



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Einflüsse der Mogularchitektur in Mitteleuropa am
Beispiel Ödön Lechners

Verfasserin

Elisabeth Koderbauer

0408222

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl: A 315
Studienrichtung: Kunstgeschichte
Betreuer: Ao. Prof. Dr. Ebba Koch

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung und Methode	Seite 1
1.1. Zielsetzung und Aufbau der Arbeit	Seite 2
1.2. Fragestellung	Seite 3
1.3. Forschungsstand und Literaturkritik	Seite 4
1.3.1. Werke zur ungarischen Sezession	Seite 5
1.3.2. Werke zur Person Ödön Lechner	Seite 5
1.3.3. Werke zur Mogulkunst	Seite 6
1.3.4. Werke zur indischen Kolonialarchitektur	Seite 7
1.3.5. Werke zur Rezeption der islamischen Architektur in Europa	Seite 8
1.3.6. Werke zum Kunstgewerbemuseum Ödön Lechners	Seite 9
1.3.7. Die Aufgabe dieser Forschungsarbeit	Seite 10
2. Ödön Lechner - sein Umfeld, sein Schaffen, sein Kunstgewerbemuseum	Seite 11
2.1. Das Umfeld der ungarischen Sezession	Seite 11
2.1.1. Budapest	Seite 13
2.2. Ödön Lechner	Seite 14
2.2.1. Der Begründer eines neuen Stils	Seite 14
2.2.2. Die Anfänge	Seite 16
2.2.3. Reisen nach England	Seite 17
2.2.4. Lechners Schaffensphase	Seite 20
2.2.5. Lechners Stil	Seite 22
2.3. Das Kunstgewerbemuseum	Seite 23
2.3.1. Vorgeschichte	Seite 23
2.3.2. Entstehung und Baugeschichte	Seite 26
2.3.3. Außenansicht	Seite 31
2.3.4. Innenraum	Seite 35
2.3.5. Zeitgenössische Reaktionen und Kritik	Seite 38
2.4. Weitere Werke	Seite 39
2.4.1. Das Geologische Institut	Seite 39
2.4.2. Die Postsparkasse	Seite 41
2.5. Lechners Mitstreiter	Seite 43
2.5.1. Alexander Csoma de Körös	Seite 44
2.5.2. Tivadar Duka	Seite 45
2.5.3. Sir Aurel Stein	Seite 45
2.5.4. Ervin Baktay	Seite 47

2.5.5. Gottlieb Leitner	Seite 47
2.6. Lechners Nachfolger	Seite 48
3. Indien, England und Ungarn – Verbindungen, Traditionen und Irrglaube	Seite 53
3.1. Ornamentik, Tradition und ungarische Volkskunst	Seite 53
3.1.1. Die Anfänge	Seite 53
3.1.2. Islamischer Einfluss auf die europäische Kunst	Seite 54
3.1.3. Ungarn unter den Türken	Seite 55
3.1.4. Zsolnay	Seite 56
3.1.5. Ungarische Volkskunst	Seite 57
3.1.5.1. Die ungarische <i>szűr</i> und ihre Herkunft	Seite 60
3.1.5.2. Vergleichsbeispiele	Seite 61
3.2. Kunst und Architektur unter den Moguln	Seite 62
3.2.1. Einleitung	Seite 63
3.2.2. Die Mogularchitektur	Seite 63
3.2.2.1. Stilistische Spezifika	Seite 70
3.2.3. Die Naturdarstellung in der Mogulkunst	Seite 72
3.2.3.1. Steinlegearbeiten	Seite 73
3.2.3.2. Malerei	Seite 73
3.2.3.3. Textilien	Seite 74
3.2.3.4. Motive	Seite 74
3.2.4. Europäische Einflüsse	Seite 75
3.2.5. Vergleich mit Lechners Bau	Seite 76
3.2.5.1. Ornament und Stuck	Seite 76
3.2.5.2. Bauformen	Seite 78
3.3. Ungarn und England	Seite 79
4. Mögliche Vorbilder und Inspirationsquellen Lechners	Seite 81
4.1. Englische Kolonialarchitektur	Seite 81
4.1.1. Die ersten Verbreitungen	Seite 82
4.1.2. William Hodges	Seite 83
4.1.3. Neue Impulse durch die Daniells	Seite 86
4.1.4. Die wichtigsten Bauten in England	Seite 87
4.1.5. Letztes Aufblühen des „Indian Revivals“	Seite 90
4.1.6. Englische Kolonialarchitektur in Indien	Seite 92
4.1.6.1. Relevante Werke	Seite 96
4.1.7. Owen Jones	Seite 97
4.2. Fotografien als mögliche Quelle	Seite 100
4.3. Ausstellungen, Weltausstellungen und museale Gestaltung vor und um 1900	Seite 101

4.3.1. Ungarische Museen	Seite 102
4.3.2. Das Victoria and Albert Museum in London	Seite 102
4.3.3. Die Weltausstellungen	Seite 104
4.3.4. Die Indienreise von Erzherzog Franz Ferdinand	Seite 108
4.4. Company Malerei	Seite 110
4.4.1. Monumente und Details	Seite 111
4.5. Publikationen zur indischen Architektur	Seite 113
5. Rezeption der Mogularchitektur	Seite 116
5.1. Übernahmen aus der Mogularchitektur außerhalb Europas	Seite 116
5.2. Rezeption der Mogularchitektur in Mitteleuropa	Seite 117
6. Die Sonderstellung des Kunstgewerbemuseums	Seite 119
6.1. Orientalismus und Ödön Lechner	Seite 119
6.1.1. Der Begriff „Orientalismus“	Seite 119
6.1.2. Orientalismus und Architektur	Seite 120
6.1.3. Lechners revolutionäre Sichtweise?	Seite 121
7. Resümee	Seite 123
8. Glossar	Seite 125
9. Abbildungen	Seite 126
9.1. Kapitel 2	Seite 126
9.2. Kapitel 3	Seite 141
9.3. Kapitel 4	Seite 151
9.4. Kapitel 5	Seite 163
10. Literaturliste	Seite 165
11. Abbildungsverzeichnis	Seite 176
11.1. Kapitel 2	Seite 176
11.2. Kapitel 3	Seite 178
11.3. Kapitel 4	Seite 180
11.4. Kapitel 5	Seite 182
12. Abstract	Seite 184
13. Danksagung	Seite 185
14. Lebenslauf	Seite 186

1. Einleitung und Methode:

Indien - über kein Land gibt es in Europa mehr romantische und illusorische Vorstellungen als über den indischen Subkontinent. Tatsächlich vermitteln seit dem 18. Jahrhundert und noch bis heute im Speziellen Reiseberichte, Romane und Filme mehrfach ein verfälschtes Bild der indischen Welt. Das lässt sich zum Teil auf den Wunsch und die Sehnsucht der Menschen nach dem Exotischen und Unbekannten herleiten. So liegt das Hauptaugenmerk älterer Berichte auf dem Andersartigen der indischen Welt und nur recht selten auf den ebenfalls vorhandenen Gemeinsamkeiten. Trotz allem haben diese Medien ihre Berechtigung und können in bestimmten Fällen zu tieferem Interesse für eine fremde Kultur führen, welche die Geschichte und Kunst der westlichen Welt durch wertvolle Impulse und Aspekte bereichern konnte. Glücklicherweise ermöglicht das Kunstgeschichtestudium an der Universität Wien und dessen umfangreiches Angebot auf diesem Gebiet eine tiefgreifende und differenzierte Auseinandersetzung mit der indischen Kunst und liefert genügend Basiswissen, um eine wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Themenkomplex zu ermöglichen. Dabei sind die Forschungsgebiete des Instituts äußerst vielfältig und führen von der frühen buddhistischen Kunst weiter zur hinduistischen Phase und schließlich auch zum Schaffen der Moguln.

Das Thema dieser Arbeit geht auf einen Vorschlag von Frau Professor Ebba Koch zurück. Sie ist eine der führenden Expertinnen im Bereich der islamischen Kunst und Architektur. Der Ausgangspunkt dieser Forschungsarbeit ist das Kunstgewerbemuseum Ödön Lechners - ein berühmter Touristenmagnet in Budapest, dessen architektonische Gestaltung mehrere Aspekte und Elemente der Mogularchitektur beinhaltet, obwohl es sich bei dem Museum um einen der bedeutendsten Bauten des sogenannten „Nationalen Stils“ handelt. Dieses Phänomen und die radikalen, aber für seine Zeit modernen Ideen Lechners stellen den Kern dieser Forschung dar. Folgerichtig wird in dieser Arbeit der Versuch gemacht, den Spagat zwischen europäischer und indischer Kunst zu schaffen und dabei eine positive Beeinflussung der Regionen aufzuzeigen.

Ein wichtiger Hinweis darf vor der weiteren Einführung und Erarbeitung des Themas nicht fehlen. Leider ist es in Zusammenhang mit diesem Forschungskomplex verhältnismäßig schwer, dem Wort „orientalisch“ zu entgehen, obwohl es keine wissenschaftlich korrekte Bezeichnung eines Stils sein kann. Meist macht alleine die Lokalisierung und Begrenzung des Orients Schwierigkeiten, da die Definitionen dieses Gebiets von Land zu Land variieren.

Erschwerend kommt hinzu, dass im Englischen meist auch ost-asiatische Länder wie China, Japan oder Indonesien als „oriental“ bezeichnet werden. Als Resultat sollte der Ausdruck – in Bezug auf einen Stil - als unwissenschaftlich gelten und so gut es möglich ist vermieden werden. In dieser Arbeit wird er dennoch verwendet, allerdings nur unter besonderen Umständen, wenn nicht von einem spezifischen Stil oder Element die Rede ist. Der Begriff wird dann unverändert vorkommen, wenn beispielsweise die Engländer selbst von ihrer Architektur als „oriental“ sprachen oder wenn tatsächlich von dem Orient oder seiner Kunst in deren Gesamtheit die Rede sein sollte. In allen anderen Fällen, wenn von einem Stil oder Element die Rede ist, wird sich die Bezeichnung so genau wie möglich auf das Entstehungsgebiet beziehen und so wird beispielsweise von persischen oder auch ottomanischen Elementen gesprochen. Diese Arbeit richtet sich nach der früher gebräuchlicheren englischen Definition des Wortes „Orient“ und schließt somit die arabischen Länder, Mittelasien und Ostasien mit ein.

1.1. Zielsetzung und Aufbau der Arbeit:

Diese Arbeit und die in ihr artikulierten Thesen und Ideen sind nach Möglichkeit so formuliert, dass geäußerte Ansätze gut nachvollziehbar und eindeutig sind. Im Sinne dieser angestrebten Verständlichkeit wird es am Ende der Ausführungen ein Glossar geben, um die verwendeten Begriffe zu erläutern, beispielsweise aus der Mogularchitektur oder der ungarischen Volkskunst. Diese sind durch ihre kursive Darstellung gekennzeichnet. Prinzipiell wird die Beleuchtung der momentanen Forschungslage den Anfang der Arbeit bilden. Dabei soll es nicht bei einer Aufzählung von Titeln und Namen bleiben, sondern exemplarisch aufgezeigt werden, welche wichtigen Werke es zu einzelnen Themengebieten gibt und welche Autoren sich mehr oder weniger intensiv mit Ähnlichem auseinander gesetzt haben, um nachfolgenden Forschern einen leichteren Einstieg in dieses Thema zu bieten. Darauf folgt eine möglichst kritische und objektive Auseinandersetzung mit dieser Fachliteratur, um die Lücken aufzuzeigen, die diese Forschungsarbeit ausfüllen möchte. Des Weiteren ist es essentiell die Idee hinter dieser Arbeit oder besser gesagt den Forschungsansatz zu erläutern, um das weitere Vorgehen und die kommenden Kapitel nachvollziehbar zu machen. Die ersten Untersuchungen werden der Zeit Ödön Lechners und der ungarischen Sezession gewidmet sein. Dabei wird im Besonderen darauf Wert gelegt das Umfeld des Architekten zu beleuchten. Es wird in weiterer Folge näher auf das Leben und die

Werke Ödön Lechners eingegangen und im Anschluss der Museumsbau per se beschrieben. Nachfolgende Bauten Lechners und der Wandel in seinem Stil sind besonders auffällig und verdienen genauere Betrachtung. Darüber hinaus gibt es eine überblicksartige Auflistung und kürzere Untersuchungen von Lechners Vorreitern und seiner Nachfolge in Ungarn. Dabei ist im Besonderen von Interesse, ob seine Ideen und Konzepte Nachahmer fanden oder wieder aufgegeben wurden. Um das Erschließen von Lechners Architektur möglich zu machen, wird es einen kurzen Abschnitt über die Mogularchitektur selbst geben. Im Speziellen gibt es eine kurze Zusammenfassung und eine genauere Beschreibung der einzelnen Phasen. Im Anschluss wird es einen Vergleich der ungarischen und indischen Ornamentik sowie deren Architekturelemente geben. Darüber hinaus wird ein Kapitel nach Ungarn und England führen, um zu prüfen, ob dort Bilder oder Schriften über die Mogularchitektur verfügbar waren oder ob es sogar Ausstellungen zu diesem Thema gegeben hat. Natürlich muss und wird auch die Kolonialarchitektur Englands auf den britischen Inseln wie in Indien direkt genauer behandelt und untersucht, da sie Formen der Mogularchitektur rezipiert und als Impulsgeber für Lechner von großer Bedeutung ist. Der letzte wichtige Schritt ist die Suche nach ähnlichen Strömungen und Ideen – in Europa und auf der ganzen Welt. Sollte sich diese Suche als erfolgreich erweisen, wird die Intention hinter der Übernahme indischer Motive mit jenen Ödön Lechners verglichen. Den Abschluss bildet eine Skizzierung des Begriffs „Orientalismus“. Es wird dabei vor allem untersucht inwieweit Lechner in der Tradition von vorhergegangenen Orientalisten steht und wie er mit diesem heiklen Thema umging. Schlussendlich wird sich zeigen, ob sich für bereits gestellte und eventuell anfallende Fragen und Ideen eine Antwort beziehungsweise Lösung finden lässt.

1.2. Fragestellung:

Diese Arbeit soll sich vor allem darum bemühen die möglichen Quellen Ödön Lechners in England oder auch direkt in Ungarn aufzuspüren. Welche Bauten könnte er auf den britischen Inseln gesehen haben? Beziehungsweise hatte er überhaupt die Möglichkeit Bauten der englischen Kolonialarchitektur zu besichtigen? Hat er sich vielleicht nur mit Bildern und Publikationen beschäftigt oder waren in Ungarn Informationen zu indischen Bauten zugänglich? Wurden Fotos in den Zeitungen publiziert oder gab es Ausstellungen mit indischen Beiträgen? Welche Elemente der Mogularchitektur übernimmt Lechner? Wählt er explizite Bauformen aus und wenn ja, steckt dahinter eventuell ein spezieller Gedanke oder

ein Kunstwollen? Was unterscheidet seine Werke von englischen Bauten mit indischen Einflüssen? Welche Änderungen nimmt er vor? Warum orientiert sich Lechner an der indischen Kunst, um einen nationalen Stil zu schaffen?

Wenn es auch schwierig sein wird, alle Fragen zu beantworten, so kann doch durch eine Beschäftigung mit diesen Problemen die Idee hinter dem Bau Ödön Lechners greifbar gemacht werden.

1.3. Forschungsstand und Literaturkritik:

Sowohl zur ungarischen Sezession als auch zum Phänomen des Orientalismus und zu der Rezeption „orientalischer“ Kunst und Architektur in England, Amerika oder auch Spanien gibt es mehrere ausführliche Werke und Artikel, die ein breites Spektrum abdecken und in Form und Qualität Unterschiede aufweisen. Die meisten Werke zur ungarischen Sezession und ihren Bauten bleiben oberflächlich und erwähnen meist nur kurz, dass Lechners Kunstgewerbemuseum Motive aus der Architektur der Moguln in Indien zitiert. Meistens finden sich keine genaueren Beschreibungen der erwähnten Bauten in den Überblickswerken, sodass man andere Publikationen zu Rate ziehen muss. Werke zu Ödön Lechners Person sind im Vergleich sehr viel seltener. In ihnen findet man zwar häufig längere Abhandlungen zu seinem Museumsbau, allerdings bespricht kaum ein Autor die in Ungarn scheinbar einzigartigen Bauformen des Kunstgewerbemuseums in Budapest genauer. Die Ausnahme hierzu bildet einerseits Márta Nemes und ihre Publikation über das Kunstgewerbemuseum Lechners, die vor allem die Entstehungsgeschichte des Baus detaillierter beleuchtet. Eine weitere Publikation über den Museumsbau stammt von Piroska Ács und wurde 1996 veröffentlicht. Dieses Werk beinhaltet eine Fülle an Informationen und schafft einen umfassenden Einblick in die Entstehung, Geschichte und Bedeutung des Kunstgewerbemuseums. Diese beiden Autorinnen sind sozusagen die Vorreiterinnen einer tiefgreifenden Beschäftigung mit Lechner und seinem Bau, die gegenwärtig noch in den Kinderschuhen steckt.

Im Gegensatz dazu beschäftigen sich mehrere Forscher mit dem Einfluss der indischen Baukunst auf die Architektur Englands, Spaniens und teilweise auch Amerikas, aber kein Werk beschäftigt sich ausgiebig mit Europa. Wenn doch, dann sind meist Bauten mit Einflüssen aus anderen Gebieten wie beispielsweise dem Vorderen Orient oder Ägypten beschrieben, da diese zahlenmäßig überwiegen. Darüber hinaus entsteht oft der Eindruck,

dass sich Wissenschaftler mehr mit dem „Was“ als mit dem „Warum“ auseinander setzen. Es wird zwar des Öfteren erklärt, welche Bauformen indisch sein könnten, aber kaum ein Autor behandelt genauer, warum gewisse Elemente häufiger und andere vielleicht gar nicht in der Rezeption der Mogularchitektur vorkommen.

1.3.1. Werke zur ungarischen Sezession:

Als Einstieg in dieses komplexe Thema empfiehlt sich die Studie der allgemeinen Werke zur ungarischen Sezession, um einen genaueren Überblick über das Umfeld und die geschichtliche Situation zu bekommen, in die Ödön Lechner sein bemerkenswertes Werk gesetzt hat. Darüber hinaus lohnt sich die Suche nach anderen ungarischen Architekten, die eventuell einen ähnlichen Weg wie er gegangen sind. Als besonders hilfreich entpuppte sich die Arbeit Ákos Moravánszky's zur Architektur der Jahrhundertwende in Ungarn von 1983.¹ Er arbeitet gekonnt die Stellung Lechners heraus und erwähnt ungewöhnliche Bauelemente, hat aber in seinen Untersuchungen nicht die Möglichkeit und den Platz genauer auf die indischen Einflüsse in Lechners Bauwerken einzugehen. Auch das Buch Harald Jahns von 1995 „Jugendstil in Budapest. Die Sezession in Ungarns Metropole um die Jahrhundertwende“ schafft einen guten Überblick vom künstlerischen Schaffen der Zeit, bleibt aber eher oberflächlich und zeigt die Bauten Lechners ohne genauere Beschäftigung mit den Elementen und Zitaten aus Indien.² Das Umfeld von Ödön Lechner ist von besonderem Interesse, da die Geschichte der Stadt und des Landes Ungarn wertvolle Hintergrundinformationen dafür liefert, wie es zu einem Bau wie dem Kunstgewerbemuseum kommen konnte. Details zu einzelnen Werken und hier im Speziellen zu Lechners Bau bieten andere Autoren, deren Hauptanliegen nicht in der Vermittlung von überblicksartigem Grundwissen liegt.

1.3.2. Werke zur Person Ödön Lechner:

Wie bereits erwähnt wurde, sind Werke zur Person Lechners bedeutend seltener. Eine der wenigen umfangreichen Publikationen, die sich mit dem Individuum und dem Architekten

¹ Vgl. Moravánszky, 1983.

² Vgl. Jahn, 1995.

Ödön Lechner auseinandersetzen, jedoch leider bis jetzt nicht in die deutsche oder englische Sprache übersetzt wurde, entstammt der Feder seines Neffen Jenő Kismarty-Lechner. 1961 verpackte dieser sein gesammeltes Wissen über seinen Verwandten in ein Werk, welches den Werdegang des Künstlers und die wichtigen Stationen seines Lebens zum Thema hat.³ Der Text ist flüssig zu lesen und es geht schnell hervor, dass Kismarty-Lechner persönlichen Zugang zu vielen Informationen und Details hatte. Ödön Lechners Kunstgewerbemuseum wird als wichtiges Werk genau bearbeitet, jedoch fehlen dem Autor wahrscheinlich die Grundkenntnisse zur Mogularchitektur, um die indischen Elemente des lechnerischen Baus weiter zu erläutern, da er zwar die Bedeutung des Museums hervorhebt, aber in Folge keine Analyse des Baus liefert. Schade ist vor allem, dass aus den Werken nicht hervor geht, welche Ideen und Gedanken Lechner zu seinem Museumsbau bewegt haben. Kismarty-Lechner dürfte eher eine Biografie mit einem Überblick der Werke als Ziel vor Augen gehabt haben als eine wissenschaftliche Analyse des Kunstschaffens seines Onkels.

1.3.3. Werke zur Mogulkunst:

Wie bereits erwähnt, ist die Lektüre zur Mogularchitektur empfehlenswert, um sich eine Vorstellung dieser speziellen Kunstform zu schaffen und ein tiefgreifendes Verständnis für Lechners ungewöhnliche Ideen und die für seine Zeit bedeutende Modernität seiner Thesen zu ermöglichen. Grundinformationen zur Mogularchitektur sind in vielen Werken von unterschiedlicher Qualität zu finden. Die Hauptquelle für diesen Themenkomplex stellen allerdings die Werke Ebba Kochs wie beispielsweise ihr richtungsweisendes Werk von 1991 „Mughal Architecture“ dar.⁴ Vor allem die Besonderheiten dieser Werke wie beispielsweise die gute Gliederung oder die enorme Fülle an Abbildungen machen die Beschäftigung mit dieser Kunstform und mit der Zeit der Moguln in Indien interessant und gezogene Schlüsse umso nachvollziehbarer. Man kann sowohl die Entwicklung als auch die einzelnen Charakteristika der unterschiedlichen Kunstphasen der Moguln erkennen und gewisse Bauelemente zeitlich relativ genau einteilen. Catherine Asher veröffentlichte 1992 mit „Architecture of Mughal India“ ein weiteres bedeutendes Werk.⁵ Etwas umstrittener hingegen sind die Werke von George Michell. 2007 veröffentlichte er beispielsweise „Mughal Style.

³ Vgl. Kismarty-Lechner, 1961.

⁴ Vgl. Koch, 1991.

⁵ Vgl. Asher, 1992.

The Art and Architecture of Islamic India“.⁶ Darin geht der Autor speziell auf die Ornamentik und Motivwahl unter den Moguln ein und ermöglicht durch qualitative Abbildungen ein differenziertes Wahrnehmen der verschiedenen Kunstgattungen und der speziellen Themen der Mogulkunst. „Mughal Architecture und Gardens“ von 2011 hingegen überzeugt trotz der qualitativ hochwertigen Abbildungen nicht vollständig.⁷ Die Bauten wirken auf einigen der gewählten Fotografien vertikalisiert. Diese Verzerrung findet man bereits in den 1780ern bei den Zeichnungen von William Hodges.

1.3.4. Werke zur indischen Kolonialarchitektur:

Prägend für die Entstehung dieser Arbeit war die Beschäftigung mit den indischen Kolonialherren, der Stellung der Engländer in Indien und mit der daraus entstandenen Kolonialarchitektur. Dieser Stil, der sich im Anschluss an die Kolonisierung Indiens entwickelte, weist Formen und Konzepte der Mogularchitektur auf, die sich die Engländer aus verschiedenen Gründen aneigneten. Ödön Lechner könnte Bauten, Entwürfe oder Fotografien der englischen Kolonialarchitektur gekannt und als Vorbild beziehungsweise Inspirationsquelle genutzt haben. Das Forschungsgebiet spaltet sich in zwei Bereiche auf. Manche Autoren widmen ihre Arbeit der Kolonialarchitektur in Indien, während andere sich mit den Bauten beschäftigen, die in England entstanden sind. Im Verlauf der Arbeit wird deutlich werden, warum sich in Bezug auf Lechners Schaffen die Konsultierung beider Zweige lohnt. Thomas Metcalf hat auf diesem Gebiet mit seinen Werken viel geleistet. Seine Publikation von 1989 „An imperial Vision. Indian Architecture and Britain's Raj“ ist beispielsweise eines der Pionierwerke auf dem Gebiet des sogenannten indo-sarazenischen Stils.⁸ Um ein weiteres Werk dieses Forschungsgebiets zu nennen, sei hier auf das Buch „Stones of Empire. The Buildings of the Raj“ hingewiesen. Jan Morris und Simon Winchester widmen sich in diesem umfangreichen Werk von 1983 den Gebäuden der englischen Kolonialmacht in der indischen Kolonie und bestechen vor allem durch eine Fülle von Abbildungen, die formulierte Thesen nachvollziehbar und einzelne Merkmale der Bauten greifbar machen.⁹

⁶ Vgl. Michell und Currim, 2007.

⁷ Vgl. Michell, 2011.

⁸ Vgl. Metcalf, 1989.

⁹ Vgl. Morris and Winchester, 1983.

1.3.5. Werke zur Rezeption der islamischen Architektur in Europa:

In anderer Hinsicht interessant ist jene Literatur, die sich der Rezeption „orientalischer“ Kunst widmet. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang das Buch John Sweetmans zur Übernahme „orientalischer“ Elemente im Westen von 1991.¹⁰ Der Titel „The Oriental Obsession“ per se ist passend und in Bezug auf das Thema dieser Arbeit vielversprechend. Bei Sweetman findet neben der englischen Kolonialarchitektur zusätzlich die indische Architektur in Amerika ihren Platz, allerdings werden keine Beispiele aus Mitteleuropa erwähnt. Dasselbe trifft auch für das Werk „Moorish Style“ von Miles Danby von 1995 zu.¹¹ Wie zuvor Sweetman beschäftigt sich der Autor eingehend mit den Übernahmen „orientalischer“ Kunst auf dem europäischen Kontinent und arbeitet gekonnt Zusammenhänge heraus ohne jedoch Beispiele aus Mitteleuropa zu nennen. Indes gibt es ein älteres und wissenschaftlich gesehen nicht mehr ganz aktuelles Werk, welches sich diesem Problem zumindest annähert: Stefan Koppelkamms „Der imaginäre Orient“ von 1987 ist in gewisser Hinsicht eine Offenbarung, da er neben englischen Beispielen auch Mitteleuropäische liefert.¹² Zwar fehlt der Bau Ödön Lechners, dafür zeigen Bildbeispiele hin und wieder Anlehnungen an die Mogularchitektur. Man muss diese Tatsachen natürlich relativieren, da Koppelkamm allgemein „orientalische“ und nicht indische Bauformen beschreibt. Sein Werk kann trotzdem als Fundus an islamischen Motiven in Mitteleuropa gesehen werden. In Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit ist das Werk von Raymond Head „The Indian Style“ von 1986 eines der bedeutendsten.¹³ Der Autor bezieht sich explizit auf indische Formen und versucht sich dabei gezielt auf die Elemente zu konzentrieren, deren Ursprung auf dem indischen Subkontinent zu finden ist. Er schreibt allerdings bereits in seiner Einleitung, dass in der Forschung noch viele Themen genauer bearbeitet werden sollten: „[...] I have concentrated upon selected themes [...]. I hope that other researchers will take up some of the subjects that could not be included.“¹⁴ Head hat als erster und scheinbar bislang einziger Wissenschaftler das Kunstgewerbemuseum von Ödön Lechner in seine Arbeit inkludiert. Einer der wenigen Nachteile des Werkes ist die unkonventionelle Anwendung der Fußnoten. Unglücklicherweise ist oft nicht klar welchen Quellen Head seine Behauptungen entnimmt, womit diese schwer überprüfbar und nachvollziehbar sind.

