten in dieser Zeit mehr zu begeistern, sodass sie während der gesamten viktorianischen Periode (1830 – 1901) vorherrschend war,¹⁷⁷ besonders im Bereich der Sakralarchitektur, der Hochschularchitektur und der Architektur für staatliche Institutionen. Die Church of England, die anglikanische Kirche, erfuhr eine Renaissance und entwickelte sich zum Schutzpatron dieses Stils, wie Halder und Halder erläutern.¹⁷⁸

Architekten spezialisierten sich in Großbritannien daher entweder auf Neugotik oder Klassizismus im griechischen Sinne.

Dekor war den viktorianischen Bauherren sehr wichtig. Das Exterieur eines Gebäudes sollte nicht auf seine Zweckmäßigkeit reduziert werden. Das Picturesque Movement wurde stärker;¹⁷⁹ hatte es sich zuvor auf die Landschaftsplanung von Gärten konzentriert, so wurden

¹⁷⁵ <http://projectsoane.com/story>

¹⁷⁶ Halder/Halder 2013, S. 8.

¹⁷⁷ Halder/Halder 2013, S. 7. In England hielt sich die Gotik, seit sie als Derivat der französischen Gotik importiert worden war, bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, bevor sie vom Palladianismus verdrängt wurde, um ab 1820, umso glorreicher wiederzukehren.

¹⁷⁸ Halder/Halder 2013, S. 8.

¹⁷⁹ „Picturesque“ bezeichnet ein ästhetisches Ideal der Romantik in Großbritannien, das sich unter anderem in der Malerei manifestierte. Als Begriff wurde „Picturesque“ 1782 von William Giplin in dieser Form eingeführt. Die malerischen Qualitäten der Umgebung, etwa einer Landschaft, bewusst wahrzunehmen, war ein wichtiger Aspekt dieser Strömung. Daher wurde das Reisen einzig zu dem Zweck, sich an der Schönheit und Erhabenheit der Natur zu erfreuen, in der gehobenen Schicht populär. Das Picturesque Movement war außerdem ein Versuch, zu bedeuten, dass die scheinbar in Widerstreit stehenden Vorstellungen von Schönheit und Grauen oder Grausamkeit der Natur dennoch ein harmonisches Ganzes bilden konnten.

seine Richtlinien nun, wie bei Halder und Halder zu lesen ist, auch auf die Architektur ausgeweitet.¹⁸⁰

Im frühen 19. Jahrhundert formierte sich die wissenschaftliche Disziplin der Archäologie, was sich Halder und Halder zufolge auf die Bautätigkeit in Großbritannien auswirkte. Ausgrabungen in Griechenland förderten vergessene Schätze zutage, die nach Großbritannien gebracht wurden. Mit dem Ende der Napoleonischen Kriege hatte eine Urbanisierung Englands stattgefunden, was das Bedürfnis nach neuen Typen von öffentlichen Gebäuden, beispielsweise diversen Amtsgebäuden, Gerichten, Museen, usw. mit sich brachte. Dies wiederum förderte den Klassizismus.

Vom frühen 20. Jahrhundert an wurden diese viktorianischen Tendenzen in England vom edwardianischen Klassizismus ersetzt, der wiederum von Gotik über Barock bis hin zu Renaissance und Manierismus alle Register der schon vorhandenen Historismen zog, wie Halder und Halder betonen.¹⁸¹

Die ersten europäischen Siedler in Indien hatten ihre Häuser in Hinblick auf Funktionalität erbaut. Architektur als Zeichen der Macht zu verstehen, war nicht relevant gewesen. Zudem hatte Religion neben wirtschaftlichen Interessen eine untergeordnete Rolle gespielt. Als jedoch die viktorianischen imperialen Eroberer kamen, benötigten sie Kirchen und entschieden sich laut Sen aus Kostengründen für Neugotik.¹⁸² Trotz der klimatischen Widrigkeiten wurde die Neugotik auch für weitere öffentliche und staatliche Bauten genutzt und setzte sich durch. Dabei kam dem Stil zugute, dass er in England viele Befürworter hatte, wie John Ruskin (1819 – 1900), was sowohl Halder/Halder als auch Morris erwähnen.¹⁸³

In Mumbai etablierte sich die Gotik im profanen Bereich im Stil der venezianischen Variante, wie Halder und Halder schreiben.¹⁸⁴ Bis zum Ende der viktorianischen Ära wurde die Mehrheit der staatlichen Kolonialbauten in einer Variante des indosarazenischen Stils mit neugotischen und autochthonen indischen Elementen errichtet. Das wohl bekannteste und repräsentativste Beispiel hierfür ist der Victoria Terminus oder Chhatrapati Shivaji Terminus, 1887 zum Thron-

¹⁸⁰ Halder/Halder 2013, S. 7.

¹⁸¹ Halder/Halder 2013, S. 8, 17. In diese Zeit fällt Lutyens Architektur. Er hatte zu Beginn seiner Karriere englische Landhäuser für die Oberschicht entworfen, die einen Einfluss der Arts and Crafts Bewegung zeigten. Im edwardianischen England wurde er mit neoklassischen Bauwerken berühmt. Dennoch gilt das Viceroy's House in Delhi als sein populärstes Werk.

¹⁸² Sen 2010, S. 213. Die Sakralarchitektur machte den einzigen Teil der Kolonialarchitektur aus, der überhaupt nicht mit hinduistischen oder muslimischen Formen durchmischt wurde. Der Neo-Gothic Style blieb den Kirchen als Zeichen des Christentums vorbehalten, jede Art von „heidnischer“ Einbindung wäre als Sakrileg empfunden worden.

¹⁸³ Halder/Halder 2013, S.7, vgl. Morris 1983, S.26, 29.

¹⁸⁴ Halder/Halder 2013, S. 8.

Jubiläum der Queen von Frederick William Stevens (1847 – 1900) erbaut (Abb. 95).¹⁸⁵ Dieses Bauwerk zeigt die durchaus übliche Komposition aus gotischem Revivalismus mit indosarazenischen Einsprengseln. Das Prince of Wales Museum scheint dem ästhetischen Ideal der Stilrichtung nahe zu stehen, wenn auch keine eindeutig gotischen Elemente darauf auszumachen sind. Dennoch erinnern seine Kielbögen an gotische Spitzbögen und der detailreiche, kleinteilige Dekor der Fassade, der sie ein wenig zerklüftet aussehen lässt, wirkt auf den ersten Blick wie der eines gotischen Bauwerks.

Mit dem Ende der viktorianischen Zeit wurde dieser Revivalismus von einem anderen, dem Classical Revival, abgelöst. Dieses nimmt Bezug auf den aus Großbritannien überführten Klassizismus. Gemein sind den Bauten des frühen 20. Jahrhunderts eine gewisse Monumentalität, eine Vorliebe für große geometrische Bauelemente und generell eine Klarheit der Formen ohne überbordenden Detailreichtum. Eine möglichst glatte Fassade, gegliedert durch Elemente des klassischen Kanons, also durch Säulen, Pilaster, Gesimse usw., schien von nun an erstrebenswert. Dekor beschränkte sich auf filigrane Gitter oder Einkerbungen, wie es bei den Bogenfeldern der Fenster des Victoria Memorials (siehe Abb. 11) bzw. bei den *Jalis* der Government Buildings (siehe Abb. 76) der Fall ist, oder er fügte sich als geometrische Form in das Erscheinungsbild ein, z. B. bei der Fassade des Viceroy's Palace (siehe Abb. 52) bzw. beim India Gate (siehe Abb. 81), die beide mit runden Scheiben als Zierformen auskommen.

1.3.2) Bauprinzipien

Noch aus der Zeit der Georgian era (1702 – 1830) stammt Halder/Halder zufolge die Wertlegung auf symmetrische Planung. Die Trakte der Bauwerke wurden in buchstaben-ähnlichen symmetrischen Formationen arrangiert: E, H oder U boten sich hierfür an. Im tropischen Klima Indiens bevorzugten die europäischen Bauherren eine solche offene Blockbauweise, damit mehr Luft zirkulieren konnte.¹⁸⁶ In dieses Schema fällt beispielsweise

¹⁸⁵ Morris 1983, S. 133, vgl. <http://whc.unesco.org/en/list/945>. Der Victoria Terminus, heute unter dem Namen Chhatrapati Shivaji Terminus bekannt und seit 2004 UNESCO-Weltkulturerbe, zählt zu den wichtigsten Monumenten der britischen Kolonialarchitektur und wurde im Stil des Victorian Gothic Revival erbaut, unter dessen Formelemente sich bereits indosarazenische Bestandteile mischen. Laut der Beschreibung der UNESCO beteiligten sich an der Planung indische Handwerker. Der Bau wurde über einen Zeitraum von 10 Jahren verwirklicht. Ziel war es, einen einzigartigen, für Mumbai typischen Stil zu kreieren. Als Basis für den gotischen Anteil sollen italienische Bauten gedient haben. Die Steinkuppel, die Erkertürmchen, die gestelzten Bögen, sowie der ausgefallene Grundriss stehen hingegen der traditionellen Indischen Palastarchitektur nahe.

¹⁸⁶ Halder/Halder 2013, S. 47. Während der jakobianischen Periode lebte die mittelalterliche Bauphilosophie in England fort: Priorität hatte die Sicherheit eines Gebäudes, nicht das Exterieur. Deshalb wurden geschlossene Innenhöfe favorisiert; In der georgianischen Periode bekam die

das Victoria Memorial. Die Form folgte nicht der Funktion, sondern umgekehrt, die Funktion der Form. Der strenge symmetrische Grundriss begrenzte die Möglichkeiten der Raumplanung im Inneren beträchtlich. Eine zentrale Halle war in den britisch-indischen Häusern der europäischen Siedler obligatorisch, so Halder/Halder, wie auch eine große, kunstvoll verzierte hölzerne oder steinerne Stiege, die zu der Halle und den Räumen im Obergeschoß führte.¹⁸⁷ Auch die langen Korridore – ursprünglich auf die Funktion als Verbindung zwischen den Räumen beschränkt – erfuhren eine Verbreiterung im Zuge ihrer neuen Funktion als Gemälde- und Ahnengalerie.¹⁸⁸ Die beschriebenen Bestandteile sind häufig bei bedeutenden Gebäuden der Raj zu finden, ungeachtet der konkreten stilistischen Zugehörigkeit – nämlich ein zentraler überkuppelter Raum und eine auf unterschiedliche Weise betonte Mittelachse. Im Falle des Prince of Wales Museum wird dies durch ein in mehreren Stufen gestaffeltes Portal erreicht (*siehe Abb. 24*). Beim Victoria Memorial sticht der Eingangsbereich durch eine pishtaq- oder iwanähnliche Gestaltung hervor (*siehe Abb. 3*) – als *Iwan* wird eine nach einer Seite offene tonnengewölbte Halle in der islamischen Baukunst bezeichnet – die sich offenkundig am *Pishtaq* des Taj Mahal in Āgrā orientiert (*siehe Abb. 13*). Auch der Viceroy's Palace verfügt über eine zentrale überkuppelte Halle (*siehe Abb. 49*). Alle diese Beispiele für Kolonialarchitektur besitzen zudem lange Korridore, wobei dies insbesondere bei der ästhetischen Konzeption des Viceroy's Palace von Belang ist.

Unter dem Einfluss des Picturesque Movements wurde es den Autoren Halder/Halder zufolge üblich, Häuser auf weitläufigen Anhöhen inmitten eindrucksvoller Gärten zu positionieren, in der Intention, eine malerische Umgebung für die Anwesen zu schaffen. Auf der Eingangsseite war oft ein Pfad zu sehen, der zu einem großen ornamentalen Tor führte, sowie einige Gartenhütten oder Pavillons. Auf der nicht der Straße zugewandten Seite befand sich traditionellerweise der Blumengarten.¹⁸⁹ Dass der Viceroy's Palace all die genannten Kriterien erfüllt, zeigt, wie lange dieses ästhetische Regelwerk Einfluss auf die Kolonialarchitektur nahm.

1.3.3) Kanonisierung von Motiven und Elementen

Auch was die indischen Komponenten betrifft, konnte die Raj auf ein reiches Formenangebot zurückgreifen. Sakral- und Profanbauten aus unterschiedlichen kulturellen Kreisen waren auf dem indischen Subkontinent reichlich vorhanden. Die Kolonialherren bedienten sich der

Ästhetik unter dem Einfluss von griechischem und römischem Klassizismus und Palladianismus einen neuen Stellenwert.

¹⁸⁷ Halder/Halder 2013, S. 48. Sie löste die kleinen Wendeltreppen der jakobianischen Ära ab.

¹⁸⁸ Halder/Halder 2013, S. 48.

¹⁸⁹ Halder/Halder 2013, S. 48.

verschiedenen Stile in unterschiedlichem Maße, denn sie nahmen bei der Analyse der einheimischen Baustile ästhetische Beurteilungen vor.

Beim indosarazenischen Stil handelt es sich nach Cohns Definition um ein analytisches Zerpflücken einzelner vorangegangener Baustile und um die Bildung eines Konglomerats aus Bauelementen der unterschiedlichen Herrschaftsstile.¹⁹⁰ Sen meint, der Grund für den scheinbar willkürlichen Gebrauch indischer Elemente, ungeachtet ihres historischen oder zweckmäßigen Kontextes, sei als Anspruch der Beherrschung zu deuten. Da die indische Architektur nach Ansicht der Briten in ihrer Entwicklung seit Jahrhunderten völlig erstarbt war, konnte sie die Raj nach Gutdünken für ihre Zwecke verwenden und somit den Entwicklungsprozess wieder in Gang bringen.¹⁹¹

Jacob verfasste sechs Bände eines Musterbuches, das 1890 unter der Patronage des Maharajas von Jayapur (Rājasthān) herausgegeben wurde. Das *Jeypore Portfolio of Architectural Details* war eine detaillierte Auflistung autochthoner Bauelemente aus der Zeit zwischen dem elften und dem 17. Jahrhundert, nicht geordnet nach Regionen oder Epochen, sondern nach Funktionen. Jacobs Anspruch, Einzelformen in beliebiger Weise in immer neuen Variationen zu einem neuen Ganzen zusammenzufügen, offenbart Mehrotra zufolge seine revivalistische Gesinnung.¹⁹² Einerseits kann eine solche Loslösung und Neuzusammenfügung der architektonischen Bestandteile als eine Sichtbarmachung, gewissermaßen eine Komprimierung von Diversität betrachtet werden. Andererseits findet aber auch eine Dekonstruktion von intakter regional determinierter Identität statt, wie Mehrotra zu bedenken gibt.¹⁹³

Bei Scriver wird ausführlich darauf eingegangen, dass schon das PWD solche Musterbücher produziert hatte.¹⁹⁴ Jacob operierte also nach den gleichen Methoden wie die Baupatrone der offiziell goutierten Architektur. Das Erheben und Erfassen von Daten, die Auffächerung des Vorgefunden in Unterkategorien und die Klassifizierung des Materials werden von Bernard Cohn als Modalitäten angeführt, um die Erschließung neuer Kolonien zu ermöglichen. Es ist eine Form des Ordnen nach eigenen Maßstäben, das Überstülpen der eigenen Ordnung auf eine unbegreifliche, unüberschaubare andere Ordnung, die den Kolonialherren wie ein Chaos vorkam.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Cohn 1996, S. 8.

¹⁹¹ Sen 2010, S. 213.

¹⁹² Mehrotra 2000, S. XVIII.

¹⁹³ Mehrotra 2000, S. XVIII.

¹⁹⁴ Scriver 2001, S. 23 – 24.

¹⁹⁵ Cohn 1996, S. 4 – 5.

Im Laufe der Zeit kristallisierten sich einige architektonische Elemente und Strukturen heraus, die besonders geeignet schienen, um auf die stilistischen Grundstrukturen aus Großbritannien appliziert zu werden.

Das Prince of Wales Museum und das Victoria Memorial besitzen beide, genauso wie der Viceroy's Palace in Neu-Delhi, prächtige Gartenanlagen (*siehe Abb. 61*). Diese erinnern an europäische Vorbilder wie Versailles (*Abb. 96*) oder Schönbrunn (*Abb. 97*), doch der Garten ist ebenso ein wesentlicher Bestandteil der Mogulresidenzen und Grabanlagen. Als typisches Beispiel wären hier die Shalimargärten in der Nähe von Srinagar im heutigen Bundesstaat Jammu und Kaśmīr zu nennen (*Abb. 98*). Im Gegensatz zu barocken Gartenanlagen wird der Mogulgarten im Typus des *Charbagh* von geraden Wasserläufen bestimmt, was auf die Gärten des Viceroy's House durchaus zutrifft. Symmetrie ist allerdings auch beim Mogulgarten ein wesentliches Kriterium.

Ein Bauelement, das sich im Lauf der Entwicklung des indosarazenischen Stils zum unverzichtbaren Bestandteil der Kolonialarchitektur herausbildete, ist das *Chhatri*.¹⁹⁶ Chhatris sind beinahe auf jedem kolonialen Gebäude zu erkennen und wie bei Metcalf im Falle des Victoria Memorials berichtet wird, eines der wenigen Elemente, auf die man sich einigen kann, sofern nur ein Mindestmaß an einheimischen Formen verwendet werden soll.¹⁹⁷ Dabei handelt es sich um ein Bauelement, das entweder in monumentaler Form allein stehen kann, oder, häufiger, als Zierform auf Dächern und Türmen verwendet wird. Als Chhatri wird ein Pavillon bezeichnet, der auf einer meist quadratischen oder oktogonalen Grundfläche steht und von mindestens vier Säulen getragen wird. Das Wort kommt aus dem Sanskrit und bedeutet „Schirm“. Chhatris sind in der autochthonen Architektur weit verbreitet. Für gewöhnlich zeichnen sie einen besonderen Ort, etwa das Grab eines bedeutenden Herrschers, aus. Womöglich gehen Chhatris auf die Dachaufsätze von *Stupas* zurück, jedenfalls was die Monumentalbaukunst anbelangt. Vermutlich ist dieses Element aber von älteren Strukturen in der vorbuddhistischen Zeit herzuleiten. Wahrscheinlich entwickelte es sich von kleineren Vorformen aus vergänglichen Materialien über Gräbern.

Des Weiteren waren *Chujjas* oder Chajjas beliebte Bestandteile indosarazenischer Bauten. Dieser Terminus bezeichnet ein aus dem Nordwesten Indiens stammendes Element, einen weit vorkragenden, von Konsolen getragenen Dachvorsprung in Höhe der Traufleiste respektive des Kranzgesimses.¹⁹⁸ Chujjas erfüllen eine nützliche Funktion, da sie die darunter

¹⁹⁶ Gutschow/Pieper 1979, S. 122, vgl. Fischer/Jansen/Pieper 1987, S. 91, oder Burton-Page 2008, S. 74 – 75. Allgemeine Definitionen finden sich bei diesen Autoren.

¹⁹⁷ Metcalf 2002, S. 205. Sir Antony Patrick MacDonnell (1844 – 1925), ein geachteter britisch-indischer Politiker, schlug dem Auftraggeber Lord Curzon vor, das Victoria Memorial mit Chhatris zu versehen. Wie die freistehenden Ehrensäulen des Maurya-König Aśoka (304 – 232 v. Chr.) sollte auch die Queen ihr persönliches Markenzeichen etablieren. MacDonnell verwies bezüglich des konkreten Designs auf Fergussons Enzyklopädie.

¹⁹⁸ Burton-Page 2008, S. 179.

befindlichen Gebäudeteile in Schatten tauchen und somit für ein angenehmes Raumklima sorgen.¹⁹⁹ Die Government Buildings besitzen zum Beispiel ausgeprägte Chujjas.

Auch *Jalis* zählen zu besonders häufig verwendeten Versatzstücken. Sie stammen ursprünglich aus der islamischen Architektur, das Wort selbst geht jedoch auf Sanskrit zurück und bedeutet „Netz“. Ein *Jali* ist ein ornamentales Gitter aus Stein oder Stuck, das auf Basis von Kalligrafie oder Geometrie entworfen wird.²⁰⁰ Gelegentlich wurden für besonders prestigeträchtige Projekte indischer Herrscher Edelsteine in die Schnittstellen eingesetzt. Ein Beispiel für den Gebrauch von Jalis bildet das Prince of Wales Museum (*siehe Abb. 26, 28, 29*), aber auch die Government Buildings haben besonders elaborierte Jalis vorzuweisen (*siehe Abb. 76*).²⁰¹

Die meisten Formen des Indosarazenischen stammen aus der Mogularchitektur, für die die Raj eine Vorliebe zu hegen schien. Vermutlich hatte diese Präferenz damit zu tun, dass die Mogulherrschaft eines der wenigen, große Gebiete übergreifenden, einheitlichen und dabei noch lange währenden Regimes war. Mit der Schwierigkeit, ein so großes und vielfältiges Land wie Indien zu verwalten, war die Raj bestens vertraut. Schon alleine deshalb mag ihr dieses Vorbild imponiert haben. Hinzu kam, dass die Mogularchitektur von den Briten bereits als fertiges Konglomerat muslimischer und hinduistischer Architektur betrachtet wurde. Im Zuge der islamischen Eroberung im 8. Jahrhundert wurde über den Nordwesten Indiens muslimisches Formengut importiert. In einem Assimilationsprozess vermischten die Moguln ihre Bauweise mit der traditionellen Bauweise der eroberten Gebiete. Daraus erklärt sich der Umstand, weshalb sich schon der indosarazenische Stil laut Mehrotra hauptsächlich auf die Mogulbauten berief.²⁰²

Interessant erscheint, dass schon Fergusson die muslimische Architektur bewunderte – vielleicht legte er damit den Grundstein für die anhaltende Vorliebe der Briten für Mogularchitektur. Laut Fergusson entstanden die ersten indischen muslimischen Bauten um 1193 n. Chr. und auch ihnen schrieb er westliche Wurzeln zu, wie Sen bemerkt. Fergusson schreibt, die Architektur von Ġaznī im heutigen Afghanistan (*Abb. 99*) “formed in fact the stepping-stone by means of which the architecture of the West was introduced into India.”²⁰³ Dennoch erreichte seiner Meinung nach auch die Architektur der muslimischen Herrscher nicht den Rang westlicher Architektur. Einige Auszüge aus Fergussons Büchern machen bei all seiner Begeisterung für die indische Architektur deutlich, wo er sie im Vergleich zur europäischen hinsichtlich ihrer Qualität ansiedelte, und können gleichzeitig als Ausdruck für

¹⁹⁹ Davies 1985, S. 229.

²⁰⁰ Burton-Page 2008, S. 180.

²⁰¹ Mehrotra 2000, S. 27.

²⁰² Mehrotra 2000, S. XX.

²⁰³ Fergusson 1910 [1876], Bd. 2, S. 188, vgl. Sen 2010, S. 212.

die damaligen ästhetischen und ideologischen Vorbilder gelten: “It cannot, of course, be for one moment contended that India ever reached the intellectual supremacy of Greece or the moral greatness of Rome.”²⁰⁴ Die indische Architektur befinde sich “on a lower step of the ladder”,²⁰⁵ und weiters, “may contain [...], nothing so intellectual as the Parthenon, nor so constructively grand as the medieval cathedral.”²⁰⁶

Dass speziell Hindu-Architektur keine hohe Wertschätzung genoss, wird in seiner *History of Architecture* ersichtlich, in welcher diese Bauten hinsichtlich der architektonischen Wertigkeit als letzte angeführt werden, was bei Metcalf nachzulesen ist.²⁰⁷ Obendrein waren Hindu-Tempel vermutlich auch aufgrund der expliziten Darstellung sexueller Szenen und der Betonung von körperlich-sinnlicher Lust verpönt. Guha-Thakurta weist darauf hin, dass der Anteil an solchen Szenen im Ausstattungsprogramm eines Tempels immer nur einen minimalen Prozentsatz ausmacht;²⁰⁸ doch dass er die im viktorianischen Zeitgeist erzogenen Europäer schockiert haben muss, erscheint klar. Zudem mag der Monotheismus der Muslime den christlichen Briten nähergestanden haben als der Vielgottglaube der Hindus, denn ein solcher wurde allgemein mit dem Glauben von „Wilden“ gleichgesetzt. Mitter vermutet, dass die negative Haltung gegenüber dem Hinduismus mit dem Erstarken der anglikanischen Kirche in Indien im 19. Jahrhundert zusammenhängt. Diese betrachtete den Hinduismus als esoterische Götzenanbetung.²⁰⁹ Womöglich hängt die abschätzige Haltung auch mit der Konstruktionsweise der Tempel zusammen. Obwohl die Muslime Fischer zufolge das Knowhow zur Errichtung echter Kuppeln nach Indien gebracht hatten, behielten die Hindu-Tempel zum größten Teil ihre traditionellen Kuppeln in Kragbauweise bei – ²¹⁰ eine Technik, die womöglich aufgrund ihrer Einfachheit als rückständig empfunden wurde.

Bei der Missbilligung von Hindu-Formen scheinen ästhetische Präferenzen eine besondere Rolle gespielt zu haben. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts und Ende der viktorianischen Ära war nicht nur die Zeit der Neugotik, sondern auch die der Hindu-Gotik vorüber. Der üppige Dekor und die komplexen Baubestandteile der Hindu-Tempel mögen auf europäische Rezipienten zu chaotisch und wenig monumental gewirkt haben. Über die Hindu-Architektur sollen die Briten, wie Rao behauptet, außerdem wegen mangelhafter Symmetrie entsetzt

²⁰⁴ Fergusson 1910 [1876], Bd. 1, S. 4, vgl. Sen 2010, S. 212.

²⁰⁵ Fergusson 1910 [1876], Bd. 1, S. 4, vgl. Sen 2010, S. 212.

²⁰⁶ Fergusson 1910 [1876], Bd. 1, S. 6, vgl. Sen 2010, S. 212.

²⁰⁷ Metcalf 2002, S. 243.

²⁰⁸ Guha-Thakurta 2004, S. 239 – 244. Die sexuelle Vereinigung von Mann und Frau wird im Hinduismus als Potenzial für eine tiefere kosmische Union betrachtet. Erst in den 60ern des vergangenen Jahrhunderts änderte sich der wissenschaftliche Umgang mit diesem Thema der Autorin zufolge weg von einer pruden Philosophie hin zu einer regelrechten Begeisterung bis hin zur Unwissenschaftlichkeit.

²⁰⁹ Mitter 1999, S. 106.

²¹⁰ Fischer 1974, S. 154 – 155. In einigen Fällen übernahmen die Hindu-Baumeister die Technik der radial verlegten Kuppeln.

gewesen sein. Im 18. Jahrhundert erforderten die Konventionen der Landschaftsmalerei daher, Tempelanlagen und Ähnliches mit nicht existenten Anbauten wiederzugeben, um eine Fantasie-Symmetrie herzustellen.²¹¹ Was die Autorin damit meint, bleibt allerdings unklar, da hinduistische Tempelarchitektur sehr wohl auf Symmetrie beruht. Womöglich entsprach es einfach nicht dem ästhetischen Empfinden der Briten, den höchsten Teil eines Bauwerks, wie es bei den Tempelbauten der Fall ist, nicht über der vertikalen Mittelachse zu sehen. Der Turm eines hinduistischen Tempels, im Norden Indiens *Śikhara* und im Süden *Vimana* genannt, zeichnet die Cella (*Garbhagriha*), wo sich das Kultbild befindet, als heiligsten Bereich aus. Er ist nicht mittig über dem Tempel, sondern an einem Ende, meist im Westen, gelegen. Der Eingang befindet sich auf der gegenüberliegenden Seite.

Die Architekturzeitschrift *The Builder* äußerte sich, einem Zitat bei Metcalf nach zu urteilen, recht engstirnig über die indische Architektur: Sie sei eine „architecture of nightmare, without form, proportion, nor logic.“²¹² Gleichwohl entkräftet der in viktorianischer Zeit etwa in gleichem Maße verbreitete, nicht minder überladene Stil der Neugotik diesen Einwand. Die Unfähigkeit der Europäer, die hinduistische Architektur zu verstehen, erklärt Irving damit, dass die indische Architektur schlichtweg "beyond European understanding" sei.²¹³ Mitter beschreibt die Unfähigkeit der westlichen Forscher, die ästhetischen Präferenzen der Hindus als eigenständiges, vom europäischen Kanon unabhängiges und stilbildendes Element wahrzunehmen. Die Auseinandersetzung mit indischer Kunst erfolgte stets aus dem Blickwinkel des Vergleichs mit der eigenen kulturellen Blütezeit.²¹⁴ Dies bedeutete im beginnenden 20. Jahrhundert, dass man den Tempelbau gemäß den Prinzipien des Klassizismus beurteilte. Wie sehr die Forschung unter dem Einfluss der zeitgenössischen Kunst stand, wird anhand des Beispiels des Anthropologen Arthur Maurice Hocart (1883 – 1939) deutlich. Wenn er, wie Mitter erwähnt, mit Begriffen wie "florid" oder "violent motions" hantiert, bedient er sich des Standardvokabulars der Klassizisten für den Barock oder das Rokoko.²¹⁵ Außerdem passte das Festhalten an bestehenden Lösungen nicht zur Vorstellung der zyklischen Entwicklung eines Stils, die von Ackerman beschrieben wird.²¹⁶ Tatsächlich ist

²¹¹ Rao 2010, S. 166.

²¹² zit. n. Metcalf 2002, S. 243.

²¹³ Irving 1982, S. 7. Mitter 1999, S. 98.

²¹⁴ Mitter 1999, S. 107. Ernest Havell, Zeitgenosse und Kritiker Fergussons, war einer der ersten Forscher, die die Vorgehensweise seiner Kollegen tadelte. Er plädierte dafür, die indische Kunst losgelöst vom europäischen Wertesystem zu untersuchen.

²¹⁵ Mitter 1999, S. 113.

²¹⁶ Ackerman 1962, S. 230. Stilentwicklung wurde in Europa ca. seit Vasari in biologischen Metaphern beschrieben. Es gebe eine Art Geburt, Jugend, ein Altern und Sterben eines Stils. Im 19. Jahrhundert erschien diese Sichtweise mit dem Aufkommen von Begriffen wie „Evolution“ noch interessanter. Später wurde die Stilentwicklung in eine archaische Phase (Geburt), eine klassische Phase (Hochphase) und eine barocke Phase (Verfall) unterteilt, wobei die Hochphase eines Stils immer aufgewertet wurde. Alois Riegel setzte sich dafür ein, dass diese Wertung zwischen den Phasen eines

die reiche Bauplastik aber eine Bedingung für die Auszeichnung eines sakralen Ortes. Daher scheint der Begriff „Dekor“ hier unangemessen, da die Ausstattung mit Skulpturen und Ornamenten als ästhetische Notwendigkeit begriffen wurde. Eine simple Architektur ohne diese, wie sie im frühen Buddhismus erzeugt wurde, war aus Sicht der Hindus unvollständig.²¹⁷ Praktisch inexistent war die Integration buddhistischer Elemente bis zur Errichtung der Government Buildings in Neu-Delhi 1911/12. Dieser Umstand erscheint umso erstaunlicher, als für den Buddhismus reges Interesse vorhanden war und die buddhistische Architektur einen vergleichsweise hohen Stellenwert im Wertekanon des Westens einnahm. Viele britische Forscher meinten laut Mitter, in der buddhistischen Kunst, und innerhalb derer besonders während der Gupta-Periode (ca. 320 – 550 n. Chr.), Anleihen aus der griechischen oder römischen Kunst zu erkennen und stuften diese als die Blütezeit des Stils ein. Hingegen klassifizierten sie die hinduistische Zeit ab dem 10. Jahrhundert als romantische und somit dem Verfall anheimfallende Phase.²¹⁸

1.3.4) Referenzobjekte

Bestimmte Monumente der Moguln wurden von der Kolonialmacht zu Standard-Referenzobjekten erhoben. Fergussons und Jacobs konkrete Auflistung von Beispielen führte zu diesem Umstand, ebenso wie die frühen Reisebeschreibungen einzelner Forscher und die festgelegten Routen in touristischen Reiseführern. Typische Referenzobjekte, auf die sich die Kolonialarchitektur immer wieder bezog, waren, wie bei Mehrotra zu lesen ist, der Taj Mahal (*siehe Abb. 13*), die Ruinenstadt Mandu (*Abb. 100*), die Bauten von Bijapur (*siehe Abb. 31*) oder Fatehpur Sikrī (*siehe Abb. 48*).²¹⁹

Als europäische Inspirationsquellen dienten, bedingt durch den überaus langlebigen Palladianismus der Engländer, vor allem die Barock- und Renaissance-Architektur Italiens – und hier vornehmlich venezianische. Im weitesten Sinne klassizistische Architektur in

Stils verschwindet. Er verwendete die Begriffe einer „haptischen“ und einer späteren „optischen“ Phase.

²¹⁷ Mitter 1999, S. 113 – 115. Der Autor weist auf eine Widerspiegelung dieses Umstands in der Sprache hin, so bedeutet das Sanskrit-Wort für „dekorieren“, „alamkar“ wörtlich „genug machen“. Der hinduistische Tempel wird im Übrigen nicht als Gebetsraum benutzt, sondern er wird als Wohnstätte der verehrten Gottheit betrachtet. Die Unzulänglichkeit der europäischen Forschung bestand darin, diese Gesetzmäßigkeiten verstehen zu versuchen. Indem die Bauskulpturen im Zuge der archäologischen Erschließung des Kontinents von den Heiligtümern entfernt und in Museen verfrachtet wurden, dekontextualisierte man sie nicht nur, man zerstörte gewissermaßen die Kultstätte selbst, denn der Bau stellte zusammen mit der Bauplastik eine kompositorische Einheit dar.

²¹⁸ Mitter 1999, S. 106. Es muss dazu gesagt werden, dass erste Tempelbauten in Form von Felsentempeln aber schon ab dem 4. Jahrhundert existierten.

²¹⁹ Mehrotra 2000, S. XIX.

Großbritannien gehörte ebenfalls zum Kanon, insbesondere die St. Paul's Cathedral, ihrerseits auf den Petersdom im Vatikan (*Abb. 101*) Bezug nehmend. Eine explizite Fixierung auf Rom ist sowohl beim Victoria Memorial als auch beim Viceroy's Palace wahrzunehmen. Die ausschweifenden Kolonnadengänge an den Schmalseiten des Memorialbaus (*siehe Abb. 1*) verleiten einen sogleich, an den Petersplatz zu denken. Schlussendlich können auch die massigen Voluten um den Tambour der Kuppel über venezianische Architektur wie Santa Maria della Salute (*siehe Abb. 14*) auf römische Vorbilder wie Il Gesù (*Abb. 102*) zurückverfolgt werden. Über den Grund für die Orientierung an venezianischer Architektur können nur Mutmaßungen angestellt werden. Kolkata war die wichtigste Handelsmetropole der EIC gewesen. Vermutlich wollte Curzon mit dieser Anspielung auf die Venezianer mit ihren Handelsprivilegien von Byzanz den ökonomischen Rang der Stadt visualisieren. Da Curzon sowohl als Baumäzen als auch als Politiker ausgesprochen konservativ und anachronistisch eingestellt war, scheint ein solcher Zusammenhang einleuchtend.

Lutyens macht eine Identifizierung mit Rom noch eindeutiger, propagierte er sein Werk Mehrotra zufolge doch als „indisches Rom“.²²⁰ Die von Lutyens und Baker gemeinsam durchgesetzte Idee, den Raisina Hill zu nutzen, um die hervorgehobene Stellung des Viceroy's Palace und der Secretariat Buildings nach dem Prinzip einer Akropolis zu zeigen, greift wiederum auf das antike Griechenland zurück. Wahrscheinlich lag es aber nicht so sehr in der Absicht der Architekten, sich wieder auf das ideologische Vorbild der EIC-Zeit zuzubewegen. Es ist eher anzunehmen, dass sie die Griechen als kulturelle Basis der Römer verstanden. Erstmals wird mit dem Bau des Viceroy's Palace direkt auf das antike Rom verwiesen, anstelle den Umweg über neuzeitliche Bauten zu gehen. Ist Lutyens Behauptung, die Kuppel sei jener des Pantheons (*Abb. 103*) nachempfunden, auch wenig überzeugend, so scheint sie doch auf die Ausstattung der Durbar Hall zuzutreffen (*siehe Abb. 62, 63*). Die Hinwendung zur römischen Antike kann als Ausdruck eines neuen Selbstbewusstseins der Raj interpretiert werden. Mit der Verlegung der Hauptstadt von Kolkata nach Delhi hatte sich die britische Krone weitgehend von der EIC als einem kontinuierlichen Idol verabschiedet. Man könnte den Rom-Bezug jedoch genauso gut als erneute Selbstversicherung einer immer mehr ins Wanken geratenen herrschenden Klasse interpretieren.

²²⁰ Mehrotra 2000, S. XX.

1.4 Politisch-historische Hintergründe

1.4.1) Der Sepoy-Aufstand und die Verwaltung Indiens unter der Raj

Der blutige Sepoy-Aufstand von 1857, auch als First Great Mutiny bezeichnet, brachte den vorangegangenen Enthusiasmus für die Kolonialisierung Rao zufolge ins Wanken.²²¹ Ein Jahr später übernahm die britische Krone die Verwaltung Indiens und veranlasste die Auflösung der EIC.²²²

Die politischen Zentren der britischen Machthaber in Indien verlagerten sich zunächst nicht. Alte europäische Siedlungen wurden als wichtige Stützpunkte für den Handel und die eigene Repräsentation erkannt und weiter ausgebaut. Kolkata wurde als Hauptstadt übernommen.²²³ Andere wichtige Städte waren Mumbai und Madras. Die Regierung, welche nach der EIC eingesetzt wurde, versprach Rechte und Traditionen der Inder zu respektieren. Dennoch wollte die Raj keine parlamentarische Demokratie einführen, denn man ging davon aus, das Volk sei an Absolutismus gewöhnt und favorisiere ihn sogar, wie Rao schreibt.²²⁴ Die Regierungsform in Indien entsprach ab der Übernahme der Briten bis zur Unabhängigkeit einer konstitutionellen Bürokratie, basierend auf gesetzlichen Grundlagen.

1876 nahm Queen Victoria den Titel „Kaiserin von Indien“ (empress of India) an, wodurch sie zu einer Art Ersatz-Mogulherrscherin wurde. Die Moguln verloren mit der Überführung des Landes von der EIC an die britische Monarchie fast sämtliche Privilegien und Regierungsgewalten. Rao weist darauf hin, dass jene Form der Herrschaft – sie nennt sie „administrativen Despotismus“ – ursprünglich keine Dauerlösung darstellen sollte.²²⁵ Bis zur

²²¹ Rao 2010, S. 169.

²²² Aubert 1989, S.40.

²²³ Sen 2010, S. 7, 207/Fußnote 33 und 34. Als Anspielung auf die Pax Romana des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts wurden die meisten Bauten der Briten im klassizistischen Stil errichtet. Diese Phase dauerte von den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Reiche Kaufleute und Händler ahmten diesen Stil für ihre privaten Häuser nach, die sogenannten Bungalows, sodass in den ältesten europäischen Städten der klassizistische Stil, gemischt mit indigenen Elementen, vorherrschte. Für gewöhnlich orientierte sich die Raumaufteilung und die Superstruktur aber eher am einheimischen Vorbild und das klassizistische Design beschränkte sich auf einzelne Elemente wie Säulen, Pilaster oder Fenster- und Türrahmen. Den meisten Häusern der frühen Siedler liegt das gleiche Bauprinzip zugrunde. Mittig im Grundriss befindet sich ein großer Hof, um den herum einzelne Räume an drei oder vier Seiten angeordnet sind. In diesem Sinne könnte man dies als eine Frühform von indosarazenischer Architektur betrachten, doch beim indosarazenischen Stil sollte es sich genau umgekehrt verhalten; die Superstruktur folgte im Normalfall westlichen Bauschemata und die Fassaden wurden mit indischen Motiven angereichert.

²²⁴ Rao 2010, S. 164.

²²⁵ Das India Office kontrollierte von London aus die behördliche Verwaltung der Kolonie. Fortan bestand Indien aus Provinzen unter direkter Herrschaft und Gebieten, die von indischen Fürsten im Sinne der Krone verwaltet wurden. Den Provinzen stand, je nach Größe des Gebietes, ein Gouverneur (governor) oder Chef-Kommissar (chief commissioner) mit seinem Konzil von zwei bis vier

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten die kolonialen Machthaber laut Scriver jedoch eine Idee von Permanenz entwickelt. Ein ganzer Apparat von Modalitäten wurde bedient, um diese Absicht zu legitimieren. War die koloniale Ideologie im Geiste der Aufklärung noch davon geprägt gewesen, eine bessere, moderne Gesellschaft anzustreben, so bemühte sich die Raj nun um Konservierung anstelle von Progression.²²⁶

Trotzdem tat man einen kleinen Schritt in Richtung einer Konzession. Lord Ripons (Vizekönig von 1880 bis 1884) Initiative von 1882 diente dazu, kommunale und Bezirks-Grenzen in ganz Indien einzuführen, was nicht so sehr der Erleichterung der Verwaltung diene, sondern, wie Rao argumentiert, die Wichtigkeit lokaler Regierungsabteilungen vorwegnahm.²²⁷ Dieses erste Zugeständnis an mehr Selbstständigkeit in politischer Hinsicht sollte ab dem frühen 20. Jahrhundert langsam, aber stetig mithilfe von liberalen Reformen ausgeweitet werden.

Die Kolonialherren rechneten aber wohl mit Veränderungen im politischen Apparat. Die Notwendigkeit einer guten Bildungspolitik wurde als Voraussetzung für die Stellung einer verantwortungsbewussten Regierung erkannt. Nach dem Aufstand sah man sich gezwungen, unter der neuen Verwaltung des Indian Civil Service viele einheimische Beamte anzustellen, um die Funktionstüchtigkeit der Kolonie zu erhalten.²²⁸

1.4.2) Die Bengalen-Krise und die Verlegung der Hauptstadt

Die Provinz Bengalen wurde per Dekret vom 16.10.1905 in die Territorien West-Bengalen, (Odisha (vormals Orissa, Orīṣā), Bihār und Jhārkhaṇḍ) respektive in Ost-Bengalen und Asam (heutiges Bangladesh (Bāṃlādeśa) und Teile der umliegenden Bundesstaaten) geteilt.²²⁹ Die Region glich nach Kundgabe Curzons 1903 einem Pulverfass. Die Grenzziehung hatte keine Rücksicht auf das durch eine einheitliche Sprache verbundene Gebiet genommen. Bald kam es zu Demonstrationen und in weiterer Folge zum Boykott und zur Verbrennung britischer Importprodukte. Wie N. Jayapalan darlegt, lag der Grund für die Teilung in aufkeimenden antibritischen Strömungen, denen man durch die Trennung der Bevölkerung Einhalt gebieten

Mitgliedern vor. Dieser Gouverneur hatte eine Amtsperiode von fünf Jahren zu erfüllen und unterstand dem Parlament in London. Jede Provinz besaß ein legislatives Konzil, das alle drei Jahre gewählt wurde. Das Oberhaupt aller Gouverneure, der Generalgouverneur, war der Vizekönig oder Viceroy. Die Provinzen waren in Divisionen (divisions) gegliedert. Als Kontrollinstanz wurden Kommissare (commissioners) eingesetzt. Diese Provinzen wiederum zerfielen in Distrikte (districts), die von einem Distrikt-Offizier (district officer) oder Deputy-Kommissar (deputy commissioner) geleitet wurden.

²²⁶ Scriver 2001, S. 38.

²²⁷ Rao 2010, S. 164. In England und Wales gab es Ende des 19. Jahrhunderts Kampagnen für Wahlen, im Sinne von der Krone untergeordneten, doch vom Volk gewählten Repräsentanten.

²²⁸ Morris 1983, S. 26 – 29.

²²⁹ Jayapalan 2001, S. 15. Eine erneute Teilung erfolgte 1947 mit der Unabhängigkeit Indiens und Pakistans. Dabei verliefen die Grenzen beinahe identisch mit jenen 1905 festgelegten.

wollte.²³⁰ Sie basierte auf einer falschen Einschätzung der politischen Lage im von moderaten Hindu-Nationalisten dominierten Bengalen, kritisiert Ridley. Indem Curzon ein muslimisches Zentrum in Ost-Bengalen erschuf, provozierte er eine Hinwendung der Hindu-Nationalisten zum Extremismus.²³¹ Die Teilung weitete sich zur Bengalen-Krise aus und wurde aufgrund der Proteste im Norden Indiens bald als faux pas Curzons betrachtet. Der Versuch, die Lage zu beruhigen, indem man gemäß der Morley-Minton-Reform mehr administrative Posten für Inder ausschrieb, scheiterte. Zusätzlich zum Indian National Congress (INC) wurde 1906 die rivalisierende, zu diesem Zeitpunkt jedoch noch säkulare Muslimleague (ML) gegründet. Crewe-Milness, 1911 Staatssekretär für Indien, setzte durch, dass das Problem an der Wurzel gepackt und die Teilung revidiert wurde.²³²

Vermutlich sollte auch das volksnahe Auftreten Georges V. einer Entschärfung der brisanten politischen Lage dienen. Als erste Überlegungen eines Endes der Raj und einer möglichen Demokratie laut wurden, führte die drastische zahlenmäßige Unterlegenheit der Muslime, welche sich nicht fähig sahen, ihre Interessen durchzusetzen, zu weiterem Unmut. Dadurch trübte sich das Verhältnis zur Kolonialmacht noch zusehends. Insbesondere der Lage der Muslime schenkte der neue König Aufmerksamkeit. Da ein Großteil von ihnen das von den Briten diktierte Bildungssystem verweigert hatte, sahen sich viele den Hindus gegenüber unterprivilegiert. Hindus bekleideten zunehmend wichtige Posten in der Verwaltung, ein Bereich, welcher den Muslimen auf diese Weise verwehrt blieb.

Der Thronanwärter erhielt 1911 in Delhi zusammen mit seiner Frau Princess Mary of Teck (1867 – 1953) in einer pompösen Zeremonie die Königswürde.²³³ Laut Johnson verkündete der frischgebackene Herrscher dem Volk am Ende der Feierlichkeiten seinen Wunsch, die Hauptstadt nach Delhi zu verlegen. Ein maßgeblicher Impuls für diesen Beschluss war von Viceroy Hardinge gekommen. Bis zur Krönungszeremonie war die Verlegung Geheimsache, von der nur Hardinge, seine engsten Vertrauten und King George V. gewusst hatten – was einen sehr erzürnten Ex-Vizekönig Curzon sehr erzürnte.²³⁴ Als am 12. Dezember 1911 bei der Zeremonie in Delhi bekanntgegeben wurde, dass Delhi die neue Hauptstadt werden sollte, kam es zu spontanen positiven Reaktionen, die George V. Davies zufolge sehr gerührt haben sollen.²³⁵ Er blickte zuversichtlich in die Zukunft, wie aus einer bei Lang/Desai/Desai zitierten Rede zu schließen ist:

²³⁰ Jayapalan 2001, S. 13 – 14.

²³¹ Ridley 1998, S. 70, 71. Der zentralistische Curzon positionierte sich klar gegen den von Hardinge vorgebrachten Vorschlag einer Föderation selbst-regierender Staaten.

²³² Ridley 1998, S. 70.

²³³ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 150.

²³⁴ Johnson 2008, S. 463.

²³⁵ Davies 1985, S. 221.

„We are pleased to announce to our people that [...] we have decided upon the transfer of the government from Calcutta to the ancient capitol at Delhi. It is our earnest desire that these changes may be conducive to better administration in India, and the greater prosperity and happiness of our beloved people.“²³⁶

Mit dieser Maßnahme intendierte die Raj, die Bengalenkrise zu überwinden. Wahrscheinlich fürchtete man in Kolkata auch um die Sicherheit der Regierungsmitglieder. Zumindest hielt es die Raj für unpassend, weiterhin vom Zentrum des bengalischen Nationalismus aus zu regieren. Ferner war schon seit Längerem der Wunsch gegeben, einen zentral gelegenen Ort für die Verwaltung zu bestimmen. Nach der notwendigen Wiedervereinigung der Provinzen ist die Errichtung Neu-Delhis als Versuch zu werten, über diese Niederlage hinwegzutäuschen. Daneben nahm die Raj diese Möglichkeit auch wahr, um sich von der EIC mit ihrem ehemaligen Sitz in Kolkata zu distanzieren, wie sowohl Lang/Desai/Desai als auch Ridley anmerken.²³⁷

Der neue Sitz der Regierung sollte den Indern gleichermaßen imponieren und sie wieder stärker an die Regierung binden. Hardinge begründete seine Präferenz für Delhi in einem von Irving zitierten Kommentar folgendermaßen:

„Delhi is still a name to conjure with. It is intimately associated in the minds of the Hindus with sacred legends which go back even beyond the dawn of history... To the Mohammedans it would be a source of unbounded gratification to see the ancient capital of Moguls restored to its proud position as the seat of the Empire.“²³⁸

Dass die Wahl auf Delhi als neues Kapitol fiel, hatte nicht nur mit der geschichtsträchtigen Vergangenheit der Stadt und ihrer zentralen Lage zu tun, sondern war schlussendlich auch eine politische Überlegung. Es wurde eine muslimische Stadt ausgesucht, da die Raj vermeiden wollte, dass die muslimische Bevölkerung in den Glauben geriet, bei der Wiedervereinigung Bengalens handele es sich um ein Zugeständnis an die Hindu-Nationalisten,²³⁹ wie Ridley mutmaßt.

Der Government Complex ist südlich von Alt-Delhi situiert (*siehe Abb. 41*). Die Wahl der richtigen Positionierung des Regierungsviertels erforderte lange Verhandlungen. Das Gebiet nördlich der Altstadt wurde verworfen, da es für die Briten verbranntes Land darstellte; der große Aufstand von 1857 hatte hier sein blutiges Ende genommen, dennoch sollte George V. 1911 den Grundstein für Neu-Delhi auf diesem Areal legen, wie bei Ridley zu erfahren ist.²⁴⁰

²³⁶ zit. n. Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 150 – 151. Eine Quelle wird nicht angeführt.

²³⁷ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 151, vgl. Ridley 1998, S. 70.

²³⁸ Irving 1981, S. 29, vgl. Sen 2010, S. 222.

²³⁹ Ridley 1998, S. 70.

²⁴⁰ Ridley 1998, S. 71.

In den engen verwinkelten Gassen der natürlich gewachsenen Altstadt mit dem Viertel Shahjahanabad selbst gab es für dieses Vorhaben freilich nicht genügend Platz,²⁴¹ also setzte man dem alten Zentrum ein neues gegenüber. Dies hinterließ unweigerlich einen zerrissenen, isolierten Eindruck, vor allem, weil die einzige Bezugnahme auf Alt-Delhi auf Sichtachsen basierte und dessen geometrisches, geradliniges Gefüge im krassen Gegensatz zum dicht bebauten Alt-Delhi stand. Das damals noch brachliegende Umland verstärkte die Wahrnehmung einer abgekapselten Lage noch.