¹⁰ Vgl. Sweetman, 1991.

¹¹ Vgl. Danby, 1995.

¹² Vgl. Koppelkamm, 1987.

¹³ Vgl. Head, 1986.

¹⁴ Zitat: Head, 1986, S. XI.

1.3.6. Werke zum Kunstgewerbemuseum Ödön Lechners:

Vielleicht eines der wichtigsten Werke mit direktem Bezug auf diese Arbeit stammt von Márta Nemes von 1988 über das Kunstgewerbemuseum in Budapest: „Budapest. Museum of Applied Arts. History of the Building.“¹⁵ Es ist von besonderer Bedeutung, da Nemes sich in dieser Publikation auf Lechners Bau konzentriert und die Baugeschichte sehr getreu wiedergibt, nachdem kurz zuvor Pläne der Arbeiten aufgetaucht sind und diesen Aspekt beleuchten konnten. Allerdings ist es relativ schwer an ihre ausführliche Hauptarbeit heran zu kommen, da nur ein einziges Exemplar im Archiv des Museums aufbewahrt wird und kaum zugänglich ist, außer mit spezieller Genehmigung. Leider ist diese Publikation nicht wie ein kurzes Exzerpt der Autorin zu demselben Thema in englischer Sprache vorliegend, sondern in Ungarisch verfasst. Ein interessantes Detail am Rande ist, dass Márta Nemes kürzere Arbeit derzeit im Kunstgewerbemuseum Lechners als ausgesprochen fundierte Broschüre aufliegt. Eine weitere Publikation zu dem Kunstgewerbemuseum per se stammt von Piroska Ács und ist durch die Tatsache, dass die Forschung in der Zeit doch sehr viele Fortschritte gemacht hat, eventuell in Hinsicht auf diese Arbeit wissenschaftlich gesehen bedeutender als die Pionierarbeit Nemes. Das Werk wurde 1996 unter dem Titel „Keletre Magyar. Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete a kordokumentumok tükrében“ publiziert und ist wie auch Nemes Arbeit gegenwärtig nur in Ungarisch verfügbar.¹⁶ Allerdings hat das Team des Kunstgewerbemuseums den Plan, es in den nächsten Jahren in die englische Sprache übersetzen zu lassen und damit einem bedeutend größeren Kreis zugänglich zu machen. Diese Idee steht ganz im Sinne der Forschung und des Baus selbst, der dadurch ein breiteres Publikum erreichen könnte. Eine der neuesten Publikationen, die sich dem Museumsbau widmet, stammt von Rebecca Houze.¹⁷ Ihr Aufsatz über den ungarischen Nationalismus und die Verbindung von Gottfried Sempers Ideen mit dem Kunstgewerbemuseum Lechners ist interessant, aber teilweise ungenau recherchiert. So bezeichnet Houze die Ausstellungshalle als Übernahme persischer, türkischer oder hinduistischer Formen. Darüber hinaus werden die Thesen über die Herkunft des ungarischen Volkes von ihr nicht in Frage gestellt wenn sie schreibt: „He [Lechner] combined patterns [...] and costumes with allusions to the Central Asian origins of the Magyar people [...]“. Die

¹⁵ Vgl. Nemes, 1988.

¹⁶ Vgl. Ács, 1996.

¹⁷ Vgl. Houze, 2009.

Ideen und Verbindungen, die Houze zwischen Semper und Lechner zieht sind interessant, wobei viele Schlüsse auf recht wilden Spekulationen beruhen.

1.3.7. Die Aufgabe dieser Forschungsarbeit:

Die Lücke in der heutigen Forschung, die mit dieser Arbeit gefüllt werden soll, findet sich in der Suche nach mitteleuropäischen Beispielen einer Rezeption der Mogularchitektur, in der Untersuchung welche Motive der Mogularchitektur von Lechner in seinem Bau übernommen wurden und aus welchem Grund er diese verarbeitet hat, als auch in dem bisher fehlenden Versuch die Elemente der Baukunst Ödön Lechners mit jenen der Moguln zu vergleichen. Des Weiteren wird sich die Arbeit auf weiten Strecken darum bemühen aufzuzeigen, woher Lechner sein Wissen über die Mogularchitektur nahm und welche Werke als Vorbild für seinen Bau gedient haben könnten. Abschließend soll die besondere Stellung des Museumsbaus genauer beleuchtet und ein Grund für diese formuliert werden – insbesondere im Kontext mit dem Überbegriff des „Orientalismus“.

2. Ödön Lechner - sein Umfeld, sein Schaffen, sein Kunstgewerbemuseum:

2.1. Das Umfeld der ungarischen Sezession:

Zu Beginn ist ein Blick auf das Umfeld der ungarischen Sezession und damit auf das Umfeld Ödön Lechners zielführend, um ein tieferes Verständnis für seine Zeit und die Voraussetzungen zu entwickeln, die im weiteren Verlauf zu dem außergewöhnlichen Bau des Kunstgewerbemuseums in Budapest führten.

Die Wiener Sezession, beispielsweise die beeindruckenden Werke Otto Wagners, fanden in Europa eine starke Verbreitung. Äußerliche Kennzeichen sind unter anderem dekorativ geschwungene Linien, die ihren Ursprung im Pflanzlichen haben, eine umrissbetonte Flächigkeit oder aus der Natur hergeleitete organische Formen. Ein Blick in Österreichs Nachbarland offenbart eine Spezialform des Jugendstils, der in Ungarn einen nationalen Charakter annahm.¹⁸ Die Entfaltung dieser Stilrichtung fand etwa zwischen 1897 und 1912 statt, als sich das Nationalgefühl der Ungarn auf einem neuen Höhepunkt befand.¹⁹ Auslöser dafür waren vor allem politische Geschehnisse. 1867 war es zu dem Ausgleich zwischen Österreich und Ungarn gekommen, der erst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs 1918 auseinanderbrach. Der Streit über die Neugestaltung des Reichs nach dem Prager Frieden führte zu einer Teilung des Reiches in eine westliche und eine östliche Hälfte. Für Ungarn bedeutete dies die Wiederherstellung der Verfassung von 1848 und 1867 die des ungarischen Reichstags. Das ungarische Volk sah darin einen eindeutigen Sieg.²⁰ Man hatte nun politische Unabhängigkeit gewonnen und nationale Werte und Ideen traten stärker in den Vordergrund.²¹ Ein kritischer Moment war der Versuch des österreichischen Kaisers die deutsche Sprache als offizielle Sprache in Ungarn einzuführen. Es kam dadurch zu einem neuen Aufblühen des ungarischen Nationalgefühls.²² So wurde in den 1890er Jahren vom Ministerpräsidenten Dezső Bánffy die Idee des Nationalstaates zum Regierungsprogramm erhoben und es kam zu einer Magyarisierung von Ortsnamen, Familiennamen und der Sprache der Kunst.²³ In der Architektur kam es zum sogenannten „nationalen Stil“. Vertreter dieses Stils strebten eine Formsprache an, die aus der ungarischen Erbschaft und

¹⁸ Vgl. Székely, 1978, S. 201.

¹⁹ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 10.

²⁰ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichisch-Ungarischer_Ausgleich am 15.05.2011.

²¹ Vgl. Gerle, 1998, S. 224.

²² Vgl. Jahn, 1995, S. 16.

²³ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 48.

Volkstradition entwickelt werden sollte.²⁴ Das Ziel war eine ganz eigene ungarische Formensprache zu finden oder zu entwickeln, um das Land, seine Geschichte und sein Volk zu repräsentieren. Charakteristika dieses nationalen Stils waren unter anderem organische, geschwungene Elemente, die mit Formen der ungarischen Volkskunst kombiniert wurden.²⁵ Zuvor waren vor allem internationale Stilrichtungen verbreitet gewesen, die nicht geografisch definiert waren, sondern sich in einem bestimmten zeitlichen Rahmen bewegten wie beispielsweise die Gotik oder der Manierismus.²⁶ Der Nachteil dieser Kunstrichtungen bestand in den Augen der Ungarn darin, dass sie ein Land oder eine Nationalität nicht exklusiv repräsentieren konnten, sondern universelle Verwendung fanden.²⁷ Der Nährboden für die Entwicklung eines nationalen Stils findet sich schon um 1840, als Graf István Széchenyi und der Kunsthistoriker Imre Henszlmann nach einem ungarischen Nationalstil verlangten. Ihre Forderungen waren das Ergebnis des aufsteigenden Nationalismus, der sich gegen die österreichische Dominanz und die deutsche Sprache richtete. Doch erst knapp 40 Jahre später setzte sich der Zeichenlehrer József Huszka für das Studium der Volkskunst ein und propagierte den Rückgriff auf diese typisch ungarischen Kunstformen. Überdies ermutigte er Architekten einen Nationalstil auf Grundlage ethnografischer Untersuchungen zu kreieren. Als Beispiel für die ungarische Formensprache nannte Huszka unter anderem die berühmten Székely Holztore, die seiner Meinung nach an antike persische Motive erinnerten.²⁸ Seine Forschungen waren die Grundlage für das Interesse ungarischer Architekten an islamischer Kunst – ein Phänomen, das später noch genauer untersucht wird. Die enorme Bauaktivität gegen Ende des Jahrhunderts schuf neue Gebäudetypen und Bauformen unter anderem dank neuer technischer Möglichkeiten. Die neu entstandenen Bauwerke waren erst noch Vorstellungen einer älteren Generation unterworfen, die sich zum Teil noch dem Historismus verpflichtet fühlte, aber versuchte mit der Zeit zu gehen.²⁹ Auch Ungarn war in den 1870er und 1880er Jahren wie der Rest Europas vom Historismus geprägt und dieser sollte bis zum Ersten Weltkrieg mit moderner Architektur koexistieren.³⁰ Bald entwickelten sich eklektische Strömungen, die durch den modernen Einfluss aus Frankreich, Deutschland und Österreich den Historismus verdrängen konnten.³¹

²⁴ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 10.

²⁵ Vgl. Alofsin, 2011, S. 128.

²⁶ Vgl. Aynsley, 1993, S. 31.

²⁷ Vgl. Alofsin, 2011, S. 128.

²⁸ Vgl. Alofsin, 2011, S. 128.

²⁹ Vgl. Gerle, 1998, S. 224.

³⁰ Vgl. Éri, 1997, S. 31.

³¹ Vgl. Gerle, 1998, S. 224.

Die Ungarn sahen ihre Vergangenheit und die Zukunft in rosigen Farben: Das Land schwelgte im Optimismus der Modernisierung, die jeden Tag neue Ergebnisse vorweisen konnte. Man war überzeugt, dass die Entwicklung in die richtige Richtung gehen würde.³² Letztlich konnten jedoch diese Träume im folgenden Weltkrieg und dem Friedensvertrag von 1920, der die Doppelmonarchie von 1896 teilte, keine Erfüllung finden.³³

2.1.1. Budapest:

Budapest war der Dreh- und Angelpunkt der ungarischen Sezession.³⁴ Seit den 1860ern beschleunigte sich die Urbanisierung in Ungarn. 1873 wurde aus den Städten Buda, Pest und Óbuda die Hauptstadt, welche sich mit einem Wachstumstempo von jährlich fünf Prozent rasant entwickelte.³⁵ Budapest war nicht mehr nur kulturelles Zentrum sowie Verwaltungs- und Wirtschaftszentrum, sondern wurde darüber hinaus zu einem Symbol für die nationale Einheit und Selbstständigkeit. Die Betonung der geschichtlichen Wurzeln und des Nationalbewusstseins war bedeutender als je zuvor.³⁶

Vor allem 1896 war ein bedeutendes Jahr für den Jugendstil oder Art Nouveau und der Name war Programm, denn es wurde das Neue, Moderne und Junge betont. Doch nicht so in Budapest: Die Stadt schwelgte in der Vergangenheit. 1896 wurde in Ungarn das 1000jährige Jubiläum gefeiert, da um 896 die ungarischen Stämme in das Karpatenbecken zogen und das Land in Besitz nahmen.³⁷ In Budapest schnellten in dieser Zeit die Einwohnerzahlen steil bergauf. Während es 1800 noch 60.000 Einwohner waren, lebten 1880 bereits 370.000 Menschen in der Stadt und um 1900 sogar 730.000.³⁸ Die Hauptstadt erlebte als Resultat nach 1872 und nach 1890 einen unglaublichen Bauboom. Überall entstanden historisierende oder folkloristische neue Gebäude, welche die Suche nach einer nationalen Kunst zum Ausdruck brachten. Doch das Kunstgewerbemuseum Budapests und sein Architekt Ödön Lechner sollten besonders heftige Reaktionen auslösen.³⁹

³² Vgl. Éri, 1997, S. 7.

³³ Vgl. Jahn, 1995, S. 10.

³⁴ Vgl. Jahn, 1995, S. 14.

³⁵ Vgl. Éri, 1997, S. 9.

³⁶ Vgl. Kovács, 2003, S. 365.

³⁷ Vgl. Jahn, 1995, S. 7.

³⁸ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 18.

³⁹ Vgl. Jahn, 1995, S. 14.

2.2. Ödön Lechner:

2.2.1. Der Begründer eines neuen Stils:

Der Ungar Ödön Lechner wuchs in einer kunstinteressierten Familie und einer habsburgerfeindlichen Atmosphäre auf, sodass er später stark von patriotischen Gefühlen geprägt sein sollte. Er war als Künstler perfektionistisch veranlagt, erst dann zufrieden, wenn das letzte Detail stimmte und er ließ sich nicht von den Vorstellungen oder Zeitangaben seiner Auftraggeber aus der Ruhe bringen.⁴⁰ Ödön Lechner war ein träumerischer Architekt und suchte mit Besessenheit nach neuen Wegen in der Architektur.⁴¹ Die Tradition des Historismus hatte in seinen Augen nichts mit dem Zeitgeist gemein. Es war ihm zuwider technische Entwicklungen und neue Erkenntnisse hinter den Bauformen früherer Epochen zu verstecken.⁴² Lechner wollte allein und selbstständig einen neuen, eigenen und typisch ungarischen Stil kreieren.⁴³ Das war ein großes Vorhaben, da ein nationaler Stil im Allgemeinen nicht von einem Künstler geschaffen werden kann, sondern auf den Ideen und Grundsätzen basiert, die Medien und Erziehung vermitteln.⁴⁴ Somit stellte sich Ödön Lechner selbst vor eine Aufgabe, die kaum zu meistern war.⁴⁵ In Budapest gab es zuvor schon gewisse „orientalisch“ orientierte Bauten, da beispielsweise die jüdische Architektur öfter östliche Tendenzen integrierte – erkennbar beispielsweise an einer gewissen Affinität zu farbigen Keramiken und Verzierungen, welligen Giebeln und ungewöhnlichen Formen. Überdies spielte natürlich auch eine langjährige Beeinflussung durch die Türken eine Rolle, jedoch entwickelte kein ungarischer Architekt diesen Eklektizismus so weit wie es Ödön Lechner tun sollte.⁴⁶ Zu seiner Zeit waren illusorische Thesen über die Herkunft der Ungarn weit verbreitet und häufig bezogen sie sich auf den Osten wie Persien oder gar Indien.⁴⁷ Zum Beispiel erschien 1854 eine Zusammenfassung „einer ungarischen Mythologie“ angereichert mit persischen und anderen östlichen Parallelen, jedoch wurde sie bereits damals heftig kritisiert.⁴⁸ Weiters schrieb 1895 der bereits erwähnte Folklorist und Zeichenlehrer József

⁴⁰ Vgl. Gerle, 2003, S. 358.

⁴¹ Vgl. Székely, 1978, S. 201.

⁴² Vgl. Gerle, 2003, S. 358.

⁴³ Vgl. Székely, 1978, S. 201.

⁴⁴ Vgl. Aynsley, 1993, S. 32.

⁴⁵ Vgl. Székely, 1978, S. 201.

⁴⁶ Vgl. Gerle, 1999, S. 8.

⁴⁷ Vgl. Székely, 1978, S. 201.

⁴⁸ Vgl. Jahn, 1995, S. 16.

Huszka über die Architektur der Siebenbürger Székeler und erklärte, dass die Ungarn Ende des 9. Jahrhunderts aus dem Osten gekommen seien und ihre Baudekoration somit in Persien oder noch weiter östlich bei den Uiguren in China ihre Ursprünge finden sollte.⁴⁹ Bereits 1885 hatte er in seinem Werk „Magyar diszito styl“ auf die Zusammenhänge zwischen den Motiven der ungarischen Volkskunst und dem indischen, persischen und sassanidischen Formengut aufmerksam machen wollen.⁵⁰ Vor allem die Volkstradition Ungarns mit kunstvollen Tulpen- und Rosenmotiven, siebenbürgische Dachkonstruktionen oder die meisterhaft geschnitzten „Székeler Tore“ wurden mit persischen Motiven in Verbindung gebracht.⁵¹ Huszka war der Überzeugung, dass man auf der Suche nach den Wurzeln der Ungarn noch weiter gehen musste als bis zur persischen Kunst. Er sprach über sassanidisches Formengut und meinte damit eine Dynastie (224-651 n.Chr.), deren Reich sich zeitweise noch über die Grenzen des heutigen Georgiens erstreckte. Unter den Sassaniden florierten die verschiedensten Kunstformen wie Architektur, Metallarbeit und Edelsteinarbeiten.⁵² Im 19. Jahrhundert propagierten überdies viele Wissenschaftler die These, dass die türkische, mongolische, finnische und ungarische Sprache verwandt sein müssten.⁵³ Obwohl diese Theorien in Fachkreisen schon damals abgelehnt wurden, hatten diese Thesen großen Einfluss auf die ungarische Kunst des ausklingenden 19. Jahrhunderts.⁵⁴ Ob wirklich eine Ähnlichkeit der beiden Gebiete – zum Beispiel in der Ornamenttradition - existiert und wie diese eventuell zustande kam, wird im Weiteren noch genauer untersucht.

Ödön Lechner betonte öfter, dass ihn vor allem die Fähigkeit der indischen Künstler beeindruckte ihre Volksornamentik in Monumentalbauten einzufügen.⁵⁵ So kam er vermutlich auf die Idee, Dekorationsmotive aus dem persischen oder indischen Raum mit ungarischer Volkskunst und der Linienführung des Jugendstils zu vermengen. Zu Beginn wurde Lechner für sein Wagnis allerdings eher verlacht und seine neuen Ideen heftig angefeindet, jedoch erfuhren sie kurze Zeit später einen enormen Gewinn an Popularität.⁵⁶ International anerkannt wurde der Architekt erst 1911.⁵⁷ Später schreibt er selbst, dass er sich schon in früher Jugend dafür interessierte, in welchen Details eines Baus man einen nationalen Charakter entdecken könnte. 1906 bemerkte er in einem Artikel, dass es die ungarische Formensprache momentan

⁴⁹ Vgl. Jahn, 1995, S. 17.

⁵⁰ Vgl. Kovács, 2003, S. 367.

⁵¹ Vgl. Székely, 1978, S. 202.

⁵² Vgl. Alofsin, 2011, S. 128.

⁵³ Vgl. Alofsin, 2011, S. 129.

⁵⁴ Vgl. Kovács, 2003, S. 367.

⁵⁵ Vgl. Kismarty-Lechner, 1961, S. 51.

⁵⁶ Vgl. Székely, 1978, S. 202.

⁵⁷ Vgl. Jahn, 1995, S. 18.

noch nicht gäbe, aber dass sie sein werde.⁵⁸ Das deutet eindeutig daraufhin, dass Lechner mit der Übernahme indischer Bauformen einen nationalen Stil schaffen wollte, jedoch seine eigenen Versuche bis ins Jahr 1906 nicht unbedingt als gelungen ansah. Vier Jahre zuvor kritisierte Lechner die ungarische Architektur mit den Worten: „The only national characteristics that could not be encountered in the streets of Budapest were Hungarian ones.“⁵⁹ In seinen Augen war die Schaffung eines Nationalstils nicht nur ein persönliches Ziel, sondern auch eine Notwendigkeit, um die Nation Ungarn als solche vor dem Verschwinden zu bewahren. Lechner bestand darauf, dass authentische Kulturen nicht andere Stile kopieren sollten, sondern ihrem spezifischen Erbe zu entsprechen hätten.⁶⁰

Der Architekt war überdies ein Bohemien der keine Kosten scheute, um seine Vorstellungen zu verwirklichen. Einmal antwortete er auf die Frage, ob man für Teile des Dachs des Kunstgewerbemuseums, welche von der Straße nicht zu sehen waren, nicht etwas billigere Materialien verwenden könne: „Aber die Vögel werden es sehen.“⁶¹

Zusammenfassend könnte man festhalten, dass Lechner auf der Suche nach dem Nationalen das Internationale fand.⁶² Béla Jánosky, ein begeisterter Anhänger Lechners schrieb über seinen Landsmann: „Ödön Lechner wollte Freiheit, Befreiung von gebundenen Systemen, von Ketten und Beschränkungen der alten, toten Formensprachen; Freiheit wollte er, frische Luft, Wahrheit und Aufrichtigkeit. Und was am wichtigsten ist in der Baukunst: Logik!“⁶³

2.2.2. Die Anfänge:

Am 25. August 1845 kam Ödön Lechner in Pest als Sohn einer ungarischen Bürgerfamilie zur Welt (Abbildungen 2.1., 2.2. und 2.3.).⁶⁴ Schon mit 5 Jahren zeichnet er erste Bauwerke. Seine Familie machte häufig Ferien in einer Villa zu der auch die Lechner-Fabrik gehörte, in der nicht nur Ziegel, sondern auch feine Keramik hergestellt wurden.⁶⁵ Sein ganzes Schaffen soll sich in Folge viel mit diesen Materialien beschäftigen und Lechners Liebe zu ihnen deutlich machen.⁶⁶

⁵⁸ Vgl. Jahn, 1995, S. 18.

⁵⁹ Zitat: Ödön Lechner, A Magyar építéstílusról, in: Magyar Nemzet, 29. Juni 1902; Zitat übernommen aus Alofsin, 2011, S. 132.

⁶⁰ Vgl. Alofsin, 2011, S. 132.

⁶¹ Vgl. Jahn, 1995, S. 14 und 15.

⁶² Vgl. Jahn, 1995, S. 21.

⁶³ Zitat: Gerle, 2003, S. 358.

⁶⁴ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 48.

⁶⁵ Vgl. Kismarty-Lechner, 1961, S. 9.

⁶⁶ Vgl. Kismarty-Lechner, 1961, S. 10.

Er studierte 1866-1868 in Berlin an der Bauakademie,⁶⁷ wo Lechner auch seinen Landsmann und späteren Partner Gyula Pártos kennen lernte. Während seiner Studienzeit in Berlin machte Lechner viele Studienreisen, die ihn unter anderem nach Worms, Trier, Speier, Bamberg, Regensburg, Dresden, Prag, Kopenhagen und sogar nach Paris führten.⁶⁸ Des Weiteren bereiste Ödön Lechner in den späten 1860ern Italien.⁶⁹ Einer seiner frühesten Entwürfe entstand um 1871 und war stark von den Eindrücken seiner bisherigen Reisen beeinflusst. Es handelt sich dabei um ein Konzept für eine Honvéd Versorgungsanstalt (Abbildung 2.4.). 1872 eröffnete Lechner mit Gyula Pártos ein Architektenbüro in seiner Heimatstadt Budapest, nachdem er schon seit 1869 öfter mit ihm gearbeitet hatte.⁷⁰ In dieser Zeit der ersten Zusammenarbeit entstand beispielsweise die Eislaufhalle im Stadtwäldchen in Budapest (Abbildung 2.5.). 1875 übersiedelte Lechner nach Paris und arbeitete dort im Büro des Architekten Clement Parent (1823-1895).⁷¹ Bis 1878 verblieb er in Paris, um sich mit der frühen französischen Renaissance zu beschäftigen. Bei seiner Rückkehr nach Ungarn tat er sich wieder mit seinem ehemaligen Partner Gyula Pártos zusammen.⁷² Vor allem Lechners Bauten aus dieser recht frühen Schaffensphase enthalten Zitate aus der französischen Architektur, im Speziellen aus der französischen Schlossbaukunst, die Lechner in Frankreich studieren konnte.⁷³ Ein charakteristisches Gebäude dieser Zeit ist das Wohnhaus der Pensionsanstalt der ungarischen Eisenbahnen von 1881-84 gegenüber der Budapester Oper (Abbildungen 2.6. und 2.7.). In diesem Zeitraum nimmt Lechner weiters an einem Wettbewerb für den Umbau des Rathauses in Szeged teil, den er mit seinen individuellen Lösungen für sich entscheiden kann. Hier kommt es in seinem Schaffen das erste Mal zum Einsatz von glasierten Dachziegeln (Abbildungen 2.8. und 2.9.).⁷⁴

2.2.3. Reisen nach England:

Eine These besagt, dass Ödön Lechner bereits 1879 erstmals die britischen Inseln bereist haben könnte, allerdings erwähnt nur Katalin Keserü in ihrem Aufsatz von 1990 diesen frühen Besuch und führt keine weiteren Details oder Informationen an.⁷⁵ 1885 kommt es allerdings

⁶⁷ Vgl. Jahn, 1995, S. 17.

⁶⁸ Vgl. Pusztai (Red.), 1991, S. 4.

⁶⁹ Vgl. Alofsin, 2011, S. 132.

⁷⁰ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 49.

⁷¹ Vgl. Pusztai (Red.), 1991, S. 4.

⁷² Vgl. Pusztai (Red.), 1991, S. 5.

⁷³ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 49.

⁷⁴ Vgl. Pusztai (Red.), 1991, S. 5.

⁷⁵ Vgl. Keserü, 1990, S. 151.

in Lechners Oeuvre – genauer bei einem Projekt einer Badeanstalt in Kecskemét - erstmals zur Verwendung von „orientalischen“ Bauformen, in der man eventuell einen Hinweis auf die frühe Reise sehen kann (Abbildung 2.10.).⁷⁶ Der Entwurf zeigt Kuppeln, einen zentralen Turm, den Keserü scheinbar als Minarett liest und den in der islamischen Kunst gebräuchlichen Hufeisenbogen, jedoch keinerlei indische Bauformen. Die „orientalischen“ Elemente des Baus erinnern eher an mamelukische Bauten, wie man sie beispielsweise in Kairo findet. Selbst wenn man die Wirkung des Entwurfs wie Keserü „orientalisch“ nennen möchte, so steht doch einwandfrei fest, dass es sich keinesfalls um einen Bau handelt, der durch die Architektur der Moguln oder die englische Kolonialarchitektur beeinflusst ist. Auch die Bauten Ödön Lechners nach 1879 lassen keinen Schluss zu, der die Behauptung Keserüs unterstützen würde. Den endgültigen Beweis liefert der Architekt selbst, da er bei seinen Publikationen, wenn er von seinen Reisen auf die britischen Inseln spricht, die Reise von 1890 selbst als seine „zweite Reise“ bezeichnet.⁷⁷ Bei genauerer Untersuchung geht somit eindeutig hervor, dass Lechner um 1879 keine Reise nach England machte. 1889 reist er das erste Mal offiziell nach London und studiert dort unter anderem die Keramik des Orients und die Architektur einiger Landhäuser.⁷⁸ Prägend war für ihn außerdem die genauere Beschäftigung und Untersuchung der indischen und persischen Sammlung des South Kensington Museums.⁷⁹ Viele Stücke dürften ihn an die Produkte aus der Fabrik seines Vaters erinnert haben, die beispielsweise die Dohány Synagoge in Budapest ausgestattet hatte (Abbildung 2.11.).⁸⁰ Lechner war nicht allein unterwegs, sondern wurde von Vilmos Zsolnay, dem Pécs-er Keramikfabrikanten, begleitet.⁸¹ Doch erst während seiner zweiten und längeren Reise auf die britischen Inseln 1890 studierte Ödön Lechner explizit die englische Kolonialarchitektur und den „Indian Style“, der zu dieser Zeit wieder en vogue war.⁸² Überdies waren damals Illustrationen der englischen Baukunst in Indien immer gebräuchlicher und eventuell konnte Lechner diese Entwicklung vor Ort miterleben.⁸³ Lechner sagte über seine zweite Reise nach England und diese Architektur: „My second and much longer study tour of England, however, made a far deeper mark on me. My interests were focused on English colonial buildings. For I began to realise that when the English built

⁷⁶ Vgl. Puszta (Red.), 1991, S. 5.