Hardinge selbst legte den Standort für Neu-Delhi schlussendlich fest. Südlich von Shahjahanabad gab es nicht nur reichlich Platz für Expansion, es würde zudem möglich sein, vom Raisina Hill aus eine Sicht auf die alte Siedlung zu haben. Hardinge erwies sich als äußerst innovatives Mitglied des Komitees, er setzte auch Maßstäbe in der Stadtplanung. Die Idee, bedeutende Stätten wie die Purana Qila (*siehe Abb. 46*) und die Jama Masjid von Delhi (*siehe Abb. 44*) durch Sichtachsen mit dem Viceroy's House (*siehe Abb. 49*) zu verbinden, stammte von ihm. Doch auch Lutyens erwies sich durch seine Erfahrung als beratender Architekt des Hampstead Garden Suburb (*Abb. 104*) 1908 mit spezieller Verantwortung für den Central Square und das Layout für das Estate als sehr nützlich.²⁴² Lutyens Arbeit im Hampstead Garden Suburb machte ihn nicht nur mit den Grundzügen der Gartenstadtplanung vertraut, er lernte auch Raymond Unwin (1863 – 1940) kennen, der progressive Entwicklungen vorantrieb. Der Hampstead Garden Suburb im Nordwesten von London wurde in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts von Richard Barry Parker (1867 – 1947) und Raymond Unwin entworfen. Der Vorort funktioniert ebenfalls nach dem Prinzip der Geschlossenheit, auch er weist Verbindungen nach allen Seiten zu wichtigen angrenzenden Arealen auf. Breite Alleen und viele Grünflächen sind ebenfalls Merkmale, die der Suburb mit der Planstadt Neu-Delhi gemeinsam hat. Es erscheint plausibel, wie Ridley anzunehmen, dass Lutyens sich außerdem

²⁴¹ Ridley 1998, S. 68. Old-Delhi wurde im 17. Jahrhundert erbaut. Es handelt sich um eine dicht bevölkerte, natürlich gewachsene Stadt mit schmalen Gassen. Die Bewohner leben von traditionellem Handwerk und von Viehzucht. Neu-Delhi hingegen besteht aus breiten Alleen, die klar für Autos und Fuhrwerke geschaffen wurden. Die Bevölkerungsdichte ist deutlich geringer. Bungalows mit abgegrenzten Grünflächen säumen die Verkehrswege. Viel Platz wurde für zeremonielle Zwecke, Prozessionen und Versammlungen anberaumt. Eine Zone im Süden besteht aus den Cantonments, dem militärischen Camp. Ein anderes Areal stellen die verwahrlosten Übergangszonen zwischen Land und Stadt dar. Vgl. Sen 2010, S. 223, 224/Fußnote 148. Die Behauptung, in den indigenen Zonen von Städten herrschten unhygienische und gesundheitsschädigende Bedingungen, trieb nicht nur die Rassentrennung voran, sondern führte auch dazu, dass diese Bereiche vom Ausbau der Infrastruktur und sanitärer Anlagen völlig ausgeschlossen blieben. So verbesserte sich der Lebensstandard in diesen Ghettos nicht, was die Briten wiederum als Rechtfertigung nahmen, um keine Maßnahmen setzen zu müssen. Die Stadtplaner verbarrikadierten sich gewissermaßen hinter den Mauern von New Delhi. Sie sorgten dafür, dass die unangenehme Realität der Lebensformen der Armen wie Obdachlosigkeit, Prostitution, Wettgeschäfte usw. in der Altstadt blieben. Allerdings errichteten sie in den 1930ern neue Enklaven, um die wachsende Bevölkerung unter menschenwürdigeren Bedingungen unter zu bringen. Dieses Angebot wurde von den Bewohnern Delhis jedoch kaum angenommen.

²⁴² Davies 1985, S. 219, vgl. Volwachen 2002, S. 48.

vom 1903 entstandenen Parker-Unwin-Plan für Letchworth (*Abb. 105*) inspirieren ließ.²⁴³ Die Letchworth Garden City ist ein kleiner Stadtteil in Hertfordshire. Das Straßennetz Neu-Delhis zeigt deutliche Übereinstimmungen damit.

Aufgrund des unbegrenzten Raumangebotes wurde die neue Stadt, wie Davies meint, als großflächiges Gesamtkunstwerk konzipiert.²⁴⁴ Das zugrundeliegende Muster Neu-Delhis wird bei Ridley analysiert: Die Achsen setzen sich aus Sechsecken zusammen. Die nächstkleinere Einheit besteht wieder aus Hexagonen, welche sich aus Dreiecken zusammenfügen (*siehe Abb. 41*).²⁴⁵ Der strikte geometrische Verlauf der Straßen trägt gewiss wesentlich zur Einheitlichkeit von Neu-Delhi bei. Lutyens' Ausführung der Gebäude mit klaren Bezügen zum Klassizismus tut das Übrige. Diese Einheit, die in der politischen Realität längst nicht mehr spürbar war, sollte den Betrachter beeindrucken, wie Davies behauptet.²⁴⁶ Bei Lang/Desai/Desai ist zu lesen, die ältere Literatur behaupte, das Achsennetz Neu-Delhis entspräche in weiten Teilen dem vedischen Vastu Puruṣa-Mandala, was jedoch von den Autoren als glücklicher Zufall bezeichnet wird. Neu-Delhi sei trotzdem als „unindisch“ betrachtet worden, insbesondere wegen seiner klassizistischen Ausprägung.²⁴⁷ Über die Ursprünge der geometrischen Formen kursieren allerlei an den Haaren herbeigezogene Vermutungen. Beispielsweise mutmaßt Volwahren, man könnte Dreieck, Hexagon und Hexagramm mit Freimaurer-Symbolen in Zusammenhang bringen, da viele Mitglieder der Königsfamilie in Freimaurerlogen tätig waren, oder dass den Formen theosophische Gedanken zugrunde lägen, was über die Kontakte von Lutyens' Frau, Lady Emily, gewährleistet scheint. Volwahren leitet die Formen auch aus der islamischen Kunst her, von Einlegearbeiten an Humayuns Grab – nur um zu dem Schluss zu kommen, dass sämtliche dieser Thesen unwahrscheinlich seien.²⁴⁸

²⁴³ Ridley 1998, S. 72.

²⁴⁴ Davies 1985, S. 229.

²⁴⁵ Ridley 1998, S. 72.

²⁴⁶ Davies 1985, S. 225.

²⁴⁷ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 153. vgl. Ridley 1998, S. 73. Einer jener Forscher ist A. K. Jain, welcher kritisierte, dass sich die Beurteilung der Zeitgenossen sich nur an dem Vergleich zu Shahjahanabad, der Mogulstadt, orientierte. Allerdings fand Jain einige Parallelen zur prähistorischen Stadt Indraprastha. Dass es sich bei Lutyens Anspielungen um bewusste handelte, beweisen seiner Meinung nach die Markierungen des Ortes auf Lutyens Karten. Die Planung von Indraprastha (1000 – 18000 BC) soll auf den mystischen vedischen Systemen beruht haben. Die geometrischen Schemata bestanden Rechteck oder Quadrat in einem Kreis. Das Zentrum der Stadt war Brahma in Gestalt von religiösen Stätten vorbehalten. Wie in Delhi sollen die Zonen für die Bewohner streng getrennt nach sozialem Status aufgeteilt gewesen sein. In dieser Übereinstimmung eine bewusste Verbindung zu sehen, erscheint jedoch sehr fragwürdig, da die Verwendung von Symmetrie und geometrischen Mustern wohl kaum der vedischen Kultur vorbehalten waren und ebenso in der europäischen Städteplanung seit jeher eine Rolle spielten. Tatsächlich handelt es sich meines Erachtens um ein sich-zu-eigen-machen, ein Nacheifern dieser ästhetischen Formeln aus der Natur – demnach ist dieses Phänomen ungeachtet des kulturellen Kreises oder der geografischen Verbreitung von vorangegangenen Zivilisationen zu betrachten.

²⁴⁸ Volwahren 2002, S. 60 – 66.

Die Planung der Stadt offenbarte in nahezu parodisierender Weise, wie pedantisch die Briten an ihrer Hierarchie festhielten, die sich auf sozialen Status, Rasse und Geschlecht berief. Die gesellschaftliche Stellung einer Person richtete sich nach Rang und Namen innerhalb der Arbeitswelt, wie von Davies beschrieben wird.²⁴⁹ Die Positionierung der Wohnareale reflektierte die Stellung, wofür sich das hexagonale Muster, aus dem sich fünf Areale ergaben, ausgezeichnet eignete. Geoffrey Montmorency, der Sekretär des Komitees, wurde mit der Aufgabe betraut, die Grundstücke den künftigen Bewohnern zuzuteilen. Ein Bereich war für Offiziere bestimmt, ein anderer für englische Regierungsbeamte, ein dritter für einheimische Beamte und Offiziere mit niedrigerem Rang, ein vierter für den indischen Adel und zuletzt gab es auch einen Bereich für Unberührbare – wobei Letzteres in Widerspruch zu Morris Behauptungen steht.²⁵⁰ Die Größe des Landes bemaß sich ebenso nach der sozialen Stellung. Selbst die Straßenbezeichnungen, die sich der Namen mehr oder weniger wichtiger öffentlicher Personen bedienten, orientierten sich am Prestige des jeweiligen Segments.

Die Auftraggeber verweigerten beim Government Complex vehement die Anstellung einheimischer Handwerker. Auch Petitionen seitens der Einwohner Delhis und einflussreicher Persönlichkeiten wie Havell oder des indischen Philosophen, Metaphysikers und Historikers Ananda Coomaraswamy (1877 – 1947) änderten laut Lang/Desai/Desai und Davies nichts daran.²⁵¹ Die Verwendung lokaler Gesteinssorten musste als Zeichen der Achtung genügen. Dieser bewusste Ausschluss vom Geschehen führt vor Augen, dass der Bevölkerung keine Entscheidungsgewalt zugesprochen wurde. Zwar sollte sie sich an die Raj gebunden fühlen und sich mit ihr identifizieren, aber über die Rolle als Rezipient, als stummer Bewunderer, durfte sie nicht hinauswachsen.

King betrachtet Delhi als Beispiel dafür, wie sich koloniale Anschauungen in der Gestaltung des urbanen Raumes materialisiert haben. Irving zufolge symbolisieren die Government Buildings die beiden Grundfesten der Raj: Ordnung und Einheit. Metcalf sieht in dieser Architektur einen Ausdruck von Macht und Permanenz, zugleich stehen Lutyens' und Bakers Ausführungen für das Einschlagen eines neuen Weges in der Entwicklung der britischen Kolonialarchitektur in Indien.²⁵²

Wie aus Kommentaren des Planungskomitees für das neue Regierungsviertel und die Government Buildings in Delhi hervorgeht, intendierten die Auftraggeber, den Indern mit ihrer Architektur zu imponieren und etwas wie Ehrfurcht vor der Überlegenheit der westlichen

²⁴⁹ Davies 1985, S. 225.

²⁵⁰ Davies 1985, S. 225, vgl. Morris 1983, S. 220. Bei Morris ist allerdings zu lesen, dass eine Besiedlung durch nicht für die Regierung tätige Inder streng verboten war. Daher scheint es fragwürdig, ob es tatsächlich einen Bereich für Kastenlose gab.

²⁵¹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 151, vgl. Davies 1985, S. 234. Eine Petition, unterzeichnet von eminenten Persönlichkeiten wie Thomas Hardy oder George Bernard Shaw forderte die Einsetzung eines indischen Baumeisters und die Ausführung in einem indischen Stil.

²⁵² Irving 1981, vgl. Metcalf 2002 und Johnson 2008, S. 465.

Zivilisation in ihnen zu erzeugen. Bei Irving findet sich folgendes Zitat: „We must now let him [the Indian] see for the first time the power of Western science, art, and civilization.“²⁵³

1.4.3) Die Krönungszeremonie King Georges V. und die Einweihungsfeier Neu-Delhis

Etwa seit dem 18. Jahrhundert drückten vormoderne Staaten Macht mithilfe von theatralischen Gesten aus, etwa durch Prozessionen, Krönungen, Begräbnisse, usw. Cohn nennt dies „rituelle Performance“.²⁵⁴ Die pompöse Krönungszeremonie Georges V. 1911 in Delhi ist sicherlich als eine solche Machtdemonstration zu verstehen, ebenso wie die Einweihungsfeier des neuen Stadtteils am 13. Februar 1931. Vor dieser Krönungszeremonie hatte es laut Johnson bereits zwei andere Krönungen – lediglich in symbolischer Form ohne die Anwesenheit des jeweiligen Monarchen – in Delhi gegeben: Queen Victoria war hier 1877 zur „empress of India“ proklamiert worden und ihr Nachfolger Edward VII. (1841 – 1910, reg. 1901 – 1910) 1903 zum „emperor“.²⁵⁵

Aus einem bei Johnson zitierten Brief der Spitze des INC an die Regierung, der ein halbes Jahr vor den Feierlichkeiten zur Eröffnung der neuen Hauptstadt verfasst wurde, geht hervor, dass die Erwartungen an dieses Ereignis hoch gewesen sein mussten. Wörtlich heißt es darin: „We notice no symptoms of conversion of the English official world view that it is India’s men and women who must decide what is best for India.“²⁵⁶ Die Befürworter der Unabhängigkeit hofften anscheinend, dass die Raj die Gelegenheit nutzen würde, um auf ihre Forderungen zu reagieren.

Zur Einweihungsfeier 1931 der zwei Jahre zuvor fertiggestellten Planstadt marschierten Militärparaden und gaben Salutschüsse zur Ehren des Vizekönigs ab. Hohe Würdenträger und wichtige politische Persönlichkeiten wurden eingeladen, um dem Spektakel beizuwohnen. Parallel dazu fanden eine Flugschau der Royal Air Force, Gartenpartys, Soireen, Bälle, Bankette und Poloturniere statt. Die Höhepunkte der Feierlichkeiten stellten, wie Johnson erläutert, die Enthüllung der vier Dominion Columns (*siehe Abb. 87*) und das Gedenken vor dem All-India War Memorial (*siehe Abb. 81*) dar.²⁵⁷ Die eigentlichen architektonischen Hauptattraktionen Neu-Delhis wurden hingegen wenig in das Geschehen eingebunden. Die Government Buildings dienten eher als Kulisse, denn die meisten Events fanden verteilt auf wichtigen Punkten, verteilt auf den Schnittstellen des Achsennetzes Neu-Delhis statt, an zuvor

²⁵³ Irving 1981, S. 73, vgl. Sen 2010, S. 215.

²⁵⁴ Cohn 1996, S. 3.

²⁵⁵ Johnson 2008, S. 464.

²⁵⁶ India Office Records der the British Library, London, Willingdon Collection, MSS EUR E 240 75, „The Indian Liberal’s appeal for co-operation“, zit. n. Johnson 2008, S. 484.

²⁵⁷ Johnson 2008, S. 471.

genau inspizierten Plätzen, und die Märsche und Prozessionen folgten einem strikten Plan. Johnson vermutet, dass dies der Unsicherheit der Raj zu schulden war. Erstens stand der Viceroy's Palace (*siehe Abb. 49*) für seine hohen Kosten und seine Extravaganz in der Kritik und zweitens hätte ein Fokus auf diese Bauten, die für uneingeschränkten Machtanspruch standen, den Zweck verfehlt, eine neue Art des kolonialen Umgangs mit Indien zu demonstrieren.²⁵⁸

Bei der Zeremonie zur feierlichen Enthüllung der Dominion Columns gab es dem Autor zufolge zwei Sitzblöcke: einen für britische Amtspersonen und Militärs und einen für ausgewählte Gäste. Dazu zählten einige Maharajas und die Staatsoberhäupter von Nepal, Afghanistan, Persien (Iran) und Japan. Die meisten indischen Zivilpersonen, die der Enthüllung beiwohnen wollten, wurden auf den Dächern der Secretariat Buildings untergebracht.²⁵⁹

Nach Johnsons Angaben durften der Widmungszeremonie des All-India War Memorials nur geladene Gäste beiwohnen. Nach einigen Reden wurden bei musikalischer Untermalung Salutschüsse abgegeben. Anschließend legten der Viceroy, einige hohe Beamte, ein britischer Soldat und ein Pilot sowie ein indischer Soldat Kränze nieder.²⁶⁰ Die Redner bemühten sich, die Beteiligung der indischen Soldaten im ersten Weltkrieg als Zeugnis für Einigkeit darzustellen, wie eine bei Johnson widergegebene Rede des damaligen Viceroy Irwin (amt. 1926 – 1931) zeigt:

„We are here to recall the four unforgettable years during which nations and peoples and races [...] became one in a common impulse of loyalty to the throne and one in the defense unto death of the rights they had won under the protection of that sovereign.“²⁶¹

Allerdings fand am folgenden Nachmittag vor dem Red Fort in Shahjahanabad ein öffentliches Fest mit freiem Zutritt statt. Dem Volk wurden hier einige Spektakel geboten, unter anderem Militärparaden und Musikkapellen, Dudelsack-Musik, verschiedene sportliche Wettbewerbe, eine Show der Royal Air Force, ein nächtliches Feuerwerk und der gemeinschaftliche Gesang des Liedes „God save the Queen“. Wie unschwer zu durchschauen ist, handelte es sich um eine einzige große Selbstbeweihräucherung – oder wie Johnson es ausdrückt, „eine Zementierung des Machtanspruches der Raj“.²⁶² Eine Parade mit geschmückten Autos sollte auf den wirtschaftlichen Fortschritt anspielen, den die Briten Indien gebracht hatten. Die

²⁵⁸ Johnson 2008, S. 472.

²⁵⁹ Johnson 2008, S. 474.

²⁶⁰ National Archives of India (NAI)/Home Department (HD), Dezember 1911, S. 8–11, Teil A, Brief von Hardinge und seinem Executive Council an Crewe, „Transfer of the seat of government from Calcutta to Delhi and the constitutional changes in Bengal“, 25 Aug. 1911, Nr. 66, publiziert 1931, zit. n. Johnson 2008, S. 482.

²⁶¹ Lahore Tribune, Inauguration of New Delhi. Dominions' sympathy for India, 14 Feb. 1931, zit. n. Johnson 2008, S. 483.

²⁶² Johnson 2008, S. 477.

Mogulherrscher hatten beachtenswerte Leistungen im Bereich Malerei und Architektur hervorgebracht, unter den Briten jedoch hatte sich das Land in industrieller Hinsicht stark weiterentwickelt. Sie hatten das Straßennetz ausgebaut, moderne Häfen errichtet und Indien mit Telegrafenmasten versorgt.²⁶³

Johnson und Cohn beanstanden, dass sich die Briten ein Bild Indiens zurechtlegten, anhand dessen sie ihre Fremdherrschaft rechtfertigen konnten. Für sie war dieses Land ein von orientalischem Despotismus geprägtes und das Volk eines, dem es aufgrund fehlender politischer Erfahrungswerte nie gelingen würde, eine stabile Regierung zu stellen.²⁶⁴ Metcalf erläutert, dass sie die Inder deshalb als prädestiniert für Fremdherrschaft betrachteten.²⁶⁵

Der Status Indiens als Kolonie und dessen Notwendigkeit war auch Thema bei den öffentlichen Reden der Feierlichkeiten. Es wurde, wie Johnson offenlegt, mit der Andersartigkeit westlicher und östlicher Siedler in Kolonien argumentiert: Während die europäischen Auswanderer in Canada, Australien, Neuseeland und Südafrika wegen ihrer Prägung durch das westliche politische Wertesystem dazu imstande seien, florierende und funktionierende Staaten unter Selbstherrschaft zu verwalten, fehle in Indien die Grundlage für eine solche Möglichkeit.²⁶⁶ Der Glaube an die Rechtsstaatlichkeit, an Gesetze sei nicht ausreichend vorhanden – anders gesagt: Es war noch zu früh, um an Indiens Unabhängigkeit zu denken. Indien brauchte die Briten als pädagogische Stütze.

Dass diese Bevormundung in der Bevölkerung auf Unmut stieß, erscheint verständlich. Die Zeitungen fanden klare Worte. Die *Lahore Tribune* kritisierte, die Einweihungsfeier sei dafür benutzt worden, die Überlegenheit des weißen Mannes zu demonstrieren. Die Verantwortlichen hätten es verabsäumt, Verständnis für die Vision des Volkes zu zeigen.²⁶⁷ Interessanterweise gab sich die englische Presse erstaunlich solidarisch. Die *Times* schrieb: „It would be idle to pretend that the ceremony had any popular support.“²⁶⁸

²⁶³ Bose/Jalal 2001, S. 82 – 83, zit. n. Johnson 2008, S. 478. Im Jahr 1900 existierten 5000 Meilen Eisenbahnschienen. Wem diese technische Errungenschaft tatsächlich zugutekam, ist fraglich. Bose und Jalal unterstellen den Briten, dass das Schienennetz vor allem benötigt wurde, damit sie einen eigenen wirtschaftlichen Vorteil daraus ziehen könnten, vgl. Ridley 1998, S. 72. Neu an Delhi war die Planung speziell für eine motorisierte Stadt und moderne Technologien wie Telegrafenmasten. Ridley neigt dazu, das Verhältnis zwischen Altstadt und neuem Regierungsviertel mehr als duale Autorität, denn als Koexistenz zu interpretieren.

²⁶⁴ Johnson 2008, S. 475, vgl. Cohn 1996, S. 79.

²⁶⁵ Metcalf 1995, S. 105.

²⁶⁶ Johnson 2008, S. 475.

²⁶⁷ *Lahore Tribune*, Inauguration of New Delhi: lacks popular favour, demonstration of white man's superiority, 13 Feb. 1931, zit. n. Johnson 2008, S. 476.

²⁶⁸ *Times*, The inaugural ceremony: dominions' gift, four pillars of fellowship, 11 Feb. 1931, zit. n. Johnson 2008, S. 475.

Weiters ist die Rede von der generell schlechten Stimmung während der Feier. Es habe sich um eine mehr oder weniger geschlossene Gesellschaft gehandelt und die permanente Präsenz der bewaffneten Polizei habe die Zeremonie zu einer sehr steifen Angelegenheit gemacht: „The attendance was confined entirely to those admitted by invitation. All the approaches were plastered with armed police, and little encouragement was given to anyone who desired to offer a demonstration, friendly or otherwise.“²⁶⁹

Ridley rät dazu, Neu-Delhi aus einer rein anachronistischen Perspektive zu betrachten, als Mausoleum einer ganzen Dynastie. Insofern würde Lutyens' und Bakers Werk viel näher an das Victoria Memorial (*siehe Abb. 3*) gerückt, als auf den ersten Blick erkennbar sei.²⁷⁰

1.5 Kulturgeschichtliche Hintergründe

1.5.1) Imperialismus und Wirtschaftswachstum Großbritanniens

Ab dem frühen 19. Jahrhundert besann man sich in England auf die eigenen antiken und mittelalterlichen Wurzeln. Zeitgleich formte sich ein stark nationalistisch und religiös geprägter Zeitgeist, wie die Autoren Halder/Halder erläutern.²⁷¹

Rao zeigt in ihrem Artikel interessante Verbindungslinien zwischen der Kronkolonie Indien und dem Zentrum des Empires, der Hauptstadt in England, auf. Bis 1900 erreichte das Repräsentationsbedürfnis des britischen Weltreiches sukzessive seinen Höhepunkt. Dies manifestierte sich in diversen Ausstellungen und imperialer Architektur.

Die Weltausstellung in London von 1851, Handelsausstellungen, die Institutionen des Imperial Institutes von 1893 und das New India Office waren dazu gedacht, der eigenen Bevölkerung die Hegemonie des Empires vor Augen zu führen.²⁷² Die Weltausstellung im Hyde Park 1951 hatte vor allem darauf abgezielt, die unerschöpflichen Ressourcen Indiens zu preisen. Wirtschaftliche Interessen standen im Vordergrund. 1886 unternahm die Krone mit der „Colonial and Indian Exhibition“ einen Versuch, die Aufmerksamkeit der Bevölkerung abermals

²⁶⁹ Times, The inaugural ceremony: dominions' gift, four pillars of fellowship, 11 Feb. 1931, zit. n. Johnson 2008, S. 475.

²⁷⁰ Ridley 1998, S. 80.

²⁷¹ Halder/Halder 2013, S. 7.

²⁷² Rao 2010, S. 168.

auf die Vorteile des Handels zu lenken.²⁷³ Die „Empire of India“-Ausstellung folgte 1895 im Earls Court. Während die Weltausstellung noch einen euphorischen Blick in die Zukunft geworfen hatte, waren die folgenden Ausstellungen von einem ängstlichen Beigeschmack begleitet. Das Empire lief Rao zufolge Gefahr, seine ökonomische Dominanz an die neuen Märkte Deutschland und die USA zu verlieren.²⁷⁴

Für eine Metropole wie London stand die Architektur mit eindeutig imperialer Symbolik sehr dicht gedrängt, wie die Autorin betont. Das Dreieck, bestehend aus Buckingham Palace, Trafalgar Square und Houses of Parliament, wurde – ähnlich wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts Neu-Delhi – durch zeremonielle Achsen verbunden, durch die Mall und Whitehall.²⁷⁵ Den Londonern sollte durch die Bauten suggeriert werden, dass die britischen Imperialisten Helden, dass die kolonialisierten Völker unterlegen waren und dass alle Briten vom Imperialismus profitieren würden.²⁷⁶

Die Besiedelung der Kolonien wurde den britischen Bürgern vom Staat schmackhaft gemacht. King weist auf „colonial agencies“ hin. Diese wurden zum Zweck gegründet, Informationen für Bürger bereitzulegen, die sich in Kolonien niederlassen wollten. Er nennt eine Zahl von achteinhalb Millionen britischen Auswanderern zwischen 1881 und 1910.²⁷⁷ Die Territorien des britischen Reiches waren in London in baulicher und institutioneller Form präsent. Am Trafalgar Square reihten sich das Australia House (1914), das India House (1924), das Canada House (1925), das Africa House (1928) und das South Africa House (1933) aneinander.²⁷⁸

²⁷³ Rao 2010, S. 169. Aus der Beschreibung Raos geht nicht konkret hervor, was bei der „Colonial and Indian Exhibition“ gezeigt wurde. Es scheint sich neben wirtschaftlich relevanten Objekten auch um Kunstwerke aus den Höfen der Maharajas gehandelt zu haben: By 1886, the fashion for exhibitions took a new direction to strengthen the bonds of empire through the stimulation of trade and commerce. In that year more than 5 million visitors passed through the Colonial and Indian exhibition, admiring the regionally organized Indian courts, which portrayed the changing complexion and character of Indian art drawn from across the sub-continent.

²⁷⁴ Rao 2010, S. 169.

²⁷⁵ Rao 2010, S. 171. Die Colonial Offices befanden sich innerhalb dieser Ballung, ebenso der Admiralty Arch im Südwesten des Trafalgar Square oder das Royal Colonial Institute in der Northumberland Avenue südlich des Platzes. Das Institut bot gebildeten Bürgern die Möglichkeit, sich über koloniale Themen auszutauschen. Einst hatte sich die Statue von Field Marshall Sir Hugh Rose an der Kreuzung zwischen Knights Bridge und Brompton Road befunden. Der Oberbefehlshaber der britischen Armee in Indien hatte sich in der Zerschlagung des Great Mutiny hervorgetan. Inzwischen wurde die Statue entfernt. Doch auch Verkörperungen von Sir Henry Havelock und General Rose, die ebenfalls an der blutigen Zersetzung des Aufstandes mitgewirkt hatten, wurden aufgestellt und befinden sich noch immer im südöstlichen Bereich des Trafalgar Square.

²⁷⁶ Rao 2010, S. 173.

²⁷⁷ King 2009, S. 321.

²⁷⁸ King 2009, S. 321.

1.5.2) Orientalismus als Gegenpol zur Industrialisierung

Die verbreitete Theorie, die besagte, den Engländern und Indern seien im Volk der Indoarier gemeinsame Vorfahren nachzuweisen,²⁷⁹ entspringt genau jenem Zeitgeist der Legitimation und Fusion, der für die Entstehung des indosarazenischen Stils unabdingbar war. Der Indologe und Jurist William Jones (1746 – 1794) stellte Parallelen zwischen der Hindu- und der griechischen Götterwelt auf, wie bei Metcalf und Rao nachzulesen ist. Darüber hinaus wies er auf linguistische Ähnlichkeiten zwischen Sanskrit, Griechisch und Latein hin, was ihn dazu bewog, einen gemeinsamen Ursprung zu vermuten.²⁸⁰ Seine Ansichten stießen in Großbritannien auf Wohlgefallen. Er versuchte, Indien den Briten durch das Studium von Kultur und Sprache näher zu bringen. Dieser Annäherungsmechanismus wurde auch von Indern selbst angenommen und angewendet. Metcalf und Rao nennen diesbezüglich den Sozialreformer Raja Ram Mohan Roy (1772 – 1833), der sich für ein Verständnis englischer Kultur von Seiten der Inder einsetzte.²⁸¹ Die Briten vertraten laut Metcalf zunächst eine romantisch-nostalgische Haltung gegenüber dem Fremden – die Vorstellung eines verlorenen Paradieses, eines Urzustandes.²⁸² Dieser Umstand wurzelt wahrscheinlich im Bedürfnis, einen Gegenpol zum Materialismus und zur Industrialisierung mit ihrer Devise des steten Fortschritts zu schaffen, und ist ein Resultat von Aufklärung und Säkularisierung. Schon Jean-Jaques Rousseaus Zivilisationskritik mit seiner Maxime „Zurück zur Natur“ aus dem 18. Jahrhundert,²⁸³ seiner Idee vom „edlen Wilden“, den er als unberührt vom moralischen Verfall der Gesellschaft betrachtet, spiegelt diesen Wunsch wider. Auch die westlichen Praktiken des Kunstsammelns unterliegen Clifford zufolge der Absicht, Authentisches vor destruktivem historischem Wandel zu bewahren.²⁸⁴ Indien als vorindustrielles Land inspirierte die Europäer. Ein romantisch-

²⁷⁹ Gutschow/Pieper 1979, S. 16, 17. vgl. Aubert 1989, S. 35. In der heutigen Forschung geht man davon aus, dass die Indoarier oder Indoeuropäer aus Zentralasien stammen. Wie Gutschow und Pieper festhalten, erschließt sich die Vorgeschichte dieser Einwanderer aber lediglich durch mythische Texte.

²⁸⁰ Metcalf 1995, S. 14, vgl. Rao 2010, S. 163.

²⁸¹ Metcalf 1995, S. 14, vgl. Rao 2010, S. 163.

²⁸² Metcalf 2002, S. 251.

²⁸³ Diese Phrase stammt aus Jean-Jaques Rousseaus Werk *Émile ou De l'éducation* (1762).

²⁸⁴ Clifford 1989, S. 73 – 75. Gegenwärtige, noch nicht zivilisierte Kulturen seien ein Abbild einer authentischen Vergangenheit, die von diversen Einflüssen wie Handel, religiösen Missionen, Tourismus usw. bedroht würden. Der Phase der Authentizität folgten mehrere Wellen von Korruption, Transformation und Modernisierung, folglich existiere die Authentizität einer Kultur und seiner Kunst nur vor dem Eintritt in die moderne Welt. Erst in jüngster Zeit ist vermehrtes Interesse an der Destabilisierung dieser Perspektive mit der Erscheinung verschiedenster Publikationen zu bemerken. Auch das Denken in Dichotomien gehört zu jenem antiquierten Gedankengut der Anthropologie, wie etwa die Einteilung der Kulturen in Völker mit Geschichtsbewusstsein und „mystischem Bewusstsein“, in Schriftkulturen und analphabetische, in entwickelte und unterentwickelte. Ein Vertreter dieser Thesen ist zum Beispiel der Strukturalist Claude Levi-Strauss mit seiner Gegenüberstellung von „heißen“ und „kalten“ Kulturen. Er behauptet, westliche Kulturen seien dynamisch und veränderlich,

verklärter Hang zum Orientalismus, gepaart mit einem Enthusiasmus für die Entdeckung des Exotischen, erzeugte eine neugierige Begeisterung für dieses neue Schmuckstück des britischen Empire. Überdies ist anzunehmen, dass den Briten angesichts des Wachstums ihrer Städte und der dringend benötigten Rohstoffe für die expandierende Wirtschaft und Population die Unabdingbarkeit ihrer Kolonie bewusst war.

1.5.3) Die Doktrin der Evolutionstheorie

Schon nach der Schlacht von Plassey (1757) hatte der koloniale Diskurs Clifford zufolge begonnen, eine diskriminierende Richtung einzuschlagen, die von einer gleichzeitigen Verbundenheit der europäischen mit der indischen Zivilisation und der kulturellen und rassischen Unterlegenheit der Inder ausging.²⁸⁵ Dies vermochte aus Sicht der Europäer die Fremdherrschaft durch die Briten als eine Form von Entwicklungshilfe zu legitimieren. Die Okkupation durch die anglikanische Kirche beeinflusste diesen Diskurs des späten 18. Jahrhunderts. Im frühen 19. Jahrhundert bestärkten medizinische Thesen über den Zusammenhang von Sumpfgasen, Feuchtigkeit, stehender Luft und mit der Verbreitung von Krankheiten wie Malaria diese Überlegenheitsideologie, wie Clifford festhält.²⁸⁶

Die Geltungsmacht der Evolutionstheorie darf in dieser Angelegenheit nicht unterschätzt werden. Charles Darwins (1809 – 1882) These von sich ständig durch Anpassung und natürliche Selektion optimierenden Arten griff auf viele wissenschaftliche Felder außerhalb der Biologie über, so auch auf die Untersuchungen gesellschaftlicher Entwicklungen. Die in seinen Schriften festgehaltene These eines Evolutionsmechanismus ging einher mit der Entstehung der Ethnologie und der daraus abgeleiteten Rassenlehre.²⁸⁷ Die Briten frönten wie alle europäischen Völker während des aufkeimenden Nationalismus dem Sozialdarwinismus, wie Metcalf bemerkt.²⁸⁸ So war der Anthropologe, Jurist und Rechtshistoriker Henry James Sumner Maine (1822 – 1888) zwar der Ansicht, dass Indien und Europa seit jeher ähnliche „arische“ gesellschaftliche Regeln teilten und ihre Kulturen auf ähnlichen Institutionen des

wohingegen nicht-westliche Kulturen ein Gleichgewicht in der Reproduktion von traditionellen, vererbten Formen suchten.

²⁸⁵ Sen 2010, S. 224.

²⁸⁶ Sen 2010, S. 224.

²⁸⁷ Mitter 1999, S. 101 – 104. Arthur Gobineaus Essay aus dem Jahr 1853 über die Ungleichheit der Rassen hatte starken Einfluss auf die These spätere These der Nationalsozialisten, dass die „Weißen“, die Arier, vom Volk der Arier abstammen.

²⁸⁸ Metcalf 2002, S. 243. „This was true not only in such obvious ways as the definition and ranking of <racess>, or the assertions of social Darwinism, but in aesthetics as well.“, vgl. hierzu Ridley 1998, S. 76. Aus einem Brief des Architekten Sir Edwin Landseer Lutyens an seine Frau geht diese Einstellung deutlich hervor: Die Einheimischen seien Kinder. „The very low intellects of the natives spoil much and I do not think it is possible for the Indians and whites to mix freely and naturally.“

Zusammenlebens aufbauten, wie Bräuche, Gesetze und Glaube. Doch sei die indische Kultur bald nach ihrer Formation stagniert, sie sei noch im Zustand der Barbarei gefangen und bestimmte Aspekte der Zivilisation müssten sich erst entfalten. Dieser Glaube an den barbarischen Status des indischen Volkes manifestierte sich beispielsweise in *History of British India* (1818) von James Mill (1773 – 1836, Theologe, Philosoph, Historiker, Strafrechtsreformer, Erziehungswissenschaftler und Volkswirt) oder in *Considerations on Representative Government* (1861) von dessen Sohn John Stuart Mill (1806 – 1873, utilitaristischer Denker und Ökonom). Beide beschäftigten sich mit der Frage nach geeigneten Regierungsformen für die Kolonie Britisch-Indien. Ihrer Meinung nach benötigten „Wilde“ eine strenge Herrschaft, die unbedingten Gehorsam fordere, um irgendwann dieselbe Zivilisationsstufe zu erreichen wie die höheren Kulturen. Ägypten, China und Indien befänden sich schon eine Stufe höher, doch auch sie bräuchten eine despotische Herrschaftsform, um den Fortschritt von oben wieder in Gang zu setzen.²⁸⁹ Rao weist darauf hin, dass die Briten bei der Eroberung des indischen Subkontinents mit grausamen Bräuchen wie Sati, der Witwenverbrennung, konfrontiert wurden. Angesichts solcher Umstände scheint es ein wenig verständlicher, weshalb sie sich selbst für zivilisatorisch überlegen hielten.²⁹⁰

1.5.4) Das Prinzip der Dekadenz

Die erwähnten Denkmuster wirkten sich natürlich auf die Rezeption von Kunst und Architektur aus. Fergusson war in dieser Hinsicht ein typisches Kind seiner Zeit. Seine Missbilligung des hinduistischen Tempelbaus, allen voran im südlichen Indien, untermauerte er mit ethnologischen Thesen. Das Volk der „turanians“ sei an der Stagnation der Architektur und Skulptur schuld gewesen. Der Forscher sah in ihnen den Ariern intellektuell unterlegene Abkömmlinge von Steinzeitmenschen, die Volksstämme wie die vorarischen Draviden bildeten.

Über dravidische Tempel schreibt er: „It is in vain, however, we look among them for any manifestation of these lofty aims and noble results that constitute the merit and greatness of true architectural art, and which generally characterize the best works in the true styles of the western world.“²⁹¹

Diese „luftige Erhabenheit“ in der Architektur der Klassik sei Fergusson zufolge durch die ersten westlichen Kolonien der Griechen im zweiten vorchristlichen Jahrhundert nach Indien

²⁸⁹ Metcalf 1995, S. 66–67, vgl. Rao 2010, S. 163 – 164. James Mill behauptete, die Entwicklungsstufen der verschiedenen Völker der Welt reichten von „hoch zivilisiert“ bis „hinab zu Zuständen, die wenig über jenen der erhabensten Tiere angesiedelt seien.“

²⁹⁰ Rao 2010, S. 163.

²⁹¹ Fergusson 1910 [1876], S. 352, vgl. Sen 2010, S. 212.

gebracht worden und hätte denn auch den Verfall der indischen Kunst gebremst, wie bei Sen in zusammengefasster Form nachzulesen ist.²⁹² Fergusson glaubte an das allseits waltende Prinzip der Dekadenz und schrieb, dass sich die indische Kultur rückläufig verhalte, von Skulpturen in Bharhut (*Abb. 106*) und Amarāvātī aus dem dritten und zweiten vorchristlichen Jahrhundert gesehen steuerte seiner Meinung nach alles auf den Verfall zu.²⁹³ Der Anthropologe Hocart nahm formale Analysen der Architektur und Kunst zum Anlass, um Rückschlüsse auf den Verfall der Gesellschaft zu ziehen. Er stützte sich dabei auf Fergussons Analysen der indischen Architektur, wie Mitter analysiert.²⁹⁴ Diese wiederum basierten auf der Doktrin der Evolution. Auch Hocarts Thesen trugen zu einer tendenziell abwertenden Haltung gegenüber der hinduistischen Kunst und Architektur Indiens bei. Noch 1934 sprach er in seiner Schrift *Decadence in India* von hinduistischen „Exzessen“, die nur temporär von der buddhistischen Architektur unterbunden worden seien. Durch die Durchmischung verschiedener Rassen und die Wirkung des Prinzips der Dekadenz, des Kulturverfalls, sei es allerdings zur Durchsetzung der Hindu-Kunst gekommen. Hocarts Erklärungsmodell des Verfalls indischer Kunst zeigt Mitter zufolge alleine durch seine Wortwahl – „decadence“, „decay“, „decline“ – wie sehr er im Geiste dem Fin de siècle verhaftet war.²⁹⁵

1.5.5) Pax Britannica und Klassizismus

Dass sich das Classical Revival zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem europäischen Nationalismus der 1880er-Jahre speist, ist in der Zeitschrift *The Builder* deutlich zu spüren. Beim von der Regierung gepflegten Nationalstolz ging es um die Vormachtstellung der Großmächte, wie Davies darlegt.²⁹⁶

Die Forderung nach Schlichtheit wurde schließlich zu einer treibenden Kraft in der Entwicklung der Kolonialarchitektur. Metcalf beschreibt hierzu den Protest Curzons gegen den Wunsch seines Architekten Emerson, orientalische Designs in das Victoria Memorial (*siehe Abb. 1*) einfließen zu lassen.²⁹⁷ Im Gegensatz zum schlichten und monumentalen Eindruck der

²⁹² Sen 2010, S. 212.

²⁹³ Fergusson 1910 [1876], S. 32, vgl. Sen 2010, S. 212.

²⁹⁴ Mitter 1999, S. 98 – 99. Hocart war zu der Zeit, als er *Decadence in India* (1934) publizierte, archaeological commissioner von Sri Lanka.

²⁹⁵ Mitter 1999, S. 104. Der Autor verweist auf Max Nordeaus gefeierte Schrift *Degeneration*, ebenso wie auf die Philosophie Friedrich Hegels, welcher im wachsendem Fortschritt und dem damit verbundenen Materialismus eine Gefährdung der Moral witterte.

²⁹⁶ Davies 1985, S. 215.

²⁹⁷ Metcalf 2002, S. 207. Aus dem Briefverkehr zwischen Curzon und Emerson geht deutlich hervor, wie wenig Spielraum dem Architekten resp. dem ihm assistierenden Ingenieur Vincent J. Esch bei diesem Mammutprojekt gelassen wurde. Curzon vertrat die Meinung, dass die Adaption bewährter klassischer Formen und nicht die Suche nach dem Originellen oder Ungewöhnlichen die besten

Bauelemente der Mogularchitektur war die Übernahme von Hindu-Elementen in eine repräsentative europäische Architektur, die immerhin auf imposante Wirkung abzielte, ungleich schwieriger.

Wie das Victoria Memorial besitzen auch die Government Buildings (*siehe Abb. 42*) eine vornehmlich klassizistische Ausrichtung und können dem Classical Revival zugerechnet werden. Das Victoria Memorial gilt als eine der ersten Ausformungen dieses hauptsächlich von Curzon beeinflussten, um nicht zu sagen diktierten Stils. Wenig überraschend, steckt auch dahinter politische Berechnung. Metcalfs Behauptung erklärt dies:

„[Nevertheless,] a classical architecture proved exceptionally well suited to the declining British Empire of the early twentieth century. In the first place, and above all, this style spoke clearly of empire to a European audience anxious for reassurance. The size and monumentality of its structures, their ordered regularity, and their evocations of the glories of Rome together enounced that the Raj still mattered, that Britain [...] still remained an imperial power.“²⁹⁸

Das Ansinnen, an die Ästhetik und Macht der Antike anzuknüpfen, steckt also hinter der Bevorzugung dieses Stils. Für die Rechtfertigung des Kolonialismus war es außerordentlich nützlich, die eigene Kultur in der Tradition einer positiv besetzten Epoche zu verstehen. Mit dem indosarazenischen Stil hatte die Raj danach getrachtet, den Zwiespalt zwischen verschiedenen Kulturen durch die Fusion von Architekturelementen symbolisch zu überbrücken. Diese Zusammenführung sollte, wie Rao feststellt, offenbaren, dass das britische Empire eine Instanz war, die Harmonie zwischen den Indern erzeugen konnte, die sie selbst nicht zu erreichen imstande waren.²⁹⁹ „Pax Britannica“ war ein langlebiges Schlagwort des britischen Weltreiches. In der Zeit der EIC hatten sich die britischen Siedler an der griechischen Klassik und am Hellenismus orientiert. Der Maler Hodges hatte Madras 1781 bereist und seinen Eindruck Morris zufolge mit den Worten festgehalten „similar to what we may conceive of a Grecian city in the age of Alexander“.³⁰⁰

Später suchte die Raj ideologische und ästhetische Grundlagen vor allem im „Goldenen Zeitalter“ der Römer, als das Imperium Romanum seine größte Ausdehnung erfahren hatte und zumindest im Inneren relativ friedliche Bedingungen vorgeherrscht hatten. Der Anfang der sogenannten „Pax Romana“ wird allgemein mit dem Prinzipat des Kaisers Augustus (27 v. Chr. – 14. n. Chr.) gleichgesetzt. Territorial erreichte das Römische Reich seinen Höhepunkt unter Kaiser Trajan im Jahr 117 n. Chr. Die stabile politische Lage hielt etwa bis Ende des zweiten

Resultate zustande zu bringen vermöge. Selbst in der Ausgestaltung der Details, wie etwa der Gesimse, duldet er keine Orientalismen.

²⁹⁸ Metcalf 2002, S. 247.

²⁹⁹ Rao 2010, S. 165.

³⁰⁰ Morris 1983, S. 25.

nachchristlichen Jahrhunderts an. Verbunden mit dieser Identifizierung war ein wissenschaftlicher Diskurs über eine – wohlgernekt einseitige – Beeinflussung der frühen buddhistischen Kunst durch die Römer.³⁰¹ Alle Autoren argumentierten auffällig stark mit formalen Beobachtungen, was höchstwahrscheinlich mit der abgeschlossenen Musealisierung der Objekte zu tun hatte. Die Überzeugung, dass sich die Europäer als das zivilisierteste und entwickeltste Volk begriffen und die Griechen und Römer automatisch als „Kulturbringer“ betrachteten, war tief verwurzelt mit ihrem Selbstbild – und hält zuweilen bis in die Gegenwart an. Eine wissenschaftliche Meinung konnte daher lange nur im Rahmen dieses Selbstverständnisses stattfinden. Waren die Forscher zunächst von einem Kulturtransfer der hellenistischen Kunst auf die asiatische ausgegangen, so verschob sich diese Annahme parallel zu den Unabhängigkeitsbestrebungen der Inder schlichtweg auf die Römer.

Letztlich ist schon die Identifikation mit dem römischen Imperium als Rechtfertigung des Kolonialismus zu erachten. Die Ausdehnung eines Reiches und die Annexion ursprünglich autonomer Gebiete unter dem Vorwand militärischer Sicherheit und einer einenden Wirkung, kurz gesagt die Sicherung von Frieden, ist nichts Anderes als Kolonialismus. Eine solche Eingliederung von kleineren Gebieten geht zwangsweise mit der Nihilierung der Identität der dort sesshaften Gesellschaften einher. Dass die Idee der Nachfolge des römischen Imperiums, in der sich die Briten gerne sahen, im 20. Jahrhundert keineswegs an Aktualität verloren hatte, sondern im Gegenteil, vom Neuem zu begeistern vermochte, bezeugen einige Kommentare. Einem bei Andreas Volwahn nicht näher definierten Zeitgenossen schreibt Baker folgendes Zitat zu:

„Only Rome in her greatest days did what England has been doing, as a matter of course, for one hundred years. We in India have found out and taught a modern world how to govern a continent incapable of the task itself, and when the future annals of a steadily shrinking world are written, the achievement will rank higher than the broadest-minded decrees of the Senate or the most generous edicts of the Caesars.“³⁰²

³⁰¹ Vincent A. Smiths formulierte in *Graeco-Roman Influence on the Civilisation of Ancient India* (1889) erstmals die These eines römischen Einwirkens auf die Kunst Indiens. Bis dato hatte sich die Annahme des westlichen Einflusses auf den hellenistisch-griechischen beschränkt, eine Idee, die vor allem auf Alfred Fouchers Überzeugungen zurückzuführen ist. Ab Mitte der 1940er und in den 50er-Jahren erwachte das Interesse an der Frage nach dem römischen Anteil erneut. Eine Reihe von Publikationen zu diesem Thema erschien, unter anderem von *Hugo Buchthal, Western aspects of Gandhara sculpture, London 1945; Benjamin Rowland, Gandhara, Rome and Mathura. The Early Relief Style, In: Archives of the Chinese Art Society of America, Vol. 10 (1956), S. 8 – 17; Alexander C. Soper, The Roman Style in Gandhara, In: American Journal of Archaeology, Vol. 55, No. 4 (Okt., 1951), S. 301 – 319*; Grundsätzlich wurde die westliche Komponente der gandharischen Werke immer mit den Handelsbeziehungen zwischen Ost und West begründet. Weil im Westen zur Zeit der Entstehung der Gandhara-Kunst das Imperium Romanum waltete und dessen gesamte Kultur und Wirtschaft zum gegebenen Zeitraum florierte, gehen einige der oben genannten Vertreter von einer direkten Einflussnahme durch die römische Kunst aus. Das betrifft sowohl stilistische Gemeinsamkeiten, als auch die Adaption ikonografischer Typen oder Parallelen in der Erzählweise.

³⁰² Baker 1944, S. 63, zit. n. Volwahn 2002, S. 140.

Der plötzliche Rückgriff auf antike europäische Formen beruhte einerseits auf der Notwendigkeit, die Macht der Raj vor dem zunehmenden Nationalismus der Inder zu bestärken, aber vor allem auf dem Wunsch, sich in einem wandelnden Europa zu repositionieren und den eigenen Nationalstolz zur Schau zu tragen. Das Classical Revival diente als Mittel zur Selbstversicherung, und zwar an erster Stelle der eigenen Bevölkerung in Großbritannien gegenüber. Generell dünkt das Classical Revival etwas affirmativer und konservativer als der indosarazenische Stil. Der Wunsch der Raj, dem fortschreitenden Machtverlust entgegenzusteuern, ist dabei sicherlich entscheidend. Indem nun die eigene Identität stabilisiert wurde, verwies man die Inder zugleich auf ihren Platz. Der Bau Neu-Delhis ist letztlich nur Ausdruck eines letzten großen Aufbäumens. Besonders Curzon konnte sich nicht damit abfinden, die Bedeutung der Kolonialmacht schwinden zu sehen. Metcalf nimmt an, dass er aus diesem Grund so vehement gegen die Verlegung der Hauptstadt protestierte.³⁰³

1.6 Situation der Handwerker und Architekten

Scriver gibt an, dass die aus praktischen Gründen entstandene Vormachtstellung von Militäringenieuren mit der Einstellung des ersten beratenden Architekten in der Regierung Mumbais 1901 endete.³⁰⁴ Eine Reihe von professionellen Kollegen, durch das RIBA (Royal Institute of British Architects) qualifiziert, schlossen sich dem Public Works Department (PWD) an und legten den Grundstein für die monumentale Architektur der Raj. Gebäude wurden nicht länger gebraucht, um die Umwelt zu formen, sondern sie sollten die koloniale Ordnung repräsentieren und dafür benötigten sie ein adäquates Äußeres.³⁰⁵

³⁰³ Metcalf 2002, S. 203.

³⁰⁴ Scriver 2001, S. 23 – 26, 36 – 37. 1855 wurde das PWD gegründet. Die erste Aufgabe des Departments bestand darin, grundlegende Infrastruktur zu erschaffen. Kanäle, Eisenbahn, Straßen, Telegrafmasten usw. wurden mit bahnbrechender Geschwindigkeit errichtet. Die Vorarbeit für diese „public improvements“ leisteten Soldaten, danach wurden Ingenieure beauftragt und selten professionelle Architekten. Die meisten Bauwerke folgten denselben Schemata, besonders im Bereich des Barackenbaus gab es kaum Entwicklungen. Ästhetik war dabei Nebensache, die Funktionalität spielte eine größere Rolle. Die Ingenieurs-Gebäude standen wegen ihrer Schlichtheit auch in der Kritik ihrer Zeitgenossen, wie dieses Zitat in einer unter der East India Company-Herrschaft beliebten Zeitschrift in Delhi aus dem Jahr 1850 zeigt: „What is it? That square white-washed edifice, with an excrescence at one end, looking for all the world like an extinguisher on a three-dozen chest! You may well ask. It is the church! a regular protestant building! protesting against everything architectural, aesthetic, ornamental, or useful; designed and built according to a Government prescription.“

³⁰⁵ Scriver 2001, S. 23 – 24. Zu Beginn der Eroberung durch die englische Krone herrschte noch die Meinung, es würde nicht zu dauerhaften Niederlassungen in Indien kommen, die Anwesenheit der Briten wurde als temporärer Notbehelf gesehen, bis das Land eine vernünftige Verwaltung und Zivilisierung vorzuweisen hatte.

Ein Punkt, der regelmäßig für Verwirrung sorgte, war die Einbeziehung indischer Handwerker in den Entstehungsprozess neuer Bauten. Zwar wurden für die Ausführung der Bauwerke, vornehmlich der dekorativen Parts, indische Arbeiter und Firmen angeheuert, im Planungsprozess mitzuwirken blieb Tillotson zufolge jedoch den europäischen Ingenieuren und Architekten vorbehalten.³⁰⁶ Die Ausbildung stand prinzipiell auch Indern offen, aber die finanzielle Benachteiligung war sicherlich ein großes Hindernis, ganz zu schweigen von der Schwierigkeit, sich gegen die englische Konkurrenz zu behaupten. Tillotson zitiert eine Stellungnahme Havells in Bezug auf das Walten der europäischen Architekten: „The engineer-architect does not come, as the Moguls did, to learn the art of building from the Indian master-builder [...] but to teach the application of Indian archaeology to the constructive methods of the West, using the Indian craftsman only as an instrument for creating a make-believe Anglo-Indian style.“³⁰⁷

Jacob und Growse hatten in den 1880ern in Bulandshahr, Uttar Pradeś, bzw. Jayapur, Rājasthān, die Aufsicht über die Errichtung von Gebäuden, bei der indische Handwerker als gleichberechtigte Arbeiter angestellt wurden, teils wurde ihnen die Führung sogar überlassen. Das alte Museum in Mathura sowie die Gebäude um den Hauptplatz in Bulandshahr (Uttar Pradeś) oder das Museum in Jayapur (in Rājasthān) (*Abb. 107*) zeigen den Ausdruck uneingeschränkter Planung durch indische Bauherren. Von Seiten der Regierung wurden diese Beispiele laut Morris entweder ignoriert oder die europäischen Auftragnehmer wurden wegen ihres missionarischen Eifers, ihre Version des indosarazenischen Stils populär zu machen, in die Schranken gewiesen.³⁰⁸

Die Haltung der Raj gegenüber einheimischen Handwerkern änderte sich auch später nicht: die Auftraggeber des Government Complex weigerten sich trotz des Einsatzes einflussreicher Persönlichkeiten, indische Handwerker, Ingenieure oder Architekten in den Planungsprozess einzubinden.³⁰⁹ Eine Ausnahme bildete die Martin & Burn Company, welche für den Bau des Victoria Memorials (*siehe Abb. 1*) verpflichtet wurde. Allerdings ist nicht gewiss, ob in dieser Firma in den Errichtungsjahren des Memorials bereits indische Handwerker beschäftigt waren, oder ob sich der indische Anteil dieser Firma lediglich auf die Teilinhaberschaft des Industriellen Rajen Mookerjee beschränkte.

³⁰⁶ Tillotson 1994, S. 32.

³⁰⁷ Tillotson 1994, S. 33, zit. n. E. B. Havell, *Indian Architecture*, London 1913, S. 230 – 231.

³⁰⁸ Morris 1981, S. 31.

³⁰⁹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 151, vgl. Davies 1985, S. 234.

1.7 Baumaterialien und Techniken

Bei Halder und Halder wird ausführlich über die in Indien verwendeten Baumaterialien und -techniken während der Kolonialzeit berichtet. Sie erklären, dass die Wahl der Baumaterialien in der Anfangsphase der Kolonialarchitektur vollkommen an die lokalen geologischen Vorkommnisse gebunden war.³¹⁰

Im südwestlichen Teil von Bengalen gab es reiche Laterit- und Sandsteinvorkommen.³¹¹ Hier hatte sich die heimische Bautradition mit Ziegeln aufgrund der Gewinnung von Schlick aus dem Flussdelta besonders lange gehalten. Diese Produktionsstätte blieb von den Briten nicht unbemerkt und da auch in England der Ziegelbau boomte, wurde die Bausubstanz bald fester Bestandteil der Kolonialarchitektur. Auch für gebrannte Lehmfliesen hatte die Raj Verwendung als Dachdeckung.³¹²

Fast alle gotischen Gebäude in Mumbai wurden aus gelbbraunem Sandstein errichtet.³¹³ Das Prince of Wales Museum (*siehe Abb. 53*) fügt sich farblich passend in diese Umgebung ein, besteht aber aus Vulkangestein. Es handelt sich um hellen Trachyt aus Malad und dunklen Basalt aus Kurla,³¹⁴ Nachbarorten von Mumbai.

Delhi hebt sich mit seinen eher rosa und rötlichen Sandsteinsorten davon ab.³¹⁵ Für die Government Buildings (*siehe Abb. 52, 75, 81*) wurden roter Sandstein aus der Umgebung um Fatehpur Sikrī (Uttar Pradeś) und cremefarbener aus Dhaulapur (Dholpur, Rājasthān), Bharatpur (Rājasthān) und Āgrā (Uttar Pradeś) verwendet.³¹⁶

Die meisten Bauten in Kolkata und Chennai (ehemals Madras) bestehen hingegen aus Kalkstein oder mit Stuck ummantelten Ziegelmauern. Später wurden dort Sandsteinverkleidungen beliebter.³¹⁷ Das Victoria Memorial (*siehe Abb. 3*) stellt hier eine Ausnahme dar. Die Verwendung von weißem Marmor aus Makrana (Rājasthān) für die

³¹⁰ Halder/Halder 2013, S. 32.

³¹¹ Halder/Halder 2013, S. 41. „Laterit“ bezeichnet eine dem Ziegel in seiner Porosität ähnelnde Gesteinssorte.

³¹² Halder/Halder 2013, S. 67. Der ursprünglich aus den Niederlanden stammende Brauch, materialsichtig mit Ziegeln zu bauen, gelangte von England bis nach Indien, sodass in Kolkata einige derart gestaltete Bauwerke zu begutachten sind. In der viktorianischen Ära hatte dieser Trend eine Hochkonjunktur erfahren. Es wurden eigens in England ausgebildete Handwerker nach Indien gebracht, um die heimischen Arbeiter mit der Technik des Ziegel-Setzens vertraut zu machen, vgl. S. 42. Nach Ziegeln war Holz das favorisierte Baumaterial. In den Häusern der Raj erfüllte das Holz tragende Funktionen als Fachwerk in Wänden und als gezimmerte Dachstühle.

³¹³ Halder/Halder 2013, S. 32.

³¹⁴ Mehrotra 2000, S. 27.

³¹⁵ Halder/Halder 2013, S. 32.

³¹⁶ Davies 1985, S. 229.

³¹⁷ Halder/Halder 2013, S. 32.

Verkleidung des Bauwerks verdeutlicht Lang/Desai/Desai zufolge die herausragende Bedeutung dieses Bauwerks.³¹⁸

Grundsätzlich befanden sich in Indien nur wenige Steinbrüche, insbesondere Marmor war sehr rar. Angeblich wurden sogar Überlegungen angestellt, den Taj zu schleifen, um an das begehrte Material zu kommen, wie Halder/Halder behaupten.³¹⁹ Die Ausstattung der Empfangshalle des Viceroy's Palace in Neu-Delhi (*siehe Abb. 63*) weist auf die hervorgehobene Stellung des Baus hin. Morris macht darauf aufmerksam, dass die Wandverkleidungen bzw. Fußbodenplatten aus buntem Marmor aus verschiedenen Regionen den Reichtum der Raj widerspiegeln: weißer Marmor aus Makrana (Rājasthān), grüner aus Vaḍodarā (ehemals Baroda, Gujarāt), rosafarbener aus Alvar (Rājasthān), schwarzer aus Bhaislana (Rājasthān), grauer aus Mārvār (Rājasthān) und gelber aus Jaisalmer (Rājasthān). Die Platten wurden laut Davies mit Kamelkarawanen durch die Wüste von Rājasthān transportiert.³²⁰ Sogar Porphyrt wurde für das Interieur verwendet.³²¹

Zum Leidwesen der Raj existierten so gut wie keine festeren, dauerhafteren Gesteinssorten wie Granit. Die Region rund um Sylhet (Sileṭ, ehemals Śrīhaṭṭa, Bāṃlādēśa), das Khasigebirge und das Jaintagebirge (beide Meghalaya, vormals Teil von Asam) besaßen den für Stuckarbeiten bevorzugten Fettkalk.³²² Von dort bezog die weiße Stadt Kolkata ihren Kalk für diverse Mischungen. Bemalter Stuckdekor war seit 1810 in Kolkata gebräuchlich. Er bestand aus pulverisierten Austernschalen (Fettkalk) von der Koromandel Küste (kōramaṇḍal karai, Küstenstreifen im Südosten Indiens). Poliert ähnelt er Marmor. Als Verputz half er, den Kern der Wände zu schützen, was sich in der vom Monsun betroffenen Gegend als sehr nützlich erwies.³²³ In der vom Klassizismus geprägten Stadt Kolkata besitzen viele Gebäude Säulen. Hier benutzte man speziell geformte Ziegel für die Schäfte. Diese wurden mit Stuck ummantelt und poliert.³²⁴

In Indien wurden Stahlbeton und Gerüstbauweise ab dem frühen 20. Jahrhundert verwendet. Davor hatte man tragende Wände aus Ziegeln oder Steinquadern geschichtet. Als Bindemittel wurde ein Gemisch aus Kalkmörtel und Ziegelstaub aufgetragen. Auf statische Probleme

³¹⁸ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 149.

³¹⁹ Halder/Halder 2013, S. 41.

³²⁰ Davies 1985, S. 229.

³²¹ Morris 1983, S. 77.

³²² Halder/Halder 2013, S. 41. Ebenfalls schon seit der Industal-Zivilisation bekannt waren die Werkstoffe Kalkmörtel und Gips. Während der Pala-Ära im 8. Jahrhundert wurde Kalk sowohl für Mörtel als auch für Stuck verwendet.

³²³ Halder/Halder 2013, S. 42. Stuckdekorationen wurden im georgianischen Zeitalter im 18. Jahrhundert vom Architekten Sir Adam popularisiert. Sie lösten die Holzvertäfelungen und gemalten Dekorationen an Wänden und Decken ab.

³²⁴ Halder/Halder 2013, S. 67.

hatten die Erbauer pragmatisch mit der Verstärkung der Mauern reagiert, zum Teil auch durch Wandvorlagen. Die Grundmauern bestanden zumeist aus Ziegeln – oft benötigte man hierfür mehr Ziegel als für das gesamte aufgehende Mauerwerk – für den Fall eines Erdbebens oder Sturmes konstruierte man massive Eckpilaster.³²⁵

An Eisen mangelte es der Raj am meisten. Das wenige, was von dem Metall vorhanden war, musste für essentielle Objekte wie Anker, Riegel, Klammern usw. erhalten. Selten kam es in Säulen, Zäunen oder dergleichen vor. Mit der industriellen Revolution war Gusseisen äußerst beliebt geworden. Seither wurde es in der Form von strukturellen Grundgerüsten in vielen Bauten eingesetzt. In Indien fand zu dieser Zeit keine industrielle Herstellung von Gusseisen statt, deshalb musste die gesamte Menge an Eisen aus England importiert werden. Im frühen 19. Jahrhundert war die Verwendung von Eisen in der Kolonialarchitektur nicht gebräuchlich; erstens wegen der hohen Kosten bedingt durch den Import und zweitens wegen des humiden Klimas, das binnen kurzer Zeit zu starker Korrosion führte. Außerdem erzeugten die Temperaturschwankungen Risse in Hausmauern mit Eisenverstrebungen, daher bevorzugte man Holzbalken. Sowohl Gusseisen als auch Schmiedeeisen wurde dennoch später in dekorativen Bereichen verwendet: für schmiedeeiserne Gitter, Tore, Brüstungen, Zäune und Stiegegeländer. Fast alle Elemente wurden für gewöhnlich in England hergestellt. In den 1850ern wurden die Burnpur Steel Works in Bengalen gegründet, was die Abhängigkeit vom Heimatland reduzierte.³²⁶ Der Viceroy's Palace mit dem dazugehörigen Garten ist zum Beispiel von einem kunstvollen schmiedeeisernen Zaun umfriedet (*siehe Abb. 50*).³²⁷

³²⁵ Halder/Halder 2013, S. 65.

³²⁶ Halder/Halder 2013, S. 44, vgl. S. 42. Teakholz war die bevorzugte Sorte, weil Termiten dieses Material nicht befallen. Das Holz kam fast nur aus den Regenwäldern im Südwesten von Bengalen, obwohl es auch andere große Wälder mit ähnlich hochwertigem Holz gegeben hätte. Bago (Burma/ Myanmar) zählt als weiterer Holzlieferant. Von dort wurde das gefragte Burma-Teak gebracht. Um das ohnehin langlebige und beständige Holz vor der Witterung zu schützen, wurde es oft mit ölbasierten Farben gestrichen. Später wurde Madhya Pradesh zum Hauptlieferanten. Schließlich stieg man auch auf andere harte Hölzer wie Sal und Mahagoni um, zumindest für dekorative Schnitzereien. In den großen Bauprojekten der Raj spielt Holz freilich kaum mehr eine Rolle. Lediglich als Material für Möbel hatte es lange Zeit Bestand. Mit dem Swadeshi-Movement und dem Wiederaufleben traditionellen indischen Wohnbaus in den 20er- und 30er-Jahren mehrte sich das Interesse für Holz jedoch wieder.

³²⁷ Irving 1982, S. 22.

1.8 Bautypen und Funktionen

1.8.1) Memorialanlagen

Der Output an Kolonialarchitektur wurde in den ersten Jahren von der Errichtung der Infrastruktur durch die Militäringenieure des PWD überschattet. Alle erdenklichen Arten öffentlicher Gebäude, der Ausbau des Straßen- und Eisenbahnnetzes und entsprechender Bauten, wie etwa Bahnhöfe, hatten Vorrang gegenüber repräsentativen Projekten gehabt, wie bei Irving beschrieben wird.³²⁸ Als die Kolonialherrscher Überlegungen anstellten, wie sie ihren Machtanspruch gegenüber dem indischen Volk kundtun könnten, errichteten sie die ersten repräsentativen Bauwerke, die vorrangig zum Zweck der Image-Pflege entstanden. In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts intensivierte sich der Wunsch, die Hegemonie der Raj baulich in Form von Monumenten mit dem Postulat der Permanenz zu manifestieren. Das neue daran war, dass der Zweck jener Monumente auf reine Selbstverherrlichung reduziert wurde und dies wurde sehr offen gezeigt. Anscheinend war man an einem Punkt angelangt, an dem man sich nicht mehr mit funktionalen Bauwerken, die dem Gemeinwohl der Bevölkerung oder der Administration dienten, zu profilieren hatte.

So generierte die Raj den Typus der Memorialanlage, wie am Beispiel des Victoria Memorials (*siehe Abb. 1*) ersichtlich wird. Dieses monumentale Projekt verdeutlicht schon in seiner Namensgebung den Anspruch, an das Leben und Wirken Queen Victorias zu erinnern, womit es sich in eine in verschiedensten Kulturkreisen und Epochen verbreitete Tradition einschreibt. Bauten zum ehrenvollen Andenken an verstorbene Herrscher oder deren Familienmitglieder zu errichten, wurde bereits in den frühen Hochkulturen praktiziert. Das indische Referenzobjekt für das Victoria Memorial, der Taj Mahal (*siehe Abb. 13*), wurde als Mausoleum errichtet. Nun drängt sich die Frage auf, was der konkrete Unterschied zwischen einem Mausoleum und einer Memorialanlage sei. In Hinblick auf das Victoria Memorial ist dies einfach zu beantworten. Im Gegensatz zu einem Mausoleum liegt der Fokus der Memorialanlage nicht auf dem Ausstellen des Verstorbenen an sich, was sich etwa an der Aufstellung eines Kenotaphs zeigt, wie es etwa in Humayuns Grabkammer der Fall ist (*siehe Abb. 64*). Die Memorialanlage kommt auch ohne die Präsenz von Grabutensilien aus, vielmehr erfüllt sie, zumindest in diesem Kontext, eine ideologische Funktion. Mit seinem komplexen Ausstattungsprogramm zelebriert das Victoria Memorial eine zur Ikone stilisierte Person in Stellvertretung für die Kolonialmacht Großbritanniens an sich.

³²⁸ Scriver 2001, S. 23.

Cohn nennt in diesem Zusammenhang die historiografische Modalität. Damit ist die strukturelle Analyse vergangener autochthoner Herrschaftssysteme seitens der Kolonialmacht gemeint. Zuvorderst fand dadurch eine Identifizierung mit vergangenen Machthabern statt, in diesem Fall mit den Moguln. Obendrein konnten die Ergebnisse dafür genutzt werden, die eigene Herrschaft zu rechtfertigen, indem man an eine Tradition anknüpfte. Andererseits schufen die Briten im Zuge dieser Untersuchungen quasi nebenbei auch noch ein Ranking von historischen Episoden der indischen Geschichte, und stellten sich selbst als Überwinder von veralteten Systemen und Traditionen dar.³²⁹ Tillotson hingegen ist der Ansicht, die Praktik von dominierenden Parteien, sich durch die Rezeption von Architektur aus der Vergangenheit in der Rolle als Beherrscher und legitimer Erbe vorangegangener Herrscher zu begreifen, sei keineswegs eine spezifisch koloniale Strategie.³³⁰ Des Weiteren könne diese Handlungsweise auch noch auf andere Weise interpretiert werden: als eine Hommage an das Vergangene, als Bewunderung für die Vergangenheit, die so beeindruckende Architektur hervorbrachte, dass ihr nachzueifern geboten ist.³³¹ Der Autor hält jedoch auch fest, dass Memorialanlagen wie das Victoria Memorial durch ihre Nutzung als repräsentative Empfangsräume und Museen der Verbreitung einer eurozentrischen Geschichtsschreibung dienten. Den Besuchern konnte hier die Bedeutsamkeit des britischen Imperiums vermittelt werden.³³² Bei einem so exorbitanten Bau wie der Memorialanlage für Queen Victoria ließ sich dieser Effekt vermutlich allein durch die Betrachtung des Baukörpers von außen erzielen. Womöglich ist dadurch zu erklären, weshalb die Räumlichkeiten erst spät für die breite Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Auch das Verbreiten „populärer“ Geschichte wird von Cohn als einer dieser Aneignungs-Mechanismen der Briten beschrieben. Bestimmte Mythen und Legenden wurden in England und Indien studiert. Man verfasste textliche Sammlungen und legte zur Ausstellung derselben eigene Gedenkstätten wie das Victoria Memorial an.³³³

³²⁹ Cohn 1996, S. 8.

³³⁰ Tillotson 1994, S. 33 – 34.

³³¹ Tillotson 1994, S. 33 – 34.

³³² Tillotson 1994, S. 33 – 34.

³³³ Cohn 1996, S. 8. Circa seit dem 18. Jh. hatten in England Klassifizierungen von Grundstücken in öffentlichen und privaten Raum und Volkszählungen stattgefunden. Das Erheben demographischer Daten (Heiraten, Geburten, Todesfälle usw.) war notwendig gewesen, um das Land verwaltungsfähig zu machen. Es wurden Maßnahmen durchgeführt, die das Leben der Einwohner tiefgreifenden Veränderungen unterwarfen, zum Beispiel die Standardisierung von Sprache und Schrift, die Definition von legalen und illegalen Aktivitäten. Schulen sollten moralische und produktive Staatsbürger aus der Bevölkerung machen. Das Bildungswesen diente in Viktorianischer Zeit vornehmlich dazu, neue, loyale Bürger zu produzieren. Dasselbe System wurde auch in Indien angewendet. Die eigenen Formen des Wissens wurden auf die Kolonien übertragen aus der Überzeugung heraus, dass ein auf Informationen und Daten basiertes Regierungssystem auch dort funktionieren würde. Um in Indien verwaltungstechnisch überhaupt Fuß fassen zu können, lernten die Engländer zuerst lokale Sprachen (klassisches Persisch, Arabisch, Sanskrit und Dialekte). Es folgte eine Wissensaneignung nicht nur auf verwaltungstechnischer Ebene, sondern auch in Form von Geschichtsschreibung, Musealisierung, wissenschaftliche Disziplinen (Wirtschaft, Ethnologie, Tropen-Medizin, vergleichende Rechtswissenschaften, Kartografie...)

In gewisser Weise stellen auch kleinformigere Architekturen wie Denkmäler oder Statuen Memorialanlagen dar, schließlich wurden sie für denselben Zweck des ehrenvollen Gedenkens konstruiert. Als Beispiele wären hier das Jubiläumsmonument der Queen vor dem Bau des Victoria Memorials (*siehe Abb. 18*) oder das ursprünglich von einem monumentalen *Chhatra* überbedachte King George V. Memorial in Neu-Delhi (*siehe Abb. 83*) zu nennen.

Eine Sonderform der Memorialanlage ist das Kriegsdenkmal oder -mahnmal, zum Beispiel das All-India War Memorial (*siehe Abb. 81*), ein anderer Bestandteil des Government Complex. Zum Andenken an gefallene Soldaten stellt es eine Art kollektiven Grabstein dar. Dabei ergibt sich das feierliche Andenken durch die militärische Funktion, die diese Personen in der Gesellschaft bekleideten. Dass das India Gate, wie es heute genannt wird, dem Bautyp eines Triumphbogens entspricht, kann als kluger Schachzug des Architekten Lutyens gewertet werden. Da Triumphbögen in der Römerzeit nach gewonnen Schlachten errichtet wurden, schwingt die Vorstellung des Sieges der Gefallenen mit. Tatsächlich suggeriert das Bauwerk eher eine feierliche Stimmung anstatt eines Warnrufes vor dem Krieg. Somit erscheint eine Klassifizierung als Memorialanlage sinnvoller.

Grundsätzlich regen Memorialanlagen zum Totengedenken an und implizieren gleichzeitig die idealische Überhöhung der geehrten Person oder Personen aus, was den Betrachter zu einer ehrfürchtigen Einstellung bewegen soll.

1.8.2) Museen

Das gesteigerte Interesse an den Monumenten des Landes zu Beginn des 20. Jahrhunderts manifestierte sich in diversen Grabungen und Restaurierungsmaßnahmen. Unter anderem sind die Restaurierungen des Taj Mahal (*siehe Abb. 13*) ab 1908 und der *Stupas* von Sāñcī (*siehe Abb. 56*) 1912 bzw. 1919 zu erwähnen.

Als logische Konsequenz der vielen archäologischen Ausgrabungen mussten die Engländer einen Platz für die Fundstücke schaffen. Die Musealisierung – ein durchwegs europäisches Konzept – erfasste den indischen Subkontinent. Wie vieles wurden laut Guha-Thakurta auch die inhaltliche Strukturierung der Museen und die systematische Einteilung der Objekte vom bewährten britischen Modell übernommen.³³⁴ Der Zutritt blieb zu Beginn den Forschern vorbehalten, erst ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert öffneten die Museen der Autorin zufolge ihre Pforten für die Öffentlichkeit.³³⁵ 1875 wurde das von W. L. Grandville entworfene

³³⁴ Guha-Thakurta 2015, S. 47.

³³⁵ Guha-Thakurta 2015, S. 78 – 81.

Gebäude des Indian Museum in Kolkata (Imperial Museum of Calcutta) als eines der ersten Museen an seinem heutigen Standort fertiggestellt und 1878 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Das Museum war allerdings schon 1814 durch die Asiatic Society, einer Interessensgemeinschaft zur wissenschaftlichen Erforschung Indiens, gegründet worden.³³⁶ Das Victoria Memorial wurde, obschon 1913 fertiggestellt, erst 1921 eröffnet.³³⁷ Der Bau des Prince of Wales Museum war 1915 abgeschlossen und ein Jahr nach dem Victoria Memorial öffnete auch dieses Museum seine Pforten. Dazu muss jedoch gesagt werden, dass das Prince of Wales Museum während des ersten Weltkrieges für andere Zwecke genutzt und seine Eröffnung aus diesem Grund verschoben wurde.³³⁸

Bereits im späten 18. Jahrhundert hatte sich ein Interesse an ethnografischen Sammlungen und indischem Kunsthandwerk entwickelt, noch bevor die großen Ausgrabungen Mitte des 19. Jahrhunderts begannen. Die volkskundlichen Stücke wurden in der Weltausstellung 1851 in London präsentiert. Auch naturwissenschaftliche, etwa geologische Sammlungen, und Münzfunde waren Guha-Thakurta zufolge in den Museen vertreten.³³⁹ Besonders der Militäringenieur und Archäologe Alexander Cunningham (1814 – 1893) hatte sich mit der Architektur Indiens beschäftigt und die Sammlungen um ein weiteres Feld bereichert. Bevor die ersten archäologischen Exponate in Museen gebracht wurden, hatte es, wie die Autorin schreibt, eine Phase intensiver Dokumentation der landesweiten Stätten durch Skizzen, Pläne und Fotografien gegeben.³⁴⁰

Mit dem Argument, die Ausgrabungsgegenstände vor Vandalismus, Diebstahl und Zerfall zu bewahren, gelangten sie schließlich in physischer Form in die Bestände der Museen. Dabei wurde in Kauf genommen, dass die Bevölkerung ihrer Kulturgüter beraubt wurde. Da die Aufteilung der Stücke auf die verschiedenen Museen zu Beginn planlos erfolgte, ist es zum Teil bis heute schwierig, ihren Ursprungsort zu bestimmen, was auch die kunsthistorische Zuordnung erschwert.³⁴¹

³³⁶ <http://www.indianmuseumkolkata.org/>

³³⁷ https://archive.india.gov.in/nowindia/culture_heritage.php?id=68

³³⁸ Mehrotra 2000, S. 27, vgl. <http://www.pibmumbai.gov.in/scripts/detail.asp?releaseId=E2008PR703>. Die Children's Welfare Exhibition war eine Ausstellung über das Werk der Kinderbuchautorin Edith Nesbit, die durch ihre Bücher zu einem Bewusstsein für ein kindgerechtes Leben beitrug. Für nähere Informationen siehe: J. Bavidge, Exhibiting Childhood. E. Nesbit and the Children's Welfare Exhibitions. In: A.E. Gavin, A.F. Humphries (Hsg.), Childhood in Edwardian Fiction, London 2009.

³³⁹ Guha-Thakurta 2015, S. 49 – 56.

³⁴⁰ Guha-Thakurta 2015, S. 53 – 61.

³⁴¹ Guha-Thakurta 2015, S. 64 – 71. Die Monumente von Bharhut und Amarāvati beispielsweise gelangten in den 1870ern in den Besitz des Government Museum Madras und des Indian Museum in Kolkata.

1.8.3) Repräsentative Zentren

Sobald die Raj begann, ihre Herrschaft zu festigen, machten sich die Auftraggeber bewusst Gedanken über die Ausdrucksmöglichkeiten von architektonischen Stilen. Der indosarazenische Stil wurde bald auf dem ganzen Subkontinent vorherrschend. In Städten wie Kolkata, Chennai (vormals Madras) oder Mumbai (Bombay) blieben die westlichen Stile jedoch dominant. Sen erläutert, dass indische Details nur in einem Maße genutzt werden sollten, dass das Gesamterscheinungsbild dieser Städte erhalten blieb. In Kolkata beharrte man auf einem klassizistischen Schwerpunkt und ergänzte repräsentative Bauten durch Anleihen aus der Mogularchitektur. In Mumbai beschränkte man sich weitgehend auf die Hindu-Gothic.³⁴²

Die Krone fuhr zu Beginn einen unerbittlichen Sparkurs in den Kolonien, daher musste billiges und manchmal minderwertiges Material genutzt werden. Viele Konstruktionen hielten nicht lange stand.³⁴³

An der globalen Baupolitik des Britischen Empires lässt sich in den 1910er-Jahren eine interessante Beobachtung machen. Die Krone gab in vielen ihrer Dominate und Kolonien etwa zur gleichen Zeit Bauten für die bei Volwahren näher beschriebenen neuen politischen Zentren in Auftrag. Simultan entstanden 1910 bis 1913 die Union Buildings in Südafrika, die Government Buildings in Neu-Delhi zwischen 1912 und 1931 und ab 1912 das Kapitol Canberra in Australien (*Abb. 108*).³⁴⁴ Diese Beispiele stellen nach Kings Definition „imperiale“ Städte dar. Zu diesen zählt er nicht nur die Hauptstädte der Ursprungsländer eines Reiches, sondern auch weitere Zentren in Kolonien.³⁴⁵ King unterscheidet zwei Arten von imperialen Städten: zum einen gibt es Planstädte, wie jene genannten Beispiele, mit dem Vorsatz, als imperiale Kapitole zu fungieren. Zum anderen zählt er auch historisch gewachsene Städte dazu, die sich aufgrund von Gewaltausübung, Handel o. Ä. zu Zentren entwickelt haben.³⁴⁶ 1910 befand sich das britische Empire King zufolge auf einem repräsentativen Höhepunkt.

³⁴² Sen 2010, S. 213, vgl. Morris 1983, S. 25 – 26. Die East India Company hatte wichtige Gebäude vor allem im klassizistischen Stil gebaut. Kritik über die stümperhafte Ausführung von klassizistischem Vokabular wurde vielfach von Zeitgenossen geäußert, z. B. von einer gewissen Mrs. Martha Graham, die zwar die Erhabenheit der Bauten preist, aber die Architekten beschuldigt, sie hielten sich selten an Regeln, besonders was die Verwendung von Säulenordnungen betrifft, ginge man damit recht frei um. Als die Britische Krone die Regentschaft Indiens übernahm, hielten sie an dieser Tradition fest, hauptsächlich wegen der Symbolkraft des Klassizismus, der gelesen wurde als Ausdruck von Vernunft und Ordnung, welche über die Barbarei triumphieren. Die Armee ersetzte die Bambus-Dächer ihrer militärischen Stützpunkte, der Cantonments, und anstelle von Ziegelwänden standen plötzlich Marmorsäulen. Auch viele Kirchen wurden klassizistisch erbaut.

³⁴³ Halder/Halder 2013, S. 44. Die Palladio Town Hall (Kolkata?) brach zweimal während des Baus zusammen.

³⁴⁴ Volwahren 2002, S. 51 – 52.

³⁴⁵ King 2009, S. 315.

³⁴⁶ King 2009, S. 318.

Waren Städte wie Bombay (heutiges Mumbai), Madras (heutiges Chennai) und Kolkata seit dem 17. Jahrhundert die wichtigsten Dreh- und Angelpunkte gewesen, so wurden die Konzepte europäischer Metropolen nun in die Kolonien transferiert.³⁴⁷ Kriterien für imperiale Städte seien eine kulturelle Diversität, gegeben durch die Einwohner oder durch Handel sowie ein bestimmtes Erscheinungsbild mit einer Vielzahl an Reiterstandbildern, Memorialanlagen, Obelisken, Gärten und Aussichtsplattformen und Plätzen des Spektakels: Sportschauen, militärische Paraden, usw.³⁴⁸

Projekte wie Neu-Delhi folgen leitenden ästhetischen Kriterien und können auf die gleichen historischen Vorbilder zurückgeführt werden. Es handelt sich um Städte bzw. Stadtteile, die durch Boulevards, angelegt in einem geometrischen Netz, Verbindungen zwischen einzelnen Bauteilen, Vierteln und Monumenten herstellen. Dieses Konzept hatte über die École des Beaux Arts in Paris Verbreitung gefunden. Wie King bemerkt, wurde Neu-Delhi nach spektakulären Beaux-Arts-Prinzipien entworfen.³⁴⁹ Bekannte Beispiele für europäische Vorbilder werden bei Volwahren genannt:³⁵⁰ Georges-Eugène Haussmanns (1877 – 1881 Präfekt des Seine Departements) Plan von Paris (*Abb. 109*), Pierre Charles' (genannt L'Enfant, 1754 – 1825, französisch-stämmiger Militäringenieur) Entwürfe für Washington DC (*Abb. 110*) oder der nicht realisierte Plan Wrens für London nach dem großen Stadtbrand 1666 (*Abb. 111*). Besonders Paris wurde oft zum Vorbild genommen, es wurde zum Inbegriff der ökonomisch erfolgreichen und schönen Stadt. Die Idee von radial angelegten Straßen hingegen kann dem Autor zufolge bis zur Planung Versailles Mitte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgt werden. Den Entwurf für Washington DC von L'Enfant aus dem Jahr 1913 für das bereits 1790 vom amerikanischen Präsidenten in Auftrag gegebene Projekt bezeichnete Baker laut Volwahren als „at once original, practical and beautiful.“ Hardinge äußerte ebenfalls Bewunderung für Paris und Washington.³⁵¹

Diese Art der Stadtplanung war zwar keine absolute Neuheit, kulminierte jedoch kurz vor dem Ersten Weltkrieg in einem Höhepunkt und diente dem Repräsentationsanspruch der Großmacht Großbritannien, sowohl gegenüber den eigenen Territorien als auch gegenüber den anderen Weltmächten. Aus diesem Grund ist es wohl gerechtfertigt, von einem eigenen Typus der Stadtplanung zu sprechen.

³⁴⁷ King 2009, S. 320.

³⁴⁸ King 2009, S. 320.

³⁴⁹ King 2009, S. 318.

³⁵⁰ Volwahren 2002, S. 33 – 36, 43. Bereits Anfang des 19. Jahrhunderts hatte Napoleon Pläne für einen repräsentativen Neubau von Paris gehegt, allerdings brach eine Cholera-Epidemie aus, die das Vorhaben auf Eis legte. Erst in den 1850ern unter Napoleon III. kam es zur Realisierung eines Projekts unter dem Präfekten Haussmann. Dabei ging es nicht allein um einen Machtgestus, sondern auch um die Vernetzung mit ärmeren Vierteln. In den 1890ern verbesserte sich die Infrastruktur durch den Bau der Metro, vgl. Davies 1985, S. 224.

³⁵¹ Volwahren 2002, S. 44.

In den nicht realisierten Plänen der Architekten Adolf Hitlers, etwa in einem Entwurf Albert Speers (1905 – 1981) für ein neues Zentrum in Berlin (*Abb. 112*), erfuhr diese Tradition ein zweifelhaftes Nachleben, wie Volwahren zu bedenken gibt.³⁵²

2. Autochthone Architektur

2.1) Begriffsklärung und Terminologien

Nach der Analyse der imposanten Architektur der Kolonialmacht drängt sich die Frage auf, ob es dazu auch authentische Gegenentwürfe seitens der heimischen Bevölkerung gab. Wenn ja, welche Konzepte lagen ihnen zugrunde und in welchem politischen und sozialen Umfeld sind diese Projekte anzusiedeln? Welchen Stellenwert hatten sie für die Bevölkerung? Waren sie imstande, Einfluss auf die sozialpolitische Situation auszuüben? Um in aller Kürze auf den Baubestand jenseits der kolonialen Architektur einzugehen, wie er bei Lang/Desai/Desai beschrieben wird: In den Städten kam es infolge der wachsenden Mittelschicht zu einem wahren Bauboom. Die Planung und Ausführung von Banken, Kinos, Versicherungsanstalten usw. bildete etwa ab Mitte der 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts die Hauptaufgabe der Architekturbüros: „Much more pervasive, however, was the development of an architecture of a modified Classical nature in bank and other commercial buildings [...]“³⁵³

Doch diese Information soll hier nur als Kontext dienen, denn es ist, ähnlich wie bei den Palästen der Maharajas, kaum möglich nachzuvollziehen, welche Ideologien die Architekten und Bauherren dieser Werke verfolgten. Jedenfalls wird dabei keine einheitliche Positionierung ersichtlich, sei sie auch nur durch eine Gruppe vertreten, sondern von Fall zu Fall scheinen die Motivationen und das Verhältnis zur Raj und ihrer Architektur unterschiedlich. In einem anderen Bereich der heimischen Architektur gab es jedoch Kollektive, die sich gezielt von der Kolonialarchitektur zu distanzieren versuchten.

Bevor diese in Augenschein genommen werden, sei hier aber noch auf eine terminologische Problematik hingewiesen. Während man ganz klar von britischer Kolonialarchitektur sprechen kann, ist es schwieriger, einen genauen Terminus für diese Form der Architektur zu finden. Da

³⁵² Volwahren 2002, S. 55.

³⁵³ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 147.

sich bei der Präsentation des Themas im Rahmen des Privatissimums gezeigt hat, dass die Wörter „einheimisch“ und „indigen“ unwillkürlich Assoziationen mit Urvölkern hervorrufen, sind sie zu verwerfen. „Indische“ Architektur hingegen erscheint zu allgemein und vage, obwohl diese Namensgebung in das nationalistisch geprägte Milieu passt. Daher bleibt es am sinnvollsten, diese Architektur als autochthone Architektur zu bezeichnen. In der Literatur wird der Begriff „indigenous“ allerdings ohne weiteres verwendet, sowohl im Zusammenhang mit Kulturen als auch im Zusammenhang mit Architektur – etwa bei Morris (1983), Mitter (1977, 1999), Scriver (2001), Ridley (2008), Rao (2010), Sen (2010) oder Halder/Halder (2013).

Die autochthone Architektur befand sich in einem Dilemma. Führende Persönlichkeiten forderten den Ausdruck ihrer politischen Einstellung in baulichen Formen, die sich deutlich von jenen der Raj unterscheiden und zugleich der eigenen Tradition gerecht werden sollten. Doch die Kolonialmacht hatte sich bereits populärer Standardmotive aus der indischen Architekturgeschichte bedient und diese somit tabuisiert. Zudem waren die Motive mit einem herrschaftlich anmaßenden Impetus verknüpft, worauf im neuen freien Indien der Zukunft tunlichst verzichtet werden sollte. Eine eigenständige repräsentative indische Architektur hatte sich während der Kolonialzeit nicht herausbilden können. Aus diesem Blickwinkel gesehen existierte auch keine lebendige Tradition, auf die man sich berufen konnte.

Laut Lang/Desai/Desai bzw. Mehrotra verfolgten die Bauherren mehrere Strategien zur Bewältigung dieses Problems: die Wiedererweckung traditioneller Baumethoden, die Übernahme von konzeptionellen Denkweisen vergangener Epochen – allerdings ohne deren formale Lösungen – oder die Verwendung neuer Technologien.³⁵⁴ Noch grundlegender können zwei eher gegensätzliche Kurse unterschieden werden: Auf der einen Seite standen die Revivalisten, die aber in Kauf nahmen, dass sie bestimmte Bauformen mit der Raj teilten und einen eher elitären Ansatz verfolgten. Auf der anderen Seite befanden sich die Modernisten, die völlig neue Richtungen einschlagen wollten, sich damit allerdings an einem aus dem Westen importierten Prinzip beteiligten.

Osman beschreibt hierzu die unterschiedlichen Standpunkte der Begründer der Bengal School of Art, Havell und Rabindranath Tagore (Literat, Philosoph, Maler, Komponist, Musiker, 1861 – 1941). Havell stand in dieser Debatte auf der revivalistischen Seite. Er plädierte für die Rückkehr der indischen Kunst zu einem prämodernen Status, um gewissermaßen das Ureigenste der indischen Kunst zu finden, ergo eine Bereinigung von Fremdeinflüssen. Tagore hingegen wollte den kulturellen Austausch innerhalb ganz Asiens vorantreiben. Er sprach sich gegen einen rein indischen Formalismus aus, denn er begriff Fremdeinflüsse nicht als

³⁵⁴ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 17, vgl. Mehrotra 2000, S. XX.

Bedrohung für das Selbstverständnis der indischen Kunst, sondern betrachtete sie als interkulturellen Austausch, als Bewahrung vor dem Stillstand, als Sicherung des Fortschritts.³⁵⁵

2.2 Objekte

2.2.1) Sabarmati Ashram/Harijan Ashram/Satyāgraha Ashram

Die Gandhi-*Ashrams* entsprangen allgemein einer recht bodenständigen Ideologie, zum Beispiel der 1918 entstandene Sabarmati Ashram in Amdāvād (Ahmedabad), Gujarāt (*Abb. 113*).³⁵⁶ Dieser unter der Bauleitung von Maganlal Khushalchand Gandhi (1883 – 1928) erschaffene Ashram bildet einen ganzen Häuserkomplex. Er diente Mohandas Karamchand Gandhi, dem Vater des Bauleiters, und dessen Anhängern als private Unterkunft und öffentlicher Treffpunkt für politische Anliegen.

Heute umfasst der Komplex 40 Häuser, die auf ebener Fläche stehen. Die wichtigsten Bestandteile sind Hridaya Kunj (Gandhis eigenes Wohnhaus), Nandini (ein Gästehaus), Magan Niwas (Maganlals Wohnhaus), Upasana Mandir (ein unter offenem Himmel gelegener Gebets- und Versamlungsgrund) und Somnath Chhatralaya (Unterkunft für Schüler).

Der *Ashram* befindet sich drei bis vier Kilometer vom Sabarmati-Fluss entfernt, in der Nähe eines alten Gefängnisses. Er liegt weit genug von der Stadt entfernt, um von relativ sauberem Flusswasser zu profitieren. Die Wahl des Baugrundes fiel vermutlich aus spirituellen Gründen auf dieses Terrain. Südlich der Länderei gibt es einen Tempel, der Dadichi Rishi geweiht ist, einem Heiligen, der hier einst selbst in einen Ashram gegründet haben soll.³⁵⁷

Zu Beginn bestand der Sabarmati Ashram aus einer Schule, einem Speisesaal, einem Gebetsraum, einer Bücherei und einer Weberei. Die größte Herausforderung stellten die Sanitäranlagen an die Bauplaner. Von ihrer Funktionstüchtigkeit hing das gesamte Projekt ab, wie Thompson betont.³⁵⁸

³⁵⁵ Osman 2008, S. 27.

³⁵⁶ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 126.

³⁵⁷ Thompson 1993, S. 107. Einer Legende nach hatte Indra Dadichi um eine seiner Rippen gebeten, damit er daraus eine Waffe herstellen konnte. Dadichi willigte ein und Indra formte Vajra, seinen Donnerkeil, womit er fortan Dämonen bekämpfte. Als Dank für seine Opfergabe erhielt Dadichi ein sehr langes Leben.

³⁵⁸ Thompson 1993, S. 108.

Der Sabarmati Ashram sollte Gandhis Philosophie der Selbstgenügsamkeit reflektieren, die im indischen Freiheitskampf im Sinne des Quit-India-Movements,³⁵⁹ der Non-Cooperation und des zivilen Ungehorsams eine tragende Rolle spielte. Die Ashramiten verwendeten daher ausschließlich leicht zu beschaffendes Material aus der lokalen Umgebung und begnügten sich mit einfach zu fertigenden Häusern, deren Funktionalität klar im Vordergrund stand.³⁶⁰ Nicht Monumentalität oder Repräsentation durch politisch aufgeladene architektonische Symbole waren ausschlaggebend für die Konstruktion dieser Häuser, sondern die Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln in einer minimalistischen Ausformung, wie Mehrotra darlegt.³⁶¹

Die Konstruktion aller Häuser basiert auf Blockbauweise. Die meisten bestehen aus einem quaderförmigen Block, nur ein Geschoß hoch. Einige, wie Hridaya Kunj, sind aus mehreren Blöcken zusammengesetzt (*Abb. 114*). Leider gibt es über die Konstruktion der einzelnen Häuser in der Literatur keine genauen Informationen. Da sie mit Giebedächern aus Ziegeln gedeckt wurden, ist jedoch anzunehmen, dass sie alle einen hölzernen Dachstuhl besitzen. Die Höhe und Glätte der Wände und die scharfkantigen Ecken sprechen für die Verwendung von Ziegeln oder Ständerbauweise bzw. Fachwerk. Womöglich bedingt auch eine dick aufgetragene Putzschicht das glatte und scharfkantige Erscheinungsbild. Bei Thompson ist die Rede von aus dem Flussbett gesammelten Steinen, Lehmziegeln, Holz und Bambus.³⁶² Natürlich könnte das heutige Exterieur der Bauten auch auf spätere Restaurierungsmaßnahmen zurückzuführen sein. Das Verhältnis von Mauerflächen und -öffnungen fällt klar zugunsten der geschlossenen Mauerflächen aus. Nur wenige und verhältnismäßig kleine Fenster belichten die Räume im Inneren. An manchen Stellen finden sich, wahrscheinlich zur Belüftung, durchbrochene Konstruktionen aus Holzstäben und Gittern anstelle von massiven Außenmauern. Der weiße Anstrich der Wände und ein rötlichbrauner für die Holzbestandteile tragen zu einem einheitlichen Erscheinungsbild bei.

2.2.1.1) Hridaya Kunj

Der indische Aktivist, Sozialreformer und Journalist Kakasaheb Kalelkar (1885 – 1981), ein Anhänger Mahatma Gandhis, gab dem Wohnhaus Gandhis den Namen Hridaya Kunj. Gandhi lebte hier mit seiner Frau Kasturba zwischen 1918 und 1930. Es gibt sechs Innenräume, wie ein Blick auf den Grundriss (*Abb. 115*) bestätigt: ein Zimmer für Gandhi, eines für Kasturba,

³⁵⁹ Das Quit-India Movement entwickelte sich anlässlich einer Rede Gandhis 1942, in der er für ein sofortiges Ende der britischen Herrschaft plädierte. Die darauf folgenden Proteste führten zu Massenverhaftungen von INC-Mitgliedern.

³⁶⁰ Mehrotra 2000, S. 59.

³⁶¹ Mehrotra 2000, S. XXI, 59.

³⁶² Thompson, S. 108.

ein Gästezimmer, eine Küche, ein Lagerraum und ein Sekretariat oder Bürozimmer. Heute sind noch einige der Original-Möbel zu besichtigen.³⁶³ Die Baublöcke sind so um einen kleinen Innenhof angelegt, dass sie diesen „u“-förmig umschließen.

Mehrotra zufolge lehnt sich Hridaya Kunj an traditionelle Wohnbauten in Nord-Gujarāt an, die typischerweise einen Innenhof besitzen und zu diesem hin geöffnet sind. In diesem angenehmen temperierten Bereich finden gewöhnlich die meisten Aktivitäten der Hausbewohner statt.³⁶⁴ Bei Fischer/Jansen/Pieper wird auf die Wichtigkeit des indischen Wohnhauses für die Entwicklung der Monumentalbaukunst hingewiesen.³⁶⁵

Hridaya Kunj verfügt über eine dunkel gestrichene niedrige Sockelzone. Die Wohnräume befinden sich leicht erhöht über dieser Zone, sodass man von einem Parterregeschoß sprechen könnte. Kleine Treppen führen zu den Eingängen. An einer Seite liegt eine durch Balken gestützte Veranda (*Abb. 116*). Gandhis Haus erscheint durch einen zusätzlichen Kniestock im Vergleich zu den umliegenden Bauten zudem ein wenig höher. In einer Ansicht des Gebäudes ist dieses Geschoß deutlich durch die Befensterung zu erkennen (*Abb. 117*). Die Fenster von Hridaya Kunj wurden auffällig tief angesetzt, sodass ihre oberen Kanten auf einer Linie mit den Türstöcken enden. Sie weisen schräge Überdachungen auf. An dieser Seite gibt es einen der bereits erwähnten hölzernen Zubauten, hier mit einem Pultdach.

2.2.1.2) Vinoba Kutir/Mira Kutir

Ein kleines Haus, Vinoba Kutir oder Mira Kutir (*Abb. 118*), ist nach seinen ehemaligen Bewohnern benannt.³⁶⁶ Zuerst lebte hier der Freiheitskämpfer Acharya Vinoba Bhave (1895 – 1982) von 1918 bis 1921. Von 1925 bis 1933 wurde die Tochter eines britischen Admirals, Madleine Slade (1892 – 1981), in dem Haus untergebracht, die sich Gandhi anschloss und von ihm Mirabehn genannt wurde.

Der kleine einfache Bau steht auf einem sehr niedrigen steinernen Fundament. Ein Giebeldach überspannt das Häuschen mitsamt der dazugehörigen Terrasse und ihren hölzernen Stützen. Zwei Türen reichen bis zum Ansatz der Dachbalken. Auf einer der Schmalseiten kann man ein auf Höhe des Dachgestühls ansetzendes überdachtes Fenster sehen.

³⁶³ <https://gandhiashramsabarmati.org/en/visitor-information/ashram-tour-sites/ashramlocation/MTM1.html>

³⁶⁴ Mehrotra 2000, S. 59.

³⁶⁵ Fischer/Jansen/Pieper 1987, S. 67. Den Autoren zufolge sind alle Grundstrukturen religiöser Monumentalbauten auf das indische Wohnhaus zurückzuführen. In Bengalen und Südindien würden bis heute Dorfhäuser, Paläste und Tempel nach der gleichen Grundform gebaut.

³⁶⁶ <https://gandhiashramsabarmati.org/en/visitor-information/ashram-tour-sites/ashramlocation/MTM1.html>

2.2.1.3) Magan Niwas

Auch Magan Niwas (*Abb. 119*) folgt einem ähnlichen Konstruktionsprinzip. Das offensichtlich einstöckige Bauwerk besitzt einen eigentümlichen Unterstand vor der Eingangstür. Runde Holzbalken, auf eine steinerne polygonale Brüstung aufgesetzt, tragen ein ebenfalls polygonales Dach. Dieser pavillionartige Vorbau ist an zwei Stellen seitlich betretbar. Aufgrund mangelnden Fotomaterials ist es leider nicht möglich, noch andere Ansichten des Hauses zu beschreiben.

2.2.1.4) Nandini

Das Gästehaus des *Ashrams* direkt neben Hridaya Kunj heißt Nandini (*Abb. 120*). Tagore, Jawaharlal Nehru (1947 – 1964 erster Premierminister von Indien) und viele andere bekannte Personen verweilten während ihrer Besuche in diesem Haus.

Wie Hridaya Kunj steht Nandini leicht erhöht auf einer Sockelzone. Ein Walmdach mit einer tief herabgezogenen Traufe bietet Platz für eine von Holzpfosten eingefasste Loggia, die den Kernbau an zumindest drei Seiten umgibt.

2.2.1.5) Udyog Mandir

Gandhi benützte einen der kleinen Räume im Inneren von Udyog Mandir (*Abb. 121*) als eigenen Wohnraum.

Das Exterieur von Udyog Mandir ähnelt dem des Gästehauses, so hat es ebenfalls eine niedrige Sockelzone und ein tief herabgezogenes Walmdach. Davor ist allerdings keine offene Loggia auszumachen, sondern boxenartig voneinander separierte Abschnitte. Zwischen den tragenden Holzbalken wurde außen an der Flucht des Hauses eine Mauer wie eine Brüstung durchgezogen. Im rechten Winkel dazu sind in regelmäßigen Abständen Abtrennungen angebracht, wobei jedoch stets ein türbreiter Spalt als Durchgang bleibt. Etwa ab der Höhe der Türstöcke sind die Trennwände bis zur Dachschräge aus Holzspalieren gefertigt. Auch die Außenmauern des Kernbaus bestehen ab dieser Höhe aus Holzgittern. Die zaunartige Einfriedung vor dem Eingang wurde ebenso in Holz ausgeführt.