⁷⁷ Zitat: Head, 1986, S. 91; Anmerkung: Originalzitat in Ferenc Vámos „Művészet von 1964; übersetzt von Gillian Naylor und zur Verfügung gestellt von Dr. Akhros Moravansky.

⁷⁸ Vgl. Jahn, 1995, S. 64.

⁷⁹ Vgl. Head, 1986, S. 90.

⁸⁰ Vgl. Alofsin, 2011, S. 132.

⁸¹ Vgl. Bakonyi und Kubinszky, 1981, S. 5.

⁸² Vgl. Moravánszky, 1983, S. 49.

⁸³ Vgl. Head, 1986, S. 90.

anything in the Indian colonies, they took great care to adapt the taste of the native, and, so to speak, to build in the Indian style. If these English people, who possessed so great a culture were not ashamed to investigate the indigenous relatively inferior cultures of their colonies, which they partly adopted, and combined with their knowledge, how much more should we Hungarians study our own folk culture and blend it with European culture! The study of Hungarian folk art really showed me the way to the art of Asiatic people, since there was evidently an undeniable relationship between the two. This Eastern relationship, evident in Persian and even more in Indian art, obsessed me all the more, since I hoped to find in the work of these people [the British] whose art was already developing monumentally [in India], a sign-post to point to the ways in which one could translate vernacular elements into monumental architecture. Therefore I devoted myself with passion to research into oriental art.”⁸⁴ Lechner erklärt hier nicht nur seine Ideen, sondern vermittelt auch seine Begeisterung für die englische Kolonialarchitektur.⁸⁵ Laut Moravánszky war Ödön Lechner zu dieser Zeit schon der Meinung gewesen, dass Huszka den „orientalischen“ Ursprung der Ungarn zur Genüge unter Beweis gestellt hätte.⁸⁶ Lechner schreibt: „Studying our folk art led me to the art of Asian peoples, for some striking similarities are immediately apparent. This Eastern relationship, which shows up primarily in Persian and even more in Indian art, was of particular interest because these people invested their art with monumentality, and I wished to find some guidance on using the folk motifs in monumental architecture.”⁸⁷ In Indien wurde wie in den meisten britischen Kolonien explizit ein neuer Stil entwickelt. Dafür wurden heimische Formen mit englischen Stilmitteln verbunden.⁸⁸ Speziell Thomas Metcalf hat sich mit diesem Thema auseinandergesetzt und schreibt über den Kolonialstil der Briten in Indien: „Colonial architecture in sum, no matter of what elements particular buildings were constructed, remained always distinct. Neither European nor Indian, it made tangible, and helped define, the uniquely colonial culture of which it was a part.”⁸⁹ Doch nicht nur die Übertragung der Volkskunst auf monumentale Bauten beeindruckte den Architekten, sondern auch die Verwendung typisch englischer Baumformen wie Fassaden aus Keramik, Fialen oder auch dekorierte Dachziegel.⁹⁰ So finden sich diese teilweise am Außenbau des

⁸⁴ Zitat: Head, 1986, S. 91; Anmerkung: Originalzitat in Ferenc Vámos „Művészet von 1964; übersetzt von Gillian Naylor und zur Verfügung gestellt von Dr. Akhros Moravansky.

⁸⁵ Vgl. Head, 1986, S. 90.

⁸⁶ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 225.

⁸⁷ Zitat: Edmund [sic] Lechner, Mein Lebens- und Werdegang, in: Bildende Künstler, Vol. 12, 1911, S.568; Zitat übernommen aus Moravánszky, 1998, S. 225.

⁸⁸ Vgl. Gerle, 1999, S. 14.

⁸⁹ Zitat: Metcalf, 2005, S. 107.

⁹⁰ Vgl. Head, 1986, S. 90.

Kunstgewerbemuseums Lechners wieder. Lechner fielen laut eigenen Aussagen sofort die Ähnlichkeiten der ungarischen Volkselemente mit denen der „orientalischen“ Kulturen auf und natürlich waren ihm die bereits erwähnten Theorien über den Ursprung des ungarischen Volkes bekannt. So begann er diese Kunst zu studieren, indem er sich mit Publikationen zu diesem Thema beschäftigte.⁹¹ In England selbst könnte Lechner während seines Aufenthalts Bauten wie Sezincote in Gloucestershire, 1805 von Samuel Pepys Cockerell erbaut, oder auch den Royal Pavilion in Brighton von John Nash gesehen haben –dazu soll später noch genauer Stellung genommen werden. Man kann eine direktere Kenntnis der Formen der Mogularchitektur als über englische Bauten oder Illustrationen ausschließen, da Lechner sein Leben lang nicht nach Indien kam.

2.2.4. Lechners Schaffensphase:

Sein erstes Bauwerk nach den beiden Studienreisen ist das Rathaus von Kecskemét, welches zwischen 1890 und 1897 geplant und erbaut wurde und das Hauptwerk seiner anglisierenden Periode darstellt (Abbildung 2.12.).⁹² Der Bau ist ein wichtiger Versuch Lechners den Historismus hinter sich zu lassen und neuen Boden zu beschreiten. Er wählte als Stil für das Rathaus „English Gothic“, verband diese mit Renaissanceelementen und verkleidete schlussendlich den entstandenen Bau mit einer hellen und farbenfrohen Keramikfassade.⁹³ Details der Fassade zeigen schon bei diesem Bau Blumenmotive der ungarischen Volkskunst, wie man sie später am Kunstgewerbemuseum finden wird (Abbildung 2.13.). Leider sind kaum Innenansichten zugänglich. Ein Foto des Treppenhauses zeigt jedoch, dass Lechner bei dem Rathaus noch keine indischen Bauelemente anwandte (Abbildung 2.14.). Auch der Außenbau übernimmt keine „orientalischen“ Bauformen.⁹⁴ Dies ist ein weiterer Hinweis darauf, dass das Kunstgewerbemuseum mit seinen indischen Bauelementen in Lechners Schaffen trotz allem eine Sonderstellung einnimmt.

Die Übernahme exotischer Kunstelemente hat allerdings eine lange Geschichte und wurzelt schon im Barock oder Rokoko. Für mitteleuropäische Augen war Orientalismus eine Möglichkeit den Einschränkungen der „normalen“ europäischen Ästhetik zu entfliehen.⁹⁵ Lechners Übernahme ging durch die Rückbesinnung auf die „wahre Herkunft“ der Ungarn

⁹¹ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 50.

⁹² Vgl. Pusztai (Red.), 1991, S. 6.

⁹³ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 74.

⁹⁴ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 49.

⁹⁵ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 93.

noch einen Schritt weiter.⁹⁶ Einen orientalisierenden Stil zeigt sein Entwurf für das Ungarische Königliche Handelsministerium von 1891, der bei dem dazu gehörigen Wettbewerb den zweiten Platz belegte.⁹⁷ Auch sein erstes Design für Budapests St. László Kirche (1891-92) basierte auf einer Konstruktion mit stützenden Kuppелеlementen aus buntem Glas, die an Bauten östlicherer Architektur erinnert wie beispielsweise die Hagia Sophia in Istanbul (Abbildung 2.15.). Ausgeführt wurde die Kirche allerdings im neogotischen Stil, jedoch mit kleinen bunten Keramikdetails (Abbildung 2.16.).⁹⁸ Es ist möglich, dass Lechner indische Bauten beziehungsweise Bauformen schon vor seinen Reisen nach England gesehen haben könnte, beispielsweise 1873 in Wien. In einer Ausstellung waren Chisholms Zeichnungen für eine Bahnstation in Madras und einige Fotos anderer offizieller Bauten in Madras zu sehen.⁹⁹

Neben seinem Atelier hatte Ödön Lechner auch eine inoffizielle Schule, den sogenannten „Künstlertisch“ im berühmten Kaffeehaus Japan auf der heute bei Touristen beliebten Andrassy-Straße. Zu Institutionen wie der technischen Universität war ihm der Weg allerdings versperrt, da sein Stil als „zu bunt“ empfunden wurde.¹⁰⁰

1896 gab Lechner die Zusammenarbeit mit Gyula Pártos auf und widmet sich fortan alleine seinen Projekten. In diesem Jahr gewann er mit einem recht einfachen Entwurf den Wettbewerb für das Geologische Institut in Budapest. Allerdings änderte er später die Pläne und zwischen 1898 und 1899 entstand ein unkonventionelles Gebäude, das jedoch Lechners Oeuvre eher entspricht als die ersten Entwürfe.¹⁰¹ Als Hauptwerk Lechners gilt die Postsparkasse in Budapest, obgleich er den Auftrag nur nach einer Intervention des Handelsministers erhielt, da Lechners Entwurf bei dem vorhergegangenen Wettbewerb nur den zweiten Platz errungen hatte.¹⁰² Laut Katalin Keresü erweiterte Lechner sein Repertoire „orientaler“ Formen hier noch einmal durch spezielle Dachformen, die Kopien von Motiven aus „Attila's treasure“ sein könnten.¹⁰³ Nach diesem Bau realisierte Lechner kaum noch ein Projekt. Bei Wettbewerben blieb er meist erfolglos und auch finanzielle Schwierigkeiten kamen hinzu.¹⁰⁴ Außerdem erhielt Ödön Lechner 1902 einen „Bann“ durch das Parlament, womit die Unterstützung der Regierung komplett versiegte. Ironischerweise war der Staat

⁹⁶ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 97.

⁹⁷ Vgl. Pusztaí (Red.), 1991, S. 6.

⁹⁸ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 97.

⁹⁹ Vgl. Head, 1986, S. 91.

¹⁰⁰ Vgl. Jahn, 1995, S. 19.

¹⁰¹ Vgl. Pusztaí (Red.), 1991, S. 6.

¹⁰² Vgl. Pusztaí (Red.), 1991, S. 7.

¹⁰³ Vgl. Keresü, 1990, S. 151.

¹⁰⁴ Vgl. Pusztaí (Red.), 1991, S. 7.

beziehungsweise seine Machthaber mehr für konventionelle Lösungen als für den ungarischen Stil, den Lechner zu schaffen suchte. Die Blumenmotive, Kurven, Farbigkeit und die Sinnlichkeit entsprachen nicht den Vorstellungen der Regierung.¹⁰⁵ 1902 hielt Lechner in Szeged einen Vortrag über den „Ungarischen Baustil“ und 1906 wurde sein Manifest über den „Ungarischen Nationalstil“ in der Zeitung „Művészet“ veröffentlicht.¹⁰⁶

1911 schrieb Lechner seine „Autobiographischen Skizzen“ in der Zeitschrift „A Ház“. Hier finden sich spannende Ideen und Gedanken des Künstlers zu den Zitaten aus der indischen Architektur¹⁰⁷: „Das Studium der ungarischen Volkstradition führte mich in die Richtung der asiatischen Kunst, denn die Verwandtschaft beider Überlieferungen war für mich auf den ersten Blick auffallend. Diese Verwandtschaft mit dem Osten, die sich besonders in den indischen und persischen Kunstwerken zeigte, interessierte mich umso mehr, da ich bei diesen Völkern, die ihre Baukunst zu einer Monumentalität entwickelten, die Wegweisung zu finden meinte, wie man Elemente der Volkskunst in die große Architektur übertragen kann. [...] Aufgrund dieser Studien und Ideen entstanden die Entwürfe zum Museum für Kunst- und Gewerbe. Heute bin ich anderer Meinung, den unmittelbaren Gebrauch „orientalischer“ Kunstformen betreffend. Wenn ich jetzt auf das Tor des Museums blicke, bin ich unzufrieden. Inzwischen ist es für mich zu indisch geworden.“¹⁰⁸ Leider erklärt Ödön Lechner nicht, was genau ihm zu indisch geworden ist, da der Außenbau des Museums außer bei der ornamentalen Dekoration so gut wie keine indischen Zitate aufweist, sondern eher Vorbilder der englischen Kolonialarchitektur Indiens offenbart. Vor allem dieses Zitat Lechners ist in diesem Zusammenhang verblüffend und wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch genauer untersucht.

Ödön Lechner war allerdings kein Kind des Art Nouveau. Um genau zu sein, erkannte er erst nachdem er schon lange Zeit seinen Experimenten zur Findung eines Nationalstils gewidmet hatte, wie nahe seine Ideen jenen des Jugendstils in Budapest standen.¹⁰⁹ Am 9. Juni 1914 stirbt Ödön Lechner.¹¹⁰

2.2.5. Lechners Stil:

¹⁰⁵ Vgl. Alofsin, 2011, S. 149.

¹⁰⁶ Vgl. Pusztai (Red.), 1991, S. 7.

¹⁰⁷ Vgl. Jahn, 1995, S. 22.

¹⁰⁸ Zitat: Jahn, 1995, S. 23.

¹⁰⁹ Vgl. Éri, 1997, S. 34.

¹¹⁰ Vgl. Pusztai (Red.), 1991, S. 8.

Versucht man eine Definition für Ödön Lechners Stil zu finden, würden sich am ehesten Worte wie zart, organisch oder fantastisch finden. Charakteristisch und prägend für seine ganze Entwicklung als Architekt sind Majolikaelemente, die nach Mustern der ungarischen Bauernkunst geformt waren. Das Ergebnis ist bezaubernd, originell und unverwechselbar.¹¹¹ Die fließenden Formen, sinnliche Farbigkeit und die geschwungenen Linien entsprechen dem organischen Jugendstil, doch wendet sich Lechner ab von Empathie, Emotion und Kunst um der Kunst willen und startet den Versuch eine nationale Identität in seinen Bauwerken zu präsentieren.¹¹² Allerdings wandelt sich Ödön Lechners Duktus im Verlauf seines Lebens sehr stark, sodass es am sinnvollsten ist die einzelnen Bauten separat voneinander zu untersuchen.

2.3. Das Kunstgewerbemuseum:

Um 1890 entstanden die Entwürfe für das Kunstgewerbemuseum in Budapest in der Werkstatt von Ödön Lechner und Gyula Pártos. Zu dieser Zeit gab es in der Stadt schon ein östlich geprägtes Bauwerk: Ludwig Försters berühmte Dohány Synagoge von 1859, welche im sogenannten „Moorish Revival“ Stil erbaut wurde, aber eher spanische Einflüsse aufweist (Abbildung 2.11.);¹¹³ wie unter anderem byzantinisch-maurische Elemente, die in Spanien, seit der Eroberung durch die Mauren, weit verbreitet waren. Lechner war sicherlich vertraut mit diesem Bauwerk, da jegliche Terrakotta und Glasurfayence Arbeiten in der Fabrik seiner Familie hergestellt worden waren.¹¹⁴

2.3.1. Vorgeschichte:

Die Idee zum Bau eines Museums für Kunstgewerbe war schon 1864 von Flóris Rómer (1815-1889), einem bedeutenden ungarischen Archäologen und Kunsthistoriker, initiiert worden, inspiriert von der Gründung des South Kensington Museums in London 1857 und dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1864 in Wien.¹¹⁵ Ende des 19. Jahrhunderts förderten viele Regierungen die Gründung nationaler Museen für künstlerische Zweige wie das Kunstgewerbe. Auf diesem Gebiet wurde der „orientalischen“ Kunst eine besondere Rolle zugebracht, da das Kunsthandwerk im sogenannten Orient eine lange

¹¹¹ Vgl. Éri, 1997, S. 34.

¹¹² Vgl. Alofsin, 2011, S. 132.

¹¹³ Vgl. Jahn, 1995, S. 17.

¹¹⁴ Vgl. Kismarty-Lechner, 1961, S. 10.

¹¹⁵ Vgl. Nemes, 1988, S. 1.

Tradition und eine besondere Qualität aufweisen konnte. Das South Kensington Museum, heute Viktoria and Albert Museum genannt, welches eine Konsequenz der Weltausstellung 1851 darstellte, war das erste seiner Art.¹¹⁶ Diese Bauten sollten Objekte ausstellen, die Können, Geschichte und industrielle Leistungen der Nation sichtbar machen sollten. Oftmals war eine Schule ein wichtiger Teil des Projekts.¹¹⁷ Flóris Rómer machte 1868 erstmals den Vorschlag ein Kunstgewerbemuseum in Budapest zu errichten. Er sprach dabei aus Erfahrung, da ihm die Weltausstellungen und die Museumsbauten der anderen europäischen Nationen bekannt waren. Vor allem die Tatsache, dass Österreich einen solchen Bau vorweisen konnte, spornte zur Errichtung an. Überdies war das Kunstgewerbe in Ungarn im Vergleich zum Rest Europas nicht so weit entwickelt und konnte von diesem Impuls profitieren. Flóris Rómer fand bald in dem Kunstsammler Graf Zichy Ödön einen leidenschaftlichen Unterstützer seiner Sache. Bald wurde eine Kommission gegründet, welche die Errichtung des Museums planen und zur Gänze aus freiwilligen Spenden finanziert werden sollte.¹¹⁸ Jedoch kam es alsbald zu finanziellen Engpässen und die Mitglieder der Kommission kamen zu dem Urteil, dass der Bau nur mit der Unterstützung der Regierung und einem Parlamentsbeschluss möglich gemacht werden konnte. 1872 betonte der Bildungsminister nach längerem Zögern der Regierung, dass kulturelle Entwicklung vor allem auf der Unterstützung und Errichtung verschiedenster Museen und Vereine basiert.¹¹⁹

So hatte auch im Falle Ödön Lechners die Regierung nach einigen Überredungsversuchen den Wunsch ein solches Museum zu gründen. In einer Parlamentssitzung im Jahre 1872 wurde bestimmt, dass 50 000 Forint für den Erwerb der ersten Ausstellungsstücke bereit gestellt werden sollten. Den Grundstock der Sammlung bildeten die Werke der Weltausstellung in Wien, die 1873 erworben worden waren.¹²⁰ Neben diesen Objekten gehörten auch Keramiken zu der Sammlung, die den Ungarn nach der Weltausstellung 1862 in London geschenkt worden waren. Weiters gab es Kunstgegenstände, die während der sogenannten Novara Expedition von Xantus János in Ostasien angeworben worden waren. Den Kern der Sammlung bildeten schließlich Kunstwerke der ungarischen Volkskunst und Industrie, die man auf Reisen durch das Land besorgt hatte.¹²¹ Als 1885 die Ausstellung zur Landwirtschaft und Handarbeit im Stadtwäldchen Budapests stattfand und der Museumsbau aufgrund finanzieller Probleme noch immer nicht begonnen hatte, begannen bekannte Ungarn darüber

¹¹⁶ Vgl. Aynsley, S. 34.

¹¹⁷ Vgl. Aynsley, S. 35.

¹¹⁸ Vgl. Ács, 1996, S. 4.

¹¹⁹ Vgl. Ács, 1996, S. 5.

¹²⁰ Vgl. Nemes, 1988, S. 1.

¹²¹ Vgl. Ács, 1996, S. 6.

zu diskutieren und zu schreiben: Es war höchste Zeit endlich mit den Arbeiten zu beginnen.¹²² Am 14. April 1890 wurde das Grundstück zwischen Üllői Ut, Kinizsi Ut und Rákos Ut – heute als Endre Högyes Ut bekannt - erworben. Das Ministerium verkündete am 23. September 1890, dass es einen Wettbewerb für die Gestaltung eines Baus geben werde, der sowohl die stetig wachsende Sammlung behausen, als auch Platz für die Kunstgewerbeschule bieten sollte, da schon seit längerer Zeit die Kapazität ihrer Räumlichkeiten erschöpft war.¹²³ In der Jury saßen bedeutende Männer wie beispielsweise der Architekt Imre Steidl oder auch der Maler Lotz Károly. Der erste Platz der Ausschreibung war der Vertrag selbst, die Zweit- und Drittplatzierten sollten mit 1500 und 1200 Forint zumindest noch einen Geldpreis erhalten. Die Bedingungen und Vorgaben der Ausschreibung waren sehr anspruchsvoll und detailliert. Der Bau selbst sollte nicht nur reizvoll gestaltet und praktisch sein, sondern vor allem viel Platz bieten und die Kunstgewerbeschule so beheimaten, dass ein barriereloser Zugriff auf Räume wie die Bibliothek oder den Lesesaal für beide Parteien möglich sein würde. Es wurde ein imposanter Vorraum mit Glasüberdachung, ein Festsaal für Veranstaltungen, Räume für Wechsel- und Dauerausstellungen, gut beleuchtete Unterrichtssäle und viele kleine und größere Büros gefordert.¹²⁴ Zwölf Pläne wurden anonym eingereicht und bewertet. Die erste Sitzung dazu fand am 19. Mai 1891 statt und bis 24. Juni war noch immer keine eindeutige Entscheidung getroffen worden. Schließlich erhielten Ödön Lechner und sein Partner Gyula Pártos den Zuschlag für ihren Entwurf „Keletre magyar“. Tandor Ottó und Albert Schickedanz belegten den zweiten und dritten Platz. Die finanzielle Belohnung für diese drei Entwürfe betrug schlussendlich 1500, 1200 und 1000 Forint. Außerdem wurden noch zwei weitere Pläne erworben.¹²⁵ Der Entwurf von Lechner und Pártos erntete neben viel Lob auch einiges an Kritik von der Jury. Die Grundidee sowie eine Fusion von Schönheit und praktischen Aspekten sei gut gelungen. Dafür waren einige Räume nicht ausreichend beleuchtet und es gab im Vergleich zu anderen Entwürfen recht wenige Nebenräume. Auch die Stilmischung des Baus fand bei der Kommission unterschiedlichen Anklang. Es war ein außergewöhnliches Projekt, welches zugleich gewöhnungsbedürftig und stark vom Geschmack des Betrachters abhängig sein würde.¹²⁶ Lechner und sein Partner überzeugten die Jury jedoch im Endeffekt mit einem ungewöhnlichen Konzept und der beeindruckenden Verwendung ungarischer Keramik. Vor allem aber gefiel die Idee nicht

¹²² Vgl. Ács, 1996, S. 10.

¹²³ Vgl. Nemes, 1988, S. 1.

¹²⁴ Vgl. Ács, 1996, S. 12.

¹²⁵ Vgl. Ács, 1996, S. 13.

¹²⁶ Vgl. Ács, 1996, S. 14.

einfach einen bestehenden Stil zu kopieren und sich nicht mehr an strenge Regeln zu halten. Das freie Konzept des Baus passte perfekt zu der zukünftigen Funktion.¹²⁷ Trotz allem stellte der Bau auch eine Absage an alte Konzeptionen eines Museums dar. Vor ihm ging kein Architekt zur Zeit des Jugendstils mit dem Plan eines Museums so radikal gegen alteingesessene Traditionen und Ideen vor.¹²⁸ Der Bau ist das erste Museum in Europa, welches nicht in einem traditionellen historisierenden Stil erbaut worden war.¹²⁹ Es war Lechners erste große Möglichkeit die ungarische Volkskunst in eine architektonische Mythensprache umzusetzen.¹³⁰ Nach der Veröffentlichung der Projekte gab es im Architektenkreis Beschwerden, da einige Entwürfe, die gekauft und oder ausgezeichnet wurden, nicht den originalen Vorgaben und Grundvoraussetzungen entsprachen. Es wurde eine Wiederholung der Ausschreibung gefordert und die Jury musste am 11. Juli noch einmal zusammenkommen.¹³¹ Am 24. Juli gab jedoch der Minister für Kultur und Bildung bekannt, dass man den Entwurf Lechners umsetzen würde, da dieser die Ausschreibung gewonnen hatte. Die Kritik ebte allerdings nie vollständig ab. Beispielsweise erschien am 26. August desselben Jahres ein Artikel in der Zeitung für Bauindustrie „Építő Ipar“, der heftige Kritik an Lechners Projekt übte. Es sei nichts Besonderes und des Sieges unwürdig. Allerdings arbeitete der Autor Schön Frigyes bei einem anderen Entwurf für die Ausschreibung mit – eine Tatsache, die in seinem Artikel keine Erwähnung fand.¹³²

2.3.2. Entstehung und Baugeschichte:

Die folgenden Jahre 1892 und 1893 waren von enormen Vorbereitungsarbeiten für den Museumsbau geprägt. Ráth György war einer derjenigen, die dafür gesorgt hatten, dass die Pläne möglichst schnell zu Realität wurden. Er wusste, dass das größte Problem des alten Unterbringungsplatzes der Sammlung, nämlich der Platzmangel, nur durch das neue Gebäude gelöst werden konnte. Man nahm an, dass die Ausgaben des Projekts das Budget von 600 000 Forint nicht übersteigen würde. Der Bau sollte spätestens im Herbst anfangen, damit das Museum für das Jubiläumsjahr fertig wäre. Um dieses recht hochgesteckte Ziel zu erreichen, fertigten Lechner und Pártos schon im April die neuen Pläne. Sie berücksichtigten auch Punkte, die kritisiert worden waren, beispielsweise wurde das III. und IV. Stockwerk

¹²⁷ Vgl. Nemes, 1988, S. 1.

¹²⁸ Vgl. Gerle, 1999, S. 12.

¹²⁹ Vgl. Alofsin, 2011, S. 134.

¹³⁰ Vgl. Alofsin, 2011, S. 133.

¹³¹ Vgl. Ács, 1996, S. 19.

¹³² Vgl. Ács, 1996, S. 20.

ausgelassen. Die Bibliothek, der Zeichen- und Lesesaal wurden aus dem III. in das I. Stockwerk umgesiedelt. Der Festsaal wurde dafür im II. Stockwerk untergebracht.¹³³ Über dem Glasdach wurde eine abfallende Kuppel geplant, damit das Regenwasser leichter und effektiver abgeleitet werden und Schäden dadurch vermieden werden konnten. Das Gebäude sollte soweit wie möglich lichtdurchflutet wirken, zu welchem Zweck zusätzliche Lichthöfe geplant wurden. Um den Bau in seinen neuen Dimensionen zu ermöglichen, musste weitere Baufläche angekauft werden. Die umfangreichen Änderungen führten dazu, dass ein zweiter Plan entstand, welcher dem Minister vorgelegt werden musste und dessen Kosten jetzt schon 768 000 Forint betrugen. Am 4. Juli gab der Minister grünes Licht für Plan B, setzte jedoch eine Kostengrenze bei 730 000 Forint. Dafür mussten Lechner und Partós einen Plan und einen Kostenentwurf bis September oder spätestens bis Oktober vorzeigen, damit das Parlament das Geld freigeben konnte. Die Arbeiten dauerten allerdings länger als gedacht. Auch wenn das Team fleißig arbeitete, waren die endgültigen Pläne 1893 noch nicht vollendet. Ein Grund dafür waren die Enteignungen und die damit verbundene Flächenänderungen des Grundstücks.¹³⁴ Die Originalpläne sind in Form von Fotolithografien von György Klösz erhalten geblieben und sind praktisch mit dem stehenden Bau ident (Abbildungen 2.17., 2.18., 2.19. und 2.20.). Einige kleine Details wurden aus finanziellen Gründen abgeändert wie das Endstück des Seitenflügels, der auf die Endres Högyes Ut geht, und Teile der Flügel im Hinterhof.¹³⁵ Um dem unregelmäßigen Grundstück nicht die Wirkung des Baus zu opfern, arbeitete Lechner mit einer Reihe offener Innenhöfe, die auch heute noch das Gebäude prägen. Das Museum sollte darüber hinaus, wie bereits erwähnt, nicht nur Ausstellungsplatz zur Verfügung stellen, sondern zusätzlich Wohneinheiten, Büros und die Kunstgewerbeschule beheimaten.¹³⁶ Erst der Fund im Jahr 1987 von 345 Teilen der originalen Pläne der Konstruktionsphase im Archiv des Museums ermöglichte eine genaue Rekonstruktion der Baugeschichte. Durch diesen Fund weiß man heute, dass die Fundamente tiefer als zuerst geplant gegraben werden mussten und vor allem das Grundwasser Probleme bereitete und ständig abgepumpt werden musste. Im Herbst 1893 begann man mit dem Bauen. Oft wurde auf der Baustelle sogar nachts gearbeitet, um den knapp angelegten Zeitpunkt der Fertigstellung im Herbst 1896, als Abschluss der Feierlichkeiten zu Ehren des „Milleniums“ Ungarns beziehungsweise der tausendjährigen Besetzung des Landes durch das ungarische

¹³³ Vgl. Ács, 1996, S. 22.