2.2.1.6) Somnath Chhatralaya

Somnath Chhatralaya (*Abb. 122*) stellt ein verhältnismäßig großes Gebäude dar, in dem mehrere Ashramiten untergebracht waren. Es befinden sich 100 Zimmer und eine Gemeinschaftsküche darin.³⁶⁷

Auf der betreffenden Abbildung ist lediglich zu erkennen, dass die Längsseiten des Baukörpers von einer Schmalseite weg in zwei stumpfen Winkeln in die Tiefe fluchten. Daher kann zum Beispiel ein unregelmäßiges Trapez als Grundriss angenommen werden.

Es handelt sich um ein zwei Geschoße umfassendes Haus, was durch die Befensterung und ein Gurtgesims ersichtlich wird. An der Außenfassade reiht sich in knappen Abständen ein Fenster an das nächste. Die hochrechteckigen Fenster mit Entlastungsbögen und weit vorkragenden Überdachungen finden sich sowohl im Erdgeschoß als auch im ersten Stock.

An einer Schmalseite des Hauses wird das obere Geschoß von einer balkonähnlichen Loggia, gesichert durch eine massive in die Mauer eingeschnittene Brüstung, eingenommen. Ein vorkragendes Dach, das an dieser Stelle auf Holzbalken ruht, verläuft darüber.

Eine andere Aufnahme zeigt einen rechteckigen gepflasterten und begrünten Innenhof mit einem überdachten Laubengang an jeder Seite (*Abb. 123*).

Gandhi beauftragte seinen Sohn sowohl mit der Errichtung als auch mit der Verwaltung und Instandhaltung des *Ashrams*, wie Thompson berichtet. Die Bewirtschaftung des Grundes waren eine schweißtreibende Angelegenheit, denn die Ashramiten verfügten über keine modernen Bau- oder Ackergeräte. Auf dem Areal lebten viele giftige Schlangen, die zu töten möglichst vermieden werden sollte, wie Thompson angibt.³⁶⁸ So kam es laut dem Autor des Öfteren zu Spannungen und Kritik an Maganlal, der daraufhin Unterstützung bei seinem Vater suchte.³⁶⁹

Die disziplinären Probleme drohten Thompson zufolge überall in den von Gandhi initiierten *Ashrams* überhandzunehmen. Der streng asketische Lebensstil, eine wichtige Voraussetzung für den zivilen Ungehorsam, verlangte einigen Bewohnern zu viel ab. Außerdem hatte Gandhi in allen Unterkünften die Verwaltung weniger charismatischen Persönlichkeiten überlassen, wodurch sich viele Bewohner im Stich gelassen fühlten. All das führte dazu, dass manche der Ashramiten die Vorschriften gar als indirekte Bestrafung auffassten.³⁷⁰

³⁶⁷ <https://gandhiashramsabarmati.org/en/visitor-information/ashram-tour-sites/ashramlocation/MTM1.html>

³⁶⁸ Thompson 1993, S. 108.

³⁶⁹ Thompson 1993, S. 108 – 110. Mahatma Gandhi erinnerte die Bewohner daran, dass der Ashram ohne seinen Sohn nicht überleben könne und versicherte, er selbst sei seinem Sohn charakterlich nicht überlegen.

³⁷⁰ Thompson 1993, S. 164 – 165.

Sie stammten aus unterschiedlichsten Regionen, Kasten, Religionen und Bildungsschichten. Es gab Akademiker, Sanskrit-Gelehrte und Bauern, tief religiöse Personen und Skeptiker, Inder, Amerikaner, Europäer, Männer, Frauen und Kinder. Damit eine solch heterogene Wohngemeinschaft funktionieren konnte, widmeten sich die Menschen je nach ihrer Erfahrung oder Ausbildung einer bestimmten gemeinnützigen Tätigkeit.³⁷¹

2.2.2) Śāntiniketan (Ashram)

Die heutige Universitätsstadt Śāntiniketan (*Abb. 124*) in der Nähe von Bolpur in West-Bengalen gilt Mehrotra zufolge als weitere bedeutende Ausformung dieses Wohntyps.³⁷² Die zunächst als Ashram genutzte Siedlung wurde von Maharasi Debendranath Tagore, dem politisch aktiven Vater des Dichters Rabindranath Tagore, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründet. Dieser kaufte den Grund 1862/63 für einen symbolischen Wert vom Besitzer Bhuban Mohan Sinha, Zamidar von Rāypur (im Bundesstaat Chattīsgarh), und benannte ihn nach dem Namen des einzigen Hauses, das sich dort befand.³⁷³ Der von Maharasi Tagore ausgebaute Brahmacharya Ashram in Śāntiniketan wurde zu einem spirituellen Zentrum für Meditation und Gebete, offen für Besucher aller Gesellschaftsschichten und Religionen.³⁷⁴

Rabindranath Tagore expandierte den Komplex Stück für Stück und gründete 1901 zusammen mit dem Künstler Nandalal Bose (1882 – 1966) die Patha Bahavana, eine künstlerische Schule mit einer besonderen Philosophie, die an das Ashramsystem gekoppelt war. Schüler, Lehrer und andere Ashrambewohner, darunter viele aus Tagores Verwandtschaft, lebten in verschiedenen Bauten in einer dorfähnlichen Gemeinschaft zusammen. Mit dem Geld für den 1913 erhaltenen Nobelpreis erweiterte der Literat das Gelände um den Uttarayan Complex (*siehe Abb. 136*), wo er Häuser ganz nach seinen eigenen Wünschen und Bedürfnissen entwarf. Gosh schreibt, dass Tagore die Schule 1921 als Hochschule rekonfigurierte und ihr

³⁷¹ Thompson 1993, S. 109.

³⁷² Mehrotra 2000, S. 65.

³⁷³ „Zamidar“ ist der Titel für Steuereintreiber. Ein Zamidar handelte im Namen des jeweiligen Herrschers, war meist wohlhabend und besaß viel Grund. Maharasi Debendranath Tagore war selbst Zamidar von Ost-Bengalen.

³⁷⁴ <http://travelswithgautamsen.blogspot.co.at/2015/08/santiniketan.html>. Maharasi Tagore hatte zunächst ein Haus für die eigene Familie auf dem Grund erbaut, Śāntiniketan Griha. Auch der eindrucksvolle Upasana Griha oder Mandir, ein Gebetshaus aus Eisen und Glas, ist ein Werk von Rabindranaths Vater.

den Namen VisvaBharati gab.³⁷⁵ Zu diesem Zeitpunkt noch ein College, erhielt die Hochschule 1951 Universitätsstatus.³⁷⁶

Nach Tagores Tod 1941 kümmerte sich der mit ihm befreundete Gandhi um den Fortbestand der Schule. Nach dessen Ermordung unterstellte Nehru die Schule der Regierung, um eine dauerhafte Förderung zu gewährleisten. Die damit verbundene wirtschaftliche Stabilität brachte jedoch eine Assimilation des Bildungssystems mit sich, worauf Raman Siva Kumar in einem Gespräch mit Regina Bitter und Kathrin Rhomberg ausdrücklich hinweist.³⁷⁷ Noch heute steht die Universitätsstadt in engem Austausch mit dem nahegelegenen Dorf Sriniketan, wo sich einige Schulkorpi befinden, wie die 1924 gegründete und 1927 ausgelagerte Siksha Shatra, eine Schule für finanziell und sozial benachteiligte Kinder.

Das gesamte Gelände Śāntiniketans umfasst heute vom Kindergarten bis hin zur Hochschule sämtliche Schulstufen. Seit 2010 wird Śāntiniketan von der UNESCO für die Aufnahme in den Rang eines Weltkulturerbes überprüft. Das Gelände ist zum Teil öffentlich zugänglich und wird touristisch genutzt.

Es gibt es zahlreiche Gebäude, die als Wohnbauten für Tagores Familie fungierten und die aus mehrerlei Gründen weitgehend ausgeklammert werden, denn in diesem Zusammenhang sind vor allem die für den Unterricht relevanten Bauten von Belang. Außerdem finden sich in der Literatur nur mangelhafte Informationen über jene Bauwerke. Darüber hinaus sind viele in einer früheren Zeitspanne entstanden und zuletzt kann Rabindranath Tagores architektonisches Konzept besser an seinen Häusern im Uttarayan Complex deutlich gemacht werden.³⁷⁸

³⁷⁵ Ghosh 2012, S. 32.

³⁷⁶ Die Universität besteht aus folgenden Instituten: Hindi Studies (im Hindu Bhavan), Sino Asian Studies (im Cheena Bhavan), centre for humanities (Vidya Bhavan), Institute for fine arts (Kala Bhavan) und Institute for music (Sangit Bhavan) – fast alle Häuserfassaden wurden unter Beteiligung der Schüler gestaltet.

³⁷⁷ Bitter/Rhomberg 2013, S. 115

³⁷⁸ <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5495/>. Die folgenden Informationen stammen von der Beschreibung der UNESCO:

Zum Beispiel beherbergt der Ashram auch die Häuser Dwijaviram (für Rabindranaths älteren Bruder Dwijendranath gebaut) oder Cha Chakra (von Kamaladevi, seiner Frau im Namen von Dinendranath Tagore errichtet, mit Fresken von Bose), Taladhwaj (ein kreisrundes Haus vom Baumliebhaber Tejeschandra Sen, das tatsächlich um einen Baum herum errichtet wurde) oder Malancha (1926 von Rabindranath für seine jüngste ledige Tochter Mira erschaffen; den Garten planten Tochter und Vater gemeinsam). Abgesehen von den beschriebenen Bauten besteht der Ashram noch aus folgenden Elementen: Patha-Bhavana (der ursprüngliche Sitz der Schule mit Fresken von Nandalal Bose), Natun-Bari (diese einfache strohgedeckte Hütte wurde 1902 für Tagores Familie gegründet und 1915 für die Phoenix Ashramiten zur Verfügung gestellt), Mrinalini Ananda Pathsala (eine Vorbereitungsschule für die Kunsthochschule), Dehali (1904 für Rabindranath errichtet), Santoshalaya (ein Studentenheim, nach Santoshchandra Majumdar, einem der ersten Studenten benannt mit Fresken aus den 20er-Jahren), Dinantika (ein oktogonales Teehaus für die Lehrer, 1939 errichtet), die

2.2.2.1) Kalo Bari

Eines der eindrucksvollsten Gebäude stellt das Herzstück der Kunstsektion, Kalo Bari, dar (*Abb. 125*). Unter der Leitung von Nandalal Bose errichtet, dient das Haus seit jeher als Studentenheim. In Kalo Bari, was übersetzt „schwarzes Haus“ bedeutet, residierten Studenten im Abschlussemester. Die Farbe des 1934 begonnenen Gebäudes ergibt sich aus dem verwendeten Material: es wurde aus Lehm und Kohleteer konstruiert.³⁷⁹ Die Basreliefs an den pfeilerartigen Außenwänden stammen von verschiedenen Studenten. Prabhash Kumar Sen und Ramkinkar Baij (1906 – 1980) etwa werden die Reliefs an der Nordseite zugeschrieben.³⁸⁰

Kalo Bari erhebt sich über einer niedrigen steinernen Plattform, die vor jeder Eingangstür zu einer Rampe abgeschrägt ist. Das Bauwerk ist in seiner Höhe mehrfach abgestuft, wobei der Baukörper im zentralen Bereich am höchsten ist. Hier dürfte noch ein Obergeschoß eingezogen worden sein.

Ein ebenerdiges Geschoß bildet die äußere Front rund um das Haus. Hinter den massiven geböschten Pfeilern der Fassade befinden sich offene Umgänge. Sie verlaufen rund um die erhöhten Bereiche des Hauses. An der Längsseite sind die reliefierten Pfeiler schwarz bestrichen. Trotz der offenen Umgänge wirkt Kalo Bari wegen seiner plumpen Stützen und der dunklen Farbe ausgesprochen schwer.

Hinzu kommt noch, dass die Pultdächer unmittelbar über den rechteckigen Öffnungen ansetzen. Sie stoßen an die weiter innen liegenden höheren Bereiche, die mit Walmdächern gedeckt sind. Lediglich im mittigen Bereich des Gebäudes ragt das aufgehende Mauerwerk nochmals über die Pultdächer hinaus. Insgesamt ruft das prominente, abgestufte Dach, das kaum etwas von der Fassade erkennen lässt, Assoziationen mit fernöstlichen Dachformen hervor.

Betrachtet man das Haus von der gelb gestrichenen Schmalseite (*Abb. 126*), ist auch deutlich zu erkennen, dass es sich aus einzelnen in der Breite variierenden Teilen zusammensetzt.

Old Śāntiniketan Press (dieses Haus wurde für den Druck der Śāntiniketan Press gegründet; 1917 hatten die Bürger von Lincoln, Nebraska, eine Druckerpresse gespendet), Gour-prangan (ein offener Grund für Versammlungen, nach Gour Gopal Ghosh, einem Schüler und Lehrer benannt; Zeremonien wie das Hissen der Fahne am Independence Day und Republic Day finden hier statt), Panthasala (1925 von Hirabai, der Witwe von Liladhar Thakkar of Bombay für 15.200 Rupien als Raststätte für Reisende zusammen mit einer Tränke für Wildtiere gespendet; heute dient das Haus als Buchgeschäft und Ticketverkaufsstelle für die Eisenbahn), Ratan Kuthi (1924 durch eine Spende für hier wohnhafte Lehrer von Sir Ratan Tata gebaut).

³⁷⁹ Steinkohlenteer ist eine Substanz, die ähnliche Eigenschaften wie Bitumen aufweist und sich gut als Dichtungsmaterial eignet, allerdings nach heutigen Erkenntnissen krebserregende Stoffe enthält und bedenkliche Auswirkungen auf die Umwelt ausübt.

³⁸⁰ <http://santiniketantour.com/local3.html>

2.2.2.2) Singha Sadan

Beim Singha-Sadan (Abb. 127) handelt es sich um einen Glockenturm, von Satyendraprasanna Sinha of Rāyपुर gestiftet. Die Glocken wurden zur Einteilung des Tagesrhythmus der Ashramiten benötigt.

Dieses Bauwerk besteht aus zwei eindrucksvollen Türmen beiderseits des Einganges, wobei der rechte Turm den linken um ein Geschoß überragt. Die Einteilung in Geschoße wird durch die Verwendung von Gesimsen offensichtlich. Das erste Geschoß nimmt die gesamte Höhe des hinter den Türmen quer liegenden Baukörpers ein. Die Außenseiten der Türme neigen sich bis zum ersten Gesims stark nach innen.

Die Front zieren hervortretende rechteckige Felder und ein lisenenartiger Raster direkt unter dem abschließenden Gesims des ersten Geschoßes. In der vertikalen Achse eines Turmes liegen zwei hochrechteckige Felder mit schachbrettartig angeordneten Öffnungen übereinander, getrennt von einem querrechteckigen Feld. Direkt darüber schließt der Raster an. Der Eingang befindet sich etwas zurückversetzt zwischen den Türmen in einer Vorhalle. Vertikal gestapelte kleine Blendnischen beiderseits des Tores reichen bis zur treppenförmig ansteigenden Kapitellzone unterhalb des Gesimses. Das Eingangstor hat annähernd quadratische Form und wird von einem Blendkielbogen mit weiteren Lisenen ausgezeichnet. Über dem ersten Gesims folgt eine etwas niedrigere Zone mit sehr flachen Blendnischen. Die oberen Ecken dieser Nischen zeigen wieder ein treppenartig gestuftes Motiv, das in vielen von Tagores Bauten zum Einsatz kam. An die beiden Baukörper der Türme schließen in diesem Geschoß innen zwei schmälere Baukörper an und zwischen diesen befindet sich eine durchlaufende Brüstung.

Auf diese unbelichtete Zone folgt ein gleich hohes Geschoß, in dem die Glocken hängen. Nur durch Eckpfeiler gestützt, sind hier beide Türme nach vier Seiten offen. Eine gitterförmig durchlöchernde Brüstung verläuft zwischen den Eckpfeilern. Wieder begegnen einem die treppenartigen „Kapitelle“ unterhalb des nächsten Gesimses.

Während der linke Turm in einem Flachdach endet, dessen Schauseite einen dekorativen Aufsatz zeigt, wird der rechte Turm um ein weiteres Geschoß fortgeführt. Auf der Schauseite ist ein vertieftes, querrechteckiges Feld mit einem bronzefarbenen Motiv zu erkennen, vermutlich ein sitzender Löwe im Profil. Darüber wurde eine Uhr angebracht. Den Abschluss bilden zwei übereinanderliegende Gesimse mit der gleichen Dekorform, wie sie auf dem linken Turmdach zu sehen ist.

Wesentliche Anregung soll Tagore die Atala-Moschee von Jaunpur in Uttar Pradesh (*Abb. 128*) geboten haben.³⁸¹ Sie gilt als Gründungsbau des 1394 bis 1479 unabhängigen nordindischen Sultanats von Jaunpur.

Betrachtet man das Eingangsportal der 1408 fertiggestellten Hofmoschee, so werden einige Ähnlichkeiten im Aufbau ersichtlich. Die Moschee weist, wie die Türme des Singha Sadan, an der Außenseite leicht geböschte Begleittürme mit 23 Metern Höhe auf. Darüber hinaus sind die Türme der Atala-Moschee wie bei Tagores Bau durch Gesimse in verschiedene Geschoße unterteilt. Ein weiteres gemeinsames Merkmal sind die vielen Blendnischen.

2.2.2.3) Purvatoran und Paschimtoran

Eine Übereinstimmung im Arrangement der Gebäudeteile ergibt sich durch die flankierenden Bauten des Singha Sadan. Im Falle der Atala-Moschee handelt es sich um Seitentore. Der Singha Sadan ist zwischen den Eingangspforten von Unterrichtshallen, Purvatoran und Paschimtoran, situiert (*Abb. 129*). Bei der Atala-Moschee ist der zentrale Eingang durch Kolonnadengänge mit den Seitentoren verbunden. Beim Singha Sadan werden die Verbindungsglieder durch freistehende, offene „Klassenräume“ mit rundem Grundriss gebildet.

Purvatoran und Paschimtoran zeichnen sich durch einen quadratischen Aufriss aus. An der vertikalen Mittelachse befindet sich jeweils der in blau gefasste, etwas hinter die Nullebene der Fassade tretende Eingang. Er besteht aus einem Tor mit rundbogigem Abschluss, einer hochrechteckigen Fassung und einem kleineren querrchteckigen Fenster. Dieses wiederum wird von einem runden oder leicht gespitzten, cremefarben gestrichenen Bogen überspannt. Die beiden Nebenachsen eines Tores bilden je zwei gleichgroße übereinanderliegende hochformatige Fenster.

Um die Hauptachse wird die Wand klammerartig durch mehrere profilierte Rahmungen gegliedert. Den äußeren Rand der Fassade umspannt ein eingetiefter, in blau gehaltener Rahmen.

2.2.2.4) Klassenzimmer

Auch die Gebilde zwischen dem Singha Sadan und den beiden Toren (*Abb. 130*) lohnen eine nähere Betrachtung, immerhin offenbaren sie einen wichtigen Aspekt im erzieherischen Konzept Tagores. Der Unterricht im Freien sollte die Schüler inspirieren und ihr Potenzial zur Entfaltung bringen. In diesen Pavillons konnten die Schüler im Kreis um den Lehrer versammelt sitzen.

³⁸¹ <http://travelswithgautamsen.blogspot.co.at/2015/08/santiniketan.html>

Die niedrigen Konstruktionen setzen sich je aus neun einfachen, runden Säulen zusammen, die sich aus eckigen Plinthen erheben und eine flache Segmentkuppel mit einem breiten *Chujja* tragen. Am Zenit der Kuppel sitzt ein *Chhatri*. Es wiederholt die Formen des Unterbaus, allerdings werden die Stützen hier von breiteren Abschnitten des zylinderförmigen Körpers gebildet.

2.2.2.5) Ghantatala

Um die Unterrichtszeiten zu regeln und um Versammlungen anzukündigen, wurde Ghantatala (*Abb. 131*) geschaffen, eine offenkundig an buddhistische *Toranas* (Tore am Zaun eines *Stupas*) angelehnte Konstruktion mit einer Glocke.

Die Architektur steht auf einer verwinkelten Plattform, deren Seitenflächen nach oben abgeschrägt sind. Den Grundriss der Plattform könnte man als „π“ mit ausladenden Ecken umschreiben. Drei Stufen führen von einer Schmalseite zwischen den langen Stegen zum Tor hinauf.

Zwei senkrechte sich nach oben hin verjüngende Stützen sind mit zwei Querbalken verstrebt. Die Stützen sind eckig, weisen allerdings, wie auch die horizontalen Elemente, sehr schmale Seiten auf, sodass das Tor wirkt, als hätte man es von zwei Seiten zusammengepresst.

An der Stelle, wo die Stützen auf den ersten Querbalken treffen, sind abermals treppenförmige Konsolen oder Kapitelle angebracht. Die untere der beiden Querstreben fällt ein wenig breiter aus. Die Enden dieser Balken biegen sich nach oben.

Die *Torana* ist bis auf Spiralenreliefs am Ende der Querbalken vollkommen schmucklos. Eine bronzene Glocke hängt mittig vom unteren Querbalken herab.

Vergleicht man Ghantatala mit den *Toranas* von Sāñcī (*siehe Abb. 56*), fällt vor allem auf, dass Tagores Tor beinahe dekorlos auskommt. Des Weiteren hat Ghantatala im Gegensatz zu den *Toranas* von Sāñcī lediglich zwei Querbalken. Die dekorativen Spiralen wiederum stellen einen eindeutigen Bezug her.

Rein formal könnte Ghantatala eine Reminiszenz an fernöstliche Architektur darstellen. Die japanische Version der symbolischen Eingangspforte zu einem Heiligtum, das *Torii*, weist einige Parallelen auf (*Abb. 132*). *Torii* sind vor allem für Shintō-Schreine gebräuchlich, manchmal finden sie sich aber auch vor buddhistischen Sakralbauten. Die häufig aus Holz gebauten Konstruktionen werden, wie Ghantatala, oft zinnoberrot lackiert. Abgesehen davon bestehen sie ebenfalls aus zwei Querbalken. Was aber gegen eine Herleitung Ghantatalas über *Torii* spricht, sind die eleganten Proportionen der japanischen Tore.

2.2.2.6) Chaitya/Chaiti

Chaitya oder Chaiti ist ein kleines Bauwerk aus Lehm und Kohleteer (*Abb. 133*). Mit Schaufenstern ausgestattet, wurde es 1934 von Bose und dem Künstler Surendranath Kar (1892 – 1970) für den Zweck geschaffen, Kunstwerke der Studenten auszustellen.³⁸² Diese Funktion erfüllt es noch heute.

Das Häuschen offenbart allein durch seine Namensgebung einen weiteren Bezug zu einem architektonischen Typus. Während das Wort „Chaitya“ lediglich eine andere Bezeichnung für einen *Stupa* darstellt, ist eine *Chaitya-Halle* Bestandteil eines buddhistischen Felsenklosters. Chaitya-Hallen beherbergen Reliquien und setzen sich aus mehreren gewölbten Schiffen und einem halbkreisförmigen Umgang zusammen. Der hufeisenförmige Bogen über dem Eingang, *Kudu* genannt, gilt als Charakteristikum. Ein von Lang/Desai/Desai in anderem Zusammenhang genanntes bekanntes Beispiel einer Chaitya-Halle befindet sich in Bhaja, Mahārāṣṭra (*Abb. 134*).

Chaiti steht auf einem ungewöhnlichen dreifach abgestuften Sockel, der annähernd ein Trapez beschreibt. An der langen Seite finden sich drei unterschiedlich große halbkreisförmige Einbuchtungen (*Abb. 135*), deren Funktion sich nicht aus der Betrachtung erschließt. Das Häuschen selbst ist ein Kubus, an den Schmalseiten von breiten, spitz zulaufenden und eigens überdachten Pfeilern gestützt, die nur etwa bis zur halben Höhe des Häuschens reichen. An beiden Längsseiten befindet sich ein hochrechteckiges Fenster in einer nach oben breiter werdenden Nische. Chaiti trägt eine massive Dachkonstruktion aus Steinkohleteer, eine Mischung aus einem *bengalischen Dach* und dem *Kudu*. Drei Löcher im Bogenfeld sorgen für Belüftung.

2.2.3) Śāntiniketan (Uttarayan Complex)

Auf dem Grund seiner Familie ließ der Literaturnobelpreisträger Rabindranath Tagore mit dem Preisgeld zwischen 1919 und 1936 den Uttarayan-Komplex (*Abb. 136*) erbauen. Über 20 Jahre wurde die Anlage erweitert und umgestaltet, bis schließlich die Häuser Konarak (kurz nach 1918), Udayan (1921 – 1938), Shyamali (1935), Punascha (1936) und Udichi (1939) den

³⁸² <http://santiniketantour.com/local3.html>

Ashram vervollständigten. Sein Sohn Rathindranath (1888 – 1961) und Kar waren für die gesamte Ausführung des Projektes verantwortlich.³⁸³

2.2.3.1) Konarak

Der früheste Bau von Tagores eigener Enklave ist Konarak (*Abb. 137*). Ursprünglich bestand es aus Lehm. Tagore nutzte es als Arbeitsplatz.

Leider sind nur Teilansichten des Hauses verfügbar, sodass eine Beschreibung des gesamten Baus unmöglich erscheint. Eine ostseitige Veranda mit einer nur leicht über das Bodenniveau erhabenen Holzterrasse wurde als Bühne für seine Theater- und Tanzstücke verwendet. Die Natur sollte als Kulisse dienen. Bei Lang/Desai/Desai ist die Rede von acht buddhistischen Säulen.³⁸⁴ Ob hiermit tatsächlich die simplen dünnen Stützen der Veranda gemeint sind, scheint fragwürdig. Diese quadratischen dünnen Pfeiler ragen aus oktogonalen Basen in die Höhe. Abgesehen von einem eckig verdickten Teil in der oberen Hälfte sind sie vollkommen blank.

Weiters schreiben die Autoren, Konarak erinnere vom Arrangement der Räumlichkeiten an englische Bungalows. Im Nordwesten und Südwesten befinden sich Schlafzimmer mit angrenzenden Badezimmern, dazwischen liegt ein Gemeinschaftszimmer. Die Räume heben sich durch unterschiedliche Nivellierung voneinander ab.³⁸⁵ Allerdings ist in der Online-Beschreibung der UNESCO zu lesen, dass im ursprünglichen Bau keine Innenwände eingezogen gewesen sein sollen.³⁸⁶ Eine Analogie zu Bungalows könnte man hingegen in der horizontalen Ausrichtung des Hauses wahrnehmen. Der ursprüngliche Lehmbau wurde aus unbekannten Gründen durch den heutigen Bau ersetzt.

2.2.3.2) Shyamali

Ein Lehmbau, der die Zeit im Gegensatz zu Konarak überdauert hat, ist das Haus Shyamali (*Abb. 138*). Die 1935 errichtete Unterkunft stellt aufgrund der einzigartigen technischen Ausführung ein architektonisches Experiment dar. Diese wird von der UNESCO ausführlich beschrieben: Anstelle eines Strohdaches, das Tagore bei einigen anderen Häusern verwendet hatte, wollte er das Haus wegen steter Feuergefahr mit einem Lehmdach decken. Dieser „low-cost“-Bau sollte darüber hinaus zum Modell für die Häuser der Dorfbewohner von Sriniketan werden. Dicke Wände waren vonnöten, um das Gewicht des Daches zu tragen. Einer der

³⁸³ Robinson 1994, S. 124, vgl. Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124. Konarak wird von Robinson nicht erwähnt. Lang/Desai und Desai geben abweichende Entstehungsdaten für die Häuser an. Udayan: 1919 – 1928, Udichi: 1936.

³⁸⁴ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124.

³⁸⁵ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124.

³⁸⁶ <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5495/>

Räume wurde konstruiert, indem man irdene Wassertöpfe in einer Hülle aus Gips- oder Mörtel platzierte und so Wände und Dach zusammensetzte. Tagore hoffte, dass durch diese Technik auch eine bessere Kühlung gewährleistet sei.³⁸⁷

Auf Surendranath Kar geht der Entwurf des Grundrisses zurück, Nandalal Bose bestimmte das Exterieur, basierend auf dem Borobudur Stil, heißt es von Seiten der UNESCO.³⁸⁸ Eine genauere Erläuterung dieser Behauptung wird aber nicht geboten. Die gesamte Außenwand von Shyamali wurde von den Kala-Bhavana-Studenten unter der Leitung von Bose mit Reliefs versehen. Sie heben sich durch ihre dunkle Farbe deutlich von der gelb gestrichenen Fassade des Hauses ab. Die laut UNESCO Santal darstellenden Reliefs beiderseits des Einganges etwa stammen von Baij.³⁸⁹

An der axiometrischen Ansicht von Shyamali (*Abb. 139*) ist erkennbar, dass das Haus, ähnlich wie Kalo Bari (*siehe Abb. 125*), additiv aus Baukörpern unterschiedlicher Höhe und Breite zusammengesetzt wurde. Auch bei Shyamali bildet der zentrale Part mit einem Giebeldach den höchsten Bereich. Eine weitere Parallele ergibt sich aus der Umstellung dieses zentralen Körpers durch einen von Pultdächern geschützten Umgang aus massiven, teils lotrechten, teils geböschten Pfeilern. Ein durch einen *Kudu* gekennzeichnete Eingang ist diesem Umgang im Osten vorgelagert. Im Süden schließt eine umfriedete Terrasse an den Umgang an, an einer Seite begrenzt durch einen weiteren großen Baukörper mit Giebeldach. Auch im Nordwesten befindet sich noch ein hoher Teil mit Flachdach.

Der hufeisenförmige Bogen über dem Eingang bezieht sich eindeutig auf *Chaitya-Hallen*, wie etwa jene in Bhaja, Mahārāṣṭra (*siehe Abb. 134*), oder Ajanta, wie Lang/Desai/Desai feststellen.³⁹⁰

Die Gedrungenheit der Bauteile, die Dicke der Mauern und die niedrige Geschoßhöhe und die beinahe plumpen Proportionen der Pfeiler erzeugen wie schon im Fall Kalo Baris (*siehe Abb. 125*) einen erdrückenden Eindruck, was sicherlich auch mit der Technik in Zusammenhang steht. Selbst die offenen Gänge richten gegen diese Wirkung nichts aus.

Das Haus folgt Lang/Desai/Desai zufolge noch einer folkloristischen Umsetzung, wohingegen die späteren Teile von Śāntiniketan eher einem revivalistischen Gedankengut verpflichtet

³⁸⁷ <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5495/>

³⁸⁸ Borobudur ist ein buddhistisches Heiligtum auf Java. Der Stupa wird zwischen 750 und 850 in die Herrschaft der Sailendra-Dynastie datiert.

³⁸⁹ Die Santal sind eine der ältesten Ethnien Indiens.

³⁹⁰ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124.

sind.³⁹¹ Die Autoren führen außerdem an, dass Shyamali als Gästehaus für Gandhi konstruiert wurde,³⁹² zumindest gilt als gesichert, dass sich Gandhi und Kasturba einige Zeit in Shyamali aufhielten.³⁹³ In diesem Haus hatte Tagore erwartet, seine letzten Tage zu verbringen, wie aus einem seiner bei Robinson zitierten Gedichte hervorgeht:

„I have built with mud a shelter for my last hours
and I have named it Shyamali
I have built it
on the dust of this earth
which buries in it
all sufferings
and cleanses
all stains.“³⁹⁴

2.2.3.3) Udayan

Trotz der Einmaligkeit des Udayan-Hauses (*Abb. 140*), das, wie Robinson erwähnt, ganz nach den Wünschen des Auftraggebers gestaltet wurde,³⁹⁵ lebte der Literat nach dessen Fertigstellung noch in mehreren anderen Häusern. Tagore blieb nie lange sesshaft. Als Tagore sich in Konarak (*siehe Abb. 137*) niederließ, zogen sein Sohn und seine Schwiegertochter in einen Annexbau von Udayan um.³⁹⁶

Da er keine architektonische Ausbildung hatte und persönlich auch kein tiefgehendes Interesse an Architektur zeigte, existieren keine Baupläne für das Gebäude. Es wurde beinahe willkürlich nach spontanen Wünschen Tagores errichtet. Nicht einmal in seinen literarischen

³⁹¹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124.

³⁹² Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124.

³⁹³ Thompson 1993, S. 93. 1914 emigrierten die meisten Bewohner des Phoenix Ashrams, der ersten von Gandhi gegründeten Wohngemeinschaft in Südafrika, nach Indien. Dort kamen sie im Śāntiniketan Ashram von Tagore unter. Um das Überleben der Gemeinschaft zu sichern und ihre Selbstständigkeit zu fördern, spezialisierten sie sich auf die Herstellung von Kokosfett. Als die Ashramiten aus Südafrika eintrafen, zählte der Śāntiniketan Ashram bereits 125 Studenten. Gandhi besuchte Tagore in seinem Domizil. Tagore bot dem Aktivisten an, ein Schulprogramm zu leiten, worauf Gandhi aber verzichtete. Dennoch brachte sein Besuch eine Veränderung mit sich. Künftig sollten die Studenten selbst kochen. Es gab noch weitere Forderungen Gandhis, die von den Studenten allerdings als ein zu entbehrungsreiches Programm empfunden wurden.

³⁹⁴ Robinson 1994, S. 127. Das Gedicht stammt aus einem Guidebook zum Uttarayan Complex. Supriya Roy, Uttarayan: Rabindra Bhavana. An Introduction, 1989, S. 7.

³⁹⁵ Robinson 1994, S. 119, vgl. <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5495/>. Dieser Behauptung widerspricht eine Aussage der UNESCO, Udayan sei im Gegensatz zu den restlichen Gebäuden hauptsächlich von Rathindranath entworfen worden. Die innere Struktur des Hauses passte er den funktionalen Ansprüchen an. Das Bodenniveau der Innenräume variiert. Viele bekannte Gäste wurden hier untergebracht, etwa die Kunsthistorikerin Stella Kramrisch, oder Nehru.

³⁹⁶ <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5495/>

Werken gibt es Beschreibungen jenes für die Architekturgeschichte so wichtigen Objektes, wie Robinson anmerkt.³⁹⁷

Udayan ist der mythologischen Bedeutung der aufgehenden Sonne gemäß nach Osten ausgerichtet.³⁹⁸

Das Haus fügt sich aus zahlreichen kubischen vor- und zurückspringenden Baukörpern zusammen, die wie unterschiedlich hohe Schachteln über- und nebeneinander angeordnet sind, sodass sich daraus ein verwinkelter und höchst komplexer Gesamtbau ergibt. Das mehrgeschossige Gebäude verfügt über einige Dachterrassen und Balkone. Die untere Zone zeichnet sich durch die Einbindung verschiedenster Säulentypen aus.

Ein überdachter und weit vorgeschobener Eingang stützt sich auf zwei massige Säulen. Die untere Hälfte des Schaftes einer solchen Säule ist im Grundriss quadratisch und verläuft in einem leichten konkaven Schwung. Daran schließt ein kurzer oktogonaler Part, der wieder in einen eckigen Teil mit heruntergezogenen Spitzen übergeht. Zwei übereinanderliegende Abstufungen tragen das oberste Element, das wohl ein *Kumbha*-Kapitell (bauchiger, annähernd vasenförmiger Abschluss von indischen Säulen) darstellt. Lang/Desai/Desai sprechen von buddhistischen Säulen am Haupteingang und verweisen auf Ellora resp. Ajanta in Mahārāṣṭra.³⁹⁹ Am ehesten ließen sich die Säulen des überdachten Vorbaus mit einigen aus der Höhle 10 in Ellora vergleichen (*Abb. 141*). Sie befinden sich im Vorraum der eigentlichen Chaitya-Halle. Besonders die Säulen im Hintergrund der Abbildung weisen gewisse Ähnlichkeiten auf, so beginnen auch sie auf quadratischem Grundriss, bevor sie in einen oktogonalen Querschnitt abfasen. Außerdem handelt es sich bei den organisch wirkenden Überhängen der Kapitelle in Ellora um *Purnagatha*-Motive. Die heruntergezogenen Spitzen der Pfeiler in Udayan scheinen stilisierte Formen davon zu sein. Auch für die kehlige Form der unteren eckigen Bereiche der Udayan-Pfeiler finden sich in Ellora Entsprechungen, und zwar in der Höhle mit der Nummer 32 (*Abb. 142*). Dieser Jaina-Tempel aus dem 9. Jahrhundert wurde von westlichen Forschern irrtümlich „Indra Sabha“ benannt. Der *Chujja* über dem Eingang soll sich Lang/Desai/Desai zufolge an Mogularchitektur orientieren, konkrete Beispiele geben die Autoren nicht.⁴⁰⁰

An Udayan treten überdies die schon öfters beobachteten stufenförmigen Übergangszonen zutage, hier erstmals als echte Kapitelle ausgebildet. Aber nicht nur bei den Kapitellen der

³⁹⁷ Robinson 1994, S. 119.

³⁹⁸ Robinson 1994, S. 119.

³⁹⁹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124.

⁴⁰⁰ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124. Weiters weisen die Autoren auf die kurvierten Steindecken der Balkone hin. Sie sollen von einer Reminiszenz an den Diwan-i-Khas in Fatehpur Sikrī zeugen.

Pfeiler im unteren Geschoß, auch bei den oberen Ecken der Fenster im zweiten Geschoß ist dieses Motiv deutlich zu sehen.

Das Interieur des Hauses folgt laut Lang/Desai/Desai mit seinem niedrigen Mobiliar und dementsprechend niedrigen Fenster japanischen Einrichtungsprinzipien. Zum Haus gehört auch ein kleiner Mogulgarten.⁴⁰¹

2.2.3.4) Udichi

Das ebenfalls stark nivellierte und verschachtelte zweigeschoßige Haus Udichi (*Abb. 143*) vermittelt einen ähnlichen Eindruck wie Udayan. Der im Grundriss rechteckige zentrale Bauteil stellt wieder den höchsten Bereich dar. Nach außen hin schließen niedrigere Kompartimente an. An einer Schmalseite führt eine Treppe ins zweite Geschoß (*Abb. 144*).

Die Bauweise von Udichi wird Tagores Wunsch nach mehr Licht und Luft gerecht. Udichi ist auffallend großflächig befenstert, insbesondere das untere Geschoß wird von den großen rechteckigen Fensterflächen dominiert. Die Fenster setzen sich aus kleinteiligen, gitterartig angeordneten Streben und Sprossen zusammen.

Das obere Geschoß über dem breiten durchlaufenden Gesims tritt ein wenig hinter der Nullebene zurück (*Abb. 145*), wie schon Lang/Desai/Desai festgestellt haben.⁴⁰² Auch dieses Geschoß wird von vielen, etwas kleineren Fenstern gut belichtet. Eine interessante Bogenform ist in einem risalitartig vorspringenden Baukörper zu bemerken. Die in hochrechteckige Blendnischen eingebetteten Fensteröffnungen enden hier in einer Mischung aus Vielpaß- und Hufeisenbogen. Die Öffnungen werden von Gitterbrüstungen gesichert. Ein *Chujja* umsäumt das Flachdach. Konsolen bilden den Übergang zwischen Mauer und Chujja.

2.2.3.5) Punascha

Punascha wiederum erscheint als ein Geschoß hohes Bauwerk mit starker horizontaler Ausrichtung, auch bedingt durch das flache Dach, tatsächlich wie ein Bungalow (*Abb. 146*). Es wurde wie Udichi mit großflächigen Fenstern versehen.

An der Schmalseite befindet sich ein etwas erhöhter gepflasterter Platz mit halbkreisförmigem Grundriss, der über eine mittig auf einer Achse mit der Eingangstür platzierte Treppe zu erreichen ist. Er wird von einem steinernen Zaun und einer begrünten Laube begrenzt. In diesem hofartigen Bereich befinden sich Bänke als Sitzgelegenheiten. Tagores Sohn

⁴⁰¹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124.

⁴⁰² Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124, S. 125.

Rathindranath plante laut Robinson neben diversen Häusern auch die Gärten des Komplexes. Er verstand es, diverse ausländische Bäume und Blumen zu züchten und ein idyllisches Ambiente zu schaffen.⁴⁰³

Robinson zufolge holte sich Kar für die Entwürfe der Bauten des Uttarayan Complexes Inspirationen aus ganz Asien, etwa aus Java, wohin er 1927 mit Rathindranath reiste oder aus Japan.⁴⁰⁴

Eine Gliederung der Fassade ist durch breite geböschte Pilaster gegeben (*Abb. 147*). Sie erinnern ein wenig an die schlichten Pfeiler der Höhle 4 in Ajanta aus dem 5. oder 6. Jahrhundert (*Abb. 148*). Die Pilaster von Punascha kommen wie die Pfeiler des Viharas ohne Sockel aus. Eine weitere Parallele ist zwischen der Form der Kragsteine im *Vihara* (Wohnzellen für die Mönche in einem buddhistischen Felsenkloster) und dem kumbhaartigen Abschluss von Punascha zu sehen.

Elemente von Hindu-Tempeln, Mogul- und Rajput-Palästen und von den bereisten asiatischen Ländern fanden über einen Zeitraum von 40 Jahren ihren Weg in die Bauten von Śāntiniketan. Mehrotra sieht darin eine Entsprechung zu Tagores Philosophie der kulturellen Assimilation und der Suche nach einer pan-asiatischen Identität.⁴⁰⁵ Abgesehen von der anhaltenden Verwendung von Elementen aus dem indosarazenischen Stil kam es auch zu einer Renaissance von Motiven, welche die Raj nie in ihren Kanon aufgenommen hatte.

Die formale Erscheinung des Uttarayan-Komplexes entspricht schlussendlich vor allem Tagores sich wandelnden Idealversionen von Behausungen. Sein existenzielles Bedürfnis nach mehr Licht und Raum hatte er unter anderem in einem Brief an seine Nichte formuliert, der bei Robinson wiedergegeben wird: „How I cherish light and space! Goethe in his Death-bed wanted 'more light'. If I am capable of expressing my desire then, it will be for 'more light and more space'“. ⁴⁰⁶ Trotz dieses Verlangens nach Luft, Licht und Platz blieben viele seiner in Auftrag gegebenen Häuser, wie Robinson bemerkt, seltsam finster und beengt mit ihren schweren, niedrigen Decken, dunklen Holzvertäfelungen und den kurzen dicken Säulen. Darüber hinaus gelang es Tagore auch nicht, sich von den Konventionen der westlichen Architektur loszusagen, was der Autor vor allem auf Tagores mangelnde architektonische

⁴⁰³ Robinson 1994, S. 128.

⁴⁰⁴ Robinson 1994, S. 128. Dazwischen erhielt Suren Kar Aufträge für andere Gebäude, unter anderem entwarf er Teile der Ausstattung der Government Buildings in Delhi.

⁴⁰⁵ Mehrotra 2000, S. 65.

⁴⁰⁶ Dutta/Robinson 1992, S. 111, zit. n. Robinson, S. 119.

Kenntnisse zurückführt.⁴⁰⁷ Letztendlich wurde Śāntiniketan in erster Linie als experimentelle Schule abseits des englischen Bildungswesens konzipiert, wie Thompson zu verstehen gibt.⁴⁰⁸

2.3 Formale Quellen

2.3.1) Buddhismus

Die Pioniere der autochthonen indischen Architektur standen vor exakt derselben Schwierigkeit wie die Kolonialmacht bei der Erfindung des indosarazenischen Stils: An welche Epoche, welches Goldene Zeitalter der Architektur sollte man sich halten? Interessanterweise knüpften sie genau da an, wohin Lutyens die Entwicklung der Raj-Architektur mit dem Bau der Government Buildings (*siehe Abb. 42*) geführt hatte. Monumentale Formen aus der buddhistischen Architektur wurden involviert, zum Beispiel der *Kudu*, welcher sich vom Eingangsportal einer *Chaitya-Halle* ableiten lässt, etwa von jener in Bhaja (*siehe Abb. 134*). Gleich zwei Bauten in Śāntiniketan weisen dieses Element auf, Chaiti im *Ashram* (*siehe Abb. 133*) und das Haus Shyamali im Uttarayan Complex (*siehe Abb. 138*).⁴⁰⁹ Die Ghantatala genannte Konstruktion aus rotgestrichenem Holz (*siehe Abb. 131*) bezeugt eine weitere Reminiszenz an den buddhistischen Monumentalbau, nämlich an Toranas, wie sie etwa in Sāñcī (*siehe Abb. 56*) zu finden sind. Ferner kamen beim Uttarayan Complex einzelne Motive der Pfeiler von den Felsenheiligtümern in Ellora und Ajanta in Mahārāṣṭra zum Einsatz. Von Pfeilern der Höhle 32 in Ellora (*siehe Abb. 142*) wurden womöglich der konkav geschwungene, viereckige Unterbereich und das *Kumbha*-Kapitell für die Eingangspfeiler von Udayan übernommen. Die stereometrische Grundform bzw. das vereinfachte *Purnagatha*-Motiv lassen sich womöglich von Pfeilern der Höhle 10 in Ellora (*Abb. 141*) herleiten. Die Pilaster des Hauses Punascha zeigen Ähnlichkeiten mit den Pfeilern der Höhle 4 in Ajanta (*Abb. 148*). Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass die architektonischen Motive nicht ausschließlich mit dem Buddhismus verknüpft werden können. Gerade besagte Felsenheiligtümer beherbergen nicht nur buddhistische Stätten, sondern auch hinduistische

⁴⁰⁷ Robinson 1994, S. 129. Robinson beschreibt einen möglichen Grund dafür treffend mit den Worten: „Unfortunately, architecture was one of the few areas of artistic endeavour where he was unequipped, or perhaps unwilling, to make a successful break with convention.“

⁴⁰⁸ Thompson 1993, S. 93.

⁴⁰⁹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124.

und jainistische. Eine ähnliche Formsprache ist in vielen in etwa zur gleichen Zeit entstandenen Höhlen zu finden und kann daher nicht allein auf religiöse Zugehörigkeiten zurückgeführt werden.

2.3.2) indosarazenischer Stil

Letztendlich mussten die Revivalisten auch aus dem Potpourri des Indosarazenischen schöpfen. Wahrscheinlich besannen sie sich auf den Ursprung dieser Formen, die – zu Recht – als die eigenen empfunden wurden. Speziell Motive wie *Jalis* und *Chujjas* waren vom Antlitz des indischen Subkontinents einfach nicht mehr wegzudenken, ganz zu schweigen davon, dass sie wichtige bauliche Funktionen erfüllten. Wohl aus diesen Gründen machten die Auftraggeber Gebrauch davon, beispielsweise bei den kreisrunden „Freiluftklassenzimmern“ im Ashrambereich von Śāntiniketan (*siehe Abb. 130*), die mit beiden Elementen versehen wurden. Chujjas zeichnen auch die Häuser Udayan (*siehe Abb. 140*) und Udichi (*siehe Abb. 144*) aus.

2.3.3) „Vernacular architecture“

Eine andere Option der Revivalisten war, monumentale Formen abzulehnen und sich stattdessen an der traditionellen Architektur der Zivilbevölkerung zu orientieren. Im Englischen gibt es dafür den Ausdruck der „vernacular architecture“, in dem viel mehr Bedeutungsfacetten mitschwingen, die diesen formalen Typ treffender charakterisieren. Schlägt man im PONS-Wörterbuch das Wort „vernacular“ nach, so erhält man die Adjektive „funktional“ und „volksnah“, in Verbindung mit Landschaft „landestypisch“. Im Deutschen kommt man diesem Sinngehalt am ehesten mit dem Wort „folkloristisch“ nahe. Die Häuser des Sabarmati Ashrams (*siehe Abb. 115, 118, 119, 120, 121, 122*) sind bestimmt durch eine einfache landestypische Konstruktionsweise, weshalb sie als „vernacular architecture“ einzustufen sind.

Die Modernität der Gebäude steckt nicht so sehr in ihrem Erscheinungsbild oder gar in neuartigen Bautechnologien, sondern in ihrem minimalistischen Anspruch.⁴¹⁰ Als Unterkünfte waren sie auf reine Funktionalität ausgerichtet, ohne besonderen repräsentativen Ansprüchen Genüge leisten zu müssen – dennoch wirkten sie in ihrer Einfachheit identitätsstiftend.

⁴¹⁰ Mehrotra 2000, S. XXI, 59.

2.4 Kulturhistorische Gründe

2.4.1) Das Swadeshi Movement

Antikolonialistische Strömungen hatte es in Indien schon lange gegeben. Relativ neu hingegen waren nationalistische und separatistische Bestrebungen im Sinne eines selbstständigen gesamtindischen Staates. Dieses Verständnis einer nationalen Identität dürfte vom europäischen Nationalismus beeinflusst worden sein. Mit der Vereinigung des Landes unter der britischen Monarchie als einzigen Schirmherren begann dieses Großreich unter der Diversität seiner Sprachen und Kulturen zu zerreißen. Die politische Atmosphäre war ähnlich geladen wie jene in Europa vor Ausbruch des ersten Weltkrieges. Das Swadeshi Movement hatte seinen Ausgang bereits vor dem Machttransfer der EIC zur britischen Krone genommen. Durch die Bengalkrise wurde die Bewegung von Neuem geschürt. Inzwischen war Bengalen zum Zentrum antibritischer Aktivitäten geworden. Im Unabhängigkeitskampf sollte es, nicht zuletzt aufgrund charismatischer Leitfiguren wie Gandhi, Nehru oder Tagore zur entscheidenden Triebfeder werden.

Die Verfechter des Swadeshi Movements beriefen sich auf die eigenen Traditionen und wollten im Bewusstsein der Bevölkerung wieder einen Platz dafür schaffen.⁴¹¹ Das Hauptaugenmerk lag dabei auf den bildenden Künsten, der Literatur und der Architektur, doch auch Bereiche des alltäglichen Lebens suchte man im Sinne dieser Strömung zu erneuern – die eigene Sprache, Religion und Kleidung. Der von vielen Indern als erstrebenswert betrachtete britische Lebensstil sollte zurückgedrängt und durch den ursprünglichen ersetzt werden. Durch den Boykott englischer Produkte, der bis zu Bücherverbrennungen reichte, erhielt die Bewegung regen Zulauf. Die Leitfiguren bemühten sich, das geforderte Self-Empowerment auch selbst in den *Ashrams* mittels Selbstversorgung und alternativer Bildung vorzuleben. Das Swadeshi Movement war nicht nur ein Zeichen an die Briten, sondern diente der indischen Bevölkerung als praktischer Beweis der eigenen Unabhängigkeit.

2.4.2) Bildung

Wie eben angedeutet, nahm Bildung einen wichtigen Faktor innerhalb des Swadeshi Movements ein. Die Universitätsstadt Śāntiniketan ist ein architektonisches und

⁴¹¹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 120 – 121. In den Jahren 1903 und 1908 wurde das Swadeshi-Movement besonders populär. Mahatma Gandhi und die bengalische Intelligentsia waren darin maßgebliche Vorreiter.

soziokulturelles Experiment zugleich. Die Bezeichnung „Śāntiniketan“ setzt sich aus den Wörtern „niketan“ für „Ort, Platz“, aber auch „Angelegenheit“ und „śānti“ für „Friede“ zusammen.⁴¹² Ghosh erläutert das Wesen des Projektes von Rabindranath Tagore.⁴¹³ In Śāntiniketan wollte der Dichter und Philosoph Alternativen zum englischen Bildungswesen schaffen, fernab von Wirtschaftlichkeit und ehrgeiziger Anhäufung von Wissen. Ghosh beschreibt Śāntiniketan als non-utilitaristisches Projekt. Tagore ging es darum, einen Reifungsprozess des Geistes in einem humanitären Sinn in Gang zu setzen, Bildung nicht als Zwang zu empfinden, sondern als konstanten Teil des Lebens selbst. Kreativität und Spontanität sollten in Verbindung mit spirituellem Erleben in einer kontemplativen Umgebung gefördert werden. Tagores Schule wollte entgegen einer herkömmlichen Erziehung eine Kultivierung des Gefühls, eine Bildung der Sinne und des Intellekts erreichen, wobei der Mensch seine Position als Individuum in Relation zum Universum reflektieren sollte.

Die Naturverbundenheit Tagores ging einher mit einer Ablehnung des urbanen Lebensstils, der Industrie und Technik, da sich diese nach seinem Verständnis limitierend auf den Geist auswirken,⁴¹⁴ vermutlich aber auch, weil er die städtische Lebensweise und technische Leistungen mit europäischen Idealen in Verbindung brachte. Einsamkeit und Meditation hielt Tagore für Notwendigkeiten für künstlerische Entfaltung, Natur für die wichtigste Inspirationsquelle. Der Literat berief sich Ghosh zufolge auf die Tradition des „tapovan“, ein Wort, in dem mehrere Bedeutungsebenen mitschwingen. Das Wort „tapas“ kann als „Buße“, „Demut“ oder „Sparsamkeit“ übersetzt werden, „vana“ bezeichnet einen Wald, Dickicht oder Gestrüpp. Im allgemeinen Verständnis werden in Indien Orte als Tapovan bezeichnet, an die sich einst jemand zurückgezogen hat, um spirituelle Praktiken zu auszuüben.⁴¹⁵ Śāntiniketan kann jedenfalls getrost als Vorreitermodell für grüne Pädagogik verstanden werden.

Tagore erkannte den Nationalismus als Maske des Imperialismus und sah Bildung außerdem als Chance, politischer Radikalisierung zu entgehen.⁴¹⁶ Dass nicht nur Männer, sondern auch Frauen an diesem Projekt teilhatten, und zwar sowohl als Schülerinnen als auch als Lehrerinnen, zeigt seine Aufgeschlossenheit.⁴¹⁷

Auf der UNESCO-Website wird das 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründete Bauhaus zum Vergleich herangezogen, obwohl zugleich explizit darauf hingewiesen wird, dass Tagore

⁴¹² Ghosh 2012, S. 31.

⁴¹³ Ghosh 2012, S. 14 – 16, 19, vgl. <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5495/>

⁴¹⁴ Ghosh 2012, S. 15.

⁴¹⁵ Ghosh 2012, S. 20.

⁴¹⁶ Ghosh 2012, S. 22 – 23.

⁴¹⁷ <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5495/>, vgl. Ghosh 2012, Osman 2008, Lang/Desai/Desai 2000 [1997]. Dieses Faktum wird in der Literatur nur bei Desai/Desai/Lang klar. Bei den anderen Autoren wird es ausgeklammert, sodass der Eindruck entsteht, es hätte sich um eine reine Jungenschule gehandelt.

selbst jeden Vergleich mit westlichen Universitäten oder ähnlichen Bildungsstätten kategorisch ablehnte. Doch einige ideelle Werte des Bauhauses erscheinen tatsächlich ähnlich: So basierte der Unterricht der Kunstschule, die erstmals Kunst und Handwerk zusammenführte, auf modernster Pädagogik und es herrschte ein Geist der Internationalität. Darüber hinaus wurde die soziale Verantwortung des Künstlers gegenüber der Gesellschaft ins Bewusstsein gerückt.⁴¹⁸

2.4.3) Pan-asiatische Identität

Der ursprünglich von der Kolonialmacht propagierte Slogan des „Greater India“ könnte seinen Anteil an der Ausbildung der pan-asiatischen Identitätssuche haben. Tagore verstand Śāntiniketan als materielle Entfaltung derselben. Immerhin sind die revivalistischen Bauten nicht nur aus buddhistischem Formengut zusammengefügt, sondern weisen wie der indosarazenische Stil mehrere verschiedene formale Quellen auf, unter anderem treten im Haus Udayan Lang/Desai/Desai zufolge sogar japanische Elemente zutage,⁴¹⁹ was allerdings wegen mangelnden Bildmaterials nicht überprüft werden kann. Die weit vorkragenden Pult- und Walmdächer von Kalo Bari in der Kunstsektion (*siehe Abb. 125*) erinnern immerhin vage an japanische Dachformen. Ebenso gut wie von indischen *Toranas* (*siehe Abb. 56*) könnte Ghantatala (*siehe Abb. 131*) von japanischen *Torii* (*siehe Abb. 132*) inspiriert worden sein.

⁴¹⁸ <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5495/>, vgl. Ghosh 2012, Osman 2008, Lang/Desai/Desai 2000 [1997].

⁴¹⁹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124. Die Autoren nennen konkret nur die Inneneinrichtung des Hauses.

2.5 Politisch-historische Hintergründe

2.5.1) Liberale Reformen

Lord Ripons Initiative von 1882, welche die Einführung von Bezirksgrenzen zum Ziel gehabt hatte, legte den Grundstein für sämtliche Reformen, die der Dezentralisierung zugute kamen: die Royal Commission on Decentralization von 1908, die Montagu-Chelmsford Reformen von 1918 und die Statutory Commission von 1930. Ab August 1917 stellte die Raj einige selbstregierende Institutionen, was die Besetzung von administrativen Stellen durch Inder herbeiführen und Maßnahmen in Richtung Unabhängigkeit setzen sollte. Der India Act von 1919 erlaubte es den Provinzen, Teile der Verwaltung selbst zu übernehmen, wobei das ganze Land betreffende Angelegenheiten, wie Verteidigung und Äußeres, in den Händen der Britischen Krone blieben. Die provinziellen Regierungsoberhäupter erhielten dabei gerade so viel Macht, um die Legislative in der Provinz davon abhalten zu können, Beschlüsse zu fassen, die den Interessen der Raj widersprachen, wie Johnson andeutet.⁴²⁰

Viceroy Chelmsfords Versprechungen fanden aber nicht überall Anklang. Austen Chamberlain (1924 – 1929 Außenminister von Großbritannien) ermahnte ihn, die indische Unabhängigkeit sei „a distant goal, and [...] anyone who pretends it is realizable today or in the early future is no friend to the Government and no friend to India itself“.⁴²¹

Die Kongresspartei konfrontierte die britischen Machthaber fortwährend mit weiteren Forderungen nach Reformen, wie Johnson erwähnt. Als Gegenmaßnahme schaltete die Raj eine Kommission ein, die mehrere liberale Reformen ausarbeiten sollte, um gleichzeitig den INC unter Kontrolle zu halten und seinem Ansinnen in vorstellbarem Maß nachzukommen. Da die sogenannte Simon Commission nur aus Briten bestand, beschloss die Partei jedoch, sie ebenfalls zu boykottieren.⁴²²

Nach einer Reihe von Round Table Conferences wurde 1935 der Government of India Act ins Leben gerufen. Ironischerweise waren die Beschlüsse der Simon Commission und des Acts erstaunlich ähnlich: Es ging um mehr politische Selbstständigkeit der Provinzen. Darüber hinaus wurde beschlossen, die Maharajas als Gegengewicht zu den provinziellen Regierungsparteien stärker in die Verantwortung zu nehmen.⁴²³

Der Zweck von liberalen Reformen lag für die Briten Johnson zufolge nicht im Altruismus, er war vielmehr ein Werkzeug, um zu erreichen, dass die indische Bevölkerung die

⁴²⁰ Johnson 2008, S. 469.

⁴²¹ Rao 2010, S. 164.

⁴²² Johnson 2008, S. 470.

⁴²³ Johnson 2008, S. 470.

Rollenverteilung zwischen der Raj und sich selbst anerkannte.⁴²⁴ Die Bereitschaft der Raj, konstitutionelle Reformen zu erlassen, sollte demonstrieren, dass die Briten den sich wandelnden Verhältnissen und Erfordernissen des modernen Kolonialismus gewachsen waren.⁴²⁵

2.5.2) Restriktionen und Radikalisierung

Die beiden konkurrierenden Parteien INC und ML verfassten 1916 eine gemeinsam unterzeichnete Forderung nach Unabhängigkeit von Großbritannien. Ein Jahr darauf antwortete die Raj mit einer Absichtserklärung, in der eine schrittweise Entlassung in die Selbstregierung garantiert wurde.

Dieses Versprechen einzulösen, beeilten sich die britischen Machthaber nach dem ersten Weltkrieg, in dem etwa 1,3 Millionen Inder vor allem zum Kriegsdienst in anderen Kolonien wie Afrika eingezogen wurden, nicht besonders. Trotz zögerlicher Liberalisierungserlässe blieben restriktive Gesetze wie der Rowlatt Act von 1919 bestehen. Dieser war durch das britische Parlament, den Viceroy und das Imperial Legislative Council verkündet worden und besagte, dass die Notstandsgesetzgebung der Kriegszeit auf unbestimmte Zeit verlängert werden würde, was die Exekutive dazu legitimierte, Eigentum zu untersuchen und zu beschlagnahmen und Zivilpersonen ohne Begründung festzunehmen und zu inhaftieren.

Als Reaktion auf die Gesetzeslage kam es im selben Jahr bei Demonstrationen zu gewaltsamen Ausschreitungen. Britische Einrichtungen wurden angezündet, woraufhin der Generalgouverneur des Punjab einen Schießbefehl gab. Beim Massaker von Amritsar wurden mehrere hundert, friedliche Demonstranten in einem abgeschlossenen Park getötet und über tausend verletzt.

1928 und 1929 spitzte sich die Lage noch zu. Es gab eine Welle von gewaltsamen Auseinandersetzungen und Verhaftungswellen. Der marxistisch gesinnte Nehru verlangte die sofortige Unabhängigkeit, die seiner Meinung nach notfalls mit Gewalt erreicht werden sollte. Die Kongresspartei forderte zunächst die Unabhängigkeit innerhalb eines Jahres, doch auf die Weigerung der Raj hin schloss sie sich Nehru an.

In den 30er-Jahren kam es zu einer Radikalisierung von INC und ML. Unter Subhash Chandra Bose (1897 geb., seit 1945 vermisst) formte sich aufgrund von Streitigkeiten über den Sinn des gewaltlosen Widerstandes ein fundamental-hinduistischer Flügel innerhalb des INC. Differenzen zwischen Muhammad Ali Jinnah (1876 – 1948) und Gandhi hatten zur Folge, dass

⁴²⁴ Johnson 2008, S. 468.

⁴²⁵ Johnson 2008, S. 472.

Ali Jinnah sich der ML anschloss und erster Präsident der Partei wurde. Gandhi setzte sich, in der Hoffnung die Streitigkeiten zwischen Hindus und Muslimen zu entschärfen, für den osmanischen Sultan ein, der vielen Muslimen als religiöses Oberhaupt galt und dessen Reich unter den Kolonialmächten aufgeteilt werden sollte. Ali Jinnah verurteilte eine solche Durchmischung religiöser und politischer Interessen.

1940 gab die ML in der Lahore-Resolution bekannt, dass sie einen eigenen unabhängigen Staat für Muslime wünsche. Dieser Form der Separation versuchte Gandhi bis zum tatsächlichen Eintritt des Ereignisses entgegenzuwirken.

2.5.3) Die Kampagnen des zivilen Ungehorsams

Gandhi rief als Reaktion auf den Rowlatt Act Satyāgraha, die Kampagnen des zivilen Ungehorsams, ins Leben. Diese dauerten von 1920 bis 1930 und führten wegen Streiks zur Lahmlegung des Regierungsapparates. Viele Inder, die in Fabriken, Ämtern oder der Armee beschäftigt waren, schlossen sich der Bewegung an und unterstützten den INC, welcher dadurch immens an Zulauf gewann.

Nach der offiziellen Unabhängigkeitsforderung der Partei richtete Gandhi ein Programm an die Raj, um diese umzusetzen. Er drohte mit weiteren Satyāgrahas, sofern man seinen Vorschlägen nicht nachzukäme. Da die Regierung nicht reagierte, erfolgte am 12. März 1930 mit dem Salzmarsch eine der spektakulärsten Handlungen unter Gandhis Leitung. Mit seinem Gefolge legte er 385 Kilometer vom Sabarmati Ashram in Amdāvād bis nach Dandi am Arabischen Meer zu Fuß zurück. Der Salzmarsch sollte das Monopol der Briten auf dieses wichtige Nahrungsmittel brechen, indem er zur Steuerverweigerung aufrief. Die Aktion erwies sich als großer Erfolg, denn die Inder begannen daraufhin massenweise, ihr Salz selbst zu gewinnen und weiterzuverkaufen. Zwar zog dies eine Verhaftungswelle nach sich, doch das tat der Unterstützung seitens der Bevölkerung keinen Abbruch.

Nach den erfolglosen Round Table Conferences in London arretierte die Kolonialregierung Gandhi. In Haft protestierte er gegen die Intentionen der Raj, das Land nach religiösen Mehrheiten zu teilen und gegen die Sonderbehandlung von Kastenlosen, indem er in Hungerstreik ging.

1942 rief die Kongresspartei mit der Quit-India-Bewegung zu Massenprotesten auf, um die Kolonialmacht zur Unabhängigkeit zu drängen. Die Briten vertrösteten die Bevölkerung auf das Kriegsende. Wieder inhaftierte man Gandhi und die meisten Mitglieder der Partei ohne Gerichtsbeschluss. Diese Haft saßen beinahe alle bis zur Unabhängigkeit ab. Abermals waren die als friedliche Demonstrationen geplanten Proteste von heftigen Gewaltausbrüchen begleitet. Wegen der schlechten Organisation der Demonstranten erreichten diese zwar keine

unmittelbare Lösung, aber die Raj musste einsehen, dass Indien langfristig nicht mehr kontrollierbar sein würde.

2.5.4) Zweiter Weltkrieg und Unabhängigkeit

So gespalten sich INC und ML gaben, sie waren sich einig gewesen, ihre Streitkräfte für den Zweiten Weltkrieg nur zur Verfügung zu stellen, wenn ihnen die lang ersehnte Unabhängigkeit gewährt werden würde. Die Briten ignorierten diese Forderung und verkündeten ohne Rücksprache mit den indischen Politikern den Kriegsbeitritt Großbritanniens und seiner Kolonien. Trotz dieser Aktion meldeten sich etwa 2,5 Millionen indische Freiwillige, um als Soldaten zu dienen.

Bose flüchtete nach Japan, von wo aus er die Indian National Army aufstellte. Diese befand sich im Kampf um Burma auf Seite der Deutschen und Japaner und kapitulierte zusammen mit den Japanern.

Nach 1945 benannte sich der Indian National Congress in All-India Congress um. Unter der Leitung Gandhis und Nehrus stand er für ein säkulares, unabhängiges Indien mit demokratischen Grundsätzen. Nach Ende des Krieges kamen die Inder ihrem lang ersehnten Ziel mit rasanten Schritten näher. Der gesamte Subkontinent wurde ungeachtet der Proteste der Kongresspartei im Zuge des Mountbatten-Plans nach religiösen Gesichtspunkten in drei Staaten geteilt. Die Fürstenstaaten mussten sich bis zu diesem zeitlichen Ultimatum entscheiden, welchem Staat sie angehören wollten. In Kaśmīr führte dies zu einer besonders heiklen Situation, an dem sich immer noch internationale Konflikte um die territoriale Zugehörigkeit dieses fruchtbaren Tales entzündeten.

Am 15. August 1947 erklärte die Raj die Indian Union mit hinduistischer Mehrheit, Pakistan mit muslimischer Majorität und Sikkim mit einer buddhistischen Überzahl zu unabhängigen Dominaten. Letzteres wurde bald aufgelöst und der Indischen Union einverleibt. Diese plötzliche, wenig durchdachte Zergliederung hatte eine spontane Massenemigration und eine bis heute währende Rivalität der Staaten Indien und Pakistan zur Folge.

2.6 Situation der Handwerker und Architekten

Die Lage der Architekten verbesserte sich mit der Verlagerung von den großen repräsentativen Bauaufträgen der Raj zu Projekten im kleineren Maßstab, die der Wirtschaft und dem öffentlichen Leben verpflichtet waren. Hatten die ersten Architekturinteressenten noch im Ausland studieren müssen, um einen Titel zu erlangen, so eröffnete sich nun mit dem Erscheinen der anglo-indischen Architektenfirmen eine Möglichkeit, den Beruf des Architekten auch im eigenen Land zu erlernen. Lang/Desai/Desai zufolge fiel die Etablierung von Architekturschulen nämlich in den Aufgabenbereich jener Firmen.⁴²⁶ Deren Leiter stammten zwar zu Beginn aus Großbritannien, allerdings operierten sie ausschließlich in Indien. 1910 gab es laut den Autoren zwölf große Firmen, wobei die in Kolkata tätige Martin & Burn Company sicherlich zu den bekanntesten zählte. William A. Chambers & Company, Hall & Batley, etc. hatten ihren Tätigkeitsbereich in Mumbai. Mit zunehmendem Wohlstand kam es zur „Indisierung“ der Firmen, sprich einer Übernahme durch einheimische Führungskräfte,⁴²⁷ was sich in der stilistischen Ausrichtung der Gebäude manifestierte.

Für die Errichtung der eingangs besprochenen autochthonen Architektur wurden jedoch keine ausgebildeten Architekten angestellt. Selbstermächtigung und Selbstgenügsamkeit waren die Leitgedanken der Mitstreiter des Swadeshi Movements. Deswegen erbauten sie ihre Häuser gemeinschaftlich. Dafür nahmen sie relativ lange Bauzeiten und Konstruktionsfehler in Kauf. Tagores Sohn Rathindranath, bei dem es sich bezeichnenderweise um einen Autodidakten handelte, hatte eine wissenschaftliche Ausbildung in Amerika genossen, allerdings nicht als Architekt oder Ingenieur. Ihm waren die Fehler bei der Konstruktion von Shyamali, wie Robinson behauptet, von Anfang an bewusst. Tatsächlich wurde das Dach während der schweren Monsunfälle 1936 undicht und musste mit Tarpaulin ausgebessert werden.⁴²⁸

2.7 Baumaterialien und Techniken

Sowohl Tagore als auch Gandhi griffen bei ihren Projekten auf lokale, einfache und kostengünstige Materialien zurück. Unabhängigkeit bedeutete für sie sowohl finanzielle Unabhängigkeit von den reichen Eliten des Landes als auch Unabhängigkeit vom „British way

⁴²⁶ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 141 – 143.

⁴²⁷ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 164 – 169.

⁴²⁸ Robinson 1994, S. 128. „Tarpaulin“ ist eine Bezeichnung für ölgetränktes Leinen, vgl. Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124.

of life“. Damit distanzierten sie sich zugleich von der Kolonialmacht und von den Maharajas, welche der Raj aus ihrer Sicht durch die Übernahme eines westlichen Lebensstils in vielen Fällen zu nahe standen.⁴²⁹

Maganlal, Gandhis Sohn, beschränkte sich bei der Errichtung des Sabarmati Ashrams auf Werkstoffe wie Lehmziegel, Fliesen, Bambus und Holz. Ziegel zählen laut Halder/Halder seit jeher zum ältesten und am meisten genutzten Baumaterial in Indien. Der Schlick dafür wurde aus den zahlreichen Flüssen gewonnen. Die ältesten archäologischen Funde von luftgetrockneten Lehmziegeln im Gebiet von Mehrgaoh (Pakistan) reichen bis 6000 vor Christus zurück.⁴³⁰ Auch Steine aus der Umgebung wurden gesammelt. Zum Schutz vor Nässe – der Monsun stand unmittelbar bevor – bestrichen die Arbeiter die Häuser nach Thompsons Angaben mit Steinkohleteer.⁴³¹

Der Uttarayan Complex hat mehrere Häuser aus Lehm vorzuweisen: Shyamali (*siehe Abb. 138*), welches aus diesem Werkstoff, Kuhdung und Pflanzenfasern errichtet wurde, wie bei Lang/Desai/Desai zu lesen ist,⁴³² Kalo Bari (*siehe Abb. 126*) und laut UNESCO ursprünglich auch das Haus Konarak (*siehe Abb. 137*). Auf einer Reise nach Asam sollen Tagore aus Schlamm bestehende Wohnbauten dazu inspiriert haben.

2.8 Bautypen und Funktionen

Auffällig erscheint, dass die führenden Persönlichkeiten des Widerstandes gegen die Raj die Bildung von Gemeinschaften sehr bewusst forcierten. Dies geschah durch die Gründung von Baukomplexen, die eine besondere Form des kommunalen Wohnens ermöglichten.

Allen voran Gandhi propagierte den Lebensstil in einer alten traditionellen Form der Behausung. Das Leben im *Ashram* sollte vor allem dazu nützen, Unabhängigkeit von staatlich kontrollierten Einrichtungen zu erreichen. Es wurde Agrikultur mit dem Ziel der gänzlichen Selbstversorgung betrieben, damit man nicht mehr auf industriell gefertigte Lebensmittel angewiesen war und damit die Leute in den staatlichen Betrieben nicht mehr ausgebeutet werden konnten. Zudem gab es den Wunsch nach freier Bildung fernab vom Bildungssystem

⁴²⁹ Tillotson 2010, S. 170. In den oftmals europäischen historistischen Innenausstattungen der Maharaja-Paläste zeichnete sich eine Entwicklung ab, die bereits in den 1830ern begonnen hatte, als die Raj gezielte Bemühungen anstellte, die indische Oberschicht zu verwestlichen.

⁴³⁰ Halder/Halder 2013, S. 32. Bereits die Industal-Zivilisation kannte gebrannte Ziegel. In der Maurya-Periode (320 – 185 v. Chr.) wurden abermals Ziegel verwendet.

⁴³¹ Thompson 1993, S. 108.

⁴³² Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 124.

der Engländer. Diese Vision von einem Leben innerhalb einer familiären Gemeinschaft ohne staatliche Abhängigkeit sollte als Vorbild für die Verwaltung eines unabhängigen Indien dienen.⁴³³

Zwar war der von Gandhi gegründete Sabarmati Ashram nicht das erste Exemplar dieser Form von Wohngemeinschaft, doch er wurde zum Modell für folgende Exemplare dieses kommunalen Behausungs-Typus. Sein Bauschema wurde zum Muster für nachfolgende Projekte.⁴³⁴

Conclusio

Die Motive einer Kolonialisierung bestimmen das Erscheinungsbild ihrer Architektur. Der vorherrschende Baustil im Kolonialstaat Indien war stets an politische Überlegungen gekoppelt. Die Strategien und Methoden, um Indien zu regieren, veränderten sich im Lauf der Zeit und bewirkten entsprechende Änderungen im Erscheinungsbild der Bauten der Kolonialherrschaft.

Auf politischer Ebene machten nationalistische und separatistische Bewegungen der Raj schwer zu schaffen, da altbewährte Muster nicht mehr angewendet werden konnten. Zwar besaß die britische Krone immer die Überlegenheit durch Gewaltanwendung seitens der Exekutive, um etwa Aufstände zu zerschlagen, wie Johnson darlegt. Doch seit dem Sepoy-Aufstand 1857 war klar, dass man versuchen musste, die Bevölkerung auf gewaltlosem Weg von den Vorteilen der Kolonialherrschaft zu überzeugen.⁴³⁵

Hatten die Briten zu Beginn ihrer Kolonialzeit wegen ihrer ökonomischen und militärischen Absichten hauptsächlich administrative Gebäude errichtet, wurde laut Sen soziale und politische Kontrolle nun zum vorrangigen Ziel in der Städteplanung.⁴³⁶ Um den Machtanspruch

⁴³³ Thompson 1993, S. 250.

⁴³⁴ Thompson 1993, S. 110. Davor hatte Gandhi 1906 den Phoenix Ashram in Südafrika gegründet, wo er sich aus beruflichen Gründen aufhielt, vgl. Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 126. Der Kochrab Ashram in Amdāvād wurde ebenfalls früher erbaut, etwa 1915.

⁴³⁵ Johnson 2008, S. 468.

⁴³⁶ Sen 2010, S. 224. Während der Kolonialisierung durch die Briten mussten andere europäische Kolonien weichen, etwa die der Portugiesen in Goa, der Dänen in Serampore und Tranquebar (heute: Tharangambadi), der Holländer in Chinsurah oder der Franzosen in Pondicherry und Chandernagore (heute: Chandannagar). Damit stagnierte der Ausbau dieser alten Städte. Daher befinden sich noch viele europäische Siedlungen in der rudimentären Phase ihrer Entwicklung. Territoriale Ansprüche

der neuen Regierung zu unterstreichen, suchte man nach neuen Ausdrucksformen. Die indische Bevölkerung sollte sich der Kolonialmacht Großbritannien nicht nur unterwerfen, sondern sich mit den neuen Machthabern identifizieren. Daher schien es unumgänglich, ein Entgegenkommen zu suggerieren. Metcalf weist darauf hin, dass die Etablierung einer gemeinsamen Identität von den Briten benötigt wurde, um sich als legitime Herrscher deklarieren zu können, und daher als sozialpolitisches Anliegen klar im Vordergrund stand.⁴³⁷ Um die Inder nach der ausbeuterischen Herrschaft der EIC für sich zu gewinnen, erfanden die Briten das Konstrukt des indosarazenischen Stils, oder besser gesagt, sie übernahmen es von seinen Entwicklern. Denn wie Mehrotra offenlegt, ist der Ursprung des indosarazenischen Stils in der Loslösung von imperialer Architektur zu finden. Musterbücher von Jacobson bildeten die Grundlage für den formalen Pool, aus dem der Stil, später in den Dienst der Raj gestellt, schöpfte. Zur Stilisierung bestimmter Bauten zu Standard-Referenzobjekten kam es durch eine Orientierung an Reiseberichten in einer frühen Phase der Kolonialisierung.⁴³⁸

Doch auch wissenschaftliche Diskurse und kulturelle Paradigmen hatten wesentliche Auswirkungen auf die stilistische Orientierung der britischen Kolonialbauten in Indien. Das viktorianische Britisch-Indien war laut Halder/Halder noch stark vom Picturesque Movement beeinflusst gewesen.⁴³⁹ Hinzu kamen eine romantisch-verklärte Vorstellung vom Orient und eine generelle Begeisterung für Exotik. Beides wurzelte vermutlich im Wunsch, der Industrialisierung und Urbanisierung etwas vom technischen Fortschritt Unberührtes entgegen zu setzen. In der Architektur begünstigte dies die Entstehung der Hindu-Gothic als eine Spielart des indosarazenischen Stils. Ein Paradebeispiel hierfür wäre der Victoria Terminus (*siehe Abb. 95*).

Im Zuge dieser Arbeit war es möglich, die Verwendung der architektonischen Motive der Beispielbauten auf einzelne wiederkehrende Bauelemente zurückzuführen und so eine Kanonisierung nachzuvollziehen. Das Formenvokabular war mit einigen wenigen Elementen sehr schnell aufgebraucht und wurde während der Regierungszeit Queen Victorias, der Hochphase dieses Stils, kaum weiterentwickelt oder erneuert. Es kam lediglich zu immer neuen Zusammensetzungen, wobei die indosarazenischen Bestandteile häufig ohne viel Fingerspitzengefühl auf das europäische (meist neugotische oder klassizistische) Grundgerüst „aufgesetzt“ wurden. Die Integration muslimischer, hinduistischer und buddhistischer Formen

wurden erst durch das Streben, ein Handelsmonopol zu schaffen, geweckt. Sieht man von den Briten ab, traf dies während der Zeit der Raj vor allem auf die Franzosen zu. Aufgrund der Christianisierungs-Ambitionen der Portugiesen gibt es viele Kirchen und Klöster in Goa.

⁴³⁷ Metcalf 2002, S. 242. Der Autor betont, dass sich die Briten nicht als fremde Eroberer präsentierten, sondern sich aufgrund der langjährigen Koexistenz mit den Moguln als beinahe einheimisch betrachteten.

⁴³⁸ Mehrotra 2000, S. XVIII.

⁴³⁹ Halder/Halder 2013, S. 7.

in europäische Baustile wurde von der Raj forciert, um den Indern ein Zeichen der Wertschätzung zu erbringen. Hingegen betont Sen, dass die Architektur der Raj vor allem den Zweck verfolgte, ihre Untergebenen durch Monumentalität zu beeindrucken. Sie sollte ein ehrfürchtiges Verhältnis zwischen Beherrschten und Beherrschern erschaffen. Abgesehen von der Absicht, das eigene Volk an die Größe und Macht des Empires zu erinnern, wollte man auch der Welt zeigen, dass das britische Königreich noch immer ausreichend Vitalität besaß. Der Autor teilt Edward Saids Ansicht, dass der Orientalismus eine Strategie sei, um autoritär über die einheimische Kultur zu verfügen. Der indosarazenische Stil stellt, wie Sen behauptet, die bauliche Manifestation des Orientalismus dar.⁴⁴⁰

Im Falle des Prince of Wales Museums (*siehe Abb. 21*) wirkt die Kombination der indosarazenischen Komponenten authentisch, was augenscheinlich mit der Rücknahme europäischer Architekturformen und einer Liebe zum Detail zu tun hat. Dem Architekten Wittet gelang es, sich dezidiert an konkrete Vorbilder, allen voran Gol Gumbaz (*siehe Abb. 31*) zu halten, sodass die nach westlicher Art gegliederte Fassade und der gesamte blockhafte Aufbau kaum ins Gewicht fallen.⁴⁴¹

Das Ende des viktorianischen Zeitalters bedeutete auch das Ausklingen des indosarazenischen Stils. Viceroy Curzon trieb die Entwicklung des Classical Revival in seinen letzten Amtsjahren voran. Angesichts des aufkeimenden Nationalismus wurde ein Richtungswechsel in der Baupolitik, die Erschaffung eines neuen Imperialstils, notwendig, wie Lang beschreibt: „[...] the Indo-Saracenic began to wane. European Classical buildings began to be built again in India after fifty years of comparative neglect.“⁴⁴²

Mithilfe der imposanten Wirkung des Klassizismus beabsichtigte Curzon, sowohl den Einheimischen als auch dem eigenen Volk in England die Größe und Macht der Raj vor Augen zu führen. Freilich stand dahinter auch die Absicht, auf den Nationalismus in Europa mit einem patriotischen Statement zu reagieren. Gerade die Repräsentation in den Kolonien war entscheidend, bedeuteten diese doch wichtige Rohstofflieferanten und militärische Unterstützung im Falle von Kriegen. Monumentalität wurde mit dem Vormarsch des Classical Revival zu einem maßgebenden Kriterium für die Architektur: der zunehmende Nationalismus in Europa, ein neu entfachter Imperialismus im Wettstreit um Vormacht und um wirtschaftliche Ressourcen, ein militärisches Wettrüsten der Großmächte bedingten einen Rückgriff auf das „goldene Zeitalter“ der europäischen Geschichte – antike Klassik. Die Briten sahen sich

⁴⁴⁰ Sen 2010, S. 223.

⁴⁴¹ London 1994, S. 52.

⁴⁴² Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 147.

insbesondere als legitime Erben des römischen Imperiums. Das Goldene Zeitalter, der Augusteische Friede, prägte das Motto der Zeit, „Pax Britannica“.⁴⁴³

Der Grundstein für diese Entwicklung in der Kolonialarchitektur wurde bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert gelegt. Die Hinwendung zum Klassizismus ging mit diskriminierenden Diskursen zur kulturellen Überlegenheit der Europäer gegenüber den Indern einher. Rassentheorien hatten sich an den Erkenntnissen der Evolutionstheorie und der Vererbungslehre gespeist. Sie waren durch Forschungen der Linguistik, der Ethnologie und Anthropologie untermauert worden. Rassistische Rechtfertigungen des Kolonialismus waren die Folge: Die Inder wurden als unzivilisiertes unterlegenes Volk betrachtet, die Europäer verstanden sich als die überlegenen Kulturbringer.

Exemplarisch für die Kunstgeschichte kann hierfür die 1876 erschienene Enzyklopädie *History of Indian and Eastern Architecture* von James Fergusson herangezogen werden, die ein Schlüsselwerk für die Bildung kolonialer Baustile darstellt. Autochthone Architektur wurde nach europäischen Maßstäben beurteilt und so einem unpassenden Wertesystem einverleibt. Wie zuvor bei Ackerman aufgezeigt wird, gibt es einen klaren Zusammenhang zwischen der Vorstellung evolutionärer Prozesse im Sinne einer Optimierung von Formen und der scholastischen Beurteilung von Kunstwerken. Durch die Annahme, ein Stil durchlaufe stets dieselben Muster, ähnlich wie etwas Organisches verschiedene Phasen des Lebens, forciert die westliche Kunstgeschichte eine qualitative Bewertung der einzelnen Abschnitte innerhalb von Stilbegriffen.⁴⁴⁴ Hinduistische Tempel schnitten in Fergussons Beurteilung nicht gut ab: Mit ihrer reichen, kleinteiligen Bauplastik fügten sie sich nicht in den ästhetischen Geschmack der Zeit. Darüber hinaus erregten Darstellungen erotischer Szenen Anstoß und wurden als Manifestationen der Dekadenz der Hindus interpretiert. Dieser Konnex wird bei Mitter hergestellt, denn er bringt die Doktrin des Kulturverfalls zur Sprache, welche in den geisteswissenschaftlichen Diskursen des frühen 20. Jahrhunderts sehr präsent war.⁴⁴⁵ Die frühe buddhistische und die muslimische Architektur hingegen erfüllten mit ihren kolossalen, stereometrischen Formen Fergussons Kriterien.

Mit Curzons Megaprojekt, dem Bau des Victoria Memorials (*siehe Abb. 1*), legte der Vizekönig den Grundstein für den Rückgriff auf den Klassizismus. Nachdem der indosarazenische etwa ein halbes Jahrhundert lang als Nationalstil gewaltet hatte, musste Curzon widerwillig einige Zugeständnisse an den Klassizismus machen. Schließlich fand er einen Konsens mit dem Architekten Emerson und dem Ingenieur Esch. Konkrete formale Bezüge zum Taj Mahal (*siehe Abb. 13*) verliehen dem Memorial seinen reminiszenten Charakter.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Clifford 1989, S. 73 – 77.

⁴⁴⁴ Ackerman 1962, S. 227 – 237.

⁴⁴⁵ Mitter 1999, S. 95 – 117.

⁴⁴⁶ Mehrotra 2002, S. 207 – 208.

Deckungsgleich mit Beginn der Regierungsperiode Georges V. 1911/12 läutete die Verlegung der Hauptstadt und die Errichtung von Neu-Delhi die letzte Phase der britischen Herrschaft ein. Auch beim Ausbau Delhis im Rahmen der Government *Buildings* (siehe Abb. 42) kam der Klassizismus zum Tragen. Hier wiederum sah sich Lutyens gezwungen, dem Viceroy's House (siehe Abb. 49) indosarazenische Elemente einzufügen.⁴⁴⁷

Nichtsdestotrotz ist in beiden Bauprojekten eine vereinfachte, strukturiertere Architektursprache zu erkennen, wie Johnson bemerkt.⁴⁴⁸ Lutyens' Umsetzung einer Verschmelzung von klassizistischen und autochthonen Elementen fiel einerseits sehr innovativ aus, da er bei seiner Motivwahl völliges Neuland betrat und daher nicht auf die standardmäßigen Lösungen der Raj zurückgreifen konnte. Andererseits wirkt die Anlage in ihrer Gesamtwirkung, anders als etwa das Prince of Wales Museum mit vergleichbar konkreten Bezügen, klar vom Klassizismus dominiert.

Im Wettstreit mit anderen Kolonialmächten kam der Architektur schließlich eine konstitutive Rolle in den Repräsentationsmöglichkeiten der Raj zu. Bei Scriver heißt es, die in Stein gemeißelten Artefakte dieser Zeit zeugen vom Stillstand der kolonialen Entwicklung.⁴⁴⁹ Als die Raj technisch in der Lage war, Bauten wie das Victoria Memorial oder die Government Buildings zu errichten, hatte die Relevanz des Empires ihren Wendepunkt längst überschritten und die pompösen Symbole von Macht und Selbstherrlichkeit wirkten schon während ihrer Entstehung fehl am Platz. Die Raj hatte schlichtweg den Anschluss an die reale Entwicklung der Gesellschaft verpasst, weil sie sich in Schwelgerei über ein tatsächlich schon im Niedergang befindliches Reich ergangen hatte.

Die wahrscheinlich einzige gezielte Gegenbewegung zum imperialen und repräsentativen Gestus der Kolonialarchitektur stellte sich mit den Bauten der Avantgarde des nationalistischen Swadeshi Movements ein. Viele der Aktivisten, allen voran Mahatma Gandhi und Rabindranath Tagore, propagierten einen gewaltlosen Weg des Widerstandes, um ihrer Forderung nach Selbstregierung Gewicht zu verleihen. Der Boykott britischer Waren und Traditionen, Streiks und Demonstrationen führten mehrmals zur Lahmlegung des Regierungsapparates. Trotzdem kam es zu zahlreichen gewalttätigen Aufständen und blutigen Niederschlagungen, wie 1919 dem Massaker von Amritsar. Der Non-Cooperation hatte die Raj jedoch nichts entgegenzusetzen. Das Argument der wirtschaftlichen Konjunktur, die Schaffung von Arbeitsplätzen und Wohlstand waren lange der Trumpf im Ärmel der Briten gewesen. Nun zeigten die Inder, dass es sich mit der Abhängigkeit genau umgekehrt verhielt; die Briten waren

⁴⁴⁷ Davies 1985, S. 233.

⁴⁴⁸ Johnson 2008, S. 465.

⁴⁴⁹ Scriver 2001, S. 39.

abhängig von Indiens Gütern. Selbst ideologisch gerieten die Kolonialherren in einen Erklärungsnotstand, wie Johnson festhält, denn wie konnte eine Nation, die ihren Bestand auf Werte wie Freiheit und Gleichheit aufbaute, die Herrschaft über andere Völker rechtfertigen?⁴⁵⁰ Womöglich wird der Grad des inneren Zerfalls, das Aufkommen von Zweifel an der eigenen Rechtschaffenheit als Faktor für den Untergang der Kolonialmacht Großbritanniens unterschätzt. Fest steht, dass die Bestrebungen der beiden Parteien Indian National Congress und Muslim League mit ihren Forderungen schließlich Erfolg hatten. Die Briten mussten aufgrund von unpopulären politischen Entscheidungen, nicht eingelösten Versprechen und fehlendem Rückhalt der Bevölkerung abdanken.

Mit leichter Verzögerung manifestierten sich die Überzeugungen des Swadeshi Movements ab den späten 1910er-Jahren in der Architektur.⁴⁵¹ Die Wiederentdeckung traditioneller Gemeinschaftstypen in Verbindung mit einer kommunenhaften Lebensweise in *Ashrams* wurde von Gandhi und Tagore vertreten, etwa im Sabarmati Ashram (*siehe Abb. 113*). Gandhis emanzipatorischen Interesse entsprechend, besteht der Ashram aus einfachen, günstigen Materialien und wurde von den Bewohnern selbst hergestellt. Jeder Anklang von Luxus und damit von westlichem Lebensstil sollte unterbunden werden. Gandhi bewegte sich darüber hinaus bewusst vom hierarchischen Denken der Kolonialherrschaft und dem traditionellen Kastenwesen weg. Er setzte sich dafür ein, die „Unberührbaren“ aus ihrer Isolation von der Gesellschaft zu holen, indem er sie in seine Gemeinschaften integrierte.

Die Nutzung lokaler Baustoffe ist auch Tagores Bauten in Śāntiniketan eigen. Sein intellektueller Zugang bei der Errichtung des Ashrams Śāntiniketan (*siehe Abb. 124*) steht dabei nur scheinbar im Gegensatz zur Gandhis zugänglicher, leicht verständlicher Architektursprache. Mit der Nutzung unterschiedlicher asiatischer Bauformen trat Tagore aber nur partiell in die Fußstapfen des indosarazenischen Stils. Denn die Auswahl an Bauelementen ging in zweierlei Hinsicht über die der Kolonialbauten hinaus. Tagore integrierte auch Motive, welche die Raj nie verwendet hatte. Im Sinne einer pan-asiatischen Identität ging seine Motivwahl sogar über die Grenzen der eigenen landestypischen Formen hinaus. Doch auch ideologisch gesehen spielte Śāntiniketan als Angebot eines alternativen Bildungssystems fernab von intellektuellem Wettbewerb eine entscheidende Rolle. Die Konzentration auf die künstlerische Entfaltung des Individuums in einer naturnahen Umgebung stellte einen krassen Gegensatz zu den Prinzipien des westlichen Bildungswesens dar.

Die baulichen Lösungen beider Ashrams bezeugen verschiedene Varianten eines Revivalismus, sowohl Gandhis Rückgriff auf traditionelle Bauweisen als auch Tagores Rückgriff auf architektonische Elemente der asiatischen Architektur.

⁴⁵⁰ Johnson 2008, S. 468.

⁴⁵¹ Lang/Desai/Desai 2000 [1997], S. 17, vgl. Mehrotra 2000, S. XX.

Die wissenschaftliche Leistung dieser Arbeit besteht zunächst in der aktuellen Zusammenfassung der wichtigsten Daten und Informationen einzelner großer Bauprojekte. Eine Analyse der Zusammensetzung der jeweiligen architektonischen Motive wurde mit bislang nicht vorhandener Gründlichkeit durchgeführt. Besonders die Bauten der Vertreter der autochthonen Architektur konnten erstmals in dieser umfassenden Form in einen kunstgeschichtlichen Kontext gebettet werden. Darüber hinaus wurden geschichtliche und soziokulturelle Phänomene und deren Einfluss auf den wissenschaftlichen Diskurs der Kolonialzeit als ikonologische Komponenten stärker als in der bisherigen Forschung zur Kolonialarchitektur in den Fokus gerückt. Eine Zusammenführung von postkolonialen Thesen und spezifischer Literatur zur Kolonialarchitektur ist wohl der Hauptverdienst dieser Arbeit. So konnte das ambivalente Verhältnis der Raj zu indischen Kulturgütern verdeutlicht und auf Kolonialarchitektur ausgeweitet werden. Damit wurde schließlich eine plausible Erklärung für den formalen Wandel vom indosarazenischen Stil zum Classical Revival gefunden.

Literatur

Aubert 1989

Hans-Joachim Aubert, Nord-Indien. Reisehandbuch, Köln 1989.

Baker 1944

Herbert Baker, Architecture and Personalities, London 1944.

Bittner 2013

Regina Bittner (Hsg.), Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden [Ausstellung vom 27. März bis 30. Juni 2013 am Bauhaus Dessau], Ostfildern 2013.

Bose/Jalal 1997

Sugata Bose/Ayesha Jalal, Modern South Asia. History, Culture, Political Economy, London 1997.

Burton-Page/Michell 2008

John Burton-Page/George Mitchell (Hsg.), Indian Islamic Architecture. Forms and Typologies, Sites and Monuments, Leiden [u. a.] 2008.

Candlin 2003

Fiona Candlin, The Politics of Work Restoration and Imperialism at the Victoria Memorial Hall, Kolkata, In: Third Text, Vol. 17/1 (2003), S. 29 – 41.

Chisholm 1882

Robert Fellowes Chisholm, New College for Gaekwar of Baroddy with Notes on Style and Domical Construction in India, [o. O.] 1882.

Clifford 1989

James Clifford, The Others. Beyond the Salvage Paradigm, In: Third text, Vol. 3 (1989), S. 73 – 78.

Cohn 1996

Bernard S. Cohn, Colonialism and its Forms of Knowledge. The British in India, Princeton 1996.

Crellin 2002

David Crellin, Some corner of a foreign field. Lutyens, empire and the sites of remembrance, In: Hopkins/Stamp (Hsg.), Lutyens Abroad, Rom [British School at Rome] 2002.

Davies 1985

Philip Davies, Splendours of the raj. British architecture in India. 1660 to 1947, London 1985.

Dutta/Robinson 1992

Krishna Dutta/Andrew Robinson, Glimpses of Bengal, Calcutta 1992.

Emerson 1883

William Emerson, A description of some buildings recently erected in India, with some remarks on domes and the mingling of styles of architecture, [o. O.] 1883.

Fergusson 1910 [1876]

James Fergusson [mit Ergänzungen von Burgess/R. Phené Spiers], History of Indian and Eastern Architecture, Bd. 1 und 2, London 1910 [1876].

Fischer 1974

Klaus Fischer, Dächer, Decken und Gewölbe indischer Kultstätten und Nutzbauten, Wiesbaden 1974.

Fischer/Jansen/Pieper 1987

Klaus Fischer, Michael Jansen, Jan Pieper, Architektur des indischen Subkontinents, Darmstadt 1987.

Ghosh 2012

Ranjan Ghosh, A Poet's School. Rabindranath Tagore and the Politics of Aesthetic Education, In: Journal of South Asian Studies, Vol. 35/1 (2012), S. 13 – 32.

Guha-Thakurta 2004

Tapati Guha-Thakurta, Monuments, Objects, Histories. Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India, Columbia University Press 2004.

Guha-Thakurta 2015

Tapati Guha-Thakurta, The Museum in the Colony, In: Saloni Mathur/Kavita Singh (Hsg.), No Touching, no Spitting, no Praying. The Museum in South Asia, 2015.

Gutschow/Pieper 1979

Niels Gutschow, Jan Pieper, Indien. Von Klöstern im Himalaya zu den Tempelstädten Südindiens. Bauformen und Stadtgestalt einer beständigen Tradition, Köln 1979.

Halder/Halder 2013

Sibabrata/Manju Halder, Colonial architecture of Kolkata. Reflections of the European building-art in eastern enterprise, Kolkata 2013.

Hardy 2007

Adam Hardy, The Temple Architecture of India, Chichester 2007.

Harle 1994

James C. Harle, The Art and Architecture of the Indian Subcontinent, New Haven [u.a.] [Yale University Press] 1994.

Hopkins 2002

Andrew Hopkins (Hsg.), Lutyens abroad. The work of Sir Edwin Lutyens outside the British Isles, London 2002.

Hunt 2014

Tristram Hunt, Cities of Empire. Ten cities that made an empire. The British colonies and the creation of the urban world, London [u. a.] New York 2014.

Irving 1982

Robert Grant Irving, Architecture for Empire's Sake. Lutyens's Palace for Delhi, In: Perspecta, Vol. 18 (1982), S. 7 – 23.

Irving 1984

Robert Grant Irving, Indian Summer. Lutyens, Baker and Imperial Delhi, New Haven 1984.

Jayapalan 2001

N. Jayapalan, History of India. From National Movement to Present Day, New Delhi 2001.

Johnson 2008

David A. Johnson, A British Empire for the twentieth century: the inauguration of New Delhi, 1931, In: Urban History, Vol. 35/3 (2008), S. 462 – 484.

King 2009

Anthony Douglas King, Imperial Cities, In: International Encyclopedia of Human Geography, New York 2009, S. 317 – 321.

Klimburg-Salter 1995

Deborah Klimburg-Salter, Wilfried Seipel (Hsg.), Buddha in Indien. Die frühindische Skulptur von König Aśoka bis zur Guptazeit [Ausstellung Kunsthistorisches Museum Wien vom 2. April bis 16. Juli 1995 im Künstlerhaus], Milano 1995.

Köpf/Binding 2005

Hans Köpf, Günther Binding, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 2005⁴.

London 1994

Christopher London, Edwardian Architects of Bombay. George Wittet and John Begg, In: Christopher W. London (Hsg.), Architecture in Victorian and Edwardian India, Mumbai 1994.

Lang/Desai/Desai 2000 [1997]

Jon Lang, Madhavi Desai, Miki Desai, Architecture and Independence. The Search for Identity. India 1880 – 1980, New Delhi 2000 [1997].

Mehrotra 2000

Rahul Mehrotra (Hsg.), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, Bd. 8, [o. O.] 2000.

Metcalf 2002

Thomas R. Metcalf, An Imperial Vision. Indian Architecture and Britain's Raj, New Delhi [u. a.] 2002.

Metcalf 2005

Thomas R. Metcalf, Forging the Raj. Essays on British India in the heyday of empire, New Delhi [u. a.] 2005

Metcalf 1994

Thomas R. Metcalf, Ideologies of the Raj, Cambridge 1994.

Michell 2000

George Michell (Hsg.), Hindu Art and Architecture, London 2000.

Mitter 1977

Partha Mitter, Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art, Oxford 1977.

Mitter 1999

Partha Mitter, Decadent Art of South Indian Temples, In: Catherine King (Hsg.), Views of Difference. Different Views of Art. Art and its Histories, Vol. 5 (1999), Yale University Press, New Haven/London, S. 93 – 118.

Morris 1983

Jan Morris, Stones of Empire. The Buildings of the Raj, Oxford [u. a.] 1983.

Nath 2002

Aman Nath, Dome over India. Rashtrapathi Bhavan., Mumbai 2002.

Osman 2008

Jamal Osman, E B Havell and Rabindranath Tagore: Nationalism, Modernity and Art, In: Third Text, Vol. 14/53 (2008), S. 19 – 30.

Percy/Ridley 1985

Clayre Percy/Jane Ridley, The Letters of Edwin Lutyens to his Wife, Lady Emily, London, 1985.

Rao 2010

Nirmala Rao, Projections of Empire: India and the Imagined Metropolis, In: Asian Affairs, Vol.41/2 (2010), S. 161 – 177.

Ridley 1998

Jane Ridley, Edwin Lutyens, New Delhi and the architecture of imperialism, In: The Journal of Imperial and Commonwealth History, (1998) S. 67 – 83.

Robinson 1994

Andrew Robinson, A Poet's Vision. The Houses of Rabindranath Tagore, In: Christopher W. London (Hsg.), Architecture in Victorian and Edwardian India, Mumbai 1994.

Scriver 2001

Peter Scriver, Imperial Progress. On the Impracticality of Problem-Solving in Colonial Indian Building, In: Fabrications, Vol. 11/2 (2001), S. 20 – 45.

Sen 2010

Siddhartha Sen, Between Dominance, Dependence, Negotiation, and Compromise. European Architecture and Urban Planning Practices in Colonial India, In: Journal of Planning History, Vol. 9/4 (2010), S. 203 – 231.

Thompson 1993

Mark Thompson, Gandhi and his Ashrams, Mumbai 1993.

Tillotson 1994

Giles H. R. Tillotson, Orientalizing the Raj. Indo-Saracenic Fantasies, In: Christopher W. London (Hsg.), Architecture in Victorian and Edwardian India, Mumbai 1994.

Volwahren 2002

Andreas Volwahren, Imperial Delhi. The British capital of the Indian Empire, München [u. a.] 2002.

Winter 1995

Jay Winter, Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history, Cambridge [u. a.] 1995.