¹³⁴ Vgl. Ács, 1996, S. 23.

¹³⁵ Vgl. Nemes, 1988, S. 2.

¹³⁶ Vgl. Alofsin, 2011, S. 135.

Volk zu erreichen.¹³⁷ Zu Beginn des Jahres 1894 gab es zur Gestaltung der Fassade noch einige Fragen. Pyrogranit war ein sehr teures Material und würde das Budget des Baus sprengen. Im Gegenzug dazu würde die Verwendung von einfachem Putz das Endergebnis stark beeinflussen. Aus diesem Grund richtete sich die Museumsverwaltung mit der Bitte um zusätzliche Mittel an den Minister Eötvös Loránd. Allerdings kam es lange zu keiner Entscheidung. Als am 15. Jänner 1895 Wlassics Gyula der neue Kulturminister wurde, konnte nun dieser über die Finanzen des Projekts bestimmen. Einerseits wollte Gyula das Budget nicht zusätzlich belasten, andererseits wusste er, dass die Fassade die Visitenkarte des Museums sein würde. Außerdem näherte sich die Millenniumsfeier. Am 30. Juni unterschrieb er, nicht ganz überzeugt, die Genehmigung für die gewünschte Fassade.¹³⁸ Der Minister meinte, dass besonders dieser Bau als Kunstgewerbemuseum auf innovative Baumaterialien zugreifen sollte. Darüber hinaus war die Zsolnay Keramik ein heimisches Produkt, das man unterstützen sollte. Damit bekam der Bau neuen Schwung.¹³⁹ Trotzdem reagierte der Kulturminister weiterhin nervös auf anfallende Kosten und nachdem er das Geld für die Fassade freigegeben hat, verlangte er, dass beim Bau und der Ausstattung mehr gespart werden sollte.¹⁴⁰ Ende 1894 waren die stützenden Strukturen des großen Gebäudes und sogar Teile des Daches vollendet. Zu dieser Zeit waren die Designs und Entwürfe der Majolikafliesen für Fassade und die Ausstattung des Daches bereits fertig gestellt. Im Laufe des Jahres 1895 wurden die architektonischen Details wie Säulen oder Holzarbeiten simultan errichtet. Am längsten dauerten die Arbeiten an den unglaublich reichen ornamentalen Details, sodass sich die Fertigstellung dieser noch weit in das Jahr 1896 zog. Immerhin befand sich der Bau zu dieser Zeit bereits in der Endphase der Fertigstellung. Die Firmen Forgó und Társa begannen mit der farblichen Dekoration des Vorraumes und des Ausstellungssaals mit dem Glasdach. Nach vielen verschiedenen Vorschlägen und Debatten, hatten sich die Architekten, der ministerielle Beauftragte und der Museumsdirektor auf einen Vorschlag des Musters einigen können. Im Frühling 1896 wurde schlussendlich auch die Fassadenverkleidung geliefert. Die Platten wurden in der Zsolnayfabrik hergestellt und waren besonders hochwertig.¹⁴¹ Die Firma Zsolnay konnte eine derart große und aufwendige Bestellung nur realisieren, nachdem sie einen staatlich unterstützten Kredit über 50000 Forint aufgenommen hatte und neue Brennöfen zu bauen begann. Auf die Baustelle entsandte

¹³⁷ Vgl. Nemes, 1988, S. 2.

¹³⁸ Vgl. Ács, 1996, S. 38.

¹³⁹ Vgl. Ács, 1996, S. 39.

¹⁴⁰ Vgl. Ács, 1996, S. 45.

¹⁴¹ Vgl. Ács, 1996, S. 48.

Zsolnay einen Fachmann, um die Bauarbeiten zu beaufsichtigen und notfalls Wünsche an die Fabrik weiterzugeben.¹⁴² Die Bestellung bestand im Großen und Ganzen aus zwei Teilen; einerseits aus glasierten Dachziegeln und andererseits aus der Fassadenverkleidung aus Pyrogranit. Die Dachfläche betrug 2972,79 m². 40% sollten mit gelben und 60% mit grünen Dachziegeln bedeckt werden, was die Bestellung und Auslieferung von 40400 gelben und 75600 grünen Dachziegeln zur Folge hatte. Die Fassadenverkleidung aus glasierten Ziegeln, Emailplatten, Lehmplatten und andere Verzierungen wurde gleichzeitig an drei Teilen des Gebäudes befestigt, um den Zeitaufwand möglichst gering zu halten.¹⁴³ Zsolnay konnte sich im Endeffekt aber oft nicht an die gewünschten Zeitvorgaben halten. Seine Arbeit hing von den Zeichnungen ab, die Lechner anfertigen und danach an Zsolnay weitergeben sollte. Ödön Lechner ließ sich jedoch Zeit mit dem Fertigen der Zeichnungen und wurde deswegen des Öfteren gescholten und ermahnt. Darüber hinaus fertigte er die Entwürfe zu seinen Ideen an, sobald sie ihm in den Sinn kamen und legte keinen besonderen Wert auf eine sinnvolle Reihenfolge. In einem seiner Briefe beschwerte sich Zsolnay darüber, dass manche Elemente, die nicht dringend sind, schon fertig seien, wohingegen er für andere Elemente, die Priorität hatten, noch keine Pläne zu Gesicht bekommen habe. Die Abfolge der Lieferungen hing also mit der Reihenfolge der Zeichnungen zusammen und konnte nicht reibungslos ablaufen. Trotz dieser Probleme waren die meisten Elemente im Mai 1896 auf der Baustelle, darunter auch die Elemente der Hauptfassade sowie die gelben glasierten Majolikaelemente der Kuppel und des Gesimses.¹⁴⁴ Am 25. Juli im Lichte der Verspätungen erreichte den Kulturminister ein Brief, in dem er um eine Verschiebung des Endübergabetermins vom 11. auf den 25. Oktober gebeten wurde. Man meinte, dass die zusätzlichen zwei Wochen einen großen Unterschied machen und die Fertigstellung der Fassade ermöglicht werden würde. In jedem Fall gab es keine Chance mehr, dass die Ausstellung per se am 11. oder am 25. Oktober bereit wäre. Eine wissenschaftliche Aufstellung der Objekte würde länger dauern als geplant.¹⁴⁵ Im Oktober jedoch konnte das Museum wie geplant eröffnet werden, da nur die Arbeit am elektrischen System noch offen stand. Am 25.10.1896 fand die Zeremonie der Schlusssteinsetzung statt, bei der auch der Kaiser anwesend war (Abbildung 2.21.). Dies bedeutete nicht nur die Übergabe eines öffentlichen Gebäudes, sondern darüber hinaus einen wichtigen Schritt zur Etablierung eines ungarischen Stils, der durch Engagement verschiedenster ungarischer Firmen möglich war und den Stand der ungarischen Kunst und Industrie widerspiegelte. Das

¹⁴² Vgl. Ács, 1996, S. 50.

¹⁴³ Vgl. Ács, 1996, S. 48.

¹⁴⁴ Vgl. Ács, 1996, S. 51.

¹⁴⁵ Vgl. Ács, 1996, S. 54.

Museum bedeutet eine Etablierung des Kunstgewerbes und durch die Schule war auch die Zukunft dieses Kunstzweiges gesichert. Nach der Eröffnungsrede, die auch Kaiser Franz Joseph I. hörte, wurde eine Urkunde über die Geschichte des Baus des Museums unterschrieben. Danach folgte eine Besichtigung des Gebäudes.¹⁴⁶ Nach den Stromarbeiten und der Umstellung und Reorganisation der Ausstellungen, die in den Monaten danach stattfanden, kam die Zeit, die Innenräume zu gestalten und dekorieren. Diese Arbeit wurde von Róbert Scholtz und Miksa Károly Reissmann geleitet. Ein Buch mit Mustern, welches bis heute erhalten geblieben ist, zeigt eine große Sammlung an Motiven. Die Verzierungen im Eingangsbereich, im Vorraum, im Hauptstiegenhaus, im Raum unter dem Glasdach und im Festsaal im 1. Stock wurden durch die Volkskunstsammlung von József Huszka inspiriert. Die Dekorationen beschränkten sich nicht nur auf die Decken, sondern auch die Wände wurden mit verschiedenen Mustern versehen. Diese Arbeiten dauerten bis Mitte Juni 1897. Danach begann man mit der Aufstellung der Kunstobjekte, wofür dem Museumspersonal nur 5 Monate zur Verfügung standen. Den Termin setzte sich das Team des Museums selbst, weil es die Ausstellung so bald wie möglich einem breiten Publikum bieten wollte.¹⁴⁷ Die feierliche Eröffnung des Museum fand am 20. November 1897 statt¹⁴⁸ und die letzten Bauarbeiten am 30. Dezember 1898.¹⁴⁹ Viele verschieden Künstler haben am Kunstgewerbemuseum mitgewirkt und einige sollen hier Erwähnung finden. Die Aufsicht hatten als Bauleiter Sándor und Gyula Wellisch, Tivadar Kovrig hatte die technische Aufsicht, die Stahlarbeiten wurden von Schlick und Co. gefertigt, Vilmos Zsolnay war für die Majolikafliesen und die Dekoration zuständig, die Holzarbeiten stammen von Alajos Michl.¹⁵⁰ Des Weiteren war Ignác Oppenheimer für die skulpturalen Ornamente verantwortlich und Károly Miksa Reissmann fertigte die Ausmalung der Innenräume.¹⁵¹ Die verschiedenen Firmen wurden entweder durch offene Ausschreibungen in Ungarn oder durch Anfragen im Ausland ausgewählt. Aus den Angeboten wurden die Günstigeren oder jene ausgesucht, bei denen sicher war, dass die Arbeit gut verrichtet werden würde.¹⁵²

Allerdings bestand der Bau in seiner frühesten Form nur drei Jahrzehnte lang. Nach dem Ersten Weltkrieg siegte die moderne Architektur über die Spezialform des Jugendstils in Ungarn und Lechners experimentelles Gebäude geriet immer öfter in die Schusslinie der

¹⁴⁶ Vgl. Ács, 1996, S. 56.

¹⁴⁷ Vgl. Ács, 1996, S. 59.

¹⁴⁸ Vgl. Ács, 1996, S. 63.

¹⁴⁹ Vgl. Ács, 1996, S. 65.

¹⁵⁰ Vgl. Nemes, 1988, S. 2.

¹⁵¹ Vgl. Nemes, 1988, S. 3.

¹⁵² Vgl. Ács, 1996, S. 46.

Kritiker. Diese Ablehnung steigerte sich, sodass gegen Ende der 1920er Jahre die Innenausmalung des Museums zerstört wurde. Heute sind die Wände im Inneren fast vollständig weiß ausgemalt (Abbildungen 2.22. und 2.23.). Im Originalzustand waren die Stuckdekorationen bunt gefasst, wie ein Foto vom Anfang des 19. Jahrhunderts erahnen lässt. (Abbildung 2.24.). Die Eingangsloggia, die große Kuppel und Teile des Dachbodens wurden während des Zweiten Weltkriegs stark beschädigt und das Glasdach der Ausstellungshalle und die Kuppel auf der Seite der Endres Högyes Ut sogar zerstört. Bis 1949 war die Dachkonstruktion zwar wieder aufgebaut, doch nicht wie das Original mit buntem, dekoriertem Glas bestückt (Abbildung 2.25.). Auch die neuen Böden waren billiger und somit nicht vergleichbar mit den originalen mit Blumen verzierten Böden, die sich stellenweise noch erhalten haben (Abbildung 2.26.).¹⁵³ In den folgenden Jahren gab es immer wieder Probleme mit der Erhaltung. Die Entwässerung des Kellers und die Instandhaltung der Dachkonstruktion wurde einige Zeit vernachlässigt. Allerdings erwähnte Nemes 1988 in ihrer Arbeit auch die Rekonstruktion des Daches, die damals im Gange war, nachdem man die originalen Pläne gefunden hatte. Nemes hofft, dass auch die Ausmalung der Innenräume und andere Details rekonstruiert werden würden, doch heute erscheint der Bau im Inneren noch immer weiß ausgemalt.

2.3.3. Außenansicht:

Die Außenfassade des Baus bietet auf den ersten Blick kaum indische Motive und ist für diese Arbeit in gewisser Hinsicht nicht so ausschlaggebend wie die Gestaltung der Innenräume. Trotz allem sollte das Äußere des Baus einer genaueren Analyse unterzogen werden. In Raymond Heads Werk „The Indian Style“ kommen die Klassifizierung und der Ausdruck „Venetian-gothic style“ vor.¹⁵⁴ Damit ist eine Architekturgattung gemeint, welche die gotischen Spitz- beziehungsweise Lanzettbögen mit byzantinischen Elementen und solchen, die charakteristisch für die islamische Architektur sind, kombiniert. Der Name kommt durch das Entstehungsgebiet zustande. Im 14. Jahrhundert trafen in Venedig Einflüsse aus Byzanz, dem maurischen Spanien und dem Gebiet der frühen Gotik zusammen und schufen dort diesen ungewöhnlichen Stil.¹⁵⁵

¹⁵³ Vgl. Nemes, 1988, S. 3.

¹⁵⁴ Vgl. Head, 1986, S. 92.

¹⁵⁵ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Venetian_Gothic_architecture am 02.08.2010.

Das Gebäude musste so in den vorgegeben Platz eingebaut werden, dass ein freier, symmetrisch gerichteter Blick auf die Vorderseite unmöglich ist (Abbildung 2.27.).¹⁵⁶ Ein Modell im Museumsbau ermöglicht jedoch einen guten Überblick über den Komplex (Abbildung 2.30.). Der Baugrund folgt dem Straßenverlauf und bildet ein unregelmäßiges Viereck. Die Flügel schließen die Museumshalle mit dem Glasdach förmlich in ihrer Mitte ein. An den Übergängen treffen sich die Flügel in extremen Winkeln. Der Grundriss lässt erkennen, dass ein Flügel zwar geplant aber nicht ausgeführt worden war (Abbildung 2.28.). Alle Straßenfassaden sind durch Mittelstücke gegliedert, welche die Hauptachse des jeweiligen Flügels bilden.¹⁵⁷

Die Fassade an sich stellte Lechner öfter vor Probleme. Allerdings wusste der Architekt von Anfang an, welchem Material er den Vorzug geben wollte. Lechner entschied sich für Keramik. Der Grund dafür war nicht nur seine seit der Kindheit erhalten gebliebene Vorliebe zur Keramik, sondern auch andere Gründe spielten eine Rolle. Da das Kunstgewerbemuseum der Initialbau eines neuen Stils werden sollte, mussten aus repräsentativen Gründen edle Stoffe und Materialien benutzt werden, weswegen sich Lechner stets für kostspielige Lösungen entschied.¹⁵⁸ Ferner sprachen für Keramikfliesen die einfache Färbung und Handhabung sowie hygienische Gesichtspunkte, da sie einfach zu reinigen waren.¹⁵⁹ Des Weiteren könnten Lechner Bauten mit Keramikfassaden während seiner Aufenthalte in England inspiriert haben. Eventuell ist die Übernahme dieser Besonderheit auch mit der Übernahme der indischen Formen über England verbunden.

Der dreistöckige Bau wird an der Hauptfassade durch einen vorspringenden Mittelrisalit in Form eines oktogonalen Prismas gegliedert (Abbildung 2.29.). Die rechte Ecke der Hauptfassade ist wie ein Turm mit einer eigenen Dachlösung ausgestattet. Der Risalit der Fassaden-Mittelachse ist mit einer Kuppel bedeckt und durch eine achteckige Laterne bekrönt (Abbildung 2.31.).¹⁶⁰ Es finden sich auf den Diensten des Risalits vier Figuren, welche die vier Zweige des Kunstgewerbes darstellen - Textil-, Keramik-, Zierplastik- und Metallverarbeitungskunst.¹⁶¹ Die Hauptfassade wird durch diesen Risalit in zwei Flügel geteilt, die jeweils eine separate Dachlösung haben. Beide verfügen über fünf Achsen und werden darüber hinaus durch flache Pilaster gegliedert (Abbildung 2.30.).¹⁶²

¹⁵⁶ Vgl. Kismarty-Lechner, 1961, S. 62.

¹⁵⁷ Vgl. Nemes, 1988, S. 6.

¹⁵⁸ Vgl. Kismarty-Lechner, 1961, S. 51.

¹⁵⁹ Vgl. Kovács, 2003, S. 367.

¹⁶⁰ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 50.

¹⁶¹ Vgl. Kismarty-Lechner, 1961, S. 62.

¹⁶² Vgl. Nemes, 1988, S. 6.

Besonders beeindruckend ist das Dach mit den Majolikafliesen aus der Pécsér Zsolnay Fabrik. Diese kostspieligen Fliesen werden aufwendig produziert, da sie nach der Bemalung mit intensiven Farben mit einer Glasur versehen werden und damit Jahrhunderte überdauern können ohne Farbe oder Glanz einzubüßen. Diese Qualitäten verdankte die Keramiksorte dem neuen Material Pyrogranit. In einem Spezialverfahren wurde nach der Herstellung der Fliesen eine Glasur namens „Eosin“ aufgetragen, welche die Haltbarkeit zusätzlich verbesserte.¹⁶³ Lechner wählte ein sanftes Grün als Untergrund für aufwendige gelbgoldene Ziermotive.¹⁶⁴ Eine interessante Farbkombination, die häufig bei persischen Keramiken Verwendung gefunden hat.¹⁶⁵ Der Umriss des Daches wird von Mansardenfenstern, Erkertürmchen und Zinnen dominiert (Abbildung 2.32.).¹⁶⁶ Moravánszky sieht in der Dachgestaltung und einigen Details des Baus deutliche Reminiszenzen an östliche Kunst und Zeltarchitektur: „It’s tentlike roofs and domes evoke the rug-covered tents of the Orient. [...] Some details of his museum, such as the large window over the entrance, were very probably modeled after examples of the interlocking wall pattern of the Giralda and the Alcázar in Seville.“¹⁶⁷ Am Grundriss ist gut erkennbar, dass Lechner seinen Bau dem Straßenverlauf anpassen musste. Nur der Teil mit der Ausstellungshalle ist einer Symmetrievorstellung unterworfen.

Ein heller Sockel, durchbrochen von einfachen Spitzbogenfenstern, dient als Untergrund für das Museum. Der unterste Stock ist nach außen hin steinansichtig, während die beiden oberen Stockwerke ein helleres Mauerwerk aufweisen, das um die Fenster und an einigen anderen Stellen die etwas gröbere Gestaltungsweise des unteren Stockwerks übernimmt.

Das Kellergeschoss bekam eine Steinverkleidung, der erste Stock beziehungsweise das Erdgeschoss eine aus Pyrogranit und die zwei Stöcke darüber wurden mit glasierten Ziegeln verkleidet. Die Fenster umgeben ogivale Bogenmotive, die laut Alofsin in der indischen Tradition stehen und darüber hinaus an die Formen der *szűr* erinnern, wodurch sie für Lechner umso attraktiver gewirkt haben könnten.¹⁶⁸ Überdies erlebt die Ausarbeitung der Fenster eine Steigerung von unten nach oben. Während der Sockel noch einfache Spitzbogenfenster aufweist, finden sich im obersten Stock als Krönung Verdoppelungen und Verdreifachungen der unteren Fenstervarianten.

Diese architektonische Eigenschaft erschließt sich aus der Funktion der Räumlichkeiten. Die zurückhaltend gestalteten Fenster des untersten Geschosses führen zu Büroräumen,

¹⁶³ Vgl. Kovacs, 2007, S. 14.

¹⁶⁴ Vgl. Head, 1986, S. 91.

¹⁶⁵ Vgl. Alofsin, 2011, S. 135.

¹⁶⁶ Vgl. Head, 1986, S. 91.

¹⁶⁷ Zitat: Moravánszky, 1998, S. 225.

¹⁶⁸ Vgl. Alofsin, 2011, S. 135.

wohingegen im zweiten Geschoss größere Fenster die Ausstellungsräume mit Helligkeit zu versorgen haben. Im letzten Stock lassen die Doppel- und Dreifachfensterlösungen Licht in die Räume der Schule, die dort untergebracht war. Über den Zweiteren und damit über den ungeraden Achsen finden sich spitzbogenförmige Einschübe, welche in die Attika reichen und diese gliedern. Die geraden Achsen sind nur im Falle der Hauptfassade betont.¹⁶⁹ Anstelle der Einschübe finden sich auf der Attika einfache Dachfenster. Der Übergang des Hauptflügels zu den Seitenflügeln hat auf der Seite der Endres Högyes Ut eine Sonderlösung erfahren. An dieser Stelle ist die Eckkonstruktion mit einer eigenen kleinen Kuppel bekrönt (Abbildung 2.33.). Die Eingänge der Seitenflügel sind durch etwas vorgerückte Mittelstücke hervorgehoben.¹⁷⁰

Die Hoffassaden sind in ihrer Gestaltung Pendants der Straßenfassaden mit leichten Abweichungen wie beispielsweise der Fenstergestaltung. Bezugnehmend auf die repräsentativen Fassaden der Straße mit ihren gliedernden Mittelstücken sind auch jene der Höfe mit leicht vorstehenden Mittelstücken ausgestattet. Die vier Flügel des Baus treffen sich an zylinderförmigen Anschlussstücken, die jeweils mit einer Zwiebelkuppel betont sind (Abbildungen 2.33., 2.34. und 2.35.). Die Dekoration ist viel zurückhaltender als bei den Straßenfassaden und die Fenster sind anders gruppiert. Der steinansichtige Sockel ist durch Kellerdoppelfenster gegliedert. Die Fenster der ersten beiden Stöcke sind durch einen ebenso steinansichtigen Rahmen verbunden, während die Fenster des oberen Stockes eine davon unabhängige Rahmung erfahren (Abbildung 2.36.).¹⁷¹

Die Höfe, die sich im Inneren der Anlage öffnen, sind heutzutage im Vergleich zur Straßenseite in einem desolaten Zustand. Der Putz blättert stellenweise von der Wand und die Höfe selbst dienen zum Teil als Lagerplatz für verschiedenste Gerätschaften, Objekte und Materialreste.

Paneele aus gelben Keramikziegeln mit roten und grünen Blumen sind im oberen Bereich der Fassade eingesetzt. In der gesamten Außengestaltung finden sich immer wieder kleine Dekorelemente in Blumenform, sei es als eine Art Relief in derselben Steinansichtigkeit wie die Fassade oder auch als kleine farbige Dreipaßmotive (Abbildungen 2.37. und 2.38.).

Auf der rechten Seite der Hauptfassade findet man heute ein Denkmal Ödön Lechners. Als Meister betitelt sitzt er vor dem Bau, als wäre er gerade in seine Arbeit vertieft (Abbildung 2.39.).

¹⁶⁹ Vgl. Nemes, 1988, S. 6.

¹⁷⁰ Vgl. Nemes, 1988, S. 7.

¹⁷¹ Vgl. Nemes, 1988, S. 7.

Beeindruckend ist vor allem der Eingangsbereich in Form einer halboffenen Loggia. Hier ist die Decke mit einer Fülle an Dekorformen wie beispielsweise exquisiten Kugelmotiven oder abstrakten Blumenmotiven überzogen.¹⁷² Von einem gelbgoldenen Ornament in der Mitte aus erstrecken sich bunte Blumen- und Pflanzenmotive auf weißem oder gelbem Grund bis an den Rand. Die Form erscheint in ihrer Gesamtheit dabei selbst wie eine große Blume (Abbildung 2.40.). Der Boden ist mit einem Mosaik ausgestattet, auf welchem dieselben Formen, aber in reduzierter Farbigkeit, in Blau und Rot, ihre Bahnen ziehen (Abbildung 2.41.). Die Wände sind mit rötlich glänzenden Keramikfliesen verkleidet, die einen schönen Kontrast zu den steinansichtigen Teilen der Fassade bilden (Abbildung 2.42.). Die Besucher sollen den Eindruck haben, sich schon im Inneren des Gebäudes zu befinden.¹⁷³ Durch die hochwertige Dekoration und Farbgestaltung erhält die Verkleidung der Loggia fast einen textilen Charakter und erinnert an einen Teppich. Das Muster folgt persischen oder türkischen Fliesentraditionen, wohingegen die Motive der ungarischen Volkskunst näher stehen.¹⁷⁴ Das Geländer des Stufenaufgangs ist mit seinen schlangenartigen Formen, die in Hahnenköpfen enden, und dem überbordenden Dekor äußerst beeindruckend (Abbildung 2.43.). Die Form, Farbe und Gestaltung des Geländers mit den glänzenden Ockertönen und den weißen Akzenten finden man fast identisch auf dem Dachfirst wieder. Seitlich neben dem Stiegenaufgang finden sich bogenförmige Ausbuchtungen aus Stein, welche von rot-blauen Wandfliesen eingefasst sind. Einige Motive erinnern an Muster, die durch Owen Jones in Europa Verbreitung fanden.¹⁷⁵ Mehrere Autoren wie beispielsweise János Gerle schrieben in ihren Werken, dass die höhlenartige Wirkung der Loggia durch einen indischen Felsentempel beeinflusst sein könnte.¹⁷⁶ Diese Annahme ist allerdings schwer haltbar. Erstens macht der Autor keinerlei Angaben, wie er zu diesem Schluss kommt oder wie er ihn begründet, andererseits ist die Reminiszenz an eine Höhle nachvollziehbar, aber nicht die an einen indischen Felsentempel. Moravánszky hingegen schreibt, dass die offene Loggia des Museums Huszkas Beschreibung eines persischen Eingangstores entsprechen würde.¹⁷⁷

2.3.4. Innenraum:

¹⁷² Vgl. Gerle, 1999, S. 16.

¹⁷³ Vgl. Gerle, 1999, S. 16.

¹⁷⁴ Vgl. Gerle, 1999, S. 18.

¹⁷⁵ Vgl. Alofsin, 2011, S. 135.

¹⁷⁶ Vgl. Gerle, 1999, S. 16.

¹⁷⁷ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 227.

Wie genau lässt sich die „orientalische“ Wirkung des Baus erklären? Vor allem das Innere erinnert stark an die Architektur der Moguln. Typisch waren unter anderem Innenhöfe mit Säulenhallen und deren reich dekorierte Wände.¹⁷⁸ In einem gewissen Sinne findet man genau ein solches Schema in Lechners Museum in der großen Ausstellungshalle wieder. Weiters sind die charakteristischen Lappenbögen eindeutig als indisches Zitat zu identifizieren.

Beim Blick auf den Grundriss des Kunstgewerbemuseums wird sich diese Arbeit auf den Teil mit der Ausstellungshalle konzentrieren.