Online-Quellen

Robert Byron, New Delhi, Delhi 1931 [zuletzt aufgerufen am 19.07.2017],
<https://archive.org/details/NewDelhiByRobertByron>, via Internet Archive

National Portal Content Management Team, Victoria Memorial, 25.01.2011 [zuletzt aufgerufen am 19.07.2017], https://archive.india.gov.in/nowindia/culture_heritage.php?id=68

Rajenka Aklekar, Now you can take museum relics home from Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, In: Daily News and Analysis, 18.09.2013 [zuletzt aufgerufen am 21.07.2017],
<http://www.dnaindia.com/mumbai/report-now-you-can-take-museum-relics-home-from-chhatrapati-shivaji-maharaj-vastu-sangrahalaya-1890382>

Christopher Beam, Why did Bombay become Mumbai, In: slate, 01.12.2008 [zuletzt aufgerufen am 21.07.2017],
http://www.slate.com/articles/news_and_politics/recycled/2008/12/why_did_bombay_become_mumbai.html

o. A., In: Gazetteer, o. J. [zuletzt aufgerufen am 24.08. 2017], http://www.Mahārāṣṭra.gov.in/english/gazetteer/greater_bombay/places.html

Press Information Bureau (Ministry of Tourism and Culture, Government of India), Union Ministry of Culture give Administrative approval for 12.43 crore Rupees for Modernization of Chhatrapati Shivaji Maharaj vastu Sangrahalaya, 05.09.2008 Mumbai [zuletzt aufgerufen am 25.08.2017],
<http://www.pibmumbai.gov.in/scripts/detail.asp?releaseId=E2008PR703>

Mihika Basu, The museum built by the British with Kurla basalt and Malad stone, In: Indian express, Mumbai, 03.12.2013 [zuletzt aufgerufen am 25.08. 2017],
<http://archive.indianexpress.com/news/the-museum-built-by-the-british-with-kurla-basalt-and-malad-stone/1202430/>

Archinomy, Wada [zuletzt aufgerufen am 26.08. 2017], <http://www.archinomy.com/case-studies/684/traditional-dwelling-wada-in-maharashtra-india>

Project Soane, Sir John Soane and Bank of England story [zuletzt aufgerufen am 13.09. 2017],
<http://projectsoane.com/story>

UNESCO, Chhatrapati Shivaji Terminus [zuletzt aufgerufen am 30.10. 2017],
<http://whc.unesco.org/en/list/945>

The Indian Museum (Ministry of Culture, Government of India) [zuletzt aufgerufen am 30.10. 2017],
<http://www.indianmuseumkolkata.org/history.php>

Sabarmati Ashram Preservation and Memorial Trust, Hriday Kunj [zuletzt aufgerufen am 04.11. 2017],
<https://gandhiashramsabarmati.org/en/visitor-information/ashram-tour-sites/ashramlocation/MTM1.html>

Rater Tara Diner Rabi Guest House, Places [zuletzt aufgerufen am 07.11. 2017],*<http://santiniketantour.com/local3.html>*

Gautam Sen, Śāntiniketan, 29.08.2015 [zuletzt aufgerufen am 07.11. 2017]
<http://travelswithgautamsen.blogspot.co.at/2015/08/santiniketan.html>

UNESCO, Śāntiniketan [zuletzt aufgerufen am 19.07.2017],
<http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5495/>

Abbildungen



Abb. 1: Victoria Memorial in Kolkata (Westbengalen)

Architekten: William Emerson (1843 – 1924)/Vincent Jerome Esch (1876 – 1950), in Auftrag gegeben: 1901, erbaut: 1906 – 1913, eröffnet: 1921, Auftraggeber: Viceroy Lord Curzon (1859 – 1925, Viceroy of India: 1899 – 1905), Maße: 103 m l, 69 m b, 56 m h, Material: Makrana Marmor, Funktion: Memorialanlage, Repräsentationsbau, Museum

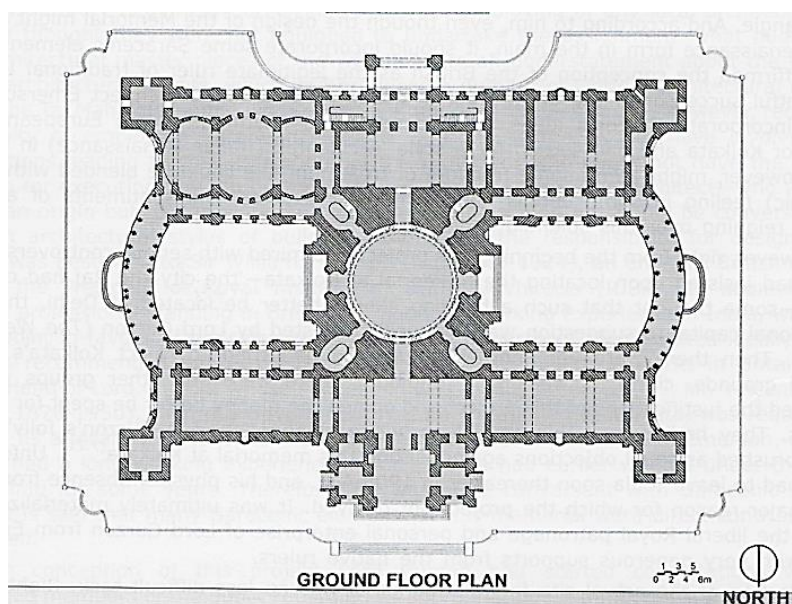


Abb. 2: Grundriss des Victoria Memorials (Kolkata)



Abb. 3: Nord-Fassade des Victoria Memorials (Kolkata)



Abb. 4: Personifikationen über dem Nord-Portal, Victoria Memorial (Kolkata)



Abb. 5: Mittelrisalit, Victoria Memorial (Kolkata)



Abb. 6: Detail der Fassade auf der Nord-Seite, Victoria Memorial (Kolkata)



Abb. 7: Eckturm, Victoria Memorial (Kolkata)



Abb. 8: Chhatri auf einem Eckturm, Victoria Memorial (Kolkata)



Abb. 9: Kuppeltambour, Victoria Memorial (Kolkata)



Abb. 10: Engel des Sieges auf der Kuppel des Victoria Memorials (Kolkata)

Maße: 4,9 m h, Material: Bronze; in Rom angefertigt, drehbar



Abb. 11: *Muschrabije* in den Bogenfeldern der Fenster, Victoria Memorial (Kolkata)



Abb. 12: Saint Paul's Cathedral in London (England)

Architekt: Christopher Wren (1632-1723), Neubau: 1675 – 1711, Maße: 158 m l, 111 m h (Kuppel), West-Portal mit Uhrtürmen: 1703 – 1708

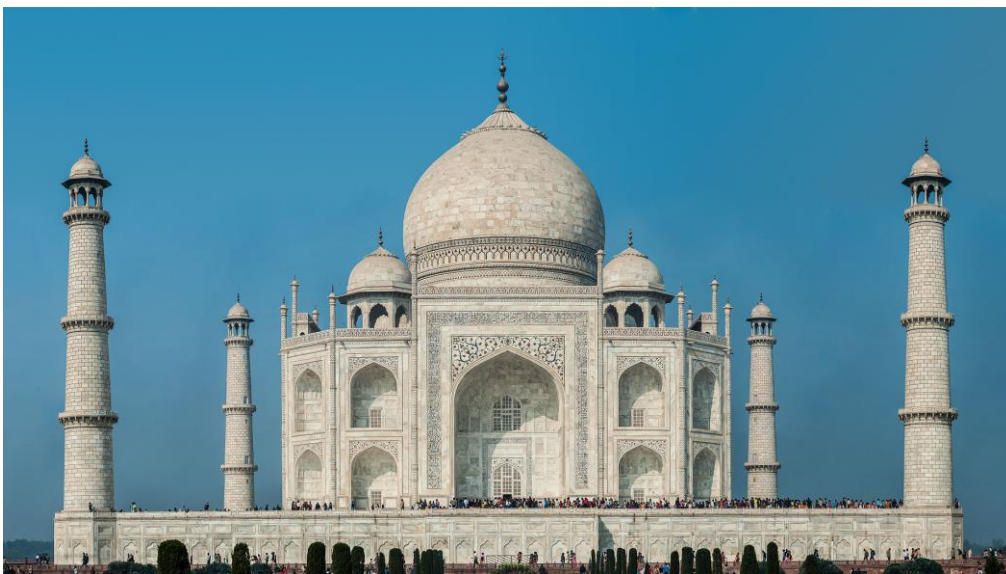


Abb. 13: Taj Mahal in Āgrā (Uttar Pradesh)

Architekten: u. a. Ustad Ahmad Lahauri, Ustad Isa, 1631 – 1648, Auftraggeber: Shah Jahan (1592 – 1666, 1628 – 1658 Mogul) für Mumtaz Mahal (1593 – 1631), Maße: 100 x 100 m Grundfläche, 73 m h (Kuppel), Material: Makrana-Marmor, Funktion: Mausoleum



Abb. 14: Santa Maria della Salute in Venedig (Italien)

Architekt: Baldassare Longhena (1598 – 1682), Errichtung: 1630 – 1687,

Auftraggeber: Doge Nicolò Contarini (1552 – 1631, Doge von Venedig: 1630 – 1631),

Material: istrischer Stein, Ziegel, pulverisierter Marmor, Funktion: Votivkirche



Abb. 15: Statue in der Queen's Hall im Victoria Memorial (Kolkata)

Queen Victoria (1819 – 1901, 1837 – 1901 Königin von Großbritannien und Irland, ab 1876 Kaiserin von Indien) darstellend, Bildhauer: Thomas Brock (1847 – 1922), Material: Marmor



Abb. 16: Kopie nach einer Büste der Queen von Francis Chantrey (London)

Aufbewahrung: Victoria and Albert Museum in London (England), 1842 signiert von Benjamin Cheverton (1794 – 1876), Maße: 17 cm h, 30 cm b (ohne Sockel), Material: Elfenbein

Original: Marmorbüste von Francis Chantrey (1871 – 1941), signiert 1839, Aufbewahrung: Royal Collection at Windsor Castle



Abb. 17: Tafeln mit Szenen aus der Vita der Queen (Tympanonfelder), Victoria Memorial (Kolkata)

Bildhauer: Frank Salisbury (1874 – 1962)



Abb. 18: Jubiläums-Monument mit der Statue Queen Victorias (Kolkata)

Bildhauer: George Frampton (1860 – 1928), Entstehung: 1897-1901, Material: Bronze, Enthüllung am: 19.03. 1901 auf der Red Road, 1921 vor dem Memorial aufgestellt, 1901 auf der Glasgow International Exhibition ausgestellt



Abb. 19: Bronzerelief auf der Plinthe des Jubiläums-Monuments (Militärparade) in Kolkata

Bildhauer: *Goscombe John* (1860 – 1952)



Abb. 20: Statue Lord Curzons beim Queen Victoria Memorial (Kolkata)

Aufstellung ursprünglich vor dem Haupteingang im Norden, heute auf der Süd-Seite des Victoria Memorials

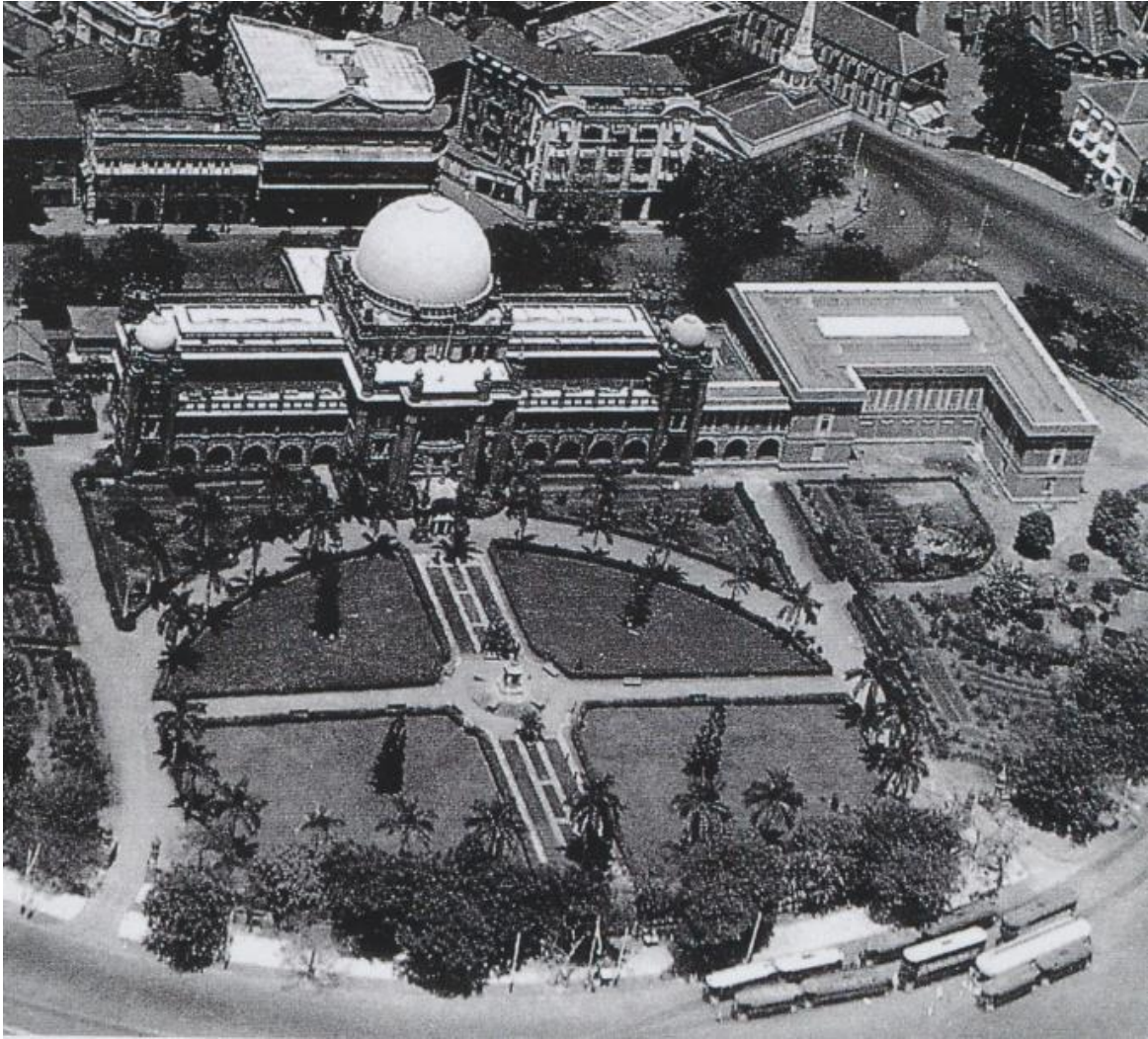


Abb. 21: Prince of Wales Museum (Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya) in Mumbai (Mahārāṣṭra)

Architekt: George Wittet (1878 – 1926), Grundsteinlegung: 1905, Ausschreibung: 1908, Abschluss Bauarbeiten: 1915, Eröffnung: 1922, Auftraggeber: George V. (1865 – 1936, 1865 – 1910 Prince of Wales, 1910 – 1936 König von Großbritannien und Irland/Kaiser von Indien), Maße: 12.140 m² Grundfläche, Material: maladischer Trachyt, Basalt aus Kurla, Funktion: Museum, Repräsentationsbau

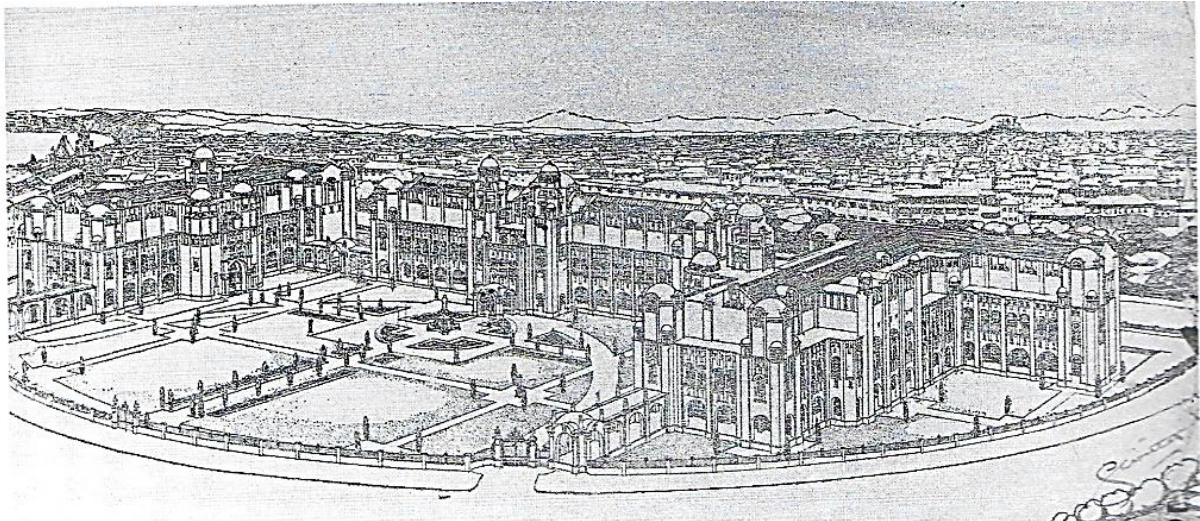


Abb. 22: Pläne zur Bebauung des Grundes des Prince of Wales Museums (Mumbai)

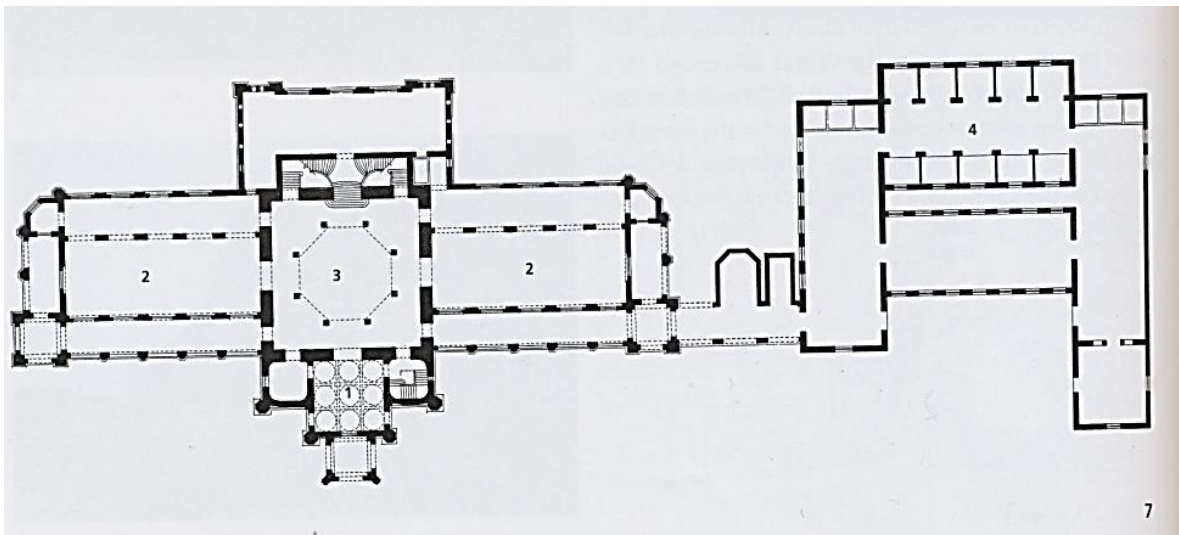


Abb. 23: Grundriss des Prince of Wales Museums (Mumbai)

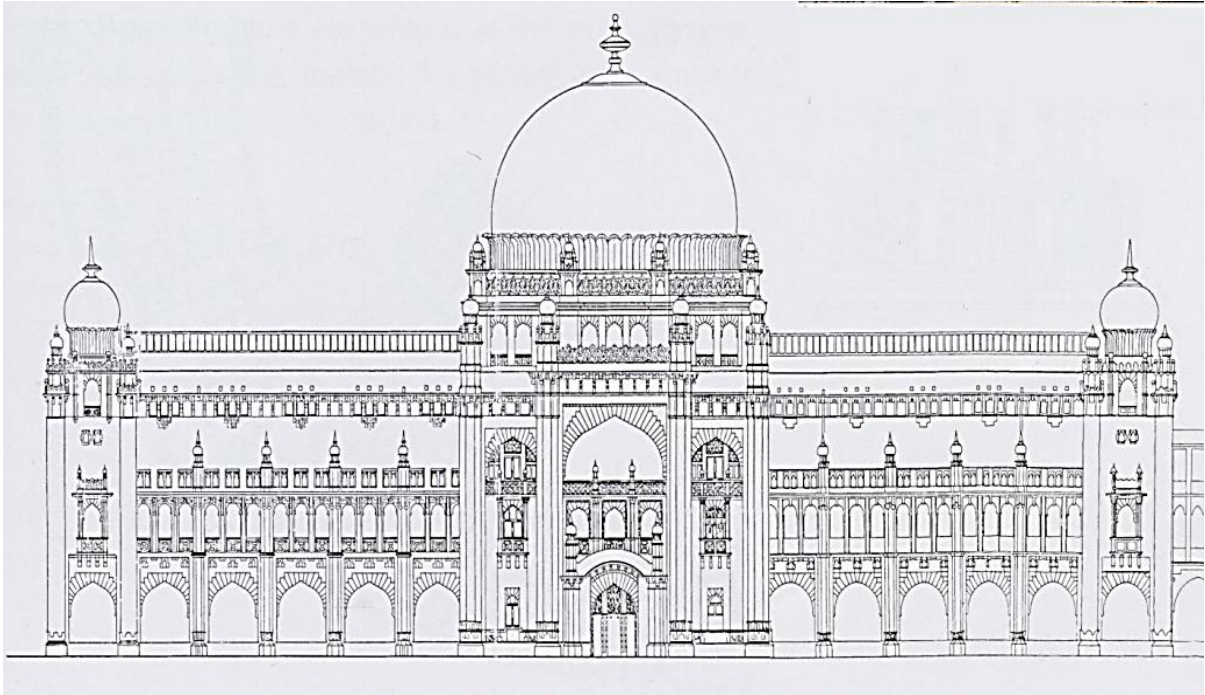


Abb. 24: Aufriss des Prince of Wales Museums (Mumbai)



Abb. 25: offene Arkadenstellung mit Ablaq-Technik, Prince of Wales Museum (Mumbai)



Abb. 26: Eingangsbereich des Prince of Wales Museums (Mumbai)



Abb. 27: Detail Fassade, Prince of Wales Museum (Mumbai)



Abb. 28: Detail: Jalis, Brüstung und Konsolen, Prince of Wales Museum (Mumbai)



Abb. 29: Eckturm des Prince of Wales Museums (Mumbai)



Abb. 30: Kuppel des Prince of Wales Museums (Mumbai)

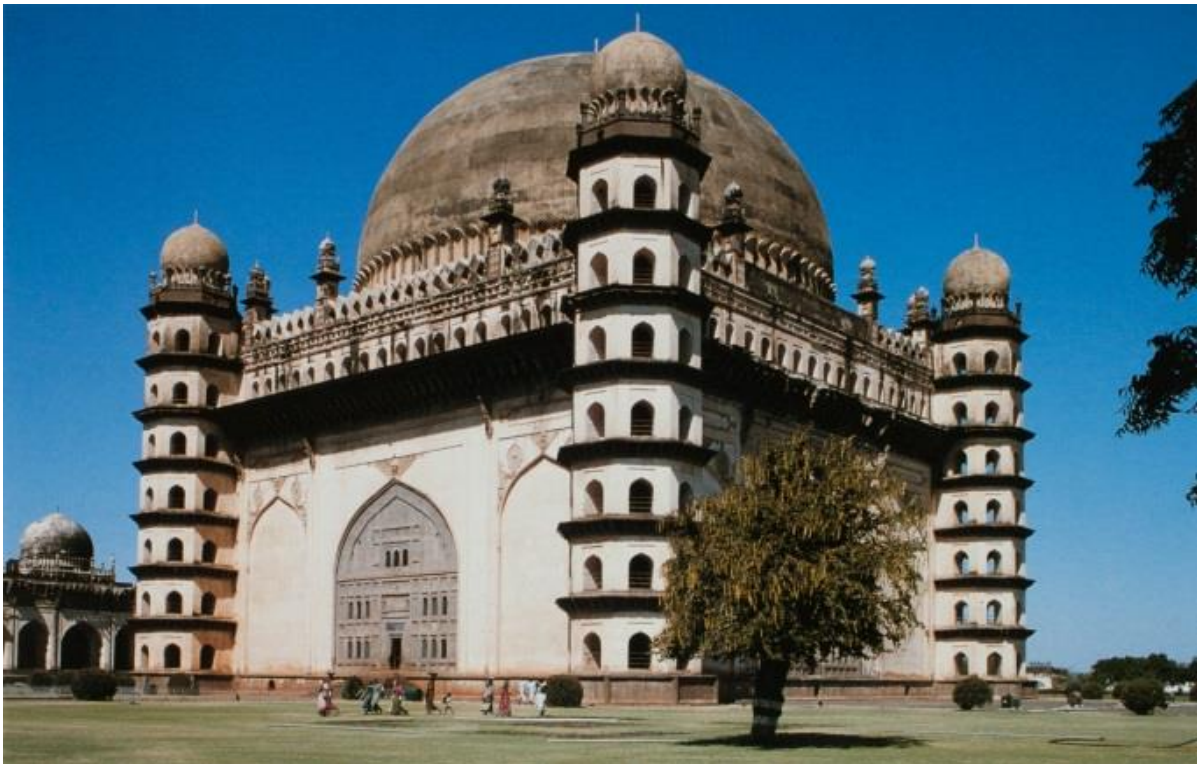


Abb. 31: Gol Gumbaz in Bijapur (Karnataka)

Architekt: Yaqut von Dabul, Errichtung: 1626 – 1656, Auftraggeber: Sultan Mohammed Adil Sha (1611 – 1656, 1627 – 1656 Sultan von Bijapur), Maße: 47,5 x 47,5 m Grundfläche, 60 m h, Funktion: Mausoleum



Abb. 32: Detail: Lotusblüten-umkränzter Tambour der Kuppel, Gol Gumbaz (Karnataka)



Abb. 33: Grabmonument von Muhammad Quli Qutb im Golkonda Fort (Hyderabad)

Auftraggeber: Muhammad Quli Qutb (1565 – 1612, 1580 – 1611 Sultan der Qutb Shahi Dynastie (1518 – 1687)), Komplex errichtet ab 1543, Funktion: Mausoleum



Abb. 34: Kuppelinnenraum von Gol Gumbaz (Karnataka)



Abb. 35: Kuppelinnenraum des Prince of Wales Museums (Mumbai)



Abb. 36: Foyer des Prince of Wales Museums (Mumbai)



Abb. 37: Säulen im Jain-Tempel von Ranakpur (Rājasthān)

Errichtung: 1437, Stiftung von Dharanashah, dem Finanzminister von Rana Kumbha (1433–1468),
Maße: 60 x 62 m (großer Tempel), Material: Marmor



Abb. 38: Empore des Prince of Wales Museums (Mumbai)



Abb. 39: Nana *Wada* in Pune (Mahārāṣṭra)

1780 errichtet, Auftraggeber: Nana Phadnavis (chief administrative officer der Peshwas)



Abb. 40: General Post Office in Mumbai (Mahārāṣṭra)

Architekt: John Begg (1866 – 1937), Errichtung: 1902/04 – 1913, Material: schwarzer Basalt, gelber Kurla-Stein, weißer Dhrangda-Stein, Funktion:

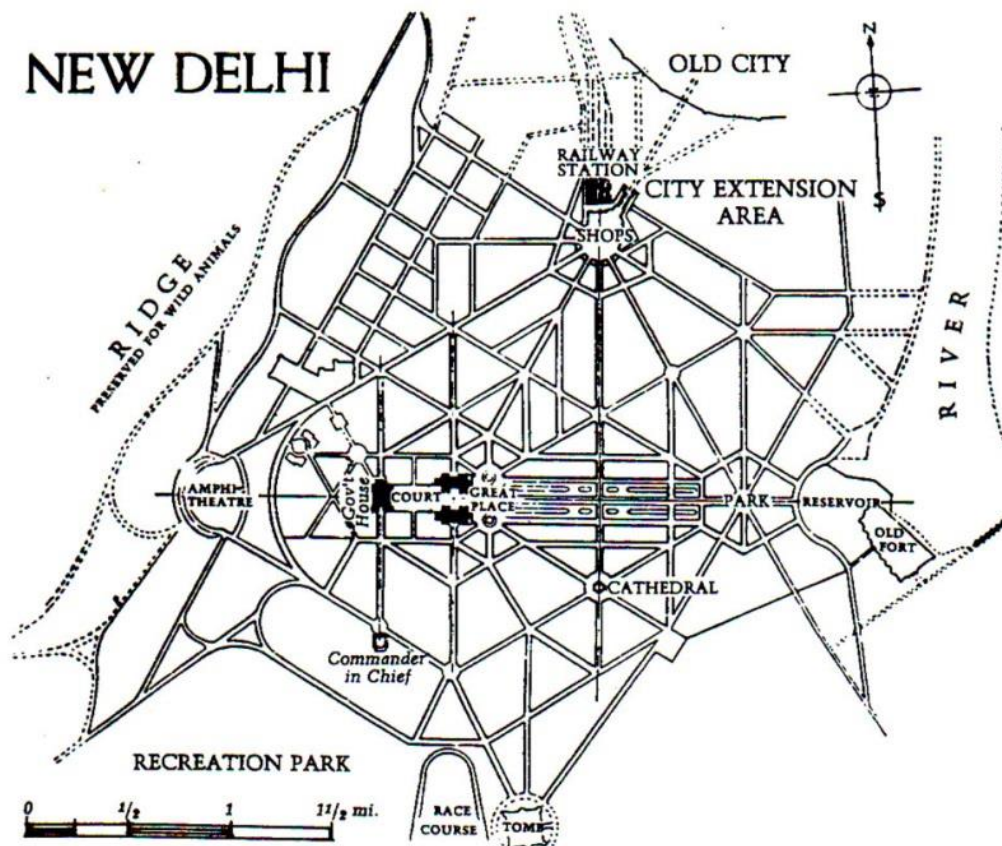


Abb. 41: Plan für Neu-Delhi (Delhi)

Entwurf: Edwin Lutyen's (1869 – 1944), Funktion: Regierungsviertel

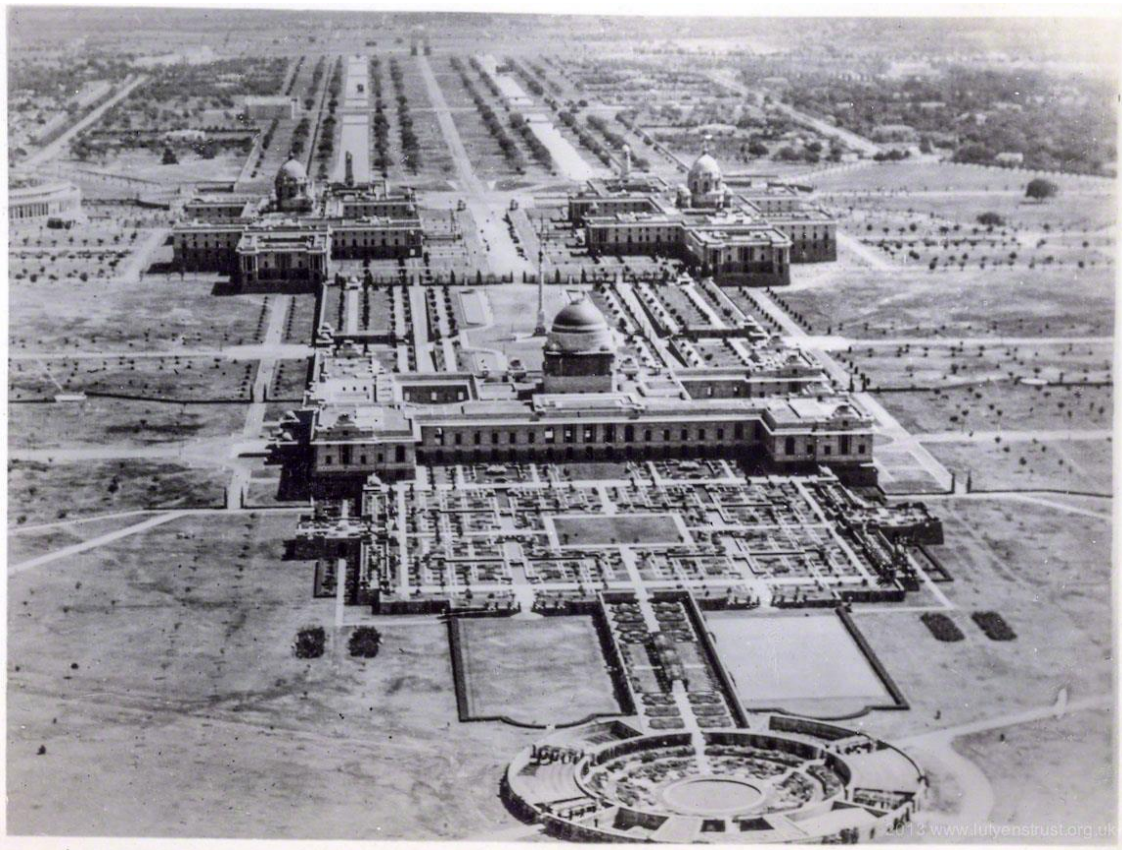


Abb. 42: Government Buildings in Neu-Delhi (Delhi)

vorne: Viceroy's Palace (Edwin Lutyens, 1912 – 1929), dahinter: Secretariat Buildings, (Herbert Baker (1862 – 1946), 1912 – 1927), ganz hinten: India Gate (Lutyens, 1921 – 1931), Eröffnung: 1931, Foto aus den 1930er-Jahren



Abb. 43: Humayun-Mausoleum in Delhi (Delhi)

Architekten: Sayyed Muhammad ibn Mirak Ghiyathuddin und sein Vater Mirak Ghiyathuddin, Errichtung: 1562 – 1570/1565 – 1572, Auftraggeberin: Haji Begum (1542–1605, Witwe von Humayun), Sandstein, Marmor, 47 m h, 91 m b, 12,000 m² Grundfläche, Funktion: Mausoleum für *Nasiruddin Muhammad Humayun* (1508–1556, 1530 – 1540 Mogul)



Abb. 44: Jama Masjid (Masjid-i Jahan Numa) in Delhi (Delhi)

Architekten: Allami Said Khan und Fazl Khan,
Errichtung: 1650 – 1656/1644 – 1658,
Auftraggeber: Shah Jahan, Maße: 38 m²
(Hof), 80 m l, 27 m b, 40 m h (*Minarett*),
Material: roter Sandstein, Marmor, Funktion:
Freitags-Moschee

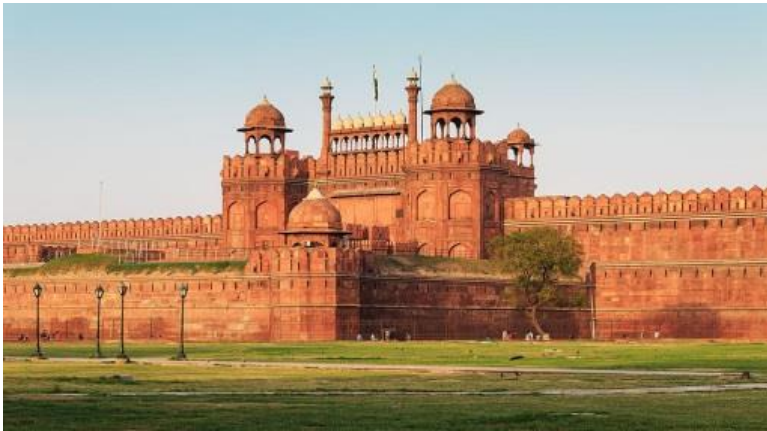


Abb. 45: Red Fort in Āgrā (Uttar Pradesh)

Architekt: Ustad Ahmad Lahauri, Errichtung: 1639 – 1648, Auftraggeber: Shah Jahan, Maße:
103.06 ha Fläche, Material: roter Sandstein, Funktion: Festung



Abb. 46: Purana Qila in Delhi (Delhi)

Besiedelung schon 1500 v. Chr., 1533
Renovierung unter Humayun/1540 –
1545 unter Sher Shah Suri (1486 –
1545, reg. 1540 – 1545), Maße: 18 m h
(Mauern), 1,5 km l, Funktion: Siedlung,
Festung



Abb. 47: Safarjung-Mausoleum in Delhi (Delhi)

fertiggestellt 1754, Auftraggeber: Nawab Shujaud Daula Abul Mansur Khan (1732 – 1775), für seinen Safdar Jang (Vater Mirza Muqim Abul Mansur Khan, 1708–1754, reg. 1739 – 1754), Maße: 28 m² Grundfläche, Material: Sandstein, Marmor



Abb. 48: Diwan-i-Khas (private Audienzhalle) von Fatehpur Sikrī (Rājasthān)

Errichtung: 1569 – 1574, Auftraggeber: Akbar I. (1542 – 1605, 1556 – 1605 Mogul), Material: roter Sandstein

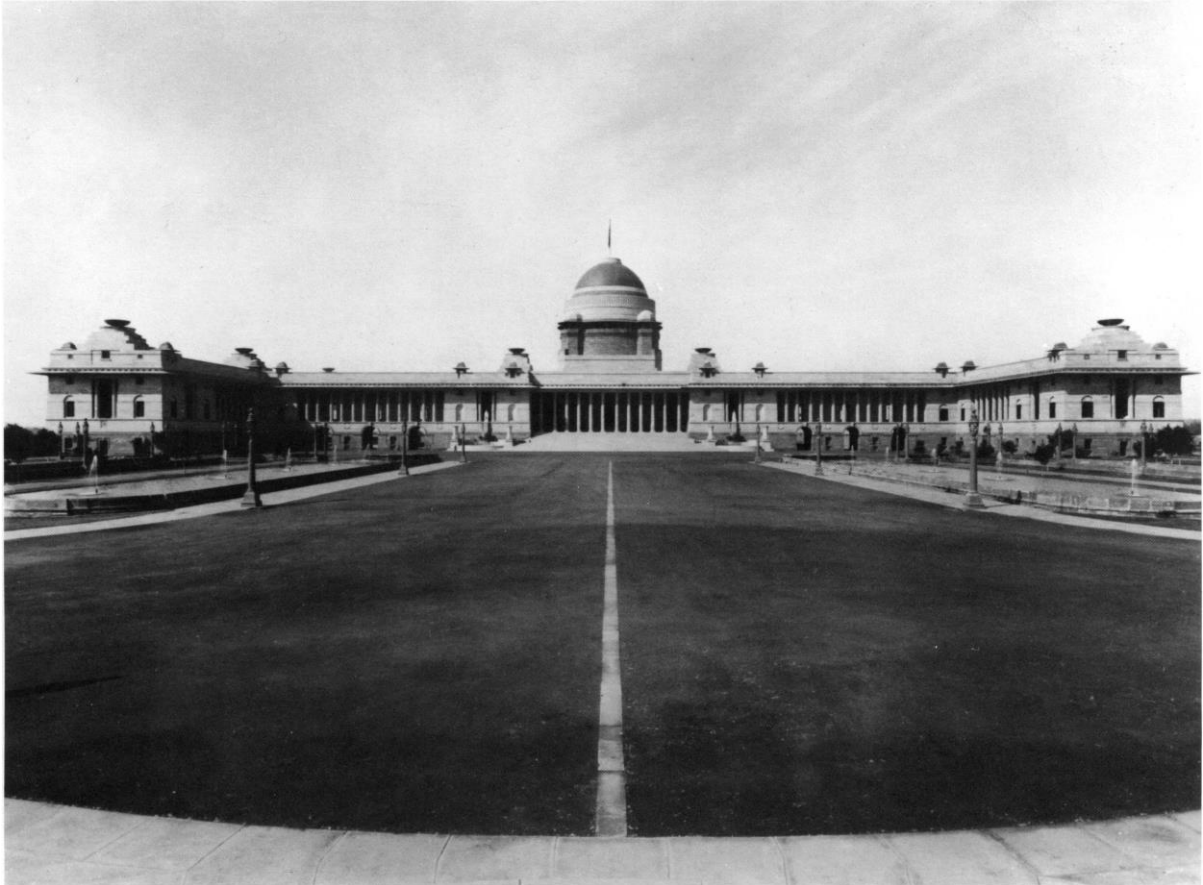


Abb. 49: Viceroy's Palace (Rashtrapati Bhavan) in Neu-Delhi (Delhi)

Architekt: Edwin Lutyens, Errichtung: 1912 – 1929, eröffnet 1931, Auftraggeber: Viceroy Lord Hardinge (1858 – 1944, 1910 – 1916 Viceroy von Indien), Maße: 183 m l, 55 m h (Kuppel), 1,125 ha Grundfläche, Material: Sandstein aus Bolpur, Funktion: Palast des Vizekönigs, Repräsentationsbau, gegenwärtige Nutzung: Amtssitz des Präsidenten



Abb. 50: schmiedeeiserner Zaun um den Viceroy's Palace (Delhi)

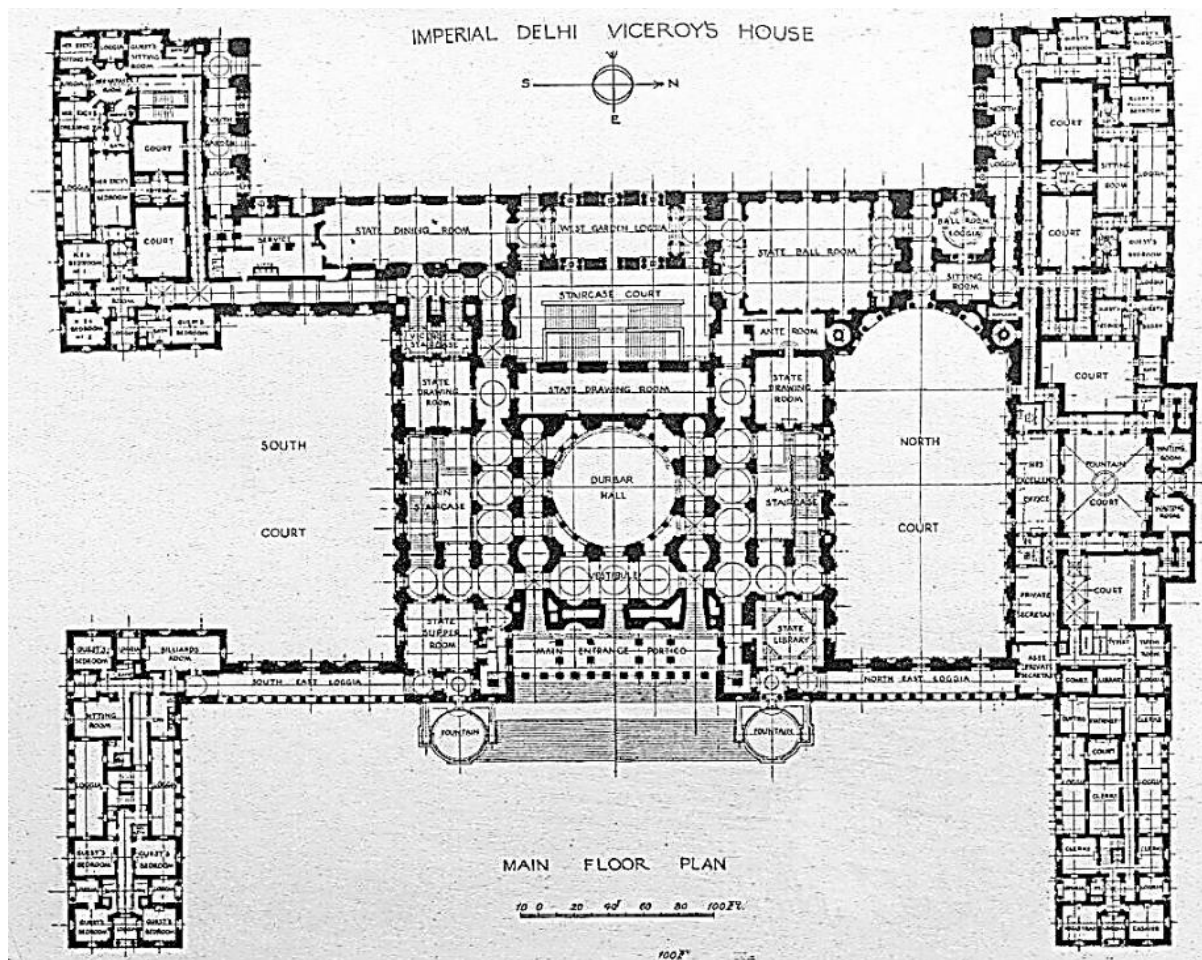


Abb. 51: Grundriss des Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 52: Fassade des Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 53: Detail Fassade: Eingang, Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 54: Kuppel des Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 55: Detail: Raportmuster unter dem *Chujja*, Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 56: Großer *Stupa* von Sāñcī bei Bhopal (Madhya Pradeś)

Errichtung: 3. Jh. v. Chr., Umbau Mitte 2. Jh. v. Chr., Auftraggeber: Aśoka (reg. 304 – 232 v. Chr.), Maße: 36,60 m Durchmesser, 16,46 m h, Material: innen Ziegel, außen Sandstein, Entdeckung: 1818 durch General Taylor, Restaurierung: 1912 – 1919 unter John Marshall

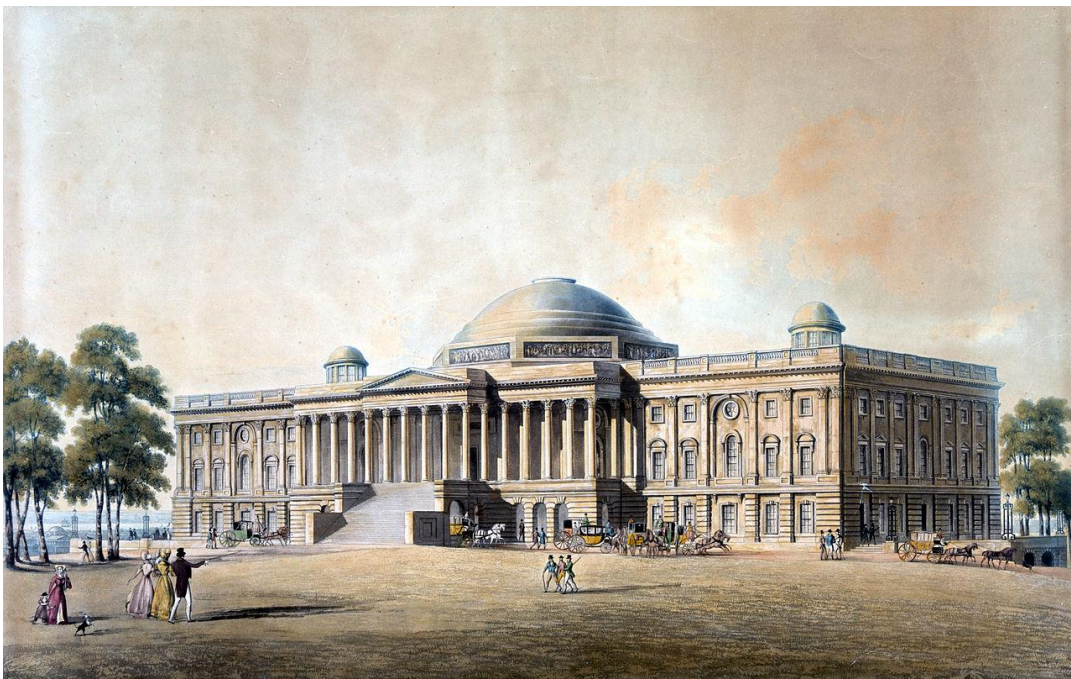


Abb. 57: Kuppel des Kapitols in Washington DC (USA)

nach Henry Latobes (1764 – 1820) Plänen, Stich aus dem Jahr 1825 von Thomas Sutherland (1785–1825)



Abb. 58: St. Paul's Cathedral in London (England)

Christopher Wren, Neubau 1675 – 1711, 158 m l, 111 m Höhe

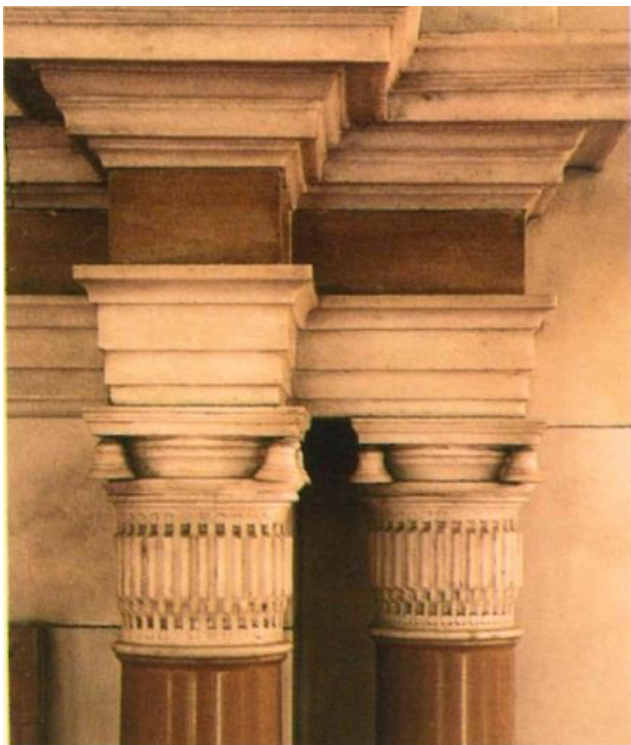
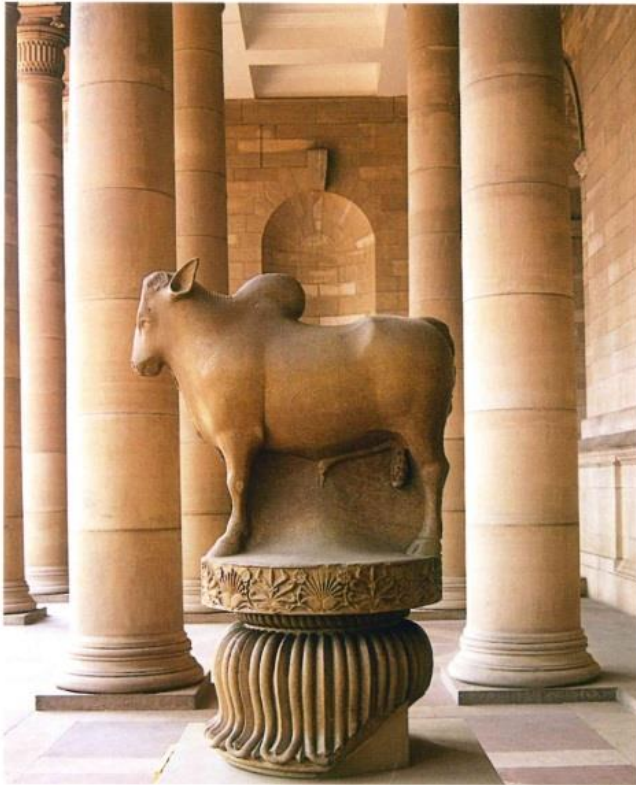


Abb. 59: Delhi Order-Kapitelle, Viceroy's Palace (Delhi)



**Abb. 60: Kapitell einer Aśoka-Säule
im Government Complex in Delhi
(Delhi)**

Entstehung: 3. Jahrhundert v. Chr.,
Zebu Bulle/Nandi (Wasserbüffel)



Abb. 61: Mogulgarten des Viceroy's Palace (Delhi)