Den Eingang zu Lechners Museum für Kunst und Gewerbe bildet die bereits beschriebene halboffene Loggia, deren Decke und Wände mit Blumenmotiven komplett überzogen sind. Durch diese kommt man in eine Vorhalle in der wellenförmige Öffnungen in der Mitte der Böden der Obergeschosse den Blick auf ein farbig verglastes Fenster in der obersten Etage freigeben (Abbildung 2.44.). Die Verbindung der Stockwerke geht bis ins dritte und letzte Geschoss hinauf und nimmt damit inklusive Erdgeschoss alle drei Stockwerke ein. Die Öffnung erinnert an ein klassisches Opaion, das in seiner primitiveren Form als Rauchabzug in Zelten diente. Die Öffnung besteht aus vier bogenförmigen Motiven, von denen jeweils die gegenüberliegenden die gleiche Form aufweisen. Zwei laufen spitz zu, während die anderen eine Rundung aufweisen. Die Öffnung hat von jedem Blickwinkel aus eine sehr dynamische Wirkung und stellt gleichzeitig eine Verbindung zu den Säulen und dem Geländer auf, welche die Öffnungen in den oberen Stockwerken umgeben (Abbildung 2.45.).¹⁷⁹

In der Vorhalle ist die Stahlkonstruktion perfekt hinter den dekorierten Wandflächen versteckt.¹⁸⁰ Aus dieser Halle führen rechts und links zwei Treppen in die oberen Geschosse (Abbildung 2.59.). Die Ausstellungshalle schließt direkt an die Vorhalle an und wird von einer sichtbaren Stahlkonstruktion mit Glasausfachung überdeckt (Abbildung 2.46.).¹⁸¹ Sie ist an drei Seiten von Emporen umgeben¹⁸² und erinnert in hohem Maße an die *darbār* Höfe der Moguln, die Lechner in Büchern oder über Fotografien gekannt haben dürfte. Vor allem im späteren Mogulstil des 18. und 19. Jahrhunderts erlebten Elemente wie der Lappenbogen eine enorme Verbreitung und dürften so auch Europa erreicht und beeinflusst haben.¹⁸³ Wie später noch genauer erläutert wird, besteht auch die Möglichkeit, dass er ähnliche englische Bauten und Innenräume gesehen haben könnte, jedoch finden sich in seinen autobiografischen

¹⁷⁸ Vgl. Koch, 1991, S. 107.

¹⁷⁹ Vgl. Alofsin, 2011, S. 135.

¹⁸⁰ Vgl. Gerle, 1998, S. 226.

¹⁸¹ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 50 und 51.

¹⁸² Vgl. Nemes, 1988, S. 8.

¹⁸³ Vgl. Koch, 1991, S. 132.

Skizzen keine Hinweise und keine Andeutung zur Untermauerung dieser These.¹⁸⁴ Das Glasdach wird von einem Flachstahlraster getragen, welches Perforationen in Form von Kreisen und anderen Motiven aufweist. Diese erinnern an filigrane Blumen und Pflanzen (Abbildung 2.47.). Die komplexe Stahlkonstruktion, die nötig ist, um dieses Dach zu tragen, ist für den Besucher nicht ersichtlich. Erst der Blick von oben auf das Glasdach enthüllt ein kompliziertes System aus Stahlträgern (Abbildung 2.48.). Früher stellten bunte Glasflächen eine Verbindung mit den ehemals bunten Blumendekorationen der Wand her. Heute präsentieren sich Glasdach und Wandflächen frei von bunten Motiven. Lechners Architektur zeigt eine Palette von indischen Elementen, doch die direkteste Übernahme der Mogularchitektur findet man in den Lappenbögen der Ausstellungshalle. Die Bögen ruhen auf Bündelpfeilern mit blattförmigen Kapitellen (Abbildung 2.49.).¹⁸⁵ Die zweistöckige Halle per se wirkt durch die großartige Beleuchtung und die Bögen, die sie von den restlichen Ausstellungsräumen trennen, wie ein Innenhof. Vor allem die Lappenbögen sind überschwänglich mit Stuckdekorationen ausgestattet, die bis an das Gesims reichen (Abbildung 2.50.). Die Decke der Emporen, der Vorhalle und der Treppenaufgänge waren mit Wandmalereien ausgestattet.¹⁸⁶ Die tragenden Säulen sind hinter sogenannten „Bündelpfeilern“ versteckt, wohingegen Konsolen und Balken durch eine intensive Stuckdekoration sichtbar gemacht werden. Diese Details lassen nicht etwa auf eine mangelnde Fähigkeit Lechners schließen, die tragenden Elemente sichtbar zu machen, sondern der Architekt wollte vielmehr den Übergang zwischen der Halle und den angrenzenden Elementen frei und verschwimmend gestalten.¹⁸⁷

Der Boden ist leider nicht mehr im Originalzustand erhalten, allerdings sind heute noch in der Eingangshalle auf allen drei Stockwerken die originalen Böden mit ihren wunderschönen Dekorelementen zu betrachten (Abbildung 2.51.).

Spannend ist überdies die bereits erwähnte Tatsache, dass der Innenraum, der sich heute komplett weiß ausgemalt präsentiert, ursprünglich mit farblichen Dekormotiven ausgestattet war (Abbildung 2.52.). Viele Einwohner Budapests sind der Auffassung, dass die Ausstattung später übermalt beziehungsweise entfernt wurde, da sie die Besucher des Museums von den Exponaten abgelenkt hätten. Márta Nemes hingegen ist der Ansicht, dass die Malereien im Innenraum absichtlich entfernt wurden. Nachdem die moderne Architektur der ungarischen Sezession ein jähes Ende bereitete, wurden immer mehr Stimmen gegen Lechners Museum

¹⁸⁴ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 227.

¹⁸⁵ Vgl. Alofsin, 2011, S. 136.

¹⁸⁶ Vgl. Nemes, 1988, S. 8.

¹⁸⁷ Vgl. Nemes, 1988, S. 6.

laut. Dies ging schließlich so weit, dass am Ende der 1920er die malerische Gestaltung der Innenräume zerstört wurde. Ein Foto von 1907 zeigt noch den originalen Boden und die geschmückten Decken (Abbildung 2.53.). Eine besonders gute Vorstellung der ehemaligen Ausstattung bekommt man bei der Betrachtung der Decke in der Bogennische zwischen Loggia und Eingangshalle, da dort noch ein Teil der originalen Dekoration erhalten ist (Abbildung 2.54.).¹⁸⁸ Das gilt auch für den Raum über den Eingangsloggia, welcher heutzutage als Vortragssaal genutzt wird. Auch in diesem Zimmer ist die originale Deckenbemalung noch vorhanden (Abbildungen 2.55. und 2.56.).

Ansonsten erinnern nur mehr die Stuckdekorationen an den Decken oder auch über den Bögen an die opulente Ausstattung (Abbildung 2.57.). Diese Stuckelemente zeigen meist Blumenmotive und einige wenige erinnern entfernt an das Motiv der *phurna ghata* (Abbildung 2.58.). Es ist das in Indien weit verbreitete Symbol der vollen Vase, ein Symbol für den Überfluss, welches man auch an den Bauten der Moguln finden kann.¹⁸⁹

2.3.5. Zeitgenössische Reaktionen und Kritik:

Das Kunstgewerbemuseum ist Lechners erster Bau, der seinem Wunsch unterliegt einen eigenständigen ungarischen Architekturstil zu schaffen. Er ist damit auch eine Richtmarke für das Ende des Historismus in der ungarischen Architektur. Darüber hinaus ist das Kunstgewerbemuseum ein Paradebeispiel für die Verwendung modernster Bautechniken und Materialien. Als Beispiel seien hier die Stahlkonstruktionen genannt, die zu den modernsten der damaligen Zeit zählen.¹⁹⁰ Des Weiteren glänzt das Museum mit einer harmonischen Verschmelzung der Funktion, der Struktur und der Idee dahinter.¹⁹¹ Die zeitgenössische Kritik an Lechners Bau war sehr differenziert und reichte vom abfälligen „Zigeunerpalast“ bis zu enthusiastischer Begeisterung.¹⁹² Die Kritik und das damit verbundene Interesse an dem Museum brachte allerdings auch Popularität und weckte die Neugier der Menschen. Viele wollten mit eigenen Augen jenes Gebäude sehen, das Anlass für zahlreiche Diskussionen war. Somit war die Kritik indirekt dafür verantwortlich, dass sich dieses mutige Experiment Ödön Lechners und die neuen architektonischen Formen einem breiteren Publikum präsentieren

¹⁸⁸ Vgl. Nemes, 1988, S. 3.

¹⁸⁹ Vgl. Jahn, 1995, S. 56.

¹⁹⁰ Vgl. Nemes, 1988, S. 4.

¹⁹¹ Vgl. Nemes, 1988, S. 5.

¹⁹² Vgl. Jahn, 1995, S. 56.

konnten.¹⁹³ Nemes schreibt, dass der berühmte englische Kunsthistoriker Nikolaus Pevsner in seiner Begeisterung für Lechner und dessen Bauten soweit geht den Ungarn auf eine Stufe mit Gaudi zu stellen.¹⁹⁴

2.4. Weitere Werke:

Vor der Errichtung des Kunstgewerbemuseums sollten auch andere Konzepte Lechners Aufsehen erregen. Seine Idee einer nationalen Formensprache erkennt man bereits in den bereits erwähnten Plänen von 1891-92 für die St. Ladislaus Kirche in Budapest.¹⁹⁵ Schon damals zeigen Lechners Ideen mutige Innovationen: Eine Metallstruktur stützt ein byzantinisches System kleinerer Halbkuppeln über denen eine komplette Kuppel thront.¹⁹⁶ Obwohl es sich hier um eine gänzlich andere Idee handelt, zeigen sich bereits Lechners Tendenzen östliche Elemente in den Prozess der Findung eines ungarischen Nationalstils einzubauen.

Nach der Fertigstellung des Kunstgewerbemuseums trennten sich die Wege von Ödön Lechner und Gyula Pártos, obwohl jener auch später noch den Auffassungen Lechners folgte.¹⁹⁷ Ödön Lechner widmete sich danach nicht mehr der monumentalen Architektur der östlichen Gebiete, sondern primär den Volksmotiven.¹⁹⁸

2.4.1. Das Geologische Institut:

1899 vollendete Lechner das Geologische Institut und 1901 die Postsparkasse in Budapest – zwei seiner Hauptwerke neben dem Kunstgewerbemuseum.¹⁹⁹ 1896 nahm er an dem Wettbewerb für das Institutsgebäude teil, wobei der Jury nicht nur das klare Konzept gefiel, sondern auch die Möglichkeit der Expansion, die Lechners Pläne berücksichtigten. Geplant war ein simpler rechteckiger Bau mit einem zentralen Hof.²⁰⁰ Das Volumen des Baus ist bedeutend kompakter als jenes des wenige Jahre zuvor fertig gestellten Museums.²⁰¹ Das

¹⁹³ Vgl. Kismarty-Lechner, 1961, S. 64.

¹⁹⁴ Vgl. Nemes, 1988, S. 4.

¹⁹⁵ Vgl. Gerle, 1998, S. 226.

¹⁹⁶ Vgl. Gerle, 1998, S. 227.

¹⁹⁷ Vgl. Jahn, 1995, S. 19.

¹⁹⁸ Vgl. Gerle, 1998, S. 227.

¹⁹⁹ Vgl. Jahn, 1995, S. 19.

²⁰⁰ Vgl. Alofsin, 2011, S. 140.

²⁰¹ Vgl. Moravánszky, 1999, S. 230.

Geologische Institut ist symmetrisch angeordnet und zeigt Parallelen zum Museumsbau.²⁰² Lechner war sich den Kritiken an dem Kunstgewerbemuseum bewusst und reichte einen bedeutend bescheideneren Entwurf ein. Geblieben sind die betonte vertikale Wirkung und die Fassadengliederung durch Mittelrisalit und Pilaster, die schon der Museumsbau aufwies (Abbildung 2.60.).²⁰³ Die Eckbauten geben dem Bau einen turmartigen Charakter und werden durch Attiken angehoben. Die Dachziegel sind blau glasiert und erinnern durch ihre intensive Farbigkeit an das grün-goldene Dach des Kunstgewerbemuseums.²⁰⁴ Die helle Fassade wird durch Ziegelbänder gegliedert, wie man sie bereits an den Hoffassaden des Kunstgewerbemuseums sehen konnte. Stellenweise wirken sie wie Kartuschen und die tiefblauen Dekormotive aus der ungarischen Volkskunst wie unter anderem abstrahierte Blumen und Herzen sind lose auf die Wandfläche appliziert und erinnern an die Gestaltung von Bauerntextilien.²⁰⁵ Diese dekorativen Ziegelbänder sollten zu einem Merkmal Lechners werden, sein Schaffen prägen und eines der am meisten übernommenen Motive seiner Nachfolger werden. Sie geben der Fassade eine Struktur und die entstehenden Felder bieten Platz für ornamentale Dekorationen.²⁰⁶ Im Großen und Ganzen kann man an diesem Bau Lechners Stiländerungen und seine Experimentierfreudigkeit auf der Suche nach der ungarischen Nationalarchitektur erkennen. Vor allem sind seine Anlehnungen an die indische Kunst zurückhaltender ausgefallen. Der Haupteingang über dem Kellergeschoss zeigt keine Lappenbögen mehr, sondern Bögen mit sanften Wellen, die sich durch den gesamten Bau ziehen (Abbildung 2.61.).²⁰⁷ Die Unterseiten dieser Bögen sind mit Rosetten und Perlenreihen bestückt.²⁰⁸ Überdies zeigt auch Lechners Oberflächengestaltung eine Verlagerung von indischen Elementen zu betont ungarischen Volksmotiven.²⁰⁹ Das Besondere an der Weiterentwicklung seines Stils ist an diesem Bau gut zu beobachten. Lechner wendet sich einerseits von der noch recht deutlichen Übernahme indischer Bauelemente ab und bleibt den diesen Formen andererseits dennoch zugeneigt, indem er die fremde Formensprache in einen eigenen Stil transformiert. Der Lappenbogen, der die Ausstellungshalle des Kunstgewerbemuseums prägt, verliert bei Lechners neuem Projekt seine Spitze und wirkt im Sinne des Jugendstils deutlich organischer. Diese Wirkung wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Bogenform nicht mehr wie die Lappenbögen der Ausstellungshalle in geometrisch

²⁰² Vgl. Kovács, 2003, S. 367.

²⁰³ Vgl. Alofsin, 2011, S. 141.

²⁰⁴ Vgl. Kovács, 2003, S. 367.

²⁰⁵ Vgl. Alofsin, 2011, S. 141.

²⁰⁶ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 230.

²⁰⁷ Vgl. Alofsin, 2011, S. 142.

²⁰⁸ Vgl. Alofsin, 2011, S. 144.

²⁰⁹ Vgl. Alofsin, 2011, S. 143.

strenge Rahmen gefasst ist. Stattdessen finden sich variierende Rundbögen im Innenraum, der dadurch fast gewachsen und nicht erbaut wirkt. Lechner entwickelt seinen eigenen Stil sozusagen aus den Anlehnungen an die indischen Kunst heraus und übernimmt speziell Formen, die sich problemlos in das Repertoire des Jugendstils eingliedern lassen.

Im Vergleich zu anderen Bauten Lechners ist das Geologische Institut insgesamt allerdings weniger ausgefallen. Gründe dafür mögen laut Harald Jahn Vorstellungen des Auftraggebers oder der Abgang Gyula Pártos sein.²¹⁰ Realistischer scheint Ersteres oder als weitere Möglichkeit die Entwicklung von Lechners Vorstellungen einer nationalen Kunst, da der Bau nicht mehr „orientalisch“ wirkt. Überdies handelt es sich um eine andere Bauaufgabe und demzufolge einen anderen Auftraggeber. Das könnte bedeuten, dass Lechner bestimmte Vorgaben zu erfüllen und ein bestimmtes Budget zur Verfügung hatte, nachdem er sich richten musste und seine Ideen nicht in dem Ausmaß einbringen konnte wie bei anderen Bauten. Eine der naheliegenden Lösungen ist allerdings, dass Lechner nach seinem Museumsbau, mit dem er nicht zur Gänze zufrieden war, eine experimentellere Phase seines Schaffens durchlebte. Einerseits wollte er sich von der Kopie anderer Stile lösen und gleichzeitig eine Architektur schaffen, die durch die Verbindung und Assimilation eben dieser „verwandten“ Formensprache mit typisch ungarischen Stilmitteln als Nationalstil über die Zeit hinweg Bestand haben würde.

2.4.2. Die Postsparkasse:

Das Gebäude der Postsparkasse entstand zwischen 1899 und 1901 in Budapest und stellt in gewisser Hinsicht das Resultat von Lechners Forschungen und Experimenten dar.²¹¹ Die erste Postsparkasse im ehemaligen Österreich-Ungarn öffnete 1883 in Wien. Der Wettbewerb für einen ähnlichen Bau in Budapest wurde ausgeschrieben, um Wien nicht nachzustehen. Er fand jedoch erst zur Jahrhundertwende statt und im Endeffekt konnte sich Lechner im April 1900 gegen seine Mitstreiter durchsetzen.²¹² Der Standort des Gebäudes gab allerdings schon die äußere Form vor und so hatte Lechner nicht viel Spielraum in Bezug auf den Grundriss. Das Gelände an der Kreuzung zweier recht schmaler Straßen erlaubte keinen monumentalen Bau mit Flügeln oder großen Anbauten (Abbildung 2.62.).²¹³ Wie alle Bauten Lechners ist auch die Postsparkasse eine Art Zentralbau mit relativ wenigen spezifischen Charakteristika,

²¹⁰ Vgl. Jahn, 1995, S. 64.

²¹¹ Vgl. Gerle, 1998, S. 227.

²¹² Vgl. Alofsin, 2011, S. 145.

²¹³ Vgl. Moravánszky, 1999, S. 230.

welche die Funktion des Baus veranschaulichen würden. Ähnlich seiner anderen Werke ist der Bau durch einen Mittelrisalit gegliedert, der allerdings nicht so stark hervortritt wie zuvor (Abbildung 2.63.).²¹⁴ Das Volumen des Baus wird durch die vertikalen Pilaster im Zentrum der Hauptfassade und an den Ecken strukturiert, die in Bienenkörben enden als Symbol für das Vorkommen der Sparsamkeit in der Natur. Sie erwecken den Eindruck von Bewegung, der sich über das wogende Sims in der Fassadenmitte bis zum in Wellen ausgeformten Dachgesims steigert. Die Einteilung der Wandfläche in einzelne Elemente gibt der Fassade einen besonderen textilartigen Charakter, der typisch für Lechners Bauten ist und ihn schlussendlich auch überdauern konnte.²¹⁵ Die konsequente Verwendung einzelner Fenster weist schon von außen auf die Funktion des Baus hin. Mit dem Konzept eines Bankgebäudes vor Augen hatten die Auftraggeber eher Verwendung für Büros als für repräsentative Räume mit spektakulären Beleuchtungslösungen. Eine Ziegelverblendung dient erneut als Kontrast zur hellen Grundfarbe der Fassade, rahmt die Fenster und formt im Bereich des Dachsimses endgültig vollwertige Kartuschen aus, die teilweise mit bunten Blumenmotiven ausgestattet sind (Abbildungen 2.64. und 2.65.).²¹⁶ Dazu gehört erneut die mit Blumen gefüllte Vase, die Lechner schon um 1890 bei dem Rathaus von Kecskemét als Fassadendekor nutzte (Abbildung 2.13.). Diese zeigen, wie bereits erwähnt, eine Verbindung zur Gestaltung der traditionellen Kleidung des ungarischen Volkes auf.²¹⁷ Die mit Blumen gefüllte Vase stellt vor allem in der Stickerei ein wichtiges Motiv dar (Abbildungen 3.4. und 3.5.). Das wichtigste Merkmal des Baus ist die Anwendung und das Aufbringen des Ornaments und das Raumdesign. Die Haupthalle ist gleich dem Museumsbau durch ein Vestibül zu betreten und von oben beleuchtet. Lechners exzessive Verwendung des Ornaments ist daran zu erkennen, dass es jeden Teil und jede Stelle des Gebäudes erobert hat (Abbildung 2.66.).²¹⁸ Der Bereich unter den Dachfenstern ist von blütenförmigen Fenstern durchbrochen und wird von fantasievollen stammartigen Säulen mit stilisierten Blumenkapitellen gestützt.²¹⁹ Eine Parallele zum Bau des Kunstgewerbemuseums bildet vor allem die Verwendung der grünen und gelben Keramikfliesen aus der Zsolnayfabrik, die auf der Fassade, aber vor allem auf dem Dach angebracht wurden (Abbildung 2.67.).²²⁰ Die Gestaltungen des Dachfirstes mit den schlangenförmigen Formen, die in Tierköpfen wie beispielsweise jenen von Stieren, Hühnern

²¹⁴ Vgl. Gerle, 1998, S. 227.

²¹⁵ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 10.

²¹⁶ Vgl. Alofsin, 2011, S. 145.

²¹⁷ Vgl. Alofsin, 2011, S. 146.

²¹⁸ Vgl. Gerle, 1998, S. 227.

²¹⁹ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 230.

²²⁰ Vgl. Alofsin, 2011, S. 146.

oder Schlangen enden, erinnern besonders stark an den Stiegenaufgang oder die Dachlösung des Kunstgewerbemuseums. Das Innere wird von der Bankhalle dominiert, deren Säulen mit vorne abgeflachten Kapitellen ausgestattet sind und laut Alofsin auf persische Vorbilder zurückgehen. Die Wandflächen sind typisch für Lechner mit floralen Motiven überzogen und bleiben der ungarischen Volkskunst verhaftet.²²¹

Nach diesen Werken entwarf Ödön Lechner nur mehr kleine Bauten, da seine großen Vorhaben immer wieder an dem Widerstand seiner Gegner scheiterten.²²² Des Weiteren untersagten im Jahr 1902 die offiziellen Stellen jegliche Verwendung von Steuergeldern für die Errichtung öffentlicher Bauten im Stil der Sezession und so bekam Lechner keine offiziellen Aufträge mehr.²²³ Bis 1914 führte er nur mehr zwei wichtige Werke aus: die Villa Sipeky-Balázs in Budapest und die Kapelle der heiligen Elisabeth in Pressburg (Abbildungen 2.68. und 2.69.).²²⁴ Der Entwurf für Letztere von 1911 zeigt laut Moravánszky einige Ähnlichkeiten mit Gaudis Zeichnungen für die Colonia Güell Kirche in der Nähe von Barcelona, die 1916 entstanden. Beide Architekten waren von den neuen technischen Baumöglichkeiten begeistert und kamen unabhängig voneinander zu recht ähnlichen Lösungen.²²⁵ Allgemein kann man festhalten, dass Ödön Lechner nach der Fertigstellung seines Kunstgewerbemuseums die Übernahme indischer Motive komplett aufgab und in seinen nachfolgenden Werken tatsächlich einen neuartigen Stil kreieren konnte, der im Gegensatz zu seinem ungewöhnlichen Museumsbau einige junge Architekten zu beeinflussen vermochte.

2.5. Lechners „Mitsreiter“:

Ödön Lechner war nicht der erste Ungar, der die Wurzeln seines Volkes in Indien vermutete. Unter seinen Vorgänger und Mitsreitern finden sich sogar Reisende, die bis nach Indien vordrangen auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage: Wo liegen die kulturellen Wurzeln des ungarischen Volkes? Besonders erwähnenswert sind hierbei Alexander Csoma de Körös (1784-1842), Tivadar Duka (1825-1908), Sandor Kegl (1862-1920), Aurel Stein (1862-1943) und Ervin Baktay (1890-1963).

²²¹ Vgl. Alofsin, 2011, S. 147.

²²² Vgl. Moravánszky, 1983, S. 50.

²²³ Vgl. Kovacs, 2007, S. 6.

²²⁴ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 50.

²²⁵ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 230.

2.5.1. Alexander Csoma de Körös:

Csoma de Körös kam 1784 in Transsylvanien - damals ein Teil Ungarns - zur Welt.²²⁶ Schon 1807 zur Zeit seines Schulabschlusses keimte in ihm der Wunsch eines Tages nach Asien zu gehen, nachdem es im Unterricht immer wieder zu Debatten über die Herkunft des ungarischen Volkes gekommen war.²²⁷ Allerdings kam es erst in der Universität Göttingen in Deutschland unter Professor Eichhorn, einem berühmten Orientalisten, zu einer gewissen Obsession mit dem Thema. Eichhorn habe laut Csoma de Körös öfter von arabischen Schriften gesprochen, in denen über die Herkunft der Ungarn zu lesen sei,²²⁸ was ihn zum Studium der Orientalistik von 1816 bis 1818 verleitete.²²⁹ Alexander Csoma de Körös war sehr sprachinteressiert, musste Griechisch, Latein und Hebräisch lernen und eignete sich darüber hinaus Deutsch, Französisch, Rumänisch und Türkisch an. Jedoch ließ ihn die große Frage nach dem Ursprung der ungarischen Sprache und Kultur nicht los, welche in einem Europa mit Nationalbewegungen und damit Rückbesinnungen viele Ungarn beschäftigte. Viele Theorien standen damals im Raum, wo die Sprache der Ungarn ihre Wurzeln haben könnte. Man spekulierte meistens mit Asien. Waren die Ungarn gar Nachfahren der Uiguren oder der Skyther?²³⁰ Vielen Forschern reichte allein die phonetische Ähnlichkeit zwischen Hungar, Ungar und Uiguren aus, um eine Verbindung zwischen beiden Völkern herzustellen.²³¹ Ende 1819 brach Alexander Csoma de Körös auf der Suche nach der Heimat der Ur-Ungarn nach Asien auf.²³² Nicht nur seine Neugier, sondern auch der Wunsch nach Ruhm und Ansehen leitete ihn.²³³ 1822, nach einer jahrelangen Reise und schlimmen Strapazen, erreichte er das Himalaya Gebirge und verbrachte in Folge viele Jahre in tibetischen Klöstern, wo er seine Hauptwerke verfasste. In Ladakh lernt Csoma de Körös den Briten William Moorcroft kennen, der ihn sozusagen engagierte, eine Studie über die Sprache Tibets durchzuführen.²³⁴ 1842 starb de Körös in Tibet – er war nie nach Ungarn zurückgekehrt.²³⁵ Alexander Csoma de Körös konnte somit nicht beanspruchen den Ursprung

²²⁶ Vgl. Duka, 1885, S. 3.

²²⁷ Vgl. Duka, 1885, S. 6.

²²⁸ Vgl. Duka, 1885, S. 6.

²²⁹ Vgl. <http://www.uni-goettingen.de/de/104013.html> am 11.12.2010.

²³⁰ Vgl. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9464&ausgabe=200605 am 12.12.2010.

²³¹ Vgl. Duka, 1885, S. 7.

²³² Vgl. <http://www.uni-goettingen.de/de/104013.html> am 11.12.2010.

²³³ Vgl. Duka, 1885, S. 11.

²³⁴ Vgl. Walker, 1995, S. 14.

²³⁵ Vgl. <http://www.uni-goettingen.de/de/104013.html> am 11.12.2010.

der ungarischen Kultur gefunden zu haben, jedoch gilt er als der Begründer der modernen Tibetologie.²³⁶

2.5.2. Tivadar Duka:

Tivadar beziehungsweise Theodore Duka ist vor allem als der Biograph von Alexander Csoma de Körös bekannt geworden. 1825 in der heutigen Slowakei geboren, ging Duka 1846 nach Pest um Rechtswissenschaften zu studieren. 1851 kam er auf Umwegen nach London und begann dort ein Medizinstudium. Nach dessen Abschluss bewarb sich Duka als Arzt in Indien und die Briten stationierten ihn in Bengalen. 1856 besuchte er in Darjeeling das Grab von Alexander Csoma de Körös. Er begann sich immer stärker für diesen zu interessieren und veröffentlichte erste Artikel über das Leben und die Arbeit des Ungarn. Später schrieb er auch bedeutende Arbeiten über die Verbindung zwischen Ungarn und Persien. 1863 wurde Duka sehr krank und war gezwungen nach Europa zurück zu kehren, wo er auch de Körös Heimatland besuchte. In den folgenden Jahren kehrte er immer wieder nach Indien zurück. 1882 bat ihn schließlich die ungarische Akademie eine Biographie über Alexander Csoma de Körös zu schreiben, woraufhin Duka 1883 noch einmal nach Indien ging, um Informationen und Dokumente über Körös einzusammeln.²³⁷ Unter anderem konnte er viele Briefe und Dokumente in der „Foreign Office of Calcutta“ sicherstellen sowie auch in der Bibliothek der „Asiatic Society of Bengal“. ²³⁸ Zwei Jahre später wurde die Biographie veröffentlicht und sorgte für viel Furore. Duka selbst setzte sich schließlich in England zu Ruhe und vermachte seine Sammlung über Alexander Csoma de Körös nach seinem Tod 1908 der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, die dessen Erbe in der Orientalischen Sammlung zugänglich machte.²³⁹ Somit kann man heute definitiv davon ausgehen, dass Ödön Lechner in Ungarn Zugang zu ähnlichen Informationen hatte und sich an Vorbildern orientieren konnte, die vor ihm einen ähnlichen Weg gegangen waren.

2.5.3. Sir Aurel Stein:

Sir Aurel Stein wurde 1862 in Budapest geboren und erlangte als Archäologe und Entdecker Berühmtheit. Schon seit frühester Kindheit sprach Stein sowohl Deutsch als auch Ungarisch.

²³⁶ Vgl. <http://csoma.mtak.hu/en/csoma-elete.htm> am 11.12.2010.

²³⁷ Vgl. <http://csoma.mtak.hu/en/dukativadar.htm> am 11.12.2010.

²³⁸ Vgl. Duka, 1885, S. 2.

²³⁹ Vgl. <http://csoma.mtak.hu/en/dukativadar.htm> am 11.12.2010.

Mit zehn Jahren wurde er nach Dresden in die Schule geschickt, wo er darüber hinaus Griechisch, Latein, Französisch und Englisch erlernte. Dort kam er auch das erste Mal mit den Kampagnen von Alexander dem Großen in Kontakt. Schon früh lernte Stein Arminius Vambéry kennen, der durch seine Reisen nach Zentralasien berühmt geworden war und der seine Aufmerksamkeit auch auf Csoma de Körös lenkte.²⁴⁰ Später sollte Stein auf ein weiteres Vorbild stoßen, das lange Zeit vor ihm den indischen Subkontinent besuchte. Hsüan-tsang war ein chinesischer Pilger des 7. Jahrhunderts, der über die Landroute nach Indien wanderte, um die heiligen Orte des Buddhismus zu besuchen. Während seiner Reise fertigte er seinen Reisebericht, „Record of the Westerns Regions“.²⁴¹ Stein studierte in Wien und Leipzig und ging mit 22 Jahren nach England, wo er in Oxford im Britischen Museum arbeitete.²⁴² Darüber hinaus lernte er Dr. Tivadar Duka kennen – eine Bekanntschaft die Steins Motivation nur stärken konnte.²⁴³ 1887 reiste er das erste Mal nach Indien, wo die Kolonialisierung noch im Gange war und wurde 1888 Direktor des „Oriental College“ in Lahore.²⁴⁴ Er war in vier bedeutenden Expeditionen involviert. Zwischenzeitlich befand sich Stein allerdings immer wieder in Europa, um seine Familie zu besuchen und organisatorische Aufgaben zu erledigen.²⁴⁵ 1900, 1907 und 1913 leitete Stein Expeditionen, die vor allem der Erforschung der Seidenstraße und ihrer Kulturen dienen sollten. 1900 marschierte er durch Gilgit und Hunza nach Kashgar und an der Taklamakan Wüste entlang und kehrte 1901 nach Indien zurück. 1904 wurde Stein britischer Staatsbürger. 1907 startete Stein von Peshawar aus, überquerte den Malakandpass und durchquerte Swat mit dem Ziel nach Kashgar zu kommen.²⁴⁶ Er kam nach Tun-huang, wo er die Höhlen der tausend Buddhas entdeckte. Die längste Expedition leitete Stein von 1913-16, welche ihn noch weiter nach Zentralasien vorstoßen ließ.²⁴⁷ Von seiner vierten Expedition im Jahre 1930 ist weniger bekannt. Sie führte ihn in die Mongolei und von dort bis nach Charchan.²⁴⁸ Zu Steins größten Leistungen zählt wahrscheinlich der Nachweis eines längerfristigen Austauschs zwischen dem indischen, iranischen und hellenistischen Kulturkreis, der schon weit vor der Entdeckung des Seewegs Früchte trug.²⁴⁹ Auch Aurel Stein beschäftigte sich eingehend mit Alexander Csoma de Körös

²⁴⁰ Vgl. Oldham, 1943, S. 37.

²⁴¹ Vgl. Mirsky, 1977, S. 16.

²⁴² Vgl. Oldham, 1943, S. 37.

²⁴³ Vgl. Mirsky, 1977, S. 25.

²⁴⁴ Vgl. Oldham, 1943, S. 37.

²⁴⁵ Vgl. Walker, 1995, S. 357.

²⁴⁶ Vgl. Oldham, 1943, S. 38.

²⁴⁷ Vgl. Oldham, 1943, S. 39.

²⁴⁸ Vgl. Oldham, 1943, S. 40.

²⁴⁹ Vgl. Oldham, 1943, S. 39.

und Tivadar Duka und veröffentlichte beispielsweise 1913 das Werk „Duka Tivadar emlékezete“.²⁵⁰ Er verstarb schließlich 1943 in Kabul.²⁵¹

2.5.4. Ervin Baktay:

Der Ungar Ervin Baktay lebte von 1860 bis 1963 und kann, wenn auch nicht als Vorbild, durchaus als Mitstreiter Lechners gelten. Er begann seine Karriere als Maler und brachte seiner Nichte, der berühmten indischen Malerin Amrita Sher-Gil (1913-1941), die in Budapest auf die Welt kam, die Kunst nahe. Er selbst gab die Malerei später auf, um die östlichen Religionen und die Kunst zu studieren und wurde schließlich als Indologe berühmt.²⁵² Ein Jahr vor seinem Tod veröffentlichte auch Baktay verschiedene Bücher über Alexander Csoma de Körös und dessen Ideen.²⁵³

2.5.5. Gottlieb Leitner:

Gottlieb Leitner darf in einer Zusammenfassung wichtiger Ungarn, die einen Bezug zu Indien hatten, nicht übergangen werden, obwohl seine Bedeutung in eine andere Richtung geht. Leitner war Professor für arabische und islamische Gesetzgebung, sprach fließend Türkisch, Arabisch und Griechisch und war ab 1866 Direktor des Government College in Lahore.²⁵⁴ 1883, nachdem Leitner sich in England niedergelassen hatte, gründete er das „Oriental Institute“ in Woking, welches auch ein Museum beheimatete, indem hauptsächlich Objekte zu sehen waren, die Leitner selbst während seiner Reisen akkumuliert hatte. Er vertrat die These, dass die indische stark mit der greco-romanischen Kunst verbunden war. Leitner war auch verantwortlich dafür, dass 1889 eine Moschee genannt Shah Jahan Moschee auf Institutsboden errichtet wurde.²⁵⁵ Das Institut wurde allerdings 1899 nach dem Tod Leitners geschlossen und die Moschee dient heute der muslimischen Bevölkerung.²⁵⁶

Es ist essentiell anzuerkennen, dass Lechner Vorbilder in Ungarn hatte, die dieselbe Idee vom Ursprung der ungarischen Kultur vertraten. Allerdings finden sich diese in einem gänzlich anderen Kreis als Lechner. Sie alle haben eine exzellente Ausbildung und akademische

²⁵⁰ Vgl. <http://csoma.mtak.hu/en/bibliografia.htm> am 07.02.2011.

²⁵¹ Vgl. Walker, 1995, S. 359.

²⁵² Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Ervin_Baktay am 20.01.2011.

²⁵³ Vgl. Baktay, 1962.

²⁵⁴ Vgl. Crinson, 2003, S. 82.

²⁵⁵ Vgl. Crinson, 2003, S. 83.

²⁵⁶ Vgl. Crinson, 2003, S. 84.

Kenntnisse gemein, jedoch versuchte nur Lechner seine Ideen auf dem Feld der Architektur umzusetzen.

2.6. Lechners Nachfolger:

Lechners Stil fand im Ausland kaum Anklang und hatte als Konsequenz recht wenig Einfluss auf andere Regionen.²⁵⁷ In seinem Heimatland war das anders. Sein ungewöhnlicher Stil und die Vorliebe für ungarische Volkskunst zogen viele Anhänger an, von denen die meisten für einige Zeit in Lechners Büro gearbeitet hatten.²⁵⁸ Vor allem um die Jahrhundertwende entstanden viele Bauten, die in direktem Zusammenhang mit Werken Lechners standen wie ein Wohnkomplex um 1901 von Géza Majorossy und Elek Hofhauser oder auch eine Grundschule fünf Jahre später von Ármin Hegedús (Abbildungen 2.70. und 2.71.). Zu den Künstlern, die Lechners eklektische Mode nicht nur übernahmen, sondern weiter führten, gehörte unter anderem Béla Lajta (1873-1920).²⁵⁹ Vor allem seine frühen Werke sind unter dem Eindruck Ödön Lechners entstanden und weisen typische Motive des ungarischen Jugendstils auf. Ein Entwurf aus dem Jahre 1899 zeigt beispielsweise Reminiszenzen an Lechners Ideen. Einige Elemente erinnern an *pīshṭāqs* und die Nischen der Fassade weisen Lappenbögen auf (Abbildung 2.72.). Drei Jahre später entstand noch ein Entwurf, der jedoch andere Aspekte von Lechners Kunst aufgriff. Der Übergang von Fassade zum Dach ist durch Einschübe verschwimmend gestaltet. Darüber hinaus weist Lajtas Konzept Kartuschen an der Fassade auf, die mit Blumenmotiven aufgefüllt sind (Abbildung 2.73.). Seine Studienreisen führten den Architekten durch Europa und sogar nach Nordafrika.²⁶⁰ Lajta bediente sich öfter Lechners Ideen, aber vermied einen ähnlich „orientalischen“ Gesamteindruck. Ein bekanntes Element, dass man schon an Ödön Lechners Kunstgewerbemuseum entdecken kann, findet man in Form der mit Blumen gefüllten Vase wieder, die auch in beziehungsweise an den Bauten Béla Lajta zu finden ist. Im Großen und Ganzen übernahm Lajta vorrangig Lechners Konzept die Baukeramik als funktionales Element und als Dekoration zu verwenden.²⁶¹ Andere Nachfolger Lechners sind Desző Jakab (1864-1932) und Marcell Komor (1868-1944). Beide besuchten die Technische Universität in Budapest und arbeiteten später mit Ödön Lechner zusammen. Nachdem Jakab als Designer bei der Ausstellung zur 1000-Jahrfeier 1896

²⁵⁷ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 241.

²⁵⁸ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 234.

²⁵⁹ Vgl. Székely, 1978, S. 203.

²⁶⁰ Vgl. Éri, 1997, S. 74.

²⁶¹ Vgl. Kovács, 2003, S. 368.

beschäftigt war, begann er in Lechners Atelier zu arbeiten. Komor war schon länger dort tätig und hatte bereits am Interieur des Kunstgewerbemuseums sowie am Geologischen Institut mitgearbeitet. Nach der Trennung von Lechner eröffneten Jakab und Komor 1897 gemeinsam ein eigenes Büro. Sowohl das Rathaus in Marosvásárhely (1906-10) als auch das Rathaus in Szabadka (heute Subotica, Serbien) weist Motive auf, die an die Kunst Lechners erinnern und eine ungarische Formsprache propagieren sollten. Als ihr Hauptwerk gilt allerdings die Synagoge in Szabadka (1901-03). Es war nicht nur der erste große „nationale“ Bau von Jakab und Komor, sondern vor allem die erste ungarische Synagoge, welche jüdische Architektur und jene des ungarischen Nationalstils vereinte (Abbildung 2.74.).²⁶² Bandartige Zierleisten, die Rahmen der Fenster und einige Details des Gesimses sind aus Ziegeln geformt und eine Übernahme aus dem Repertoire Lechners. Blumen, andere vegetabile Elemente und Varianten des Davidsterns bestimmen den Dekor des Baus und lockern die Neutralität des Untergrunds auf, wie man es aus der Volkskunst – beispielweise den *subas* und *szűrs* – kennt (Abbildungen 2.76. und 2.77.). Der ursprüngliche Entwurf zeigt noch deutlich ausgefalleneren Fensterformen, als der fertige Bau mit den einfachen runden Bogenformen. Wie bei den Bauten Lechners zeigt die Synagoge ein steinansichtiges Sockelgeschoss und eine helle Fassade, die eine Gliederung durch Ziegelbänder aufweist. Komor und Jakab verwendeten darüber hinaus eine abgewandelte Variante des Lappenbogens auf der Fassade. Wie bei der Innenraumgestaltung von Lechners Geologischem Institut verliert der Bogen seine Spitze und wirkt damit organischer. Speziell die Rahmungen der Rundfenster der Mittelrisalite erfahren eine besonders deutliche Anlehnung an Motive von Lechners Ausstellungshalle (Abbildung 2.74.). Auch im Innenraum findet sich das Element des abgewandelten Lappenbogens, in Bezug auf das Interieur ist der Dekor jedoch bedeutender (Abbildung 2.75.).²⁶³ Es finden sich Volksmotive wie das Herz oder abstrahierte Pflanzen. Speziell die Kuppel bietet viele florale Motive auf weißem Grund, die erneut die alte Volkskunst Ungarns herauf beschwören (Abbildung 2.78.).²⁶⁴ Allerdings erwähnt schon Moravánszky, dass die Bauten und ihr Dekor nicht an die Originalität, Frische und Fantasie Ödön Lechners anschließen konnten.²⁶⁵

Ein weiterer „Erbe“ Lechners war Kornél Neuschloß-Knüsli, der für den Budapester Tiergarten außergewöhnliche Ideen verwirklichte.²⁶⁶ Der Zoo entstand nach 1865 und ist zoologischer und botanischer Garten zugleich. Neuschloß-Knüsli entwarf den sezessionistisch

²⁶² Vgl. Alofsin, 2011, S. 150.

²⁶³ Vgl. Alofsin, 2011, S. 151.

²⁶⁴ Vgl. Alofsin, 2011, S. 153.

²⁶⁵ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 234.

²⁶⁶ Vgl. Székely, 1978, S. 203.

beeinflussten Eingang sowie das an die osmanische Architektur angelehnte Elefanten- und Nilpferdhaus um 1912, zu dem ursprünglich noch ein Minarett gehörte, welches laut Jahn während des Ersten Weltkriegs abgerissen wurde (Abbildungen 2.79. und 2.80.).²⁶⁷ Moravánszky schreibt allerdings, dass es bereits fünf Jahre nach der Fertigstellung aufgrund der Proteste der türkischen Botschaft abgerissen wurde, die in diesem Bau einen Affront sahen.²⁶⁸ Neuschloß-Knüsli verwendet zwar wie Lechner „orientalische“ Motive, allerdings kann man keine spezifischen Elemente der Mogularchitektur finden. Einzig der Elefantenkopf über dem Eingang zum Elefantenhaus erinnert an die indische Formenwelt, kann aber als Hinweis auf die indische Kunst ausgeschlossen werden.

Des Weiteren arbeitete auch Károly Kós (1883-1977) am Budapester Tiergarten. Vor allem sein Entwurf für das Vogelhaus mit seinem hohen spitzen Dach umgeben von vier kleineren Dachlösungen, die entfernt an *chhatrīs* erinnern, lässt eine asiatische Welt auferstehen (Abbildung 2.81.).²⁶⁹ Jedoch erinnert Kós' Entwurf eher an hinduistische Bauten als an die Architektur der Moguln.

Auch das Hotel und Bad Gellért ist von „orientalischer“ Formgebung geprägt. Dieser Bau, der nach 1910 entstand, ist vor allem ein Werk des Architekten Artúr Sebestyén. Die Architektur des Gebäudes wirkt allgemein sehr eklektisch. Besonders interessant sind die original erhaltenen Becken und Hallen des Bades. Vor allem die farbige Keramik und einige geometrische Motive erinnern an „orientalische“ Ornamente (Abbildungen 2.82. und 2.83.).²⁷⁰ Wie bereits bei Neuschloß-Knüsli werden jedoch keine spezifisch indischen Ideen mehr verwirklicht, sondern der „Orient“ und seine Formenschätze werden eklektisch miteinander und mit europäischen Formen verschmolzen.

Ein Bau, der äußerlich besonders starke Reminiszenzen an die Werke Lechners vorweisen kann, ist die Blindenschule in Budapest, die zwischen 1899 und 1904 entstand (Abbildung 2.84.). Sándor Baumgarten entwarf und baute dieses und etliche andere Schulgebäude in Ungarn. Seine Zusammenarbeit mit Ödön Lechner sollte den Architekten stark prägen und so weisen seine Werke des Öfteren Unterteilungen und Gliederungen der Fassade mit Ziegelbändern auf, wie man es auch bei Jakab und Komor sehen konnte.²⁷¹

„Orientalische“ Ideen findet man schließlich auch im Palast Gresham von Zsigmond Quittner verwirklicht – hier allerdings wie bei Ödön Lechner im Innenraum. Das monumentale,

²⁶⁷ Vgl. Jahn, 1995, S. 120.

²⁶⁸ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 97.

²⁶⁹ Vgl. Éri, 1997, S. 75.

²⁷⁰ Vgl. Jahn, 1995, S. 142.

²⁷¹ Vgl. <http://www.coupdefouet.eu/en/gallery.php?id=98> am 08.11.2011.

massige Gebäude bietet außer dem prominenten Mittelrisalit, der die Fassade gliedert, keine Ähnlichkeiten mit den Bauten Lechners (Abbildung 2.85.). Bilder der Innenräume des heutigen Hotels oder auch jene vor der Restaurierung lassen durch ihre Bögen und kleine Kuppелеlementen durchaus eine „orientalische“ Welt auferstehen (Abbildung 2.86.).²⁷² Allerdings handelt es sich mehr um Eindrücke und Anlehnungen an eine andere Kunstregion als um konkrete Übernahmen einzelner Bauelemente.

Ein unabhängiger Nachfolger Lechners war Géza Márkus. Sein „Cifraház“ in Kecskemét von 1902 verfügt über Wohnungen und eine Gemeindehalle für die Bauern der Stadt (Abbildung 2.87.). Márkus Hauptbeschäftigungsgebiet lag in der Malerei und weniger in der Planung und Ausführung von Bauten. Allerdings zeigen diese wenigen ausgeführten Werke wichtige Übernahmen von Lechner wie beispielsweise die Verwendung bunter Majolikafliesen.²⁷³ Der Cifraház ist ein massiger Gebäudeblock, dessen Fassaden durch leicht vorspringende Mittelstücke gegliedert sind. Nach dem Erdgeschoss findet sich ein wellenförmiges Sims, das an die Postsparkasse Lechners erinnert. Überdies bietet die Wandfläche über den Fenstern des ersten Stockes und auf der Höhe des Dachgesimses Kartuschen, die mit Blumen und ähnlichen Motiven ausgefüllt und verziert sind. Ähnlich dem Stil Lechners schließt auch Márkus den Bau nicht mit einem geraden Gesims ab, sondern kaschiert den Übergang zur Dachzone mit wogenden Ausformungen.

Eine sehr spannende Idee Lechners Konzepte zu übernehmen hatte Ignác Alpár. 1896, als Ungarn die tausendjährige Besetzung des Landes feierte, kam es in Városliget, dem Stadtpark von Budapest zu einer Ausstellung zu Ehren der Feierlichkeiten. Das Hauptgebäude von Ignác Alpár enthielt Kunstwerke der letzten tausend Jahre und war eine Replik des transsilvanischen Vajdahunyad Schlosses aus dem 15. Jahrhundert. Es war nur ein temporärer Bau, doch wurde 1907 dem Wunsch der Bevölkerung nachgegeben und das Schloss wurde aus anderen Materialien wieder errichtet. Ein Blick auf den Bau offenbart zwar keine Gemeinsamkeiten mit Lechners Museum, jedoch wollte Alpár als Gewinner des Wettbewerbs seine Bauten mit islamischen und byzantinischen Elementen ausstatten, um den östlichen Einfluss in Ungarn zu veranschaulichen. Seine Ideen wurden von der Jury allerdings als „unglücklich“ abgelehnt, da sich diese mehr für die Errungenschaften des Westens interessierten und somit musste Alpár seine Pläne ändern.²⁷⁴ Durch die zeitliche Nähe zu Lechners Bau, der 1896 gerade fertig gestellt war, kann man hier durchaus den Wunsch

²⁷² Vgl. Jahn, 1995, S. 94.

²⁷³ Vgl. Moravánszky, 1998, S. 234.

²⁷⁴ Vgl. Gerle, 1998, S. 224.

hineininterpretieren, dass Alpár die Ideen Lechners gefielen und er einen ähnlichen Weg gehen wollte. Ödön Lechner hatte zwar viele Nachfolger, jedoch konnte oder wollte keiner von ihnen seinen originellen Stil weiterentwickeln. Sie fanden meist ihren eigenen Zugang zu der Architektur der damaligen Zeit.²⁷⁵

²⁷⁵ Vgl. Moravánszky, 1983, S. 53.

3. Indien, England und Ungarn - Verbindungen, Traditionen und Irrglaube:

3.1. Ornamentik, Tradition und ungarische Volkskunst:

Ödön Lechner baute in der Entwicklung „seiner“ Nationalkunst stark auf die ungarische Volkskunst, die seinen Annahmen zufolge ihren Ursprung in Asien hatte. Er wollte durch eine Symbiose von ungarischen Volkskunstmotiven und indischen Architekturelementen einen rein ungarischen Stil kreieren.²⁷⁶ Diese Fusion stellt in der europäischen Übernahme des „Indian Style“ eine Ausnahme dar, denn Lechners Herangehensweise ist revolutionär und keine Kopie eines bereits bestehenden Baus. Er sagte, dass man bloß die bereits vorhandenen volkstümlichen Motive in „das Moderne“ umzusetzen habe, um eine Baukunst zu schaffen, die sowohl ungarisch als auch modern sei.²⁷⁷ Um sich Lechners Bauwerk zu nähern, muss man erst seine Beweggründe verstehen, Elemente der indischen und im speziellen der Kunst der Moguln zu entlehnen, um einen neuen ungarischen Nationalstil zu entwerfen. Es wurden bereits die spektakulären Theorien über die Abstammung des ungarischen Volkes erwähnt, jedoch interessanter ist Lechners eigene Erläuterung, dass sich die Volkskunst und vor allem die Ornamente der ungarischen und der indischen Kunst derart ähnelten, dass er zu gar keinem anderen Schluss kommen könne, als dass beide aufs Engste miteinander verwandt seien. Um diesen Punkt zu bestätigen oder zu widerlegen, muss man diese Ornamente genauer untersuchen und einen Vergleich unternehmen. Davor lohnt sich allerdings ein Blick auf die ungarische Geschichte.

3.1.1. Die Anfänge:

Die Ungarn entsprangen einer finno-ugristischen Volksgruppe, die ursprünglich aus einer Region in der Nähe des Urals stammt. Als sich die Proto-Ungarn von ihrer Gruppe abspalteten, dürften sie sich einigen türkischen Stämmen angeschlossen haben und entwickelten sich anschließend zu nomadischen Hirten. Gegen 463 attackierten die Sabiren die Saraguren, Uroguren und Onoguren und trieben diese an die Ufer des Schwarzen Meeres.²⁷⁸ Die Ahnen der Ungarn, die Onoguren, welche die Regionen östlichen des Flusses

²⁷⁶ Vgl. Gerle, 1999, S. 14.

²⁷⁷ Vgl. Gerle, 2003, S. 360.

²⁷⁸ Vgl. Gervers-Molnar, 1973, S. 19.

Don Richtung Kaukasus und in der Mitte des Gebietes zwischen Wolga und Don besetzt hatten, wurden durch das Auftauchen der Khasaren gegen Ende des 7. Jahrhunderts in zwei Gruppen gespalten. Ein Teil zog in den Nordwesten und gilt heute als Ahnen der Baschkiren. Der Rest der Onoguren vereinigte sich mit den Sabiren und zog nach Westen.²⁷⁹ Sie ließen sich in dem Gebiet zwischen Kuban und Don nieder.²⁸⁰ Somit sind die Ungarn tatsächlich „verwandt“ mit einem „orientalischen“ Volk. Nomadische Türkstämme verbündeten sich mit den Onoguren und besiedelten später in Folge das Gebiet des heutigen Ungarns. Diese Vielzahl an Ethnizitäten und Stämme macht das Forschen der Ungarn nach ihren Ahnen nachvollziehbar und Fehlschlüsse vorstellbar, da viele Verbindungen im 19. Jahrhundert nicht erforscht waren. Die Verbindungen, die Forscher wie Huszka nach Persien oder Indien schlugen, sind erst recht spät als illusorisch erkannt worden.

3.1.2. Islamischer Einfluss auf die europäische Kunst:

Die Geschichte des Westens und die Adaption unterschiedlicher fremder Kunstformen beginnen früh und islamische Motive, Techniken oder Formen stellen hierbei keine Ausnahme dar. Vor allem Keramiken aus dem Osten erfreuten sich in Europa einer großen Beliebtheit.

Bereits im 14. Jahrhundert gibt es Hinweise auf eine europäische Reaktion auf osmanische Keramiken wie beispielsweise in Italien, wo der Austausch beider Kulturen intensiv und fruchtbar war. So fanden sich auch italienische Majolicastücke des 16. Jahrhunderts in Istanbul. Zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert waren die Motive der Osmanen darüber hinaus in den Niederlanden, Frankreich, England und Zentraleuropa bekannt. Einige europäische Werke stellten gar Kopien der originalen osmanischen Keramiken dar. Die gleichzeitige Verbreitung von Original und Kopie führte infolge zur Erscheinung neuer Hybridformen.²⁸¹ Interessant ist vor allem, dass ein spezielles osmanisches Motiv in Europa Furore machte. Nach 1575 entstandene Fliesen zeigten häufig Blumen in einer Vase gebündelt (Abbildung 3.1.). Das Motiv war in Europa schon bekannt, wurde infolge neu aufgegriffen und beispielsweise mit Tulpen von Arbeitern in Delft reinterpretiert. Im 17. Jahrhundert erreichte das Motiv unter anderem England und wurde dort ebenfalls

²⁷⁹ Vgl. Hóman, 1931, S. 762.

²⁸⁰ Vgl. Hóman, 1931, S. 763.

²⁸¹ Vgl. Yenişehirlioğlu, 2004, S. 373.

gebräuchlich (Abbildung 3.2.).²⁸² Ein Stich belegt darüber hinaus, dass dieses Motiv auch in Ungarn Verwendung fand. Zu sehen ist ein Keramikteller, der zwischen 1870 und 1889 von Júlia Zsolnay, der Tochter Vilmos Zsolnays entworfen worden war (Abbildung 3.3.).