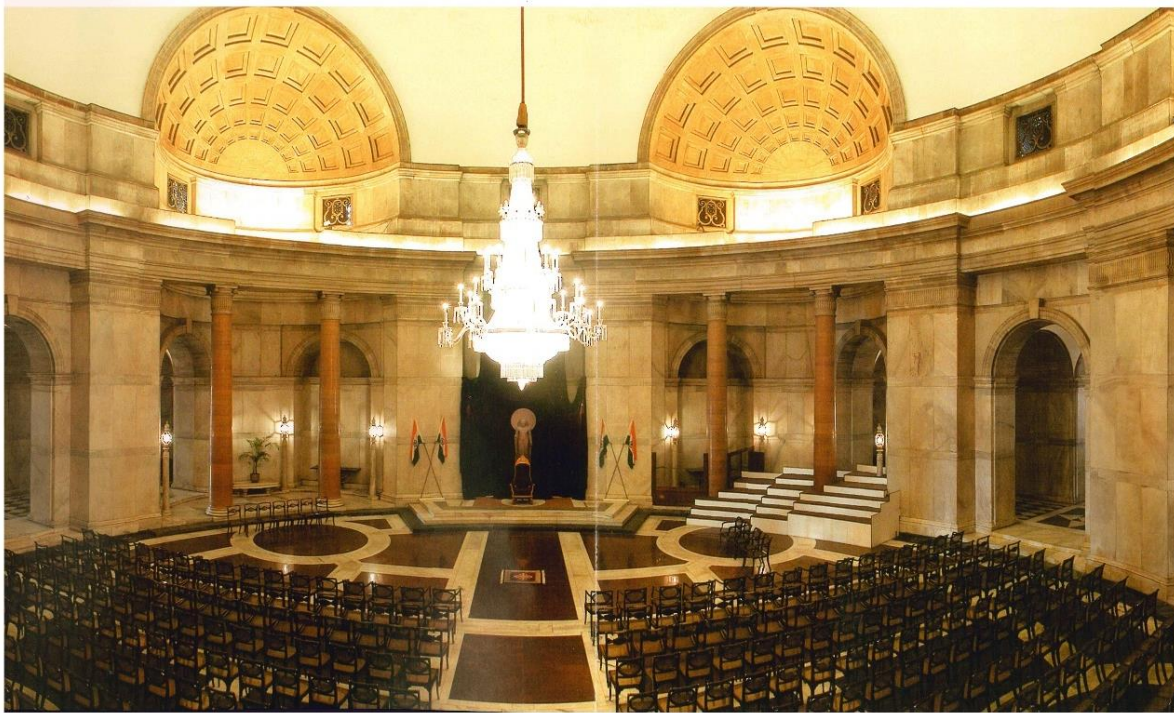


Abb. 62: Ausstattung der Durbar Hall (Empfangshalle) im Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 63: Innenraum des Pantheons in Rom (Italien)

Architekt: Apollodor v. Damaskus (?),
Entstehung: 118 – 125 unter Hadrian (76 – 138, reg. 117 – 138) oder 114 – 119 unter Trajan (53 – 117, reg. 98 – 117),
Maße: 43,30 m Durchmesser und h,
Material Ausstattung: Porphyry, Granit, Giallo Antico (gelber Marmor aus Simitthu, Tunesien)

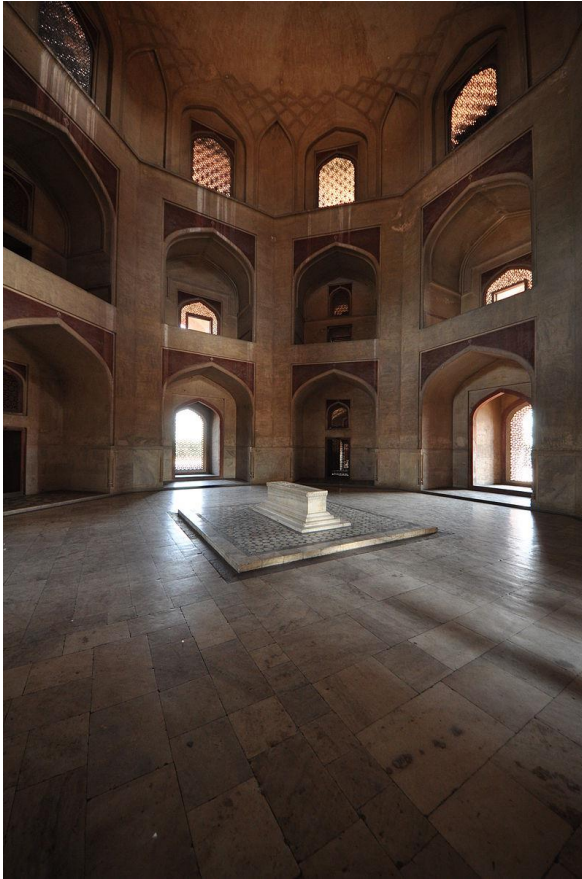


Abb. 64: Humayuns Grabkammer im Humayun-Mausoleum in Delhi (Delhi)
Architekten: Sayyed Muhammad ibn Mirak Ghiyathuddin, Mirak Ghiyathuddin,
Errichtung: 1569 – 1570, Auftraggeberin: Haji Begum, Material: Marmor, Maße: 47 m h, 91 m b, Funktion: Mausoleum



Abb. 65: La Rotonda (Villa Almerico Capra) in Vicenza (Italien)
Architekt: Andrea Palladio (1508 – 1580), Errichtung: 1567 – 1591,
Auftraggeber: Bischof Paolo Almerico, Funktion: Landhaus, heute: Museum

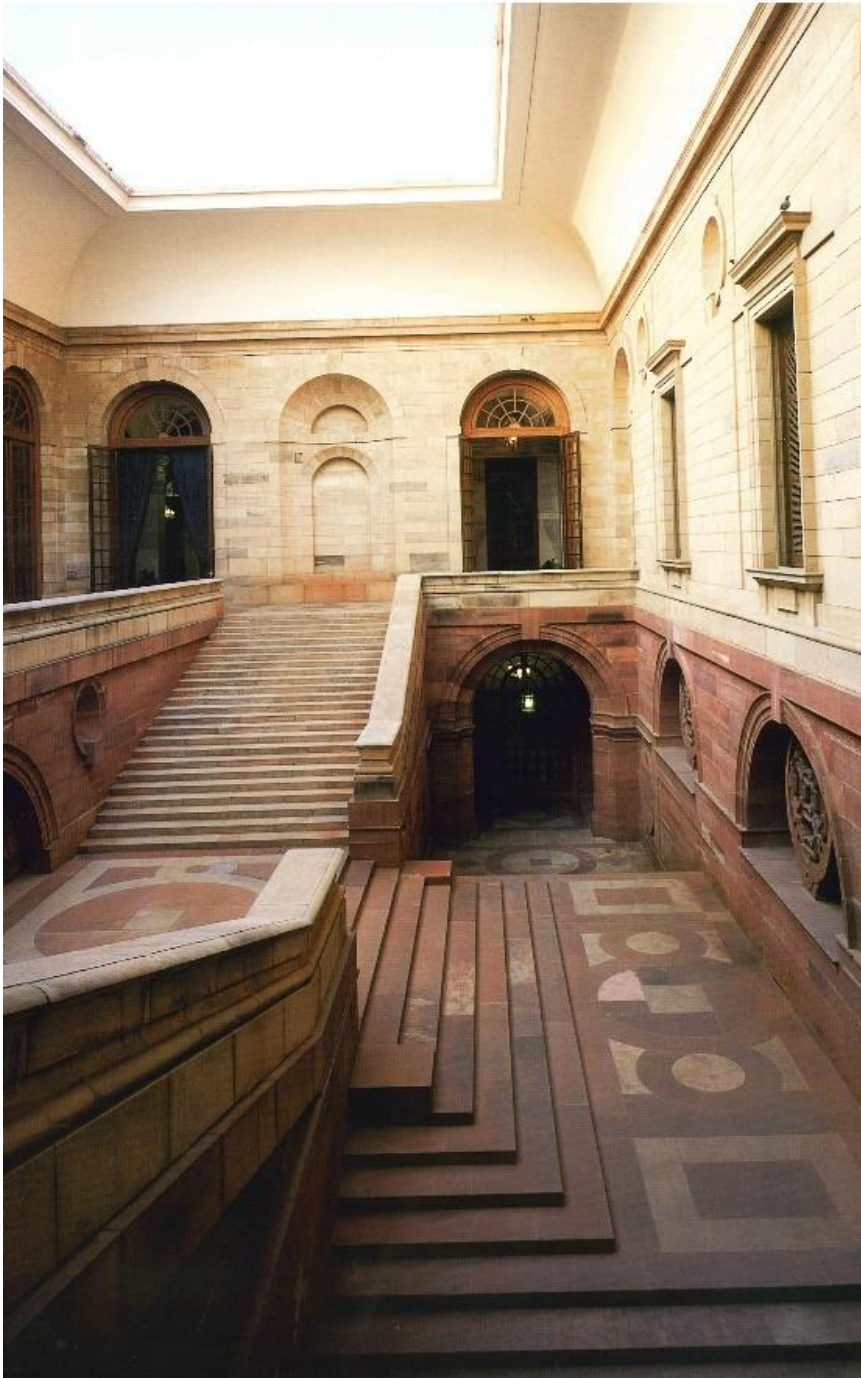


Abb. 66: Grand Open Staircase (große Stiege mit offenen Deckenspiegel), Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 67: State Drawing Room (staatlicher Salon), Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 68: Aśoka Hall (Ballsaal), Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 69: Library (Bibliothek), Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 70: St. Stephen, Walbrook in London (England)

Architekt: Christopher Wren, Errichtung: 1672 – 1679, Maße: 19 m Höhe (Kuppel)



**Abb. 71: Beleuchtungskörper der Kinderzimmer
(Nursery) für die Blagdon Hall (England)**

Design: Edwin Lutyens (im Viceroy's Palace befand sich
einst eine ähnliche Lampe)

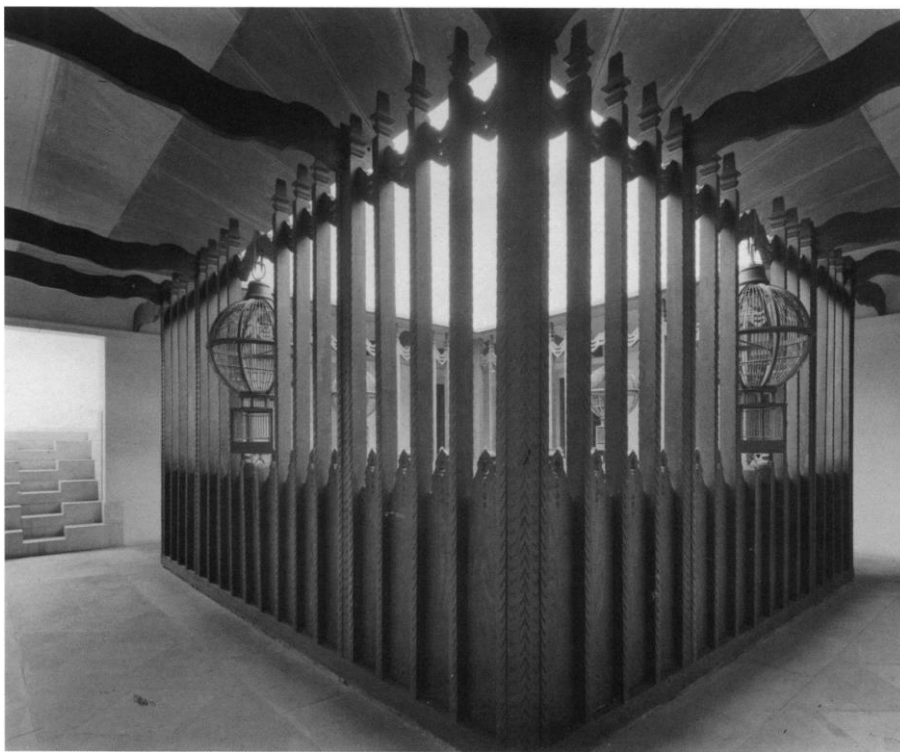


Abb. 72: Vogelkäfige am Geländer in den Kinderzimmern, Viceroy's Palace (Delhi)



Abb. 73: Luftansicht der Secretariat Buildings im Government Complex in Neu-Delhi (Delhi)

Architekt: Herbert Baker (1862 – 1946), Errichtung: 1912 – 1927, Eröffnung: 1931, Material: Sandstein aus Bholpur, Funktion: Sitz der Sekretariate und Ministerien

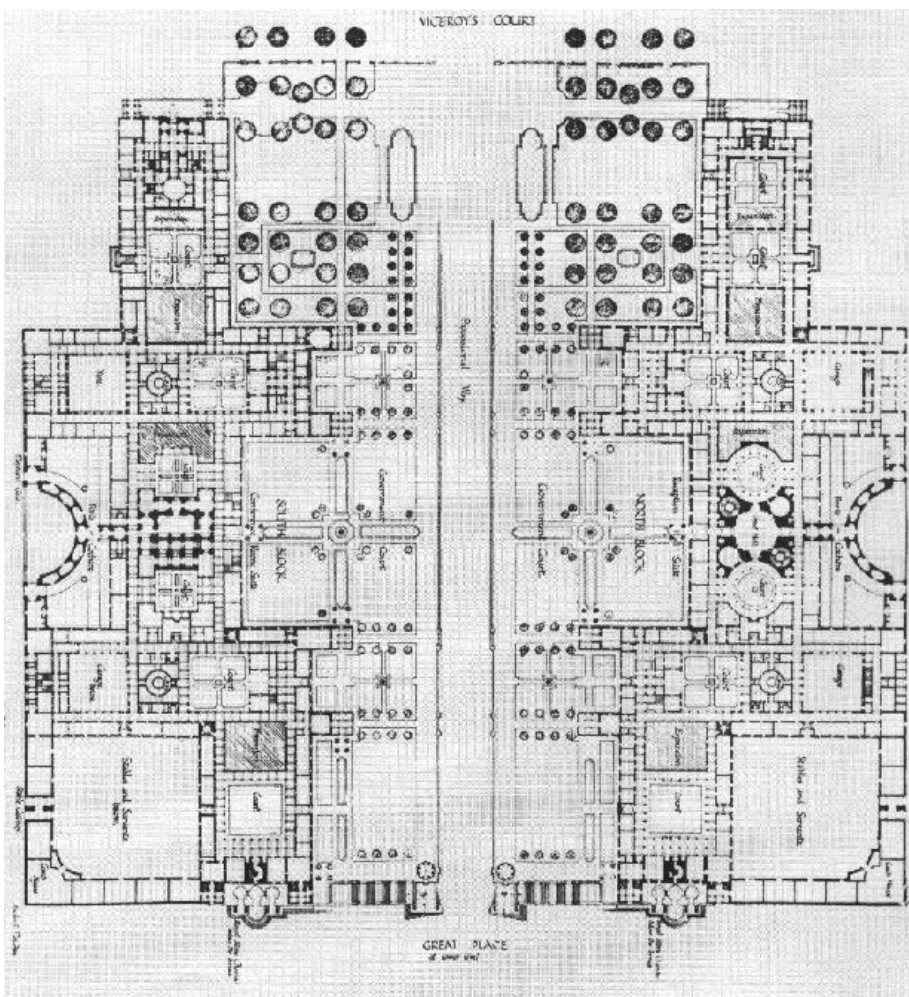


Abb. 74: Grundriss der Secretariat Blocks (Delhi)



Abb. 75: South Block, Secretariat Buildings (Delhi)



**Abb. 76: Secretariat Buildings, Detail:
Kuppel mit Bauskulptur und *Jalis* (Delhi)**



Abb. 77: „Bakerloo“

reale Wahrnehmung des Viceroy's
Palace in Annäherung an das
Gebäude und computergeneriertes
Idealbild nach Amman Nath

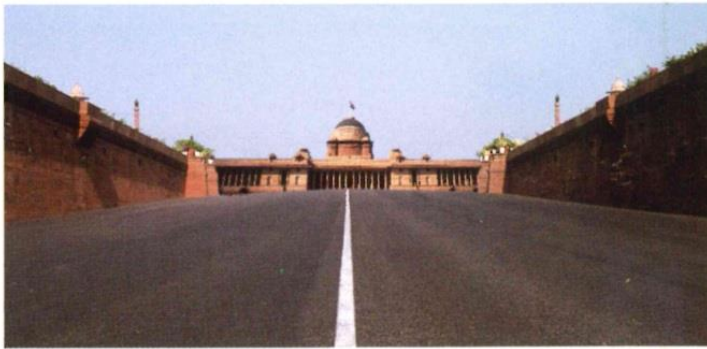


Abb. 78: Union Buildings in Pretoria (Südafrika)

Architekt: Herbert Baker, Errichtung: 1910 – 1913, Maße: 275 m l, Material:
Sandstein, Funktion: Amtssitz des Präsidenten

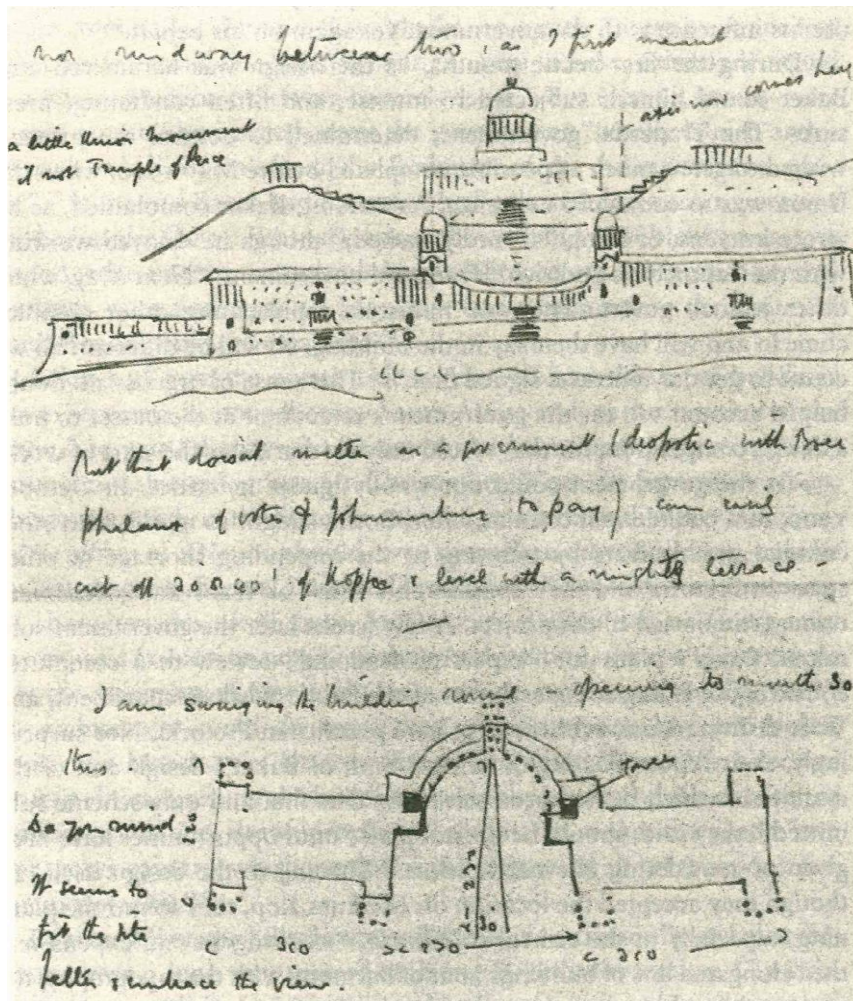


Abb. 79: Skizzen Herbert Bakers für die Union Buildings in Pretoria (Südafrika)



Abb. 80: Royal Naval College in Greenwich, London (England) – im Hintergrund: Queen's House
Architekt: Christopher Wren, Errichtung: 1696 – 1712, Nutzung: ursprünglich als Krankenhaus, 1873 – 1998 als Ausbildungs-Institution für die Royal Navy



Abb. 81: All-India War Memorial (India Gate), Neu-Delhi (Delhi)

Architekt: Edwin Lutyens, Errichtung: 1921

– 1931, Maße: 43 m h, Material:

Sandstein, Funktion: Kriegs-Denkmal für Gefallene

Inschrift: TO THE DEAD OF THE INDIAN ARMIES WHO FELL AND ARE HONOURED IN FRANCE AND FLANDERS MESOPOTAMIA AND PERSIA EAST AFRICA GALLIPOLI AND ELSEWHERE IN THE NEAR AND THE FAR EAST AND IN SACRED MEMORY ALSO OF THOSE WHOSE NAMES ARE HERE RECORDED AND WHO FELL IN INDIA OR THE NORTH WEST FRONTIER AND DURING THE THIRD AFGHAN WAR



Abb. 82: Arc de Triomphe in Paris (Frankreich)

Architekten: Jean François Thérèse

Chalgrin (1739 -1811), Jean Arnaud

Raymond (1742 – 1811), Errichtung:

1806, Funktion: Kriegsdenkmal für

Gefallene (franz. Revolution, Napoeon.

Kriege)



Abb. 83: King George V. Memorial im Government Complex in Neu-Delhi (Delhi)

Architekt/Bildhauer: Edwin Lutyens, Charles Sargeant Jagger (1885 – 1934), Errichtung: 1914,
Auftraggeber: Maharaja von Kapurthala und einige unbekannte Fürsten, Maße: ca. 5,5 m Höhe
(Statue), Material: Sandstein, Marmor, Funktion: Denkmal

King George-Statue heute im Coronation Park, Old Delhi, Ausstellungen: 1933 und 1935 an der
Royal Academy



Abb. 84: Jaipur Column im Government Complex in Neu-Delhi (Delhi)

Entwurf: Edwin Lutyens, Errichtung: 1920 – 1930, gestiftet von Madho Singh II., Maharaja von Jayapur (reg. 1880 – 1922), Maße: 44/45 m h, Material: cremefarbener und roter Sandstein, Bronze, Funktion: Ehrensäule; Relief an der Plinthe (Plan von Neu-Delhi): Charles Sargeant Jagger
 Inschrift Basis: In thought faith/In word wisdom/In deed courage/In life service/So may India be great



Abb. 85: Petersplatz im Vatikan (Italien)

Architekt: Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680), Errichtung: 1656 – 1667, Auftraggeber: Papst Alexander VII. (1599 – 1667, 1655 – 1667 Papst), Maße: 35.300 m² Fläche, max. 240 m b, max. 340 m l



Abb. 86: Trajan-Säule in Rom (Italien)

Architekt: Apollodor von Damaskus, Errichtung: 112/113 n. Chr., Auftraggeber: Trajan, Maße: 35 m h (Spitze), Material: Carrara-Marmor, Funktion: Ehrensäule



Abb. 87: Dominion Column von Canada im Government Complex in Neu-Delhi (Delhi)

Architekt: Herbert Baker, Errichtung: 1912 – 1931, gestiftet von der Regierung von Canada,
Maße: ca. 13 m h, Material: Sandstein, Bronze, Funktion: Ehrensäule



Abb. 88: Council House (Sansad Bhavan) im Government Complex in Neu-Delhi (Delhi)
 Architekt: Edwin Lutyens, Errichtung: 1919, Maße: 174 m Durchmesser, Material: Sandstein,
 Funktion: Parlamentsgebäude

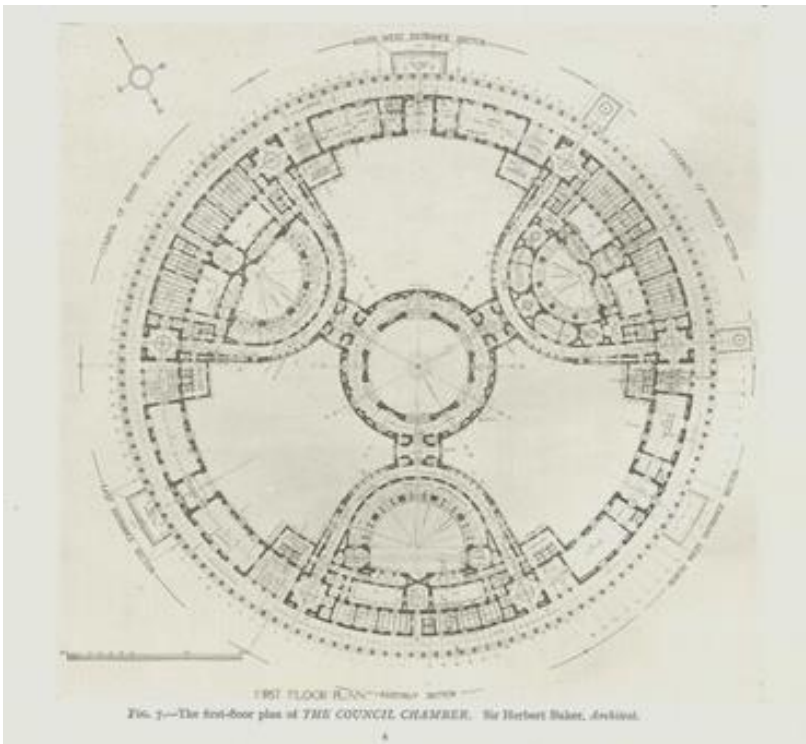


Abb. 89: Grundriss des Council Houses (Delhi)



Abb. 90: Entwurf für ein Operngebäude

Entwurf: Étienne-Louis Boullée (1728 – 1799), angefertigt: 1781,
Aufbewahrung: Bibliotheque National de France



Abb. 91: Palace of Westminster/New Houses of Parliament in London (England)

Architekten: Charles Barry (1795 – 1860)/Augustus Welby Pugin (1812 – 1852), Neubau: 1840 – 1860/70, Material: Kalkstein, Funktion: Parlamentsgebäude



Abb. 92: Queen's House in Greenwich, London (England)

Architekt: Inigo Jones (1573 – 1652), Errichtung: 1616 – 1619/1621 – 1635, Auftraggeber: Anna von Dänemark (1532 – 1585), Karl I. (1600 – 1649, 1625 – 1649 König von England, Schottland und Irland) für seine Gemahlin Henrietta Maria (1609 – 1669), Funktion: Schloss



Abb. 93: Consols Transfer Office der Bank of England in London (England)

Maler: Joseph Gandy (1771 – 1843), angefertigt: 1798, Technik: Aquarell; Architekt: John Soane (1753 – 1837), Errichtung: 1788 – 1833



Abb. 94: Cronkhill in Atcham (England)

Architekt: John Nash (1752 – 1835), Errichtung: 1805, Auftraggeber: Francis Walford, Funktion: Landhaus



Abb. 95: Victoria Terminus (Chhatrapati Shivaji Terminus) in Mumbai (Mahārāṣṭra)

Architekt: Frederick William Stevens (1847 – 1900), Errichtung: 1878 – 1888, Funktion: Hauptbahnhof; Foto aus den 1880ern



Abb. 96: Gartenanlagen von Versailles (Frankreich)

Architekten Schloss: Louis Le Vau (1612 – 1670), Jules Hardouin-Mansart (1646 – 1708), 1678 – 1689, Bauherr: König Ludwig XIV. (1638 – 1715, reg. 1643 – 1715), Maße: 600 x 150 m, Material: Stein, Funktion: Schloss; Architekt Gärten: André Le Nôtre (1613 – 1700), Maße: ca. 2.500 ha



Abb. 97: Gartenanlagen von Schönbrunn (Österreich)

Architektur Schloss: Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 – 1723), Nikolaus von Pacassi (1716 – 1790), Errichtung: 1638–1643, Neubau: 1696–1701, Erweiterungen: 1743–1749, 1775–1780, Funktion: Schloss, Architekt Gärten: Jean Trehet (1654 – 1740)



Abb. 98: Shalimargärten in Srinagar (Jammu und Kaśmīr)

Errichtung: ab 1616, Auftraggeber: Shah Jahangir (1569 – 1627) für seine Frau Mehrunissa ((Nur Jahan) 1577 – 1645), Maße: 12 ha Fläche



Abb. 99: Architektur von Ġaznī (Afghanistan)

Mausoleum von Mahmud von Ġaznī (971 – 1030, reg. 998 – 1002)



Abb. 100: Ruinen von Mandu (Madhya Pradeś)

15. Jahrhundert, Jahaz Mahal (Harem des Sultans Ghiyas-ud-din-Khilji)



Abb. 101: Petersdom im Vatikan (Italien)

Architekten: Donato Bramante (1444 – 1514): 1506 – 1514, Giuliano da Sangallo (1445 – 1516): 1506 – 1515, Frá Giovanni Giocondo (1433 – 1515): 1513 – 1515, Raffael (1483 – 1520): 1514 – 1520, Antonio da Sangallo d. J. (1484 – 1546): 1515 – 1536, Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564): 1547 – 1564, Pirro Ligorio (1514 – 1583): bis 1568, Giacomo Barozzi da Vignola (1507 – 1573): ab 1568, Giacomo della Porta (1532 – 1602): ab 1574, Carlo Maderno (1556 – 1629): 1603 – 1629, Gian Lorenzo Bernini: ab 1629, Auftraggeber: Papst Julius II. (1443 – 1513, 1503 – 1513 Papst), Maße: 137 m h, Funktion: päpstliche Basilika



Abb. 102: Il Gesù in Rom (Italien)

Architekt: Giacomo Barozzi da Vignola, Errichtung: 1568 – 1584, Funktion: Jesuitenkirche



Abb. 103: Kuppel des Pantheons in Rom (Italien)

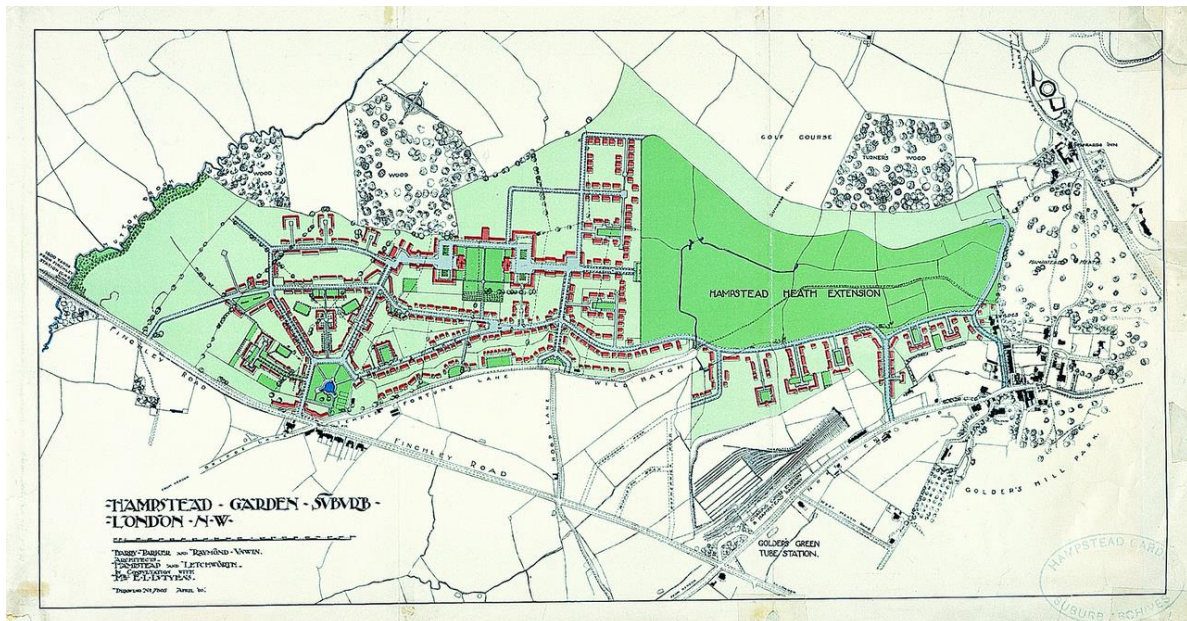


Abb. 104: Plan für den Hamstead Garden Suburb in London (England)

Architekten: Richard Barry Parker (1867 – 1947), Raymond Unwin (1863 – 1940), Entwurf: 1905,
Technik: farbige Lithographie

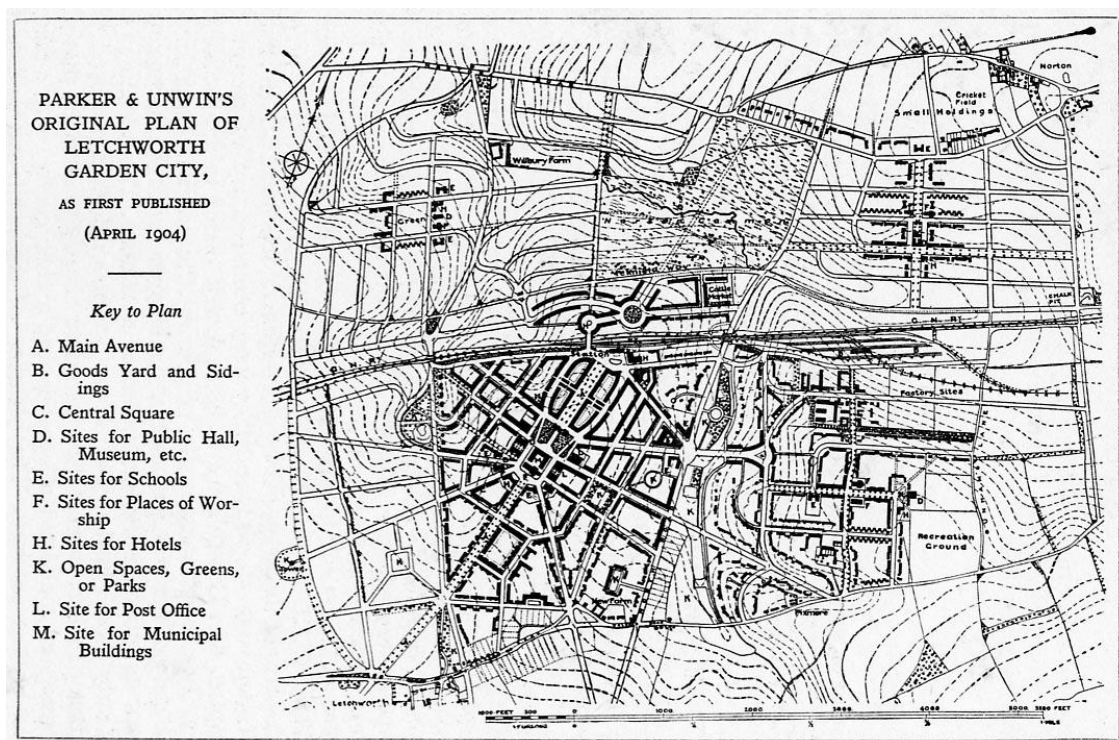


Abb. 105: Plan für die Letchworth Garden City (England)

Architekten: Barry Parker, Raymond Unwin, Entwurf: 1903/04

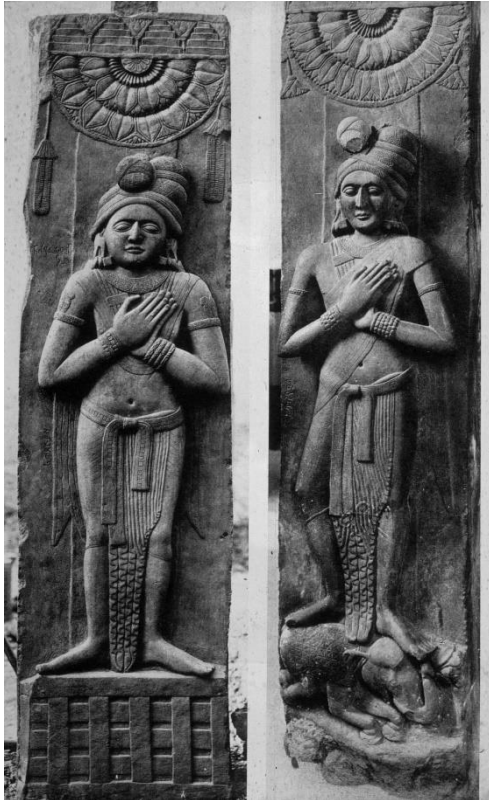


Abb. 106: 1. Pfeiler vom Südost-Viertel und 2. Pfeiler vom Nordost- oder Südost-Viertel aus Bharhut (Madhya Pradesh)

Errichtung: 2. Jh. V. Chr., Material: Stein;

Inschriften: „sucilomo yakho“ bzw. „supavaso yakho“



Abb. 107: Albert Hall Museum in Jayapur (Rājasthān)

Architekten: Samuel Swinton Jacob (1841 – 1917) und Mir Tujumool Hoosein, Errichtung: 1876 – 1887, Funktion: Museum



Abb. 108: Kapitol in Canberra (Australien)

Architekt: Walter Burley Griffin (1876 – 1937), 1913 gegründet, Maße: ca. 806 km²,

Funktion: Regierungssitz

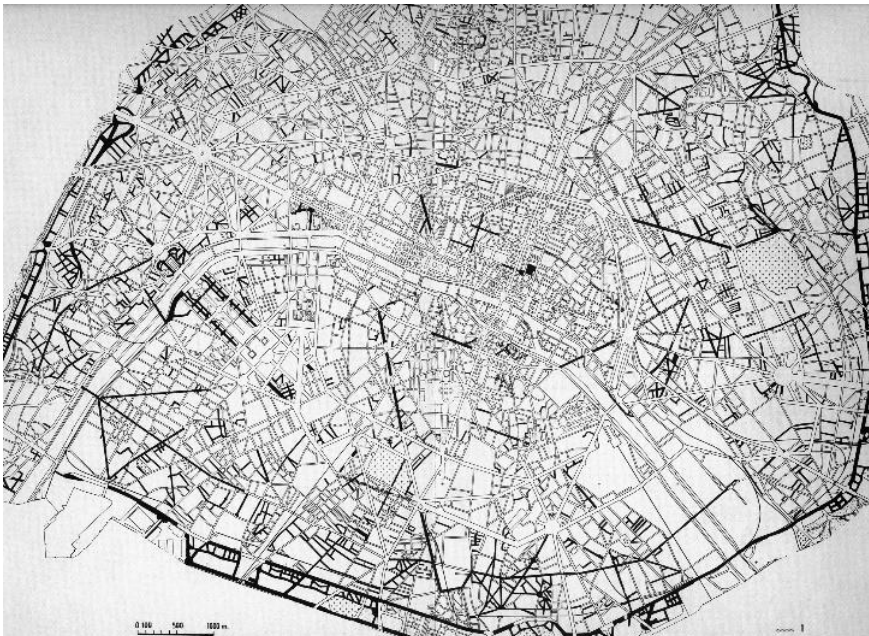


Abb. 109: Plan von Paris (Frankreich)

Architekt: Georges-Eugène Hausmann (1809 – 1891), realisiert: 1853 –

1870

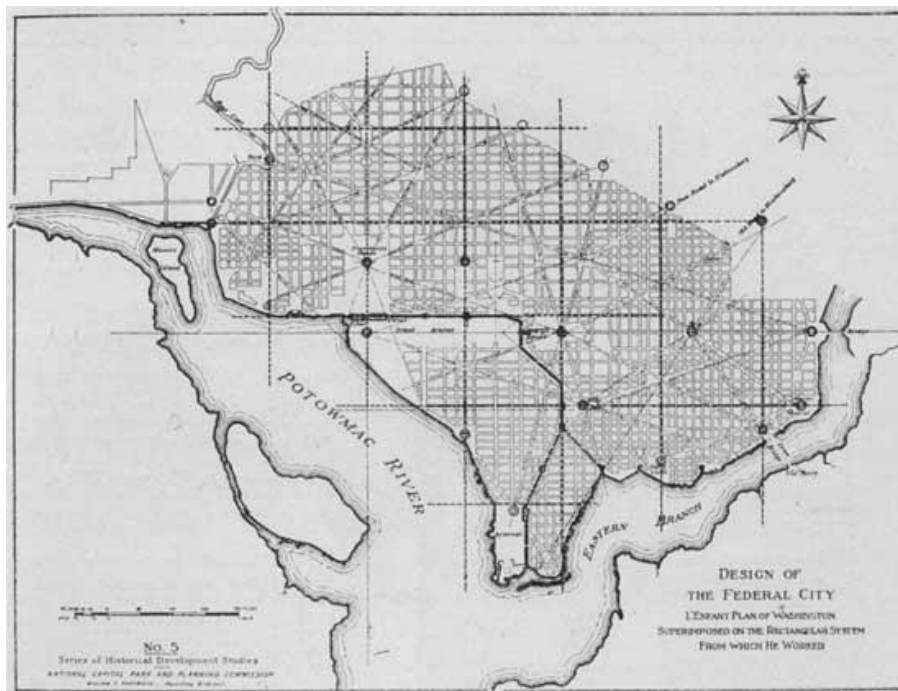


Abb. 110: Plan von Washington (USA)

Architekt: Pierre Charles L'Enfant (1754 – 1825), Entwurf: März 1792,

Aufbewahrung: *Library of Congress*

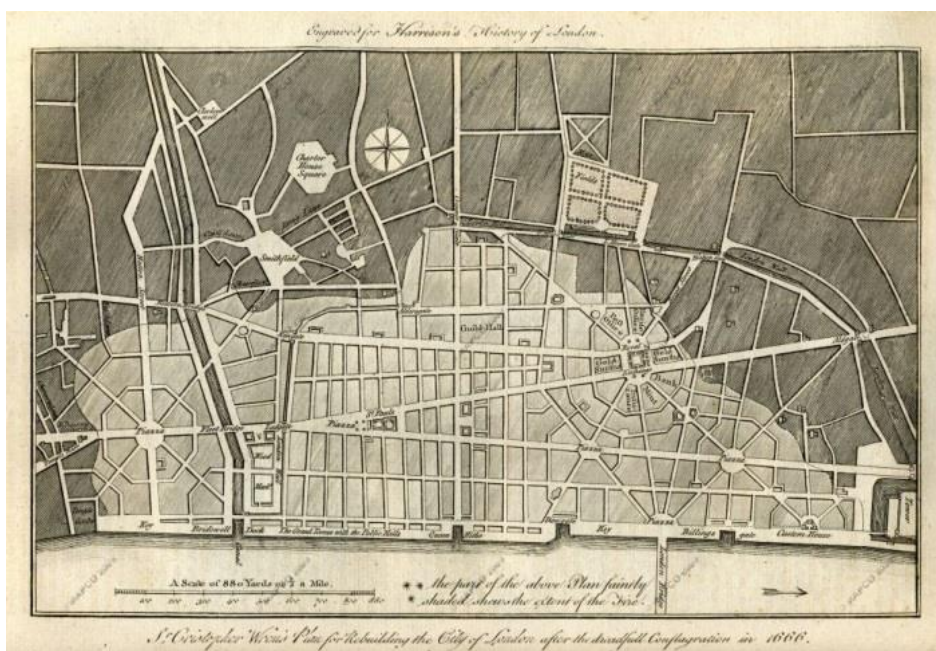


Abb. 111: Plan für einen Wiederaufbau Londons (England)

Architekt: Christopher Wren, Entwurf: 1666, Maße (Plan): 29cm x 21cm,

veröffentlicht in Harrison's History of London, 1775

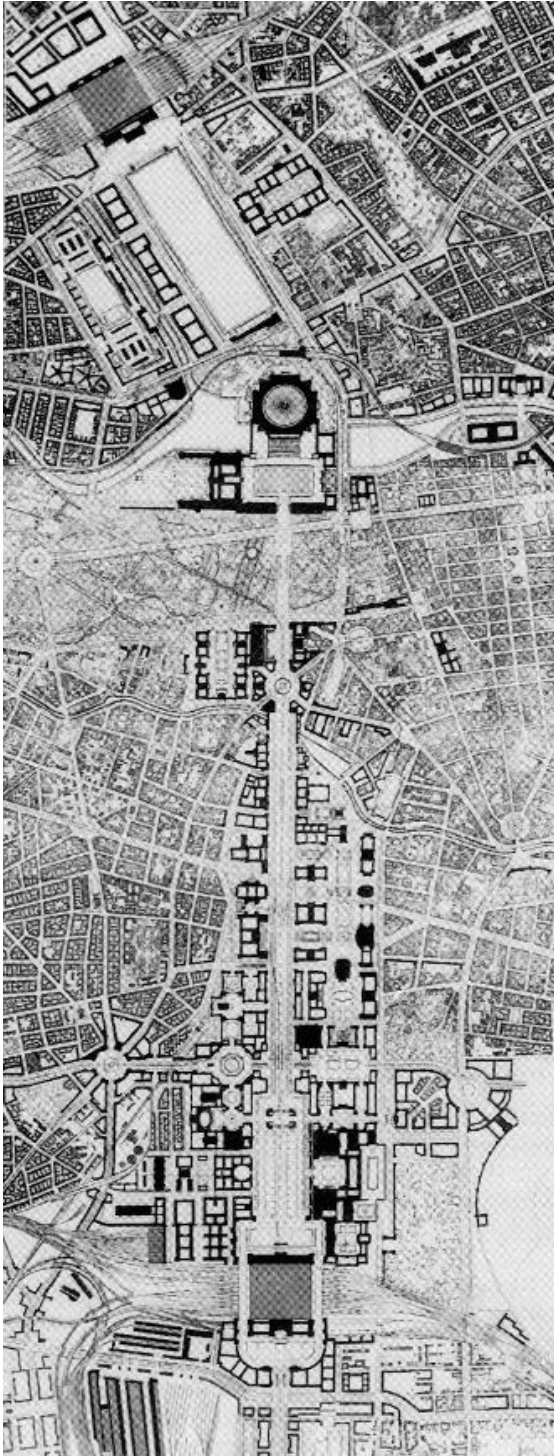


Abb. 112: Plan der neuen Nord-Süd-Achse in Berlin (Deutschland)

Architekt: Albert Speer (1905 – 1981), Entwurf: 1937 – 43

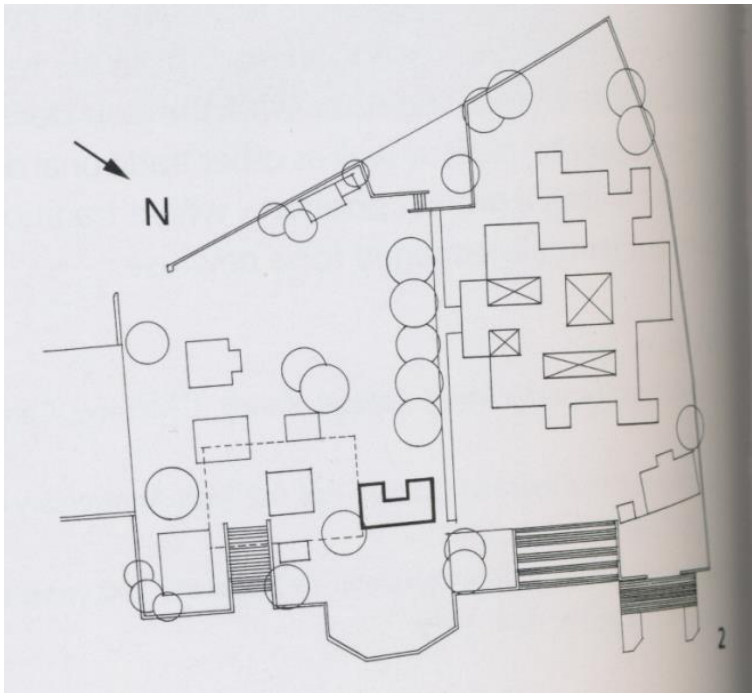


Abb. 113: Sabarmati/Harijan Ashram in Amdāvād (Gujarāt)
 Architekt: Maganlal Khushalchand Gandhi (1883 – 1928), Errichtung: ab 1918, Auftraggeber: Mohandas Karamchand Gandhi (1869 – 1948), Material: Lehmziegel, Fliesen, Bambus und Holz, Funktion: Ashram



Abb. 114: Hofseite des Hridaya Kunj im Sabarmati Ashram

Funktion: 1918 – 1930 Unterkunft von Mahatma Gandhi und Kasturba Gandhi (1869 – 1944)

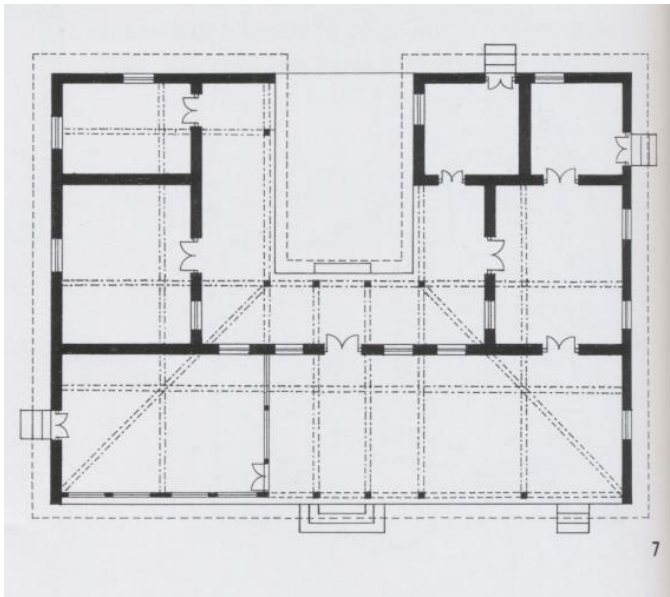


Abb. 115: Grundriss von Hridaya Kunj, Sabarmati Ashram



Abb. 116: Terrasse des Hridaya Kunj, Sabaramati Ashram



Abb. 117: Hridaya Kunj, Sabarmati Ashram



Abb. 118: Vinoba und Mira Kutir, Sabarmati Ashram

Funktion: Unterkunft von Vinoba Bhawe (1895 – 1982) von 1918 bis 1921 und von Madleine Slade (1892 – 1981) von 1925 bis 1933



Abb. 119: Magan Niwas, Sabarmati Ashram

Funktion: Unterkunft von Maganlal Gandhi



Abb. 120: Nandini, Sabarmati Ashram

Funktion: Gästehaus



Abb. 121: Udyog Mandir, Sabarmati Ashram

Funktion: zeitweilig Unterkunft von Mahatma Gandhi



Abb. 122: Somnath Chhatralaya, Sabarmati Ashram

Funktion: Unterkunft für Schüler



Abb. 123: Innenhof von Somnath Chhatralaya, Sabarmati Ashram



Abb. 124: Śāntiniketan bei Bholpur (West-Bengalen)

Architekten: Surendranath Kar (1892 – 1970)/Nandalal Bose (1882 – 1966)/Rathindranath Tagore (1888 – 1961), Auftraggeber: Maharasi Debendranath Tagore (1817 – 1905)/Rabindranath Tagore (1871 – 1941), Errichtung: 1901 – 1941, Funktion: Ashram und künstlerische Schule



Abb. 125: Kalo Bari in Śāntiniketan

Architekt: Nandalal Bose, Errichtung: ab 1934, Material: Lehm und Kohleteer; mit Reliefs der Schüler Prabhash Kumar Sen und Ramkinkar Baij (1906 – 1980), Funktion: Unterkunft für die Schüler der Kunstsektion