3.1.3. Ungarn unter den Türken:

Eventuell könnte in den Augen der Ungarn die Verwandtschaft mit östlichen Volksstämmen auf einer gewissen Verbundenheit mit islamischer Kunst herrühren, da sich das Land selbst einige Zeit unter türkischer Herrschaft befand. Nachdem die ungarische Armee in der Schlacht von Mohács 1526 geschlagen wurde und schließlich 1541 Buda von Sultan Süleymān erobert worden war, blieb das Gebiet des heutigen Ungarns bis zur Befreiung 1686 unter türkischer Herrschaft und erst im Jahre 1688 hatten sich die Eroberer wieder komplett aus Ungarn zurück gezogen. In den strategischen Zentren hinterließen sie religiöse und säkulare Bauten, die teils bis heute erhalten sind und gänzlich dem Architekturstil der türkischen Welt entsprachen.²⁸³ Die wichtigsten Bauunternehmungen waren Moscheen, aber auch Bäder waren beliebt und entstanden in den großen Städten.²⁸⁴ Um zwei Beispiele für die osmanische Kunst in Ungarn zu nennen, kann man einen Blick ins ehemalige Pécs wagen. Dort steht beispielsweise die Moschee des Ghāzā Qāsim Pasha, die zu den größten und bedeutungsvollsten Überresten der türkischen Besetzung gehört (Abbildung 3.4.).²⁸⁵ Erbaut wurde sie wahrscheinlich zwischen 1570 und 1590. Nach der Befreiung Ungarns wurde der Bau leider stark beschädigt und schließlich in eine Kirche umgewidmet. Als zweites Beispiel dient die Moschee des Yakovāh Ḥasan Pasha, die glücklicherweise fast intakt die Zeit überdauert hat und auch in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts erbaut wurde (Abbildung 3.5.). Sie ist heute ein Museum für türkische und islamische Kunst.²⁸⁶ Die osmanischen Monumente Ungarns gehören zur „klassischen“ Phase dieser Kunst und legen heute noch Zeugnis von dem Höhepunkt der osmanischen Architektur ab.²⁸⁷ Die Geschichte Ungarns weist somit schon früh Verbindungen mit der islamischen Welt auf, jedoch spielten diese Bauten – zumindest in Bezug auf Lechner und seine Zeit – keine große Rolle, bevor sie von dem Ungarn Dr. Gerő im 20. Jahrhundert studiert und kategorisiert wurden.

²⁸² Vgl. Yenişehirlioğlu, 2004, S. 380.

²⁸³ Vgl. Fehérvári, 1982, S. 68.

²⁸⁴ Vgl. Fehérvári, 1982, S. 72.

²⁸⁵ Vgl. Fehérvári, 1982, S. 69.

²⁸⁶ Vgl. Fehérvári, 1982, S. 70.

²⁸⁷ Vgl. Fehérvári, 1982, S. 67.

3.1.4.: Zsolnay

Wie bereits erwähnt war Lechners Kenntnis der englischen Kolonialarchitektur das Ergebnis seiner beiden Englandreisen 1889 und 1890. Den ersten Besuch Britanniens verdankte er der Einladung Vilmos Zsolnays, dem Inhaber einer berühmten ungarischen Keramikfabrik, der in England die „orientalische“ Sammlung des Victoria and Albert Museums untersuchte. Zsolnay spielt eine bedeutende Rolle für Ungarn und Lechners spätere Bauten. Schon in den 1870er Jahren begann sich Vilmos Zsolnay für islamische Kunst zu interessieren. Die Weltausstellung von 1873 in Wien stellte viele beeindruckende osmanische Kunstgegenstände aus und prägte Zsolnays weiteres Schaffen. Besonders beeindruckt war er von den Iznik Keramiken, die damals fälschlicherweise für persische Werke gehalten wurden. Zsolnay schickte 1878 seine beiden Töchter nach Wien, um dort weitere Inspirationsquellen aufzuspüren und 1887 sandte er seinen Sohn Miklós sogar auf eine Reise nach Vorderasien. Die wichtigsten Stationen waren Istanbul, Izmir, Beirut, Damaskus, Jerusalem, Jaffa und Kairo. Als Miklós Zsolnay 1888 nach Ungarn zurückkehrte, brachte er mit sich über 150 osmanische Keramiken und Fliesen.²⁸⁸ In den Designs der Zsolnay Fabrik wurden infolge immer häufiger osmanische Elemente, die man für persische Formen hielt, mit Motiven der ungarischen Volksstickerei kombiniert.²⁸⁹ Zu dieser Zeit war die Familie überzeugt, dass „persische“ Kunst und die Volkskunst Ungarns zusammenhängen müssten.²⁹⁰ Tatsächlich handelte es sich um türkische Werke, deren Motive schon lange in Europa und speziell in Ungarn bekannt waren und eventuell auch Einzug in die Volkskunst der ungarischen Bauern halten konnten. Allerdings sind die Gemeinsamkeiten nicht wirklich eindeutig. Die Farbgebung der osmanischen Fliesen ist mit den ungarischen Farbpalette nicht zu vergleichen und florale Motive prägen zu dieser Zeit viele Kunstgattungen. Das Muster einer Wandfliese des 16. Jahrhunderts aus Iznik zeigt eventuell einige Parallelen zu dem Ensemble eines bestickten Leintuchs aus dem späten 17. Jahrhundert (Abbildungen 3.6. und 3.7.). Von einer zentralen Blume entwickeln sich symmetrisch florale Spiralen mit weiteren Blütenköpfen vor einem weißen Hintergrund. Die Farbgebung und die detaillierte Arbeit der Arbeiter Izniks unterscheiden sich jedoch deutlich von den Werken der ungarischen Bauern. Zsolnay war dennoch von der Verbindung überzeugt und konnte sich mit Lechner über die Gemeinsamkeiten mit „persischer“ Kunst ausgetauscht haben.

²⁸⁸ Vgl. Gerelyes, 2004, S. 139.

²⁸⁹ Vgl. Gerelyes, 2004, S. 140.

²⁹⁰ Vgl. Gerelyes, 2004, S. 141.

3.1.5. Ungarische Volkskunst:

Die ungarische Volkskunst war schon vor der Zeit Ödön Lechners ein brisantes Thema. Vor allem József Huszka lenkte durch seine Sammlungen der Volksornamente das Interesse am Ende des 19. Jahrhunderts auf die ungarische Volkskunst. Ödön Lechner deutete diese Motive als den ältesten Teil der ungarischen Kultur und damit wie geschaffen, um eine nationale Kunst und Architektur zu kreieren, die seiner Meinung nach noch nicht existierte.²⁹¹ „Wenn ein Fremder durch die Straßen von Budapest geht, sieht er hier Stilrichtungen von allen Nationen der Welt, nur das ungarische nationale Merkmal findet er in unserer Baukunst nicht.“²⁹² Das Interesse für die Volkskultur und –kunst begann in ganz Europa im Zeitalter der Romantik, als beispielsweise Poesie und Tracht der Bauern die höheren Schichten der Gesellschaft erreichte. Zunächst war dieses Interesse allerdings stark romantisch gefärbt und der Bauer als ein Symbol der Einfachheit angesehen.²⁹³

In der Volkskunst und speziell in Ungarn spielte die Suche nach nationalen Wesenszügen eine große Rolle. Vor allem diese Kunstgattung unterscheidet sich in Europa entschieden von Land zu Land. Kriterien für eine Differenzierung sind Material, Bestimmung und Form. Die ungarische Bauernkunst ist mehr als 300 Jahre alt und sehr charakteristisch.²⁹⁴ Die wichtigsten Bereiche waren Töpferei, Schnitzerei, Möbelwerk, Weberei, Stickerei und die Volkstrachten.²⁹⁵ Ungarn war durch seine Lage sowohl mit dem Westen als auch mit dem Osten verbunden.²⁹⁶ Vom 18. bis noch ins 20. Jahrhundert stand Ungarn dem westlichen Europa in Bezug auf Industrialisierung und Modernisierung nach. Im Vergleich zu den östlichen Ländern konnte es jedoch einen Vorsprung vorweisen.²⁹⁷ Wie wirkte sich diese Tatsache auf die Volkskunst aus? Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern orientierten sich die Bauern in Bezug auf ihre Kunst nicht am Bürgertum. In Ungarn gab es nur wenige große Städte und so war den Bauern das Bürgertum fremd. Sie richteten sich nach dem Adel, der im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern in engem Kontakt zu den Dorfbewohnern lebte. So sind die Stilelemente der frühen Bauernkunst größtenteils vom Adel geprägt.²⁹⁸

²⁹¹ Vgl. Kovacs, 2007, S. 5.

²⁹² Zitat: Lechner, 1906, S. 3.

²⁹³ Vgl. Gáborján, 1969, S. 7.

²⁹⁴ Vgl. Hofer und Fél, 1978, S. 62.

²⁹⁵ Vgl. Falus (Ill.), 1955, S. 5.

²⁹⁶ Vgl. Hofer und Fél, 1978, S. 63.

²⁹⁷ Vgl. Hofer und Fél, 1978, S. 64.

²⁹⁸ Vgl. Hofer und Fél, 1978, S. 66.

Besonders wichtig waren die Kunstzentren Székely und Kalotaszeg im heutigen Transsilvanien. Die Entdeckung dieser Volkskunst brachte um 1870 neuen Schwung in den Diskurs um die ungarischen Wurzeln. Viele Werke wie Schnitzereien, Textilien und Keramiken wurden bei großen nationalen Events wie der großen nationalen Ausstellung 1885 oder der Ausstellung zu den Feierlichkeiten der 1000-Jahrfeier präsentiert.²⁹⁹ Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts waren vor allem für die Anhänger des sogenannten „Hungarian applied arts movement“ Keramiken und Textilien der Schlüssel, um die ungarische Volkskunst modern und zeitgerecht zu interpretieren.³⁰⁰ Die umfangreichsten Quellen an Motiven der ungarischen Volkskunst und die besten Vergleichsbeispiele mit indischer Kunst bieten die Stickereien auf Bekleidungen und Haushaltstextilien.³⁰¹ Textilien wie die traditionelle *suba* oder die *szűr* wurden zumeist recht ähnlich gestaltet. Die Ränder waren üppig dekoriert und auf dem neutralen Hintergrund wurden kleine Musterflächen appliziert, die dem Werk eine gewisse Balance verleihen sollten. Dieses Schema kann man beispielsweise an einem traditionellen ungarischen Mantel aus Schafleder erkennen (Abbildung 3.8.). Farblich dominierten vor allem die Nationalfarben Weiß, Grün und Rot, die in unterschiedlichsten Farbstufen Verwendung fanden.³⁰² So findet man auch an Lechners Fassade des Kunstgewerbemuseums aufgesetzte Paneele mit intensiven Farben wie Rot und Grün, die sich von dem neutraleren Hintergrund absetzten und eindeutige Reminiszenzen der ungarischen Volkskunst sind.³⁰³ Die ertümlichsten Motive dieser traditionsreichen Kunstgattung sind naturgetreue, aber grundlegend reduzierte Abbildungen, vornehmlich von Pflanzen.³⁰⁴ Selbst frühe geometrische Muster wurden mit Blumen und vegetabilen Motiven verbunden.³⁰⁵ Üblich waren unter anderem der Granatapfel, die Lilie, die Tulpe, die Nelke oder auch das Akanthusblatt. Des Weiteren spielten auch Vögel eine große Rolle im ungarischen Motivschatz.³⁰⁶ Darüber hinaus findet man oftmals abstrahierte Herzen, die auch im Nationalstil ihre Verwendung finden sollten.³⁰⁷ Schon im Altertum entstanden zentral konstruierte oder in Seitenansicht abgebildete Blumen, etwas später kamen wogende Ranken hinzu. Figurale Motive gab es kaum.³⁰⁸ Rhythmische Muster dominierten und

²⁹⁹ Vgl. Alofsin, 2011, S. 129.

³⁰⁰ Vgl. Houze, 2009, S. 7.

³⁰¹ Vgl. Kovacs, 2007, S. 66.

³⁰² Vgl. Alofsin, 2011, S. 130.

³⁰³ Vgl. Houze, 2009, S. 11.

³⁰⁴ Vgl. Kovacs, 2007, S. 67.

³⁰⁵ Vgl. Falus (Ill.), 1955, S. 5.

³⁰⁶ Vgl. Fél, 1976, S. 21.

³⁰⁷ Vgl. Alofsin, 2011, S. 130.

³⁰⁸ Vgl. Kovacs, 2007, S. 67.

Ausschmückungen drängten sich oft auf dichten Flecken zusammen, die sich vor einer neutralen Fläche abhoben.³⁰⁹ Kennzeichnend waren für die ungarische Volkskunst eine besondere Freiheit bei der Ausführung und die vorwiegend organischen Ausdrucksformen. Ein besonders charakteristisches Muster in der ungarischen Volkskunst ist ein aus einem Krug oder einer Vase herauswachsender Blumenstock.³¹⁰

Speziell bei den Töpferarbeiten der ungarischen Bauern war der Einfall der Türken und die vorübergehende Besetzung des Landes spürbar und Farben und Ornamente der Eroberer fanden auf den Waren Einzug.³¹¹ Darüber hinaus machte sich die Fremdherrschaft auch in der Volkstracht bemerkbar und brachte einen sehr geraden Schnitt und eine neue Farbenfreude mit sich.³¹² In den Handwebereien finden sich prächtige Polyesterbezüge oder auch Tischtücher auf denen man oft eine Kombination beliebter Volksmotive wie ein von Herzen umgebenes Vogelpaar zu sehen bekommt. In der Stickerei unterscheidet man häufig Frauenstickerei und die Kürschner- und Mantelstickerei, die Männerarbeit war. Die *szűr* war erst mit aus Leder geschnittenen Applikationen geschmückt worden, bevor diese von der Kürschnerstickerei verdrängt wurden.³¹³ Besonders prächtig waren die Stickereien der sogenannten *cifraszűr*, die besonders üppig verziert war und hauptsächlich als Feiertagskleidung genutzt wurde.³¹⁴

Beim direkten Vergleich mit indischen Motiven sind gewisse Gemeinsamkeiten durchaus erkennbar. Auch in Indien sind schon vor den Moguln Blumenmotive – auch als Bauschmuck – beliebt gewesen wie beispielsweise der Lotus, der in der hinduistischen und auch in der buddhistischen Architektur eine bedeutende Rolle spielt.³¹⁵ Überdies fehlt in der ungarischen Volkskunst die Darstellung der menschlichen Figur fast vollständig, eine Seltenheit im Vergleich mit den Kunstgattungen anderer europäischer Länder und ein Merkmal, welches eine Verbindung zu den Moguln in Indien herstellt, da auch dort die Darstellung menschlicher Figuren an Bauten vermieden wurde. Dieses Phänomen lässt sich durch das Bilderverbot des Islams erklären.³¹⁶ Farblich dominieren in der ungarischen Textilkunst Rot- und Brauntöne, die auch in der Ornamentik der Moguln rege Verwendung fanden wie beispielsweise im Innenraum des Taj Mahal.

Interessant ist ebenso, dass bestimmte Motive schon früh eine große Verbreitung genossen und es über Byzanz konstanten Austausch gab. Auf diese Weise kamen etwa der Granatapfel

³⁰⁹ Vgl. Falus (Ill.), 1955, S. 5.

³¹⁰ Vgl. Kovacs, 2007, S. 70.

³¹¹ Vgl. Falus (Ill.), 1955, S. 8.

³¹² Vgl. Gáborján, 1969, S. 9.

³¹³ Vgl. Falus (Ill.), 1955, S. 13.

³¹⁴ Vgl. Gáborján, 1969, S. 20.

³¹⁵ Vgl. Joshi, 2003, S. 127.

³¹⁶ Vgl. Fél, 1976, S. 24.

oder die Nelke – ursprünglich eine Blume aus dem Nahen Osten - nach Europa.³¹⁷ Vor allem die Tulpe findet sich auf vielen Stickereien. Sie wurde jedoch erst durch die Vermittlung der Osmanen in Europa heimisch. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Tulpe in Ungarn irrtümlich für eine alte nationale Blume gehalten und den nationalen Symbolen beigelegt.³¹⁸ Es ist durchaus verständlich, dass Lechner bei einem Vergleich der ungarischen Volkskunst mit der indischen Ornamentik viele Gemeinsamkeiten entdecken konnte. In beiden Ländern spielt das Motiv der mit Blumen gefüllten Vase eine entscheidende Rolle. Auch die Ornamentik beruht in beiden Gebieten hauptsächlich auf stilisierten Blumen, Pflanzen und teilweise auch auf Vögeln, wie beispielsweise ein Bettlakenrand vom Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhundert zeigt (Abbildung 3.9.). Doch kann man heute davon ausgehen, dass die Verwandtschaft nicht größer ist, als beispielsweise die der ungarischen Nachbarländer mit Indien. Motive wie die gefüllte Blumenvase oder die Darstellung von verschiedenen Vögeln sind so universell, dass man bei Bedarf ohne Schwierigkeiten ähnliche Elemente in jedem europäischen Land finden könnte. Um trotzdem die Ideen der ungarischen Nationalbewegung zu verstehen, sollte man einige Beispiele der ungarischen Volkskunst genauer betrachten.

3.1.5.1. Die ungarische *szűr* und ihre Herkunft:

Um in Bezug auf einen Vergleich der ungarischen und indischen Motive eine Gattung der ungarischen Volkskunst gezielt herauszugreifen, bietet sich die *szűr* und speziell die kunstvoll bestickte *cifraszűr* an. Letztere ist speziell für das 19. Jahrhundert typisch und kann nicht vor dem späten 18. Jahrhundert nachgewiesen werden. Es handelt sich um einen langen, gerade geschnittenen Mantel aus schwerer Wolle, der üblicherweise in Weiß gehalten und ausschließlich von Männern getragen wurde. Die Ärmel wurden für gewöhnlich nicht genutzt, sondern das Kleidungsstück charakteristisch über eine oder beide Schultern getragen (Abbildungen 3.10. und 3.11.). Die Verbreitung der *szűr* zieht sich generell über das gesamte Karpathenbecken, in welchem sich die Ungarn um 896 niederließen.³¹⁹ Eventuell wurde zu diesem Zeitpunkt bereits ein Prototyp der *szűr* getragen. Der Mantel war speziell für die Arbeit im Freien geschaffen und wurde deswegen meist von Hirten und Bauern getragen, bis

³¹⁷ Vgl. Kovacs, 2007, S. 67.

³¹⁸ Vgl. Kovacs, 2007, S. 68.

³¹⁹ Vgl. Gervers-Molnar, 1973, S. 3.

der Krieg 1914-18 der Popularität des Kleidungsstücks ein Ende setzte.³²⁰ Im 20. Jahrhundert rückte die *szűr* und speziell ihre Herkunft in das Interessensfeld verschiedener Wissenschaftler. Besonders der Schnitt wurde stets rege diskutiert, da er für westeuropäische Kleidung untypisch ist und eher mit Typen aus Osteuropa oder auch Zentralasien verwandt scheint. 1973 vergleicht Gervers-Molnar die ungarische *szűr* nicht nur mit osmanischen und türkischen Mänteln, sondern auch mit Kashmirmänteln der Punjabregion, die über die Schultern gelegt wurden und ein ähnliches Dekorationsschema aufweisen (Abbildungen 3.12. und 3.13.).³²¹ Am wahrscheinlichsten ist, dass die Ungarn den Prototyp der *szűr* von türkischen Volksgruppen im Zeitraum zwischen dem 5. und dem frühen 9. Jahrhundert übernommen hatten.³²² Obwohl man die *cifraszűr* nicht weiter zurück verfolgen kann als in das späte 18. Jahrhundert, ist es wahrscheinlich, dass die Mäntel schon hunderte Jahre zuvor eine ornamentale Dekoration erhalten hatten.³²³ Viele der Ornamente des 19. Jahrhunderts sind jedoch eher auf barocke Blumenmotive zurückzuführen als auf Indische.³²⁴

3.1.5.2. Vergleichsbeispiele:

Als Vergleichsbeispiele der ungarischen und indischen Motive bietet sich unter anderem eine Bettlakenstickerei aus Nordwestungarn an (Abbildung 3.14.). Wie auch in anderen Regionen Ungarns waren in dieser Textilkunst kassettierte Anordnungen von Blumensträußen gebräuchlich. Ein Renaissanceursprung ist erkennbar, jedoch erhält das Ornament durch die Blumenwahl eine andere Wirkung. Die Nelke beispielsweise kam über die Türkei nach Europa.³²⁵

Des Weiteren findet sich im Ungarn des 18. Jahrhunderts ein ähnliches Motiv. Abermals ist eine stilisierte Blumenvase als Dekoration zu sehen, die dieses Mal in einen sternenförmigen Rahmen gesetzt wurde (Abbildung 3.15.). Hier ist noch einmal deutlicher zu erkennen, dass Lechner solche Motive als Vorbild für seine ornamentale Gestaltung des Kunstgewerbemuseums heranzog.³²⁶ Blumenvasen ziehen sich als Motiv durch die gesamte ungarische Volkskunst und sind nicht nur auf die Stickereien und Trachten der Bauern beschränkt. So zeigt beispielsweise die Einlegearbeit eines Spiegelbehälters von 1881 eine

³²⁰ Vgl. Gervers-Molnar, 1973, S. 1.

³²¹ Vgl. Gervers-Molnar, 1973, S. 14.

³²² Vgl. Gervers-Molnar, 1973, S. 20.

³²³ Vgl. Gervers-Molnar, 1973, S. 33.

³²⁴ Vgl. Gervers-Molnar, 1973, S. 34.

³²⁵ Vgl. Fél, 1961, S. 84.

³²⁶ Vgl. Hofer und Fél, 1978, S. 267.

reichberankte Topfblume in einer ornamentalen Rahmung mit Blütendekor (Abbildung 3.16.). Die Bauernmalerei auf einer Holztruhe setzt die Vase mit den Blumen in eine geschwungene Rahmung, wie Lechner es bei seinem Blumendekor in der Vorhalle seines Museums ebenfalls tut (Abbildung 3.17.).

Auch im 19. Jahrhundert fiel die Motivwahl häufig auf Pflanzenranken, Blumen und Vasen, wie man an einem Kissenbezug aus Pujon, der Anfang des 19. Jahrhunderts entstand (Abbildung 3.18.)³²⁷ und einem Leinenlaken mit Blumenstockmuster sehen kann (Abbildung 3.19.).³²⁸

Einige Beispiele zeigen neben der mit Blumen gefüllten Vase ein Vogelpaar, welches symmetrisch auf beiden Seiten angeordnet ist (Abbildung 3.9.). Dieses Motiv zeigen auch einige Tafeln des berühmten Jeypore Portfolios, welches noch genauer untersucht wird. Unter anderem findet sich das gleiche Motiv auf Holztüren mit Einlegearbeiten im Palast von Amber, der, um 1630 errichtet, ein wichtiger Bau der Rajputen war (Abbildungen 3.20. und 3.21.).³²⁹

Um indische Textilien zu nennen, sollen hier zwei prächtige Teppiche Erwähnung finden, die höchstwahrscheinlich beide gegen Ende des 17. Jahrhunderts gefertigt wurden. Der erste Teppich wurde vermutlich in Hyderabad hergestellt und besteht aus Seide und Ziegenhaar. In den Feldern sind blühende Pflanzen wiedergegeben, die Bordüren zeigen fortlaufende Blumenranken. Die symmetrische Darstellung der Blumen, die trotz Stilisierung noch botanische Charakteristika aufweisen, ist recht gut mit den ungarischen Beispielen vergleichbar (Abbildung 3.22.).³³⁰

Der zweite Teppich ist aus Wolle und Baumwolle gefertigt und zeigt ebenfalls Reihen verschiedener Pflanzen. Interessant ist die horizontale Ausrichtung der Blumen im Feld. Im Gegensatz zu dem ersteren Teppich sind die Pflanzen dieses Exemplars deutlich naturalistischer und kunstvoller abgebildet. Die Blätter weisen sogar Schattierungen auf, die eine dreidimensionale Wirkung unterstützen (Abbildung 3.23.).³³¹

3.2. Kunst und Architektur unter den Moguln:

³²⁷ Vgl. Fél, 1976, Abb. 16.

³²⁸ Vgl. Fél, 1976, Abb. 8.

³²⁹ Vgl. Jacob, 1890, Band 3.

³³⁰ Vgl. Curatola (Hrsg.), 2011, S. 163.

³³¹ Vgl. Curatola (Hrsg.), 2011, S. 163.

3.2.1. Einleitung:

Zu Beginn dieses Kapitels wird die Entwicklung, Geschichte und wichtige Charakteristika der Mogularchitektur präsentiert und erläutert, um die weitere Beschäftigung mit ihr einfacher zu gestalten. Des Weiteren soll eine Einführung in diese Architekturphase als Basis dienen, um in Folge weitere Hinweise auf die Kenntnisse Lechners zu sammeln. Eventuell kann man allein durch den fokussierten Blick auf das Kunstschaffen unter den Moguln festhalten, welche Phase und Zeit Lechner kannte.

Nicht nur die Pracht und die Kunstfertigkeit, sondern auch die künstlerische Individualität sind bedeutende Aspekte des Kunstschaffens unter den Moguln. Die Herrscher dieser Dynastie kamen ursprünglich aus Zentralasien und wiesen türkisches und mongolisches Erbgut auf. Auch nach Jahrhunderten in Indien und etlichen Vermählungen mit heimischen Prinzessinnen behielten die Moguln immer einen Teil ihrer zentralasiatischen Identität, die sich bis in die Künste bemerkbar machte. Der Stil des Mogulhofes integrierte künstlerische Errungenschaften Timurs und Shahrukhs, den Ahnen der Moguln aus dem 15. Jahrhundert.³³² Unter den Timuriden waren beispielsweise gelappte Kartuschen und Medaillons gebräuchlich, wie man sie auch unter den Moguln und gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch bei Lechner findet. Einen bedeutenden Schub erlebte das Kunstschaffen in Indien durch persische Künstler, die einerseits von selbst Anstellung suchten, nachdem der safawidische Herrscher Shah Tahmasp gegen Mitte des 16. Jahrhunderts Künstler und Intellektuelle aus seiner Gunst entließ, und andererseits 1555 Humayun folgten, als dieser aus dem Exil nach Indien zurück kam.³³³

3.2.2. Die Mogularchitektur:

Die Moguln kamen im 16. Jahrhundert nach Indien, als Babur (reg. 1526-1530) sich als erster Mogul die Herrschaft über den Subkontinent sichern konnte. Bei der Schlacht von Panipat besiegte Babur den letzten Herrscher der Lodis und übernahm von ihm die Rolle des Machthabers über das sogenannte Hindustan.³³⁴ Dort entstand eine bis dato unbekannte Version der islamischen Architektur, als die Moguln Elemente der hinduistischen Architektur

³³² Vgl. Michell und Currim, 2007, S. 23.

³³³ Vgl. Michell und Currim, 2007, S. 24.

³³⁴ Vgl. Asher, 1992, S. 1.

in ihren Baustil integrierten, um sich als Herrscher in dem fremden Land zu etablieren.³³⁵ Denn im Gegensatz zu anderen mächtigen islamischen Herrschern im Iran und der Türkei, regierten die Moguln ein Land, dessen Bevölkerung größtenteils aus Hindus bestand. In der frühen Schaffensphase der Mogularchitektur wurden nicht-islamische Architekturtraditionen noch weitestgehend ignoriert.³³⁶ Die frühestens Bauten der Moguln könnten als Wiederbelebungen von timuridischen Vorbildern mit den gebogenen Portalen oder auch Tambourkuppeln mit zwiebelartigem Profil interpretiert werden. Im Gegensatz zu den Bauten der Timuriden in Samarkand oder Herat verkleideten die Moguln ihre Bauten jedoch nicht mit farbigen Keramiken, sondern nahmen lokale Strömungen auf und bedienten sich der Materialien, die sie vor Ort zur Verfügung hatten.³³⁷ Babur schätzte vor allem Harmonie und Symmetrie, die auch in der timuridischen Ästhetik eine wichtige Rolle spielten. Seine Memoiren lassen den Schluss zu, dass der erste Mogulherrscher mehr Wert auf fließendes Wasser und die Anlage neuer Gärten legte als auf monumentale Bauten. Darüber hinaus hatten in Zeiten finanzieller Engpässe die Sölde der Soldaten Priorität. So sind aus der Herrschaftszeit Baburs außer einigen Brunnen oder Wasserbecken kaum Beispiele der frühesten Mogularchitektur erhalten geblieben.³³⁸

Die Zeit von Baburs Sohn Humayun (reg. 1530-1543 und 1555/56) war noch von großen Unruhen bestimmt. Humayun war geübt in der Kriegskunst, neigte jedoch dazu übermäßig zu feiern.³³⁹ Einer seiner stärksten Konkurrenten um den Thron war der Afghane Sher Shah Sur aus Bihar, dem es 1543 auch gelang Humayun zu besiegen und ihn zur Flucht nach Kabul und später nach Persien zwang.³⁴⁰ In Herat konnte er das timuridische Erbe bewundern und lernte die Architektur der Il-Khane, der Timuriden und der frühen Safawiden kennen.³⁴¹ Nach Humayuns erfolgreicher Rückkehr nach Indien 1555 wurde die timuridische Kunst allerdings eher kopiert als adaptiert. Die Moschee Kachpuras beispielsweise folgt mit Bauelementen wie unter anderem dem hohen *pīshṭāq* fast demselben Schema wie die Namazgah Moschee in Quarshi, einer Stadt in der Nähe Samarkands (Abbildung 3.24.).³⁴² Von Humayuns Bauten sind wie aus der Zeit seines Vaters nur wenige erhalten. Allerdings entstanden unter ihm die ersten Bauten aus rotem Sandstein, der charakteristisch für die Mogularchitektur werden sollte. Es handelt sich dabei genauer um eine Wiederbelebung eines Stilcharakteristikums der

³³⁵ Vgl. Danby, 1995, S. 14.

³³⁶ Vgl. Asher, 1992, S. 1.

³³⁷ Vgl. Michell und Currim, 2007, S. 23.

³³⁸ Vgl. Asher, 1992, S. 24.

³³⁹ Vgl. Asher, 1992, S. 30.

³⁴⁰ Vgl. Asher, 1992, S. 31.

³⁴¹ Vgl. Asher, 1992, S. 32.

³⁴² Vgl. Koch, 1991, S. 36 und 37.

frühen Delhi Sultanate, welches im 14. und 15. Jahrhundert aus der Mode gekommen war.³⁴³

Darüber hinaus wurde unter Humayun zum ersten Mal das indische Bauelement des *chhatrīs* übernommen, wobei diese Form der Synthese typischer für die Architektur Akbars, Humayuns Sohn werden sollte.³⁴⁴

Die Zeit Akbars (1556-1605) war nicht nur von der Eroberung weiter Gebiete geprägt, sondern auch von einem neuen Wohlstand. Unter ihm entwickelte sich die Kunst rasant, unter anderem da Akbar aus den neuen Territorien des Mogulreiches Künstler an seinen Hof beorderte. Das erste Bauprojekt Akbars war das Grabmal seines Vaters Humayun, welches 1562-71 erbaut wurde (Abbildung 3.25.). Humayuns Grab ist eine Synthese kreativ weiterentwickelter timuridischer Konzepte und lokaler Traditionen und ist das erste der großen Herrschergrabbauten, für welche die Moguln berühmt werden sollten.³⁴⁵ Es handelt sich um die früheste erhaltene Kombination von Mogulgarten und Herrschergrab. Beide waren schon unter Timur gebräuchlich, wurden jedoch nicht in einem Komplex vereint.³⁴⁶

Der Bau steht in einem vierteiligen Mogulgarten und ist aus rotem Sandstein und weißem Marmor gefertigt. Das Hauptgebäude weist den sogenannten *hasht bihisht* auf – bei den Moguln das beliebteste Grundrisschema.³⁴⁷ Unter Akbar sollte der *hasht bihisht* Plan der Grundriss par excellence werden.³⁴⁸ Eine Neuerung im Vergleich zu den timuridischen Bauten sind darüber hinaus die vier identen Portale des Hauptbaus.³⁴⁹ Das Bauprojekt an dem man Akbars Architektur am reinsten studieren kann, da es nicht wie andere Projekte später verändert wurde, ist Fatehpur Sikri, eine Stadt die ab 1670 zu Ehren der Geburt seines Sohnes und des Chisti Heiligen, der sie vorausgesagt hatte, südlich von Agra errichtet wurde.³⁵⁰ Auch dort folgte Akbar timuridischen Vorbildern und ergänzte diese durch den Stil des Sultanats von Gujarat, der durch eine Synthese vorislamischer Traditionen wie der der Hindus geprägt war. So dominiert die Fassade der Jami^c Moschee Fatehpur Sikris ein monumentales *pīshṭāq* - ein Element der Timuriden, welches die Moguln in ihr Repertoire aufgenommen hatten. Allerdings wurden die davor beliebten kleinen Kuppeln sukzessive durch indische *chhatrīs* ersetzt.³⁵¹ Die Moscheen aus der Zeit Akbars sind prinzipiell äußerst variantenreich. Die früheste Phase zeigt lokale Traditionen, die mit timuridischen Ideen verschmolzen werden.

³⁴³ Vgl. Koch, 1991, S. 38.

³⁴⁴ Vgl. Koch, 1991, S. 41.

³⁴⁵ Vgl. Koch, 1991, S. 43.

³⁴⁶ Vgl. Michell und Currim, 2007, S. 23.

³⁴⁷ Vgl. Koch, 1991, S. 44.

³⁴⁸ Vgl. Koch, 1991, S. 46.

³⁴⁹ Vgl. Michell und Currim, 2007, S. 23.

³⁵⁰ Vgl. Asher, 1992, S. 51.

³⁵¹ Vgl. Asher, 1992, S. 54.

Die „Khayr al-Manazil“ in Delhi, eine der ersten Moscheen Akbars, besteht aus einem Hauptbau mit einem großen Hof, der an den anderen Seiten von drei zweistöckigen Flügeln umgeben ist (Abbildungen 3.26. und 3.27.).³⁵² So ähnlich präsentiert sich auch Lechners Ausstellungshalle dem Betrachter – eine Tatsache, die man nur schwer einen Zufall nennen kann, nachdem dieser Aufbau nicht den gängigen Schemata für Ausstellungshallen entsprach. Nach Akbars Tod 1605 übernahm dessen Sohn Jahangir den Thron und ein gefestigtes Reich. In der Literatur wird er oft eher als Patron der Malkunst als der Architektur gesehen, doch sein Wirken ist vielschichtig.³⁵³ Jahangirs (reg. 1605-1627) Phase steht im Vergleich zu der seines Vaters unter dem Eindruck von Wandel, Reflektion und einer regen Experimentierfreudigkeit und spielt für die Entwicklung der Mogulkunst eine entscheidende Rolle. Typisch für Jahangirs Bauten sind reich dekorierte Oberflächen. Sandsteinreliefs, Steineinlegearbeiten, bunte Fliesen oder Kartuschen zieren die Wände. Das beliebteste Motiv ist das sogenannte *chīnī khāna*, kleine Nischen, die oft Vasen oder auch Flaschen enthielten.³⁵⁴ Eine besonders kunstvolle *chīnī khāna* Dekoration aus dieser Zeit hat sich beim „Kanch Mahal“ in Sikandra erhalten (Abbildung 3.28.).³⁵⁵ Auch die Regierungszeit Jahangirs beginnt mit dem Bauvorhaben für ein Grabmal für seinen Vater in Sikandra (Abbildung 3.29.). Der Bau steht wie schon Humayuns Grabmahl in einem *chār bāgh*, einem Mogulgarten.³⁵⁶ Eine der Neuheiten ist der stärker hierarchisch eingesetzte weiße Marmor. Darüber hinaus handelt es sich um die erste Umsetzung von multiplen Minaretten in der Mogularchitektur – ein Charakteristikum der Zeit Shah Jahans.³⁵⁷ Die Palastbauten in den Festungen von Agra und teilweise auch in Lahore sowie viele andere Bauten, die unter Jahangir entstanden, wurden unter Shah Jahan größtenteils ersetzt, da dieser sie altmodisch und nicht der Zeit entsprechend fand.³⁵⁸

Unter Shah Jahan (reg. 1628-58) erlebte die Architektur des Mogulreiches ihren prachtvollen Höhepunkt. Shah Jahan sah in den Künsten ein essentielles Werkzeug der Herrschaft.³⁵⁹ Obwohl es keine schriftlichen Aufzeichnungen einer theoretischen Auseinandersetzung der Moguln mit der Architektur gibt, kann man aus den erhaltenen Bauten ihre Ideen und Programme heraus lesen.³⁶⁰ Die Grundpfeiler der Architektur unter Shah Jahan bildeten

³⁵² Vgl. Koch, 1991, S. 63.

³⁵³ Vgl. Asher, 1992, S. 99.

³⁵⁴ Vgl. Koch, 1991, S. 70.

³⁵⁵ Vgl. Koch, 1991, S. 89.

³⁵⁶ Vgl. Koch, 1991, S. 70.

³⁵⁷ Vgl. Koch, 1991, S. 72.

³⁵⁸ Vgl. Asher, 1992, S. 111.

³⁵⁹ Vgl. Koch, 2006, S. 83.

³⁶⁰ Vgl. Koch, 2006, S. 84.

mehrere Punkte wie beispielsweise geometrische Planung, Symmetrie, Hierarchie, Detailgenauigkeit, eine bestimmte Verwendung naturalistischer Motive oder auch Symbolismus.³⁶¹ Im Speziellen die naturalistischen Pflanzenmotive, die unter Shah Jahan eine starke Verbreitung erlebten, sollten sich für die zukünftige Mogularchitektur als wichtiges Stilelement erweisen. Unter Shah Jahan eroberte weißer Marmor vollends die Bauten des Herrschers und verdrängte den roten Sandstein fast komplett. Charakteristisch waren darüber hinaus beispielsweise die Balluster Säule oder auch das *bangla* (Abbildung 3.30.).³⁶² Die spezielle Säulenform, welche die dritte Dimension erobern konnte, war eine Ableitung europäischer Formen, die über die Jesuiten am Hof der Moguln bekannt gemacht worden waren und unter Shah Jahan ihren Einzug in die Architektur fanden. Zumeist wurde die Balluster Säule mit einem *pūrna ghaṭa* Motiv aus der buddhistischen beziehungsweise hinduistischen Kunst, die seit Akbars Zeit als Impulsgeber von den Moguln anerkannt worden waren, an der Säulenbasis kombiniert (Abbildung 3.31.).³⁶³ Die von Shah Jahan geliebten sinnlichen Blumenmotive kann man in vielen Varianten an seinen Bauten entdecken. Es gab detailgetreue Malereien, kunstvolle Reliefs oder auch das *parchīn kārī* – eine Steinlegearbeit, die mit wertvollen Steinen ausgeführt wurde und ursprünglich aus Florenz kam, wo sie als *commesso di pietre dure* bekannt war. Charakteristisch für die Schaffensphase unter Shah Jahan waren des Weiteren multiple Minarette, wie man sie das erste Mal beim Grabmahl Akbars sehen konnte.³⁶⁴ Das berühmteste Bauwerk seiner Regierungszeit und vielleicht das berühmteste Bauwerk der Mogularchitektur ist das Grabmahl, welches der Herrscher seiner Frau Mumtaz Mahal erbauen ließ - der Taj Mahal (Abbildung 3.32.).³⁶⁵ Er stellt den Höhepunkt der Entwicklungen auf dem Gebiet der monumentalen Grabbauten der Moguln dar. Das Rote Fort in Delhi erlebte unter Shah Jahan einige Veränderungen. Von besonderem Interesse ist in Bezug auf Lechners Kunstgewerbemuseum des Herrsches *jharōka* – der Erscheinungsort Shah Jahans in der Audienzhalle. Vier Balluster Säulen tragen ein *bangla* aus Marmor, das vor einer Nische in der Rückwand steht.³⁶⁶ Die Nische und ihre *pietre dure* Dekoration mit Pflanzen und Blumenmotiven sind äußerst kunstvoll und werden später separat betrachtet. Es bleibt noch zu erwähnen, dass die typischen Lappenbögen unter Shah

³⁶¹ Vgl. Koch, 2006, S. 104.

³⁶² Vgl. Koch, 1991, S. 93.

³⁶³ Vgl. Koch, 1991, S. 94.

³⁶⁴ Vgl. Koch, 1991, S. 95.

³⁶⁵ Vgl. Koch, 1991, S. 98.

³⁶⁶ Vgl. Koch, 1991, S. 111.

Jahan exzessiv zur Verwendung kamen, allerdings meist in Kombination mit der Balluster Säule (Abbildung 3.33.).³⁶⁷

Auf Shah Jahan folgte sein dritter überlebender Sohn Aurangzeb als Herrscher. Die Architektur der Moguln erlebte unter Aurangzeb (reg. 1658-1707) eine Verlagerung des Schwerpunkts. Zuvor war der Herrscher der Patron schlechthin. Unter Aurangzeb und speziell unter seinen Nachfolgern trat diese Rolle in den Hintergrund beziehungsweise übernahmen die Adeligen am Hof diese Aufgabe und widmeten sich ihren Bauvorhaben unabhängig von den Moguln.³⁶⁸ Aurangzeb wird oft als fanatischer Muslim gesehen, der gegen große Grabbauten war und sich eher religiösen Bauvorhaben widmete. Tatsächlich änderte er viele Rituale am Mogulhof, die er als unpassend ansah. Beispielsweise schaffte er die tägliche Präsentation des Herrschers ab, da diese hinduistischer Traditionen entsprang.³⁶⁹ Weder Aurangzeb noch einer seine Nachfolger förderte ein großes Palastgebäude, jedoch fügten sie den Forts Schah Jahans kleine Elemente hinzu.³⁷⁰ Die wichtigste Bauaufgabe unter Aurangzeb waren die Moscheen. Eines der beeindruckendsten Gebäude seiner Regierungszeit ist demzufolge die Badshahi Moschee in Lahore, die letzte einer Reihe von großen Freitagsmoscheen, welche unter den Moguln erbaut worden waren (Abbildung 3.34.). Die Reliefs aus Stuck sind kunstvoll, aber bedeutend subtiler und günstiger als die Steinlegearbeiten unter Shah Jahan, die mit Aurangzeb vollkommen verschwanden.³⁷¹ Auch die Dekorarbeiten der „Moti Masjid“ oder Perlenmoschee in Delhi sind exquisit (Abbildung 3.35.). Der Bau ist eine Kopie der Nagina Moschee im Fort von Agra, welche unter Shah Jahan errichtet wurde. Die Stuckreliefs setzen den Trend für den blumigen, überbordenden Stil der späten Mogularchitektur fort, der unter Shah Jahan begonnen hatte.³⁷² Er betonte den funktionalen und nicht mehr den symbolischen Charakter der Gebäude. Ein interessanter Aspekt der Architektur unter Aurangzeb ist, dass in seiner Regierungszeit der Lappenbogen nicht mehr hauptsächlich mit der Ballustersäule kombiniert wurde, wie man es von Shah Jahans Bauten kennt, sondern nun vermehrt auch in anderen Kombinationen Verwendung fand. Eine Variante ist die Verbindung mit einfachen Pfeilern, welche Ende des 19. Jahrhunderts auch bei Lechners Bau zur Anwendung kam.

Nach Aurangzebs Tod 1707 verfiel das Mogulreich und kein Thronfolger konnte sich lange halten. Auf die kurze Herrschaft Bahadur Shahs (reg. 1707-12) folgten blutige Kämpfe um

³⁶⁷ Vgl. Koch, 1991, S. 123.

³⁶⁸ Vgl. Asher, 1992, S. 252.

³⁶⁹ Vgl. Asher, 1992, S. 253.

³⁷⁰ Vgl. Koch, 1991, S. 125.

³⁷¹ Vgl. Koch, 1991, S. 129.

³⁷² Vgl. Koch, 1991, S. 130.

den Thron und das Land. Trotzdem entstanden auch im 18. Jahrhundert noch bedeutende Bauten. Da sich die Nachfolger Aurangzebs eher Kämpfen gegen ausbrechende Rebellionen, Intrigen zur Thron Sicherung oder – Übernahme und ausschweifenden Festen widmeten, entwickelten sich die Provinzen ohne Kontrolle durch eine zentrale Regierung zu immer unabhängigeren Bezirken. Das Gebiet der Moguln schrumpfte beständig zusammen und die mehr oder weniger kurzlebigen Herrscher investierten ihre beschränkten Mittel kaum noch in die Künste oder neue Bauten. Im 18. Jahrhundert übernahmen die Adeligen am Mogulhof, die Herrscher der Provinzen und unabhängige Hinduprinzen die Aufgabe als Mäzen.³⁷³

Die Provinz Oudh war seit 1754 praktisch autonom und in den Hauptstädten Lucknow und Faizabad entstanden Monumente, die den Übergang vom Stil der Moguln zu regionalen Formen veranschaulichen.³⁷⁴ Beispielsweise waren die Stuckdekorationen über den Lappenbogen, die gerade in Bezug auf Ödön Lechner eine bedeutende Rolle spielen, ein Charakteristikum der zeitgleich in Delhi praktizierten Bautradition.³⁷⁵ Des Weiteren war schon der europäische Einfluss bemerkbar, der sich im späten 18. Jahrhundert im ganzen Land verbreitete. Man verwendete nun auch Elemente aus Europa wie beispielsweise Säulen im palladianischen Stil. Dieser hybride und extravagante Stil unterscheidet sich bereits deutlich von den Bauten der Großmoguln.³⁷⁶ Die neuen Patrone waren Herrscher kleinerer Provinzen, die Formen aus der Mogularchitektur kopierten. Typisch für diesen Stil sind blumige Ornamente, zwiebelartige Formen und die steigende Verwendung von Stuck.³⁷⁷ Eines der bedeutendsten Bauwerke des 18. Jahrhunderts ist das Grab des Safdar Jang, dem zweiten *nawab* von Oudh, welches 1753 errichtet wurde.³⁷⁸ In Lucknow entstand mit dem einstöckigen Komplex des Imambara ein weiterer wichtiger Bau des späten Mogulstils.³⁷⁹ Die Stilmerkmale, die unter den großen Herrschern wie Shah Jahan oder Aurangzeb eingeführt worden waren, wurden nach wie vor verwendet, das Spiel mit Linien, Volumen, Farben und Formen wurde allerdings deutlich gesteigert.³⁸⁰

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Moguln vor allem zu Beginn ihrer Herrschaft explizit Formen aus ihrem bereits hochentwickelten timuridischen Erbe übernahmen, jedoch kam es schon bald zu einer Synthese mit lokalen Traditionen wie den Bauten aus Sandstein. Unter Akbar verschmolzen diese zwei Stile zu einer neuen Mode. Diese Zeit stellt den ersten

³⁷³ Vgl. Alfieri, 2000, S. 275.

³⁷⁴ Vgl. Asher, 1992, S. 348.

³⁷⁵ Vgl. Asher, 1992, S. 349.

³⁷⁶ Vgl. Asher, 1992, S. 320.

³⁷⁷ Vgl. Koch, 1991, S. 132.

³⁷⁸ Vgl. Alfieri, 2000, S. 278.

³⁷⁹ Vgl. Alfieri, 2000, S. 279.

³⁸⁰ Vgl. Alfieri, 2000, S. 282.

Höhepunkt der Mogularchitektur dar. Die Dekorationen der Wände wurden durch symmetrische Konzepte systematisiert.³⁸¹ Mit Jahangirs Regierung folgte eine introvertiertere Phase, die zu großen Teilen der Reflektion und der Adaption gewidmet war. Spezielle Lösungen Akbars wurden untersucht und getestet, anstatt neue Wege zu erforschen. Unter Jahangir wuchs allerdings auch der europäische Einfluss und es entstanden bedeutende okzidental geprägte Werke. Die Zeit Shah Jahans stellt den zweiten Höhepunkt der Mogularchitektur dar und ist durch eine strikte Systematisierung der Architektur geprägt.³⁸² Unter dem immer stärker werdenden europäischen Einfluss entsteht ein neues Vokabular an architektonischen Formen, die kurvilinear und sinnlich sind. In der Regierungszeit Aurangzebs steht schließlich der Beginn des Prozesses die Mogularchitektur als einen indischen Stil zu akzeptieren.³⁸³

Die Moguln übernahmen zwar Elemente anderer Bautraditionen, nutzten allerdings einheimische Bauverfahren und Materialien.³⁸⁴

3.2.2.1. Stilistische Spezifika:

Durch welche Charakteristika zeichnet sich die Mogularchitektur aus beziehungsweise wodurch unterscheidet sie sich signifikant von anderen muslimischen Architekturformen der Zeit?

Besonders wichtig sind die verschiedenen Einflüsse, welche die Architektur der Moguln prägten. Einerseits betonten die neuen Herrscher ihre Verwandtschaft mit dem großen Eroberer Timur und übernahmen in ihrer Architektur Bauelemente der timuridischen Tradition, andererseits stellten sie sich in eine Reihe mit dem Delhisultanat, um ihre Ansprüche auf die Herrschaft zu festigen.³⁸⁵ Das Einflussgebiet der Timuriden erstreckte sich von Kleinasien bis Indien und vom Kaukasus bis zum Arabischen Meer. Diese Ausbreitung sorgte dafür, dass unterschiedlichste künstlerische Schulen und Traditionen miteinander verschmolzen. Mit Timurs Drang nach Monumentalität und Pracht entstand ein eigentümlich internationaler Stil, in dessen Vordergrund die imposante Gestaltung von Monumentalbauten stand, die mit Kuppeln abgeschlossen wurden. Timuridische Elemente, welche die Moguln in ihren Architekturstil aufnahmen, aber in lokalen Materialien umsetzten, sind beispielsweise

³⁸¹ Vgl. Koch, 1991, S. 134.

³⁸² Vgl. Koch, 1991, S. 135.

³⁸³ Vgl. Koch, 1991, S. 136.

³⁸⁴ Vgl. Vaughan, 2007, S. 476.

³⁸⁵ Vgl. Koch, 2006, S. 86.

eine symmetrische Anordnung von Grund- und Aufriss oder auch die *pīshṭāqs*. Erst unter Timur erreichten diese Portale derart gewaltige Ausmaße und entwickelten sich zu einer eigenständigen architektonischen Form, wie man es unter anderem am Komplex des Gur-i Mir in Sarmakand bewundern kann, der gegen Ende des 14. beziehungsweise Anfang des 15. Jahrhunderts entstand (Abbildung 3.36.).³⁸⁶ Allerdings kannte man dieses Bauelement zu jener Zeit auch schon in Indien. Die Islamisierung des Landes begann bereits 711/12 mit dem Auftauchen arabischer Armeen in Sind, wobei die erste Phase der Eroberung das Gebiet des heutigen Pakistans betraf.³⁸⁷ Die direkten Vorgänger der Moguln waren die Herrscher des Sultanats von Delhi, welches insgesamt fünf aufeinander folgende Dynastien umfasste. Auf die sogenannten „Sklavensultane“ (1206-1290) folgten die Khalji-Dynastie (1290-1320), die Tughluqs (1320-1414), die Sayyiden (1414-1451) und schließlich die Lodi-Dynastie (1451-1526), dessen letzter Herrscher von Babur geschlagen wurde.³⁸⁸ Auch für die Bauten des Sultanats Anfang des 15. Jahrhunderts waren *pīshṭāqs* typisch, wie man beispielsweise an der Moschee des Ibrahim Naib Barbak von 1376 oder auch am *qibla iwan* der Atala Moschee, die um 1408 begonnen wurde, sehen kann (Abbildungen 3.37. und 3.38.). Darüber hinaus waren konstruktive und dekorative Elemente bengalischer Tempel beliebt.³⁸⁹ Ein besonderes Merkmal der Bauten der Delhi Sultanate war die Farb- und Materialkombination von weißem Marmor und rotem Sandstein. Ein Eingangsportal, welches unter den Khaljis um 1311 der Quwwat al-Islam Moschee hinzugefügt wurde, weist eben diese Charakteristik auf (Abbildung 3.39.). Streifen weißen Marmors kontrastieren mit der roten Sandsteinverkleidung. Das sogenannte ^cAlai Darwaza weist darüber hinaus indigene und islamische Dekorationen auf. Einerseits findet man Arabesken und geometrische Muster, die in iranischen Traditionen wurzeln, andererseits schmücken auch Lotusmedaillons den Bau, die eindeutig als indisches Motiv identifiziert werden können.³⁹⁰ Die Moguln stießen durch die sukzessive Eroberung des indischen Subkontinents kontinuierlich auf eine Palette unterschiedlicher regionaler Formen und Techniken. Diese wurden von den Herrschern absorbiert und der Fülle an bekannten Motiven hinzu gefügt. Der Westen mit Gujarat und Rajasthan erweiterte die Architektur der Moguln etwa durch Säulenhallen, perforierte Parvents, die als *jālī* bekannt waren, *chhajjahs* und *jharōkas*. Aus Zentralindien kamen die *chhatrīs* an den Hof der Moguln und aus Bengalen beispielsweise das charakteristische

³⁸⁶ Vgl. Chmelnizkij, 2007, S. 416.

³⁸⁷ Vgl. Vaughan, 2007, S. 454.

³⁸⁸ Vgl. Vaughan, 2007, S. 458.

³⁸⁹ Vgl. Vaughan, 2007, S. 459.

³⁹⁰ Vgl. Asher, 1992, S. 6.

bangla.³⁹¹ Somit konnten sich die Moguln durch die Übernahme einzelner Bauelemente nicht nur als die Nachfahren Timurs legitimieren, sondern sich darüber hinaus in die Tradition der islamischen Herrscher in Indien eingliedern.

3.2.3. Die Naturdarstellung in der Mogulkunst:

Von besonderem Interesse ist an dieser Stelle die Eigenheit beziehungsweise die Neuerung der Mogulherrscher die Natur so getreu wiederzugeben, wie es zuvor in keiner islamischen Kunstgattung der Fall war. Pflanzen- und Blumendarstellungen ersetzen sogar die in der frühen islamischen Baukunst vorherrschenden geometrischen Muster, die von den Moguln nur mehr sporadisch angewendet wurden.³⁹² Im Vergleich gesehen schätzen beispielsweise die Safawiden ebenso wie die Moguln blühende Pflanzen, überquellende Blumenvasen oder Zypressen als Motive ihrer Kunst. Jedoch sind die Darstellungen der Moguln deutlich naturgetreuer und weniger abstrahiert als bei anderen islamischen Herrscherdynastien.³⁹³ Asher schreibt in ihrem Werk von 1992, dass der Naturalismus den indigenen Traditionen Indiens entspringt und schon im 12. Jahrhundert die islamische Architektur des indischen Subkontinents prägt.³⁹⁴

Die Moguln ließen schon früh botanische Studien durchführen. Eine genaue Beobachtung der Natur und der visuellen Welt per se war für sie von großem Interesse. Schon Babur beschrieb in seiner Autobiographie Pflanzen, Bäume und Tiere Indiens und unter Akbar und Jahangir fanden sich bereits Künstler, die sich der genauen Umsetzung der Natur in Bilder widmeten.³⁹⁵ Vor allem Jahangir war von der Flora und Fauna fasziniert und legte den Grundstein für die beeindruckende Tradition unter den Moguln Naturstudien anzufertigen. Eine besonders eindrucksvolle Miniatur von 1650 zeigt eine Kletterpflanze, die *gloriosa superba* (Abbildung 3.40.). Der Künstler muss die Blüte präzise beobachtet haben, denn die Wiedergabe der Pflanze ist nicht nur elegant, sondern darüber hinaus wissenschaftlich korrekt.³⁹⁶ Die einzelnen botanischen Charakteristika sind deutlich zu erkennen