Abb. 126: Schmalseite Kalo Bari, Śāntiniketan



Abb. 127: Singha Sadan, Śāntiniketan

von Satyendraprasanna Sinha of Rāypur gestiftet, Funktion: Glockenturm

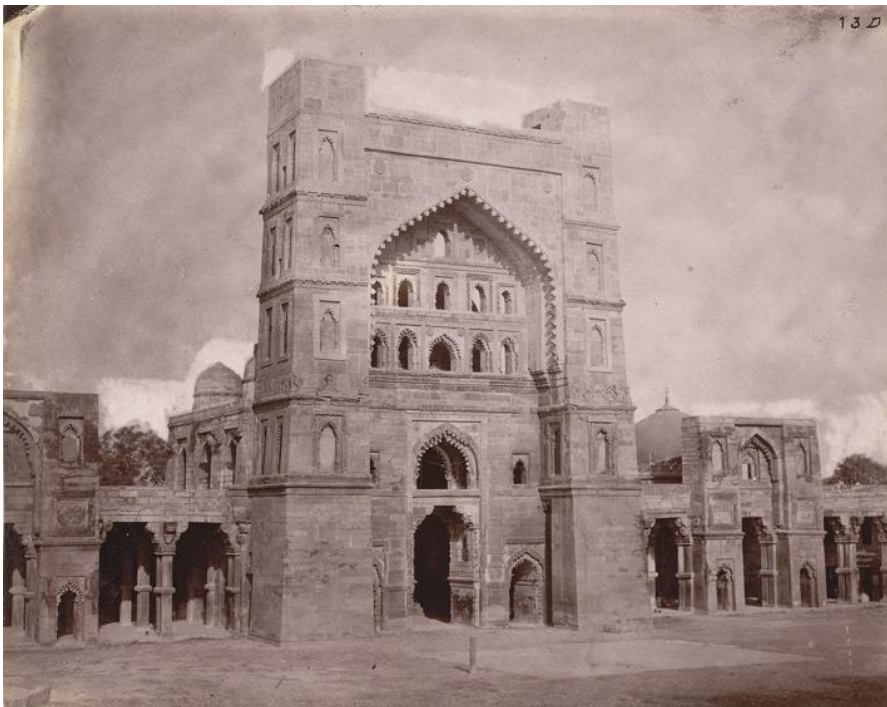


Abb. 128: Haupttor der Atala-Moschee, Jaunpur (Uttar Pradesh)

1408 fertiggestellt, Maße: 23 m h; Foto von 1870



Abb. 129: Purvatoran/Paschimtoran, Śāntiniketan

Funktion: Unterrichtshalle



Abb. 130: Freiluft-Klassenzimmer, Śāntiniketan



Abb. 131: Ghantatala, Śāntiniketan

Funktion: Tor mit Glocke für Unterricht und Ankündigungen

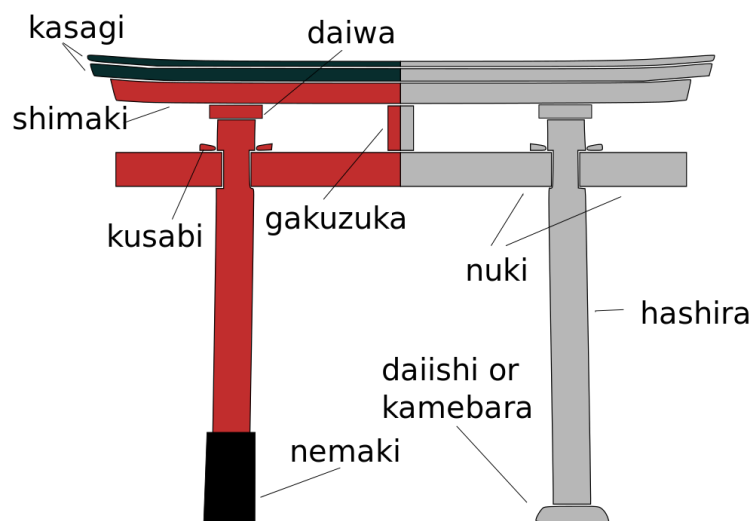


Abb. 132: Schematische Darstellung eines japanischen *Torii*



Abb. 133: Chaitya/Chaiti, Śāntiniketan

Architekten: Nandalal Bose/Surendranath Kar, Errichtung: 1934, Material: Lehm und Kohleteer, Funktion: Ausstellungshäuschen für Kunstwerke der Schüler

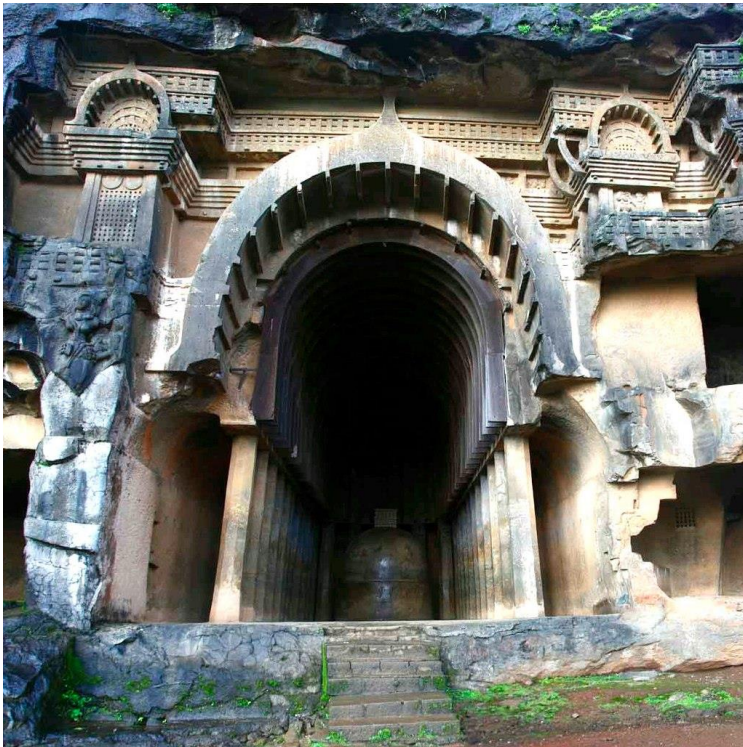
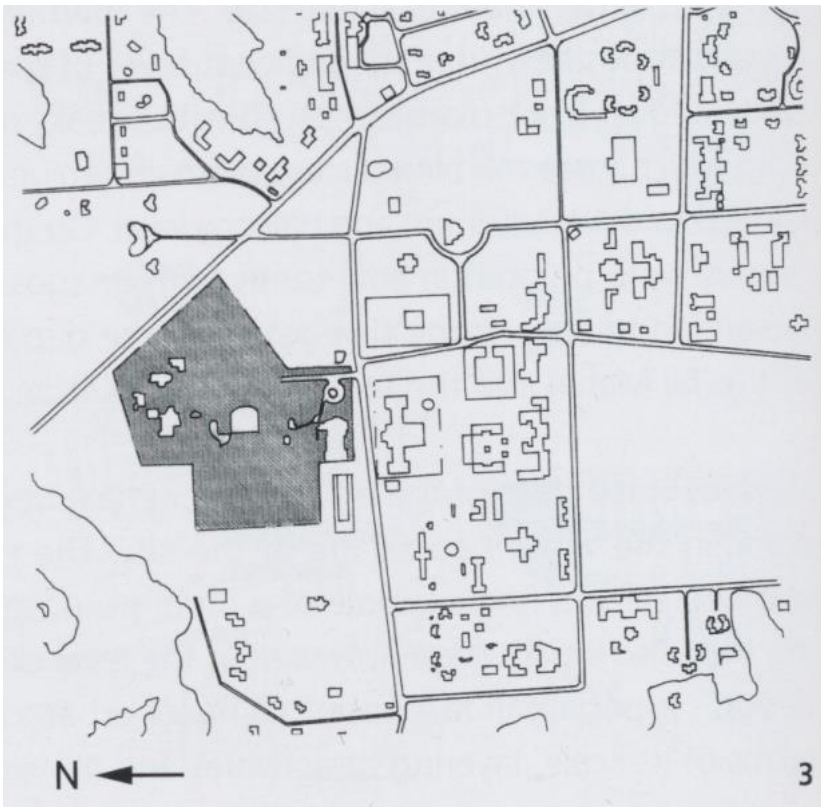


Abb. 134: Chaitya-Halle von Bhaja (Mahārāṣṭra)

Errichtung: 2./3. Jahrhundert v. Chr., Funktion: buddhistisches Heiligtum



Abb. 135: Chaitya/Chaity, Śāntiniketan



**Abb. 136: Uttaran
Complex in Śāntiniketan bei
Bholpur (West-Bengalen)**

Architekten: Surendranath
Kar/Rathindranath Tagore,
Errichtung: 1918 – 1939,
Auftraggeber: Rabindranath
Tagore, Funktion:
Wohnkomplex



Abb. 137: Konarak im Uttarayan Complex (Śāntiniketan)

Architekten: Surendranath Kar/Rathindranath Tagore, Errichtung: ab 1918, Auftraggeber: Rabindranath Tagore, Funktion: Arbeitsplatz



Abb. 138: Shyamali im Uttarayan Complex (Śāntiniketan)

Architekt: Surendranath Kar/Ratindranath Tagore, Errichtung: 1935, Auftraggeber: Rabindranath Tagore, Materialien: Schlamm, Pflanzenfasern, Kuhdung; Funktion: Unterkunft

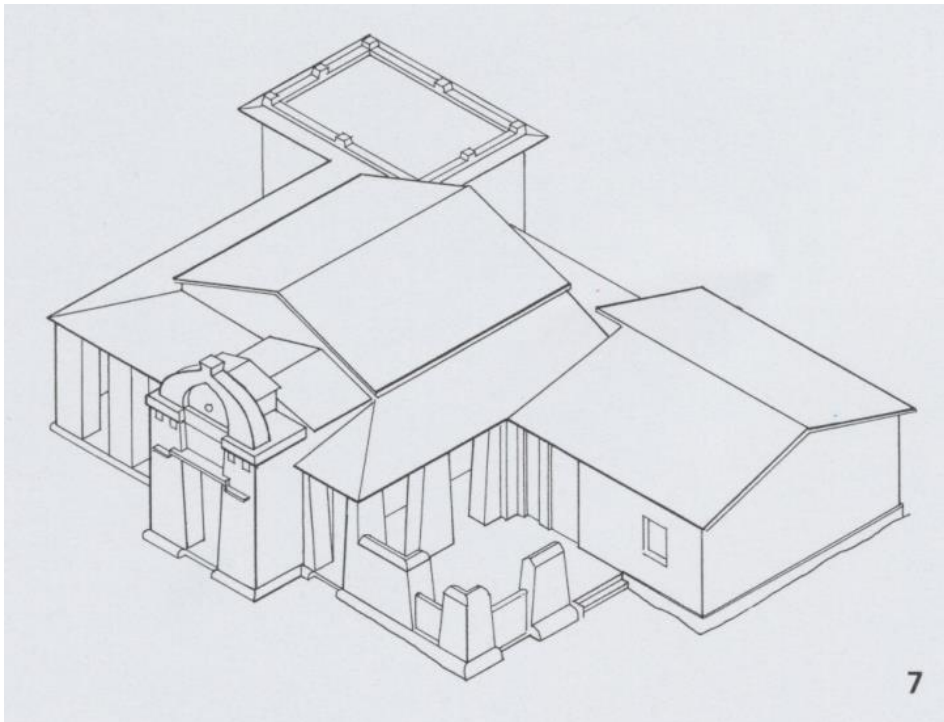


Abb. 139: axiometrische Sicht von Shyamali



Abb. 140: Udayan im Uttarayan Complex (Śāntiniketan)

Architekten: Surendranath Kar/Rathindranath Tagore, Errichtung: 1921 – 1938, Auftraggeber:
Rabindranath Tagore, Funktion: Unterkunft



Abb. 141: Pfeiler vor der Vishwakarma Höhle (Nr. 10) in Ellora (Mahārāṣṭra)

Errichtung: ca. 650 n. Chr., Funktion: *Chaitya-Halle*



Abb. 142: Pfeiler im Indra Sabha (Höhle 32) in Ellora (Mahārāṣṭra)

Errichtung: 9. Jh., Funktion: Jaina-Tempel

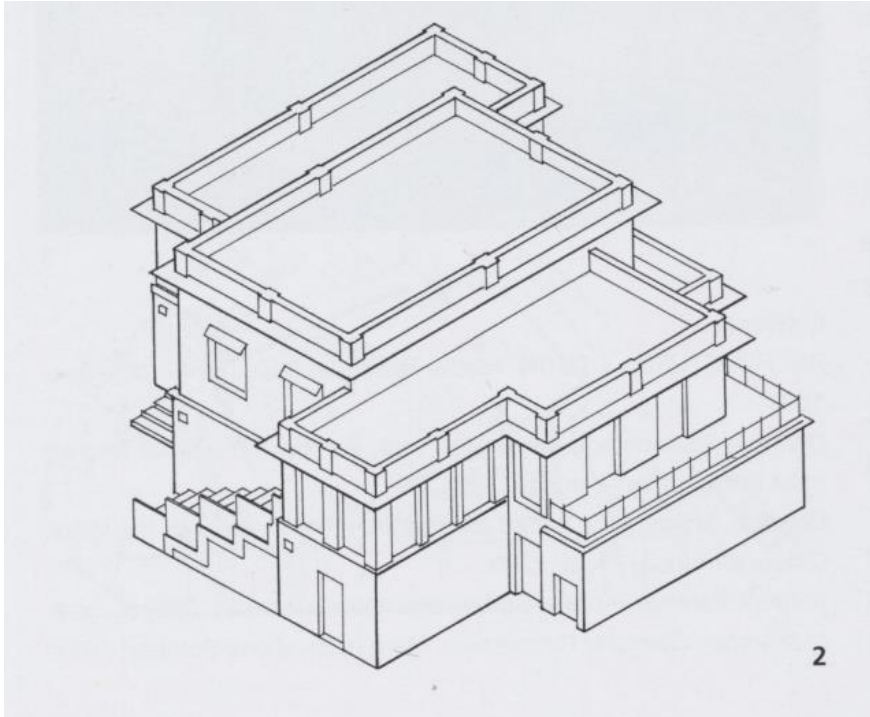


Abb. 143:
axiometrische Ansicht
von Udichi im
Uttarayan Complex
(Śāntiniketan)

Architekten:
 Surendranath
 Kar/Rathindranath
 Tagore, Errichtung:
 1939, Auftraggeber:
 Rabindranath Tagore,
 Funktion: Unterkunft



Abb. 144: Außentreppe von Udichi, Uttarayan Complex (Śāntiniketan)



Abb. 145: Udichi im Uttarayan Complex (Śāntiniketan)

Architekten: Surendranath Kar/Rathindranath Tagore, Auftraggeber: Rabindranath Tagore, Errichtung: zw. 1918 u. 1939, Funktion: Unterkunft



Abb. 146: Punascha im Uttarayan Complex (Śāntiniketan)

Architekten: Surendranath Kar/Rathindranath Tagore, Errichtung: 1936, Auftraggeber: Rabindranath Tagore, Funktion: Unterkunft



Abb. 147: Detail: Pilaster von Punascha, Uttaraayan Complex (Śāntiniketan)

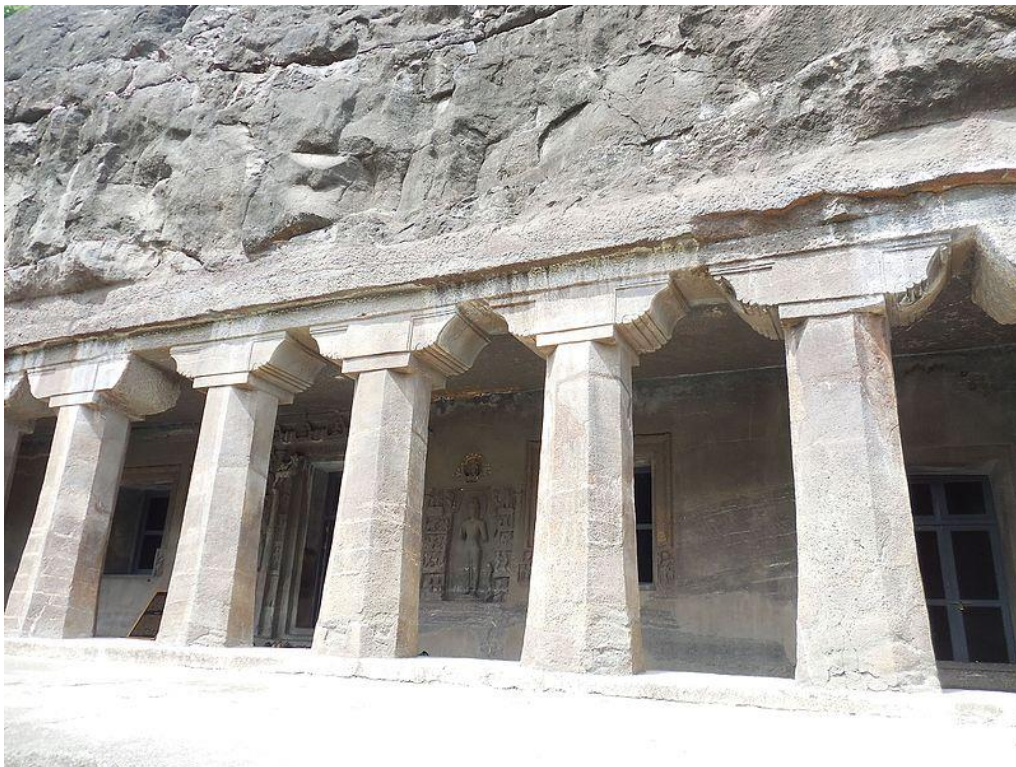


Abb. 148: Pfeiler der Höhle 4 in Ajanta (Mahārāṣṭra)

Errichtung: 5./6. Jh. n. Chr., Funktion: Wohnzellen für buddhistische Mönche (*Vihara*)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: *Cheery*, 05.02. 2015, updated 06.12. 2017 [(<http://netchanting.com/victoria-memorial-kolkata-india/>)], via Google Bilder
-
- Abb. 2: Sibabrata/Manju Halder, Colonial architecture of Kolkata. Reflections of the European building-art in eastern enterprise, Kolkata 2013, S. 212, Pl. 35, beschnitten
-
- Abb. 3: Nag1976 [CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 4: Bernard Gagnon [CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 5: Biswarup Ganguly [CC BY 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>)], via Wikimedia Commons, beschnitten
-
- Abb. 6: Andrea Vanek, aus google maps street view generiert [(<https://www.google.at/maps/@22.545118,88.3431281,2a,75y,186.74h,108.56t/data=!3m6!1e1!3m4!1siGMVUPH1Y-IREdpVVunOaw!2e0!7i13312!8i6656?dcr=0>)]
-
- Abb. 7: Prasanta Kr Dutta [CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 8: Bernard Gagnon [CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 9: © Sahil Ahuja, beschnitten [([http://3.bp.blogspot.com/-xl_1n7vyz_0/U6snGdZtsol/AAAAAAAAAFtU/Zb4YiaYO4Bc/s1600/Victoria+Memorial+Calcutta+Kolkata+Bengal+Sahil+Ahuja+Pixelated+Memories+History+Architecture+Timing+Statues+Sculptures+Museum+History+\(5\).JPG](http://3.bp.blogspot.com/-xl_1n7vyz_0/U6snGdZtsol/AAAAAAAAAFtU/Zb4YiaYO4Bc/s1600/Victoria+Memorial+Calcutta+Kolkata+Bengal+Sahil+Ahuja+Pixelated+Memories+History+Architecture+Timing+Statues+Sculptures+Museum+History+(5).JPG))] via Google Bilder
-
- Abb. 10: Samitkumarsinha [CC BY-SA 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)], via Wikimedia Commons, beschnitten
-
- Abb. 11: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 39, Abb. 4
-
- Abb. 12: Steve Cadman aus London, U.K. [CC BY-SA 2.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26866399>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 13: © Asitjain [CC BY-SA 3.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21455975>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 24: Massimo Favilla/Ruggero Rugolo, Venezia Barocca, Splendori e illusioni du un mondo, In 'decadenza', Schio 2009, S. 17, via Undiam
-
- Abb. 15: Michael Janich [(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen_Victoria%27s_statue_inside_the_memorial_in_Kolkata.jpg?uselang=de)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 16: © Victoria and Albert Museum [(<http://collections.vam.ac.uk/item/O248865/queen-victoria-bust-cheverton-benjamin/>)], via Google Bilder
-
- Abb. 17: Andrea Vanek, mit Google maps streetview erstellt [(<https://www.google.at/maps/@22.5452609,88.3425703,2a,57.9y,182.1h,119.43t/data=!3m6!1e1!3m4!1szH8JKR9E2LNIhqA0F2RpXg!2e0!7i13312!8i6656>)]
-
- Abb. 18: MRDNN [CC BY-SA 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)], via Wikimedia Commons

- Abb. 19: Joydeep
[(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Minto_panel_31012016.jpg)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 20: Winniekapoor123V [CC BY-SA 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 21: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 27, Abb. 3
-
- Abb. 22: Christopher W. London, Architecture in Victorian and Edwardian India, Mumbai 1994, Abb. 5
-
- Abb. 23: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 28, Abb. 7
-
- Abb. 24: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000., S. 29, Abb. 10, beschnitten
-
- Abb. 25: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 27, Abb. 5
-
- Abb. 26: Bernard Gagnon [CC BY-SA 4.0-3.0-2.5-2.0-1.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0-3.0-2.5-2.0-1.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 27: P. Jeganathan [CC BY-SA 3.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=64332964>)], via Wikimedia commons
-
- Abb. 28: Deven Surti [CC BY-SA 4.0, (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=60528432>)], via Wikimedia commons
-
- Abb. 29: P. Jeganathan [CC BY-SA 3.0, (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=64332850>)] via Wikimedia commons
-
- Abb. 30: A.Savin [(<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=47966182>)], via Wikimedia commons
-
- Abb. 31: Bianca Maria Alfieri, Islamic Architecture of the Indian Subcontinent, London 2000, S. 169, via Undiam
-
- Abb. 32: HPNadig [CC BY-SA 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 33: Bernard Gagnon [CC BY-SA 3.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=34551238>)], via Wikimedia commons
-
- Abb. 34: AKS.9955 [CC BY-SA 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 35: Harvinder Chandigarh [CC BY-SA 4.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=49121252>)], via Wikimedia commons
-
- Abb. 36: © Jeffrey Martin/Tripadvisor [(<https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/08/a4/fc/57/chhatrapati-shivaji-maharaj.jpg>)], via Google Bilder
-
- Abb. 37: Acred99 [CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 38: Yamini vijay lawhate [CC BY-SA 4.0, (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62394333>)] via Wikimedia
-
- Abb. 39: © by Kevin Standage
[(<https://kevinstandagephotography.files.wordpress.com/2015/05/nana-wada-6.jpg>)], via Google Bilder
-
- Abb. 40: Post Office Postcards [(<https://kihm5.wordpress.com/>)], via Google Bilder,
-
- Abb. 41: o. A.[(https://c1.staticflickr.com/9/8665/16712190565_bfb506e06a_b.jpg)], via flickr

- Abb. 42: E.E. Hall/The Lutyens Trust [(<http://www.lutyenstrustexhibitions.org.uk/new-delhi-1/4578798424>)], via Google Bilder
-
- Abb. 43: Muhammad Mahdi Karim [GFDL 1.2 (<http://www.gnu.org/licenses/old-licenses/fdl-1.2.html>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 44: Muhammad Mahdi Karim [GFDL 1.2 (<http://www.gnu.org/licenses/old-licenses/fdl-1.2.html>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 45: A.Savin, via Wikimedia Commons
-
- Abb. 46: Russ Bowling [CC BY 2.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/2.0>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 47: Chitranshi [CC BY-SA 3.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21294486>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 48: Diego Delso [(https://commons.wikimedia.org/wiki/Fatehpur_Sikri#/media/File:Diwan-i-Khas-Fatehpur-Fatehpur_Sikri_India0017.JPG)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 49: Robert Grant Irving, Indian Summer. Lutyens, Baker and Imperial Delhi, New Haven 1984. S. 8, Abb. 2
-
- Abb. 50: © Martina Pippal, beschnitten
-
- Abb. 51: o. A. [(<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/7f/80/2c/7f802c4fa15a8686ceec6c1a16e8bd29.jpg>)], via Google Bilder
-
- Abb. 52: ampersandyslexia [CC BY-SA 2.0 (<http://www.flickr.com/photos/ampersandyslexia/3246516816/>), (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8882774>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 53: Ronakshah1990 [CC BY-SA 4.0, (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=51918483>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 54: Pramod Kapoor, 16.11. 2011 [(<https://blogs.wsj.com/indiarealtime/2011/11/16/the-building-of-new-delhi/>)], via Google Bilder
-
- Abb. 55: Aman Nath, Dome over India. Rashtrapathi Bhavan, Mumbai 2002, S. 63.
-
- Abb. 56: ArnoldBetten [(<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25359534>)], via Wikimedia
-
- Abb. 57: Public domain [(<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7565187>)] via Wikimedia Commons
-
- Abb. 58: Mark Fosh [CC BY 2.0, (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46084308>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 59: Aman Nath, Dome over India. Rashtrapathi Bhavan, Mumbai 2002, S. 63.
-
- Abb. 60: Aman Nath, Dome over India. Rashtrapathi Bhavan, Mumbai 2002, S. 64.
-
- Abb. 61: Cecil W. Stoughton [(<http://www.jfklibrary.org/JFK/Media-Gallery/JBK-Trip-1962.aspx>) /Public Domain (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36752174>)], via Wikimedida Commons
-
- Abb. 62: Aman Nath, Dome over India. Rashtrapathi Bhavan, Mumbai 2002, S. 73.
-
- Abb. 63: Bernard Andreae, Römische Kunst. Von Augustus bis Konstantin, Darmstadt/Mainz 2012, S. 55, Abb. 50 (Signatur: D2 RöKu 4), via Unidam
-
- Abb. 64: Aiwok [CC BY-SA 3.0, (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11933732>)], via Wikimedia Commons

- Abb. 65: © Courtauld Institute of Art
[(<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/59a6fae1.html>), Type: B-negative, Negative number: B72/2973], via Google Bilder
-
- Abb. 66: Aman Nath, Dome over India. Rashtrapathi Bhavan, Mumbai 2002, S. 85.
-
- Abb. 67: President's Secretariat [Rashtrapati Bhavan
(http://rashtrapatisachivalaya.gov.in/rbtour/sites/default/files/content_images/NDR/original/ABC_5171.jpg)], via Google Bilder
-
- Abb. 68: Derry Moore, 25.01.2018 [(<https://www.architecturaldigest.in/content/ads-exclusive-tour-inside-rashtrapati-bhavan/#s-custone-of-many>)], via Google Bilder
-
- Abb. 69: President's Secretariat [Rashtrapati Bhavan
(http://rashtrapatisachivalaya.gov.in/rbtour/sites/default/files/ABC_5197_0.jpg)], via Google Bilder
-
- Abb. 70: John Salmon [CC BY-SA 2.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 71: The Lutyens Trust [(<http://www.lutyenstrustexhibitions.org.uk/fireplaces-furniture/4578837596>)], via Google Bilder
-
- Abb. 72: Robert Grant Irving, Indian Summer. Lutyens, Baker and Imperial Delhi, New Haven 1984, S. 20, Abb. 20
-
- Abb. 73: Hindustan Times, 12.12.2011
[(http://www.hindustantimes.com/rf/image_size_800x600/HT/p1/2011/12/12/Incoming/Pictures/781571_Wallpaper2.jpg)], via Google Bilder
-
- Abb. 74: Johns Hopkins [(<http://www.cs.jhu.edu/~bagchi/delhi/pics/194.jpg>)], via Google Bilder
-
- Abb. 75: Laurie Jones [alias ljonesimages on Flickr –
(<https://www.flickr.com/photos/ljonesimages/3012901642/>)/CC BY-SA 2.0,
(<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8882750>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 76: © Martina Pippal
-
- Abb. 77: Aman Nath, Dome over India. Rashtrapathi Bhavan, Mumbai 2002, S. 70.
-
- Abb. 78: Von Davinci77 [CC BY-SA 3.0
(<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3709110>)], via Wikimedia
-
- Abb. 79: Thomas R. Metcalf, An Imperial Vision. Indian Architecture and Britain's Raj, New Delhi (u. a.) 2002, S. 191, Fig. 46
-
- Abb. 80: © Bill Bertram [CC BY-SA 3.0
(<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3940064>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 81: MichaelJanich (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:India_Gate.jpg) via Wikimedia;
-
- Abb. 82: Skulptur, Malerei, Zeichnung, 1750- 1848, Köln, 2000, S.92, via Unidam
-
- Abb. 83: Landscapelover, 16.04.2013 [(<https://landscapelover.wordpress.com/2013/04/16/two-empty-plinths/>)], via Google Bilder
-
- Abb. 84: Scott Dexter aus Brooklyn, USA (Uploaded by Ekabhishek) [CC BY-SA 2.0
(<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 85: Diliff [CC BY-SA 3.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2065989>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 86: Diliff [CC BY-SA 3.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=166810>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 87 © Jacob Plammoottil Jacob [(<http://4.bp.blogspot.com/-QXXmGhqhM18/T8EXypH7xgl/AAAAAAAAACZw/1nxwYZM1Bo8/s640/Dominion+Column.JPG>)], via Google Bilder

- Abb. 88: o. A. [(<https://d1u4oo4rb13yy8.cloudfront.net/3dc0698b-f87c-4d9e-9b77-cea9e60eabe1.jpg>)], via Google Bilder
-
- Abb. 89: Robert Byron, New. Delhi. The first impression, Delhi 1931, S. 6 [([https://www.architectural-review.com/pictures/980x653fitpad\[31\]/5/6/9/1235569_byron_pages_5_and_6_.jpg](https://www.architectural-review.com/pictures/980x653fitpad[31]/5/6/9/1235569_byron_pages_5_and_6_.jpg))]
-
- Abb. 90: o. A. [(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boull%C3%A9_-_Projet_d%27Op%C3%A9ration.jpg)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 91: David Hunt from Warwickshire [CC BY 2.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2508331>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 92: Bill Bertram [CC BY-SA 2.5 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=691705>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 93: John Soane/Eva Schumann-Bacia, Die Bank von England und ihr Architekt, Zürich o. J., S. 71. [ETH-BAU | 632 | 18870], via Unidam
-
- Abb. 94: David Friel aus Telford, England [CC BY-SA 2.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7433854>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 95: Blogspot, 30.06.2010 [(<http://oldphotosbombay.blogspot.co.at/2010/06/>)], via Google Bilder
-
- Abb. 96: Tet Gallardo [CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 97: Schloss Schönbrunn [(<https://www.schoenbrunn.at/ueber-schoenbrunn/schlosspark/>)], via Google Bilder
-
- Abb. 98: Samuel Bourne [Public domain], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 99: Afghanistan Embassy [(<http://afghanistanembassy.org.uk/english/travel-and-tourism/>)], via Google Bilder
-
- Abb. 100: Bernard Gagnon [CC BY-SA 3.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32499075>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 101: Giacomo della Porta alias Wolfgang Stuck, September 2004 [(<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70472>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 102: Chirho [CC-BY-SA-3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 103: Anthony M. aus Rom [CC BY 2.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/2.0>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 104: Standort: Hampstead Garden Suburb Archives, London, Reproduktionsfotograf: Jeremy Butler, London, (Scan aus Modell der Stadt, Professur Lampugnani), via Unidam
-
- Abb. 105: Alan Cash [(<http://cashewnut.me.uk/WGCbooks/bigImages/web-WGC-books-1925-1-04.jpg>)], via Google Bilder
-
- Abb. 106: Ananda Coomaraswamy, La Sculpture de Bharhut, Paris 1956, pl. XVII fig. 42 und 41, FU Berlin, Kunsthistorisches Institut - Kunstgeschichte Südasiens, Bibliothek: Jf/Bha, Diathek Nr.: BII, via Unidam
-
- Abb. 107: Abhishek Choudhary [CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 108: Rouleau, Le tracé des rues de Paris, In: Dresch (Hg.), Mémoires et documents, Paris 1967, carte X, via Unidam
-
- Abb. 109: Petaholmes [CC BY-SA 3.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=288124>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 110: William T. Partridge [aus: o. A., Design of the Federal City, In: National Capital Park and Planning Commission, Reports and Plans, Washington Region. Supplementary and Technical

Data to Accompany Annual Report. Government Printing Office (1930), S. 33 Abb. 5/Public Domain (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=50638733>), via Wikimedia Commons

-
- Abb. 111: Map and Plan Collection Online [(<http://www.mapco.net/london/1666wren.htm>)], via Google Bilder
-
- Abb. 112: Mortimer Davidson, Kunst in Deutschland 1933-1945, Bd. 3/1, Tübingen 1995, Abb. 824, via Unidam
-
- Abb. 113: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 58, Abb. 2
-
- Abb. 114: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 26, Abb. 6
-
- Abb. 115: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 60, Abb. 7
-
- Abb. 116: Iampurav [CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 117: Darshan Kansara [CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 118: o. A.
[(https://www.google.at/search?rlz=1C1GGRV_enAT749AT749&biw=1680&bih=866&tbm=isch&sa=1&ei=v1Y8WvK5IOvWgAaB25f4Cg&q=sabarmati+ashram&oq=sabarmati+ashram&gs_l=psy-ab.3..0i19k1l10.22147.25165.0.25429.16.9.0.7.7.0.110.834.6j3.9.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.16.868...0j0i10k1.0.r7XOxfEgKqY#imgsrc=66IEfe0H6S7q9M)], via Google Bilder
-
- Abb. 119: Blogspot [(<http://chander-memorylane.blogspot.co.at/2013/02/a-walk-through-Sabarmati-Ashram.html>)], via Google Bilder
-
- Abb. 120: Ghandi Ashram at Sabarmati [(<https://gandhiashramsabarmati.org/en/visitor-information/ashram-tour-sites/ashramlocation/MTM5.html>)], via Google Bilder
-
- Abb. 121: Ghandi Ashram at Sabarmati [(<https://gandhiashramsabarmati.org/en/visitor-information/ashram-tour-sites/ashramlocation/MTQx.html>)], via Google Bilder
-
- Abb. 122: o.A.
[(https://www.google.at/search?q=Somnath+Chhatralaya&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiT-vOagtDXAhWHVhoKHxmjAVUQ_AUICygC&biw=1920&bih=964#imgsrc=i56Ln2w7XjYzDM)], via Google Bilder
-
- Abb. 123: o.A.
[(https://www.google.at/search?q=Somnath+Chhatralaya&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiT-vOagtDXAhWHVhoKHxmjAVUQ_AUICygC&biw=1920&bih=964#imgsrc=MXguk1__ay4qOM)], via Google Bilder
-
- Abb. 124: Santihowra
[(<http://wikimapia.org/#lang=en&lat=23.680932&lon=87.685275&z=17&m=b&search=Śāntiniketan>)], via Wikimapia
-
- Abb. 125: o. A., 17.12.2015 [(<http://www.rediff.com/getahead/report/travel-a-treasure-trove-called-Śāntiniketan/20151217.htm>)], via Google Bilder
-
- Abb. 126: Biswarup Ganguly [CC BY 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0>)/CC BY 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0>)], via Wikimedia Commons

- Abb. 127: Santa Prosad Chongdar
[(<http://wikimapia.org/#lang=en&lat=48.200000&lon=16.366700&z=12&m=b&show=user/1337325/>)], via Wikimapia
-
- Abb. 128: Joseph David Beglar [Public domain], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 129: Santa Prosad Chongdar
[(<http://wikimapia.org/#lang=en&lat=48.200000&lon=16.366700&z=12&m=b&show=user/1337325/>)], via Wikimapia, beschnitten
-
- Abb. 130: o. A., 17.12.2015 [(<http://www.rediff.com/getahead/report/travel-a-treasure-trove-called-Santiniketan/20151217.htm>)], via Google Bilder
-
- Abb. 131: Biswarup Ganguly [CC BY 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>)/CC BY 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 132: Mukaidervative/Urashimataro [CC BY-SA 3.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9497007>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 133: Biswarup Ganguly [CC BY 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>)/CC BY 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 134: Ramnath Bhat aus Pune, Indien [CC BY 2.0 (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=63714922>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 135: Biswarup Ganguly [CC BY 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>)/CC BY 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 136: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 64, Abb. 3
-
- Abb. 137: Blogspot [(http://2.bp.blogspot.com/-g6sf8D0fBil/WFpf7QxEcbl/AAAAAAAAAfaY/bM3r9CXX6zMVmFVivWdpLWcXqd1OP77CQCK4B/s1600/IMG_20161213_152141336-704322.jpg)], via Google Bilder
-
- Abb. 138: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 65, Abb. 6
-
- Abb. 139: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 65, Abb. 7
-
- Abb. 140: o. A. [(<http://www.dancinglightshomestay.com/images/nivo-slider/delux-0.jpg>)], via Google Bilder
-
- Abb. 141: Deepanjana and Arno Klein [(<http://elloracaves.org/caves.php>)]
-
- Abb. 142: Deepanjana and Arno Klein [(<http://elloracaves.org/caves.php>)]
-
- Abb. 143: Rahul Mehrotra (Hsg. Bd.8), World Architecture 1900 – 2000. South Asia, o. O. 2000, S. 64, Abb. 2
-
- Abb. 144: Biswarup Ganguly [(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Udichi_-_Santiniketan_2014-06-29_5424.JPG?uselang=de)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 145: National commemoration of 150th birth anniversary of Rabindranath Tagore [(<http://rabindranathtagore-150.gov.in/restoration.html>)], via Google Bilder
-
- Abb. 146: Asim Kumar [(<http://calcutta-kolkata-asim.blogspot.co.at/2016/12/punascha-house-of-tagore-at.html>)], via Google Bilder
-
- Abb. 147: SuparnaRoyChowdhury [CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)], via Wikimedia Commons
-
- Abb. 148: RaviAtWiki [CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)], via Wikimedia Commons

Glossar

Ablaq-Technik	Das Wort Ablaq stammt aus dem Arabischen und bedeutet „scheckig“. Es handelt sich um eine Technik, bei der abwechselnd helle und dunkle Hausteine versetzt werden, sodass ein Streifenmuster entsteht.
Ashram	... leitet sich vom dem Sanskrit-Wort āśrama ab und bedeutet so viel wie „Ort der Anstrengung“. Als Ashram bezeichnet man meist abgelegene klosterähnliche Gemeinschaften. In der Regel besteht ein Ashram aus einem spirituellen Lehrmeister und seinen Schülern. Als Ashram wird aber auch der architektonische Komplex der Ashramiten bezeichnet.
Bengalisches Dach	Als Bengalisches Dach wird eine in der späten Mogul- und Rajputenarchitektur Nordindiens weitverbreitete kuppelförmige Dachform mit heruntergezogenen Ecken bezeichnet. Nach derzeitigem Kenntnisstand ist davon auszugehen, dass steinerne Dächer dieser Art erst im 16. Jahrhundert entstanden sind und auf ländliche Vorbilder mit Stroh- oder Schilfdächern in den regenreichen Regionen Bengalens zurückgeführt werden können.
Chaitya-Halle	Köpf/Binding verwenden die Schreibweise „Tschaitya“. Während „Chaitya“ für sich allein einen <i>Stupa</i> bezeichnen kann, bildet die Chaitya-Halle zusammen mit den <i>Vihara</i> ein buddhistisches Höhlenkloster. Eine Chaitya-Halle ist ein Heiligtum mit einem tonnengewölbten Mittelschiff zwischen halbtonnengewölbten Seitenschiffen, die als Umgang eine Apsis umschließen, worin sich ein Stupa befindet. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 454, 484.
Charbagh	Der Begriff setzt sich aus den persischen Wörtern für „vier“ (chahār) und „Garten“ (bāgh) zusammen. Angelehnt an den paradiesischen Garten im Koran wird der Charbagh in vier symmetrisch angeordneten Bereichen angelegt, die durch Wasserläufe oder Wege voneinander getrennt sind.
Chhatri	..., auch „Chattri“ kommt vom Sanskrit-Wort <i>chhattra</i> und bedeutet Schirm. Es bezeichnet ein Bauelement, das entweder in monumentaler Form alleinstehen kann oder häufiger, als Zierform auf Dächern und Türmen verwendet wird. Ein Chhatri hat die Form eines Pavillons, steht auf quadratischer oder oktogonaler Grundfläche und wird von mindestens vier Säulen getragen. Chhatris sind in der autochthonen indischen Architektur weit verbreitet. Für gewöhnlich zeichnen sie einen besonderen Ort, etwa das Grab eines bedeutenden Herrschers, aus. Chhatris gehen auf die Dachaufsätze von <i>Stupas</i> zurück, die sich ihrerseits von Herrschaftszeichen ableiten, die man auf den Grabhügel steckte. Vermutlich ist dieses Element aber von älteren Strukturen in der vorbuddhistischen Zeit herzuleiten. Wahrscheinlich stammt es von kleineren Vorformen aus vergänglichen Materialien über Gräbern ab. Vgl. Gutschow/Pieper 1979, S. 122, Fischer/Jansen/Pieper 1987, S. 91, Burton-Page 2008, S.74 – 75, Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 454.
Chujja	..., auch „Chhajja“, ist ein aus dem Nordwesten Indiens stammendes Element. Es handelt sich um einen weit vorkragenden, von Konsolen getragenen Dachvorsprung in Höhe der Traufleiste resp. des Kranzgesimses. Chujjas erfüllen den Zweck, Schatten zu spenden und vor Regen zu schützen, um so für ein angenehmes Raumklima zu sorgen. Vgl. Burton-Page 2008, S. 179, Davies 1985, S. 229.
Garbhagriha	...bedeutet wörtlich „Mutterleib“. Die Garbhagriha entspricht der Cella eines griechischen oder römischen Tempels. Hier befindet sich das Kultbild. Nur Brahmanen dürfen diesen Bereich betreten. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 199.
Iwan	Ähnliche Bezeichnungen für dieses Bauelement finden sich im Persischen (<i>aiwān</i> , <i>ayvān</i>), Arabischen (<i>īwān</i> , <i>īwān</i>) und Türkischen (<i>eyvan</i>). Seine Funktion war ursprünglich nicht an eine spezielle Erscheinungsform gebunden. Inzwischen bezeichnet Iwan ein architektonisches Motiv der islamischen Baukunst: eine hohe offene Halle, die von einem Tonnengewölbe überdeckt wird.

Das Wort „Liwan“ bezeichnet ursprünglich eine zum Hof geöffnete, überwölbte Haupthalle des arabischen Wohnhauses. Der Iwan kommt auch in der Mittelachse der vier Hofseiten einer Medrese (theologische Schule) vor. Vgl. Köpf/Binding 2005⁴, S. 313.

Jali	..., auch „Jaali“, kommt ebenfalls von einem Sanskrit-Wort (<i>jāla</i>) und bedeutet „Netz“. Gemeint sind ornamentale Fenstergitter aus Stuck oder Stein, die anhand geometrischer Muster entworfen wurden. Es handelt sich dabei um die indische Variante einer <i>Muschrabije</i> . Vgl. Burton-Page 2008, S. 180.
Kiosk	Ein Kiosk (vor dem 18. Jahrhundert entlehnt über französisch <i>kiosque</i> , aus italienisch <i>chiosco</i> , von türkisch <i>Köşk</i> „Gartenpavillon“, aus mittelpersisch <i>kūšk</i>) ist heute im allgemeinen Sprachgebrauch die Bezeichnung für eine kleine Verkaufsstelle in Form eines Häuschens oder einer Bude. Ursprünglich war ein Kiosk ein polygonales oder rundes Gartenzelt auf Säulen, manchmal mit Gittern geschlossen, oder ein Erker mit geschweiftem Dach. Der Begriff stammt aus dem Persischen. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 278.
Kudu	So wird der geschwungene hufeisenförmige Giebel an der Frontseite einer <i>Chaitya-Halle</i> genannt. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 484.
Kumbha	Bei Köpf/Binding wird Kumbha folgendermaßen definiert: ausgebauchtes Element einer insischen Säule, das manchmal ein Kapitell trägt. Kumbha ist ein Sanskrit-Wort und bedeutet Topf oder Wasserkrug. Ein Kumbha gilt als Symbol für Fruchtbarkeit. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 298.
Minarett	Das Wort kommt aus dem Arabischen (<i>manara</i> =Leuchtturm) und bezeichnet einen Turm für Gebetsrufer (Muezzin) einer Moschee. In der indisch-islamischen Baukunst finden wir Bündelpfeilern ähnliche <i>Minarette</i> . Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 332.
Muqarna	Das Wort „Muqarna“ kommt aus dem Arabischen. Muqarnas sind zellenartige Schmuckglieder der islamischen Baukunst, die verschiedene stereometrische Gebilde verbinden. Anmerkung: Man findet sie zum Beispiel anstelle von Pendetifs zwischen dem Unterbau und einer Kuppel. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 338.
Muschrabije	Als „Muschrabije“ wurden ursprünglich Holzgitter in den Fenstern arabischer Häuser bezeichnet. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 339.
Pishtaq	Das Wort kommt aus dem Persischen (<i>piš</i> = vor, <i>tak</i> = Bogen) und bezeichnet das Portal vor einem <i>Iwan</i> . Der Pishtaq ist der monumentale spitzbogige Toreingang einer persischen Moschee. Manchmal wird er von Minaren (<i>Minaretten</i>) überragt. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 365.
Purnagatha	Bezeichnet ein architektonisches Motiv eines Kapitells. Das Blatt- oder Rankenwerk sprießt aus dem Kapitell und hängt in vier Zipfeln davon herab. Manchmal ist Purnagatha in geometrisierter Form mit scharf zusammenstoßenden Ecken vorzufinden. Die Symbolik ist mit der eines Füllhorns vergleichbar.
Śikhara	...wird der Turm eines nordindischen hinduistischen Tempels genannt. Er überdacht als symbolische Form des Weltberges Meru (Mittelpunkt des Universums) das allerheiligste des Tempels, die <i>Garbhagriha</i> . Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 428.
Stupa	..., auch „Dagoba“, bezeichnet einen aus dem Grabhügel entstandenen Reliquienbehälter im Buddhismus. Bei den in ihrer Größe variierenden Stupas handelt sich um kuppelförmige Aufbauten über kreisrunden Grundrissen mit würfelförmigen Aufsätzen. Den oberen Abschluss bildet jeweils ein <i>Chattra</i> . Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 454.
Torana	Eine Torana ist ein in den Zaun eines <i>Stupas</i> (<i>Vedika</i>) integrierter Torbau. Die Torana besteht aus Pfosten, die oben durch mehrere Querbalken miteinander verbunden und plastisch durchgestaltet sind. Die Konstruktion ist aus Holzbauten entstanden, es sind aber fast nur steinerne Exemplare erhalten. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 473.
Torii	... bezeichnet die japanische Version einer <i>Torana</i> . Dieses zumeist bei Shinto-Heiligtümern gebräuchliche Tor besteht aus zwei Querbalken, wobei

der obere eine Überdachung trägt. Es gibt Torii aus Holz und aus Stein. Die dekorlosen Tore werden häufig rot lackiert.

Vedika	...wird ein nach hölzernen Vorläufern nachempfundener Steinzaun buddhistischer Tempelanlagen und <i>Stupas</i> genannt. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 494.
Vihara	... heißen die Wohnzellen der Mönche in einem buddhistischen Höhlenkloster. Vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 498.
Vimana	Ein Vimana ist die südindische Variante des Turmes eines hinduistischen Tempels – vgl. <i>Śikhara</i> , vgl. Köpf/Binding 2005 ⁴ , S. 499.
Wada	Der Wada ist ein traditioneller Wohnbautypus der Mittel- und Oberschicht in Mahārāṣṭra. Typisch für den Wada ist die Anordnung von zwei- oder mehrstöckigen Wohnungen bzw. Appartements um einen großen offenen Innenhof. Vgl. Mehrotra 2000, S. 27.

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der britischen Kolonialarchitektur und autochthoner indischer Architektur zwischen dem Todesjahr Queen Victorias 1901 und dem Jahr der Unabhängigkeit 1947. Vor diesem Hintergrund ist besonders die Wechselwirkung zwischen Baupolitik und nationalistischen Bestrebungen von Interesse. Da aber auch ökonomische Veränderungen, wissenschaftliche Diskurse und kulturelle Paradigmen Auswirkungen auf die stilistische Orientierung der Bauten hatten, werden sie ebenfalls näher beleuchtet. Unter anderem werden die Gründe für die Abkehr vom „indosarazenischen Stil“ bzw. die Hinwendung zum „Classical Revival“ untersucht. Dem vorangestellt ist allerdings eine formale Analyse und eine Herleitung einzelner baulicher Motive anhand von Fallbeispielen. Doch auch auf die Situation der Architekten, Baumaterialien und -techniken sowie Bautypen wird eingegangen. Ziel dieser Arbeit ist es, die Bauten im Kontext mit den genannten ikonologischen Dimensionen zu betrachten, um so der Identität der indischen Architektur ein Stück näher zu kommen. All dies findet unter Berücksichtigung postkolonialer Thesen statt.

Monumente wie das Victoria Memorial in Kolkata (1901/06 – 1913/21), das Prince of Wales Museum in Mumbai (1905/08 – 1915/22) oder die Government Buildings in Neu-Delhi (1912 – 1927/31) spiegeln als bauliche Manifestationen die Ideale der britischen Kolonialmacht wider. Mit wachsendem politischen Widerstand seitens der heimischen Bevölkerung bildete auch die indische Avantgarde eine Architektur aus, die ihrer Forderung nach Selbstbestimmung Ausdruck verleihen sollte, wie etwa den Sabarmati Ashram in Amdāvād (ab 1918) oder Śāntiniketan bei Bolpur (1918 – 1939).

Das viktorianische Britisch-Indien hatte durch ästhetische Leitlinien wie das „Picturesque Movement“ und eine romantische Sicht auf alles Exotische ein positives Bild der Briten von Indien geprägt. Als architektonische Entsprechung zum Orientalismus hatte die Raj, wie die britische Kolonialmacht in Indien genannt wird, den indosarazenischen Stil als eine Verschmelzung europäischer Architektur mit standardisierten autochthonen Motiven aus der indischen Bautradition erfunden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Monumentalität zum vorherrschenden Ideal der Kolonialarchitektur. Die Architekten erreichten sie durch eine Loslösung von den kleinteiligen filigranen Formen der indosarazenischen Bauten, durch eine Hinwendung zu einfachen stereometrischen Bauteilen und eine Reduktion des Dekors. Das Grundgerüst des Classical Revivals, wie der neue Stil genannt wurde, richtete sich nach griechischer, vor allem aber römischer Klassik. Er diente der britischen Kolonialmacht nicht nur als Machtdemonstration gegenüber den anderen globalen Großmächten, sondern brachte

auch die vermeintliche Überlegenheit des britischen Volkes zum Ausdruck, die durch verschiedene wissenschaftliche Disziplinen untermauert werden sollte. Die Briten sahen sich als legitime Erben der römischen Kultur, was sich im Motto „Pax Britannica“ offenbarte.

Als Gegenpol dazu experimentierten Aktivisten wie Mahatma Gandhi und Rabindranath Tagore fernab von Machtanspruch und Repräsentation in sogenannten Ashrams mit Motiven aus der internationalen asiatischen Architektur und mit alten traditionellen Bautechniken bzw. -materialien. Diese dorfähnlichen Gemeinschaften sollten zudem Alternativen zur bestehenden gesellschaftlichen Ordnung aufzeigen. Über verschiedene Modelle versuchten die Protagonisten des nationalistischen Swadeshi Movements identitätsstiftend zu wirken. Im Sabarmati Ashram spielten vor allem die Gemeinschaft ohne Klassenunterschiede und gelebte Selbstgenügsamkeit im Sinne ökonomischer Unabhängigkeit eine Rolle, daher wurden die Bauten ausgesprochen simpel nach bewährten traditionellen Bautechniken der „vernacular architecture“ ausgeführt. In Śāntiniketan emanzipierten sich die Schüler vom starren Bildungssystem der Kolonialmacht durch eine ästhetische und künstlerische Bildung. Tagore griff hier gemäß seiner Vorstellung einer pan-asiatischen Identität in revivalistischer Manier auf typische Formen aus der indischen Monumentalbaukunst zurück, bediente sich jedoch auch an indosarazenischem Formengut. Die Rückbesinnung auf die Qualitäten der eigenen Lebensweise stellte einen Meilenstein auf dem Weg zur Unabhängigkeit dar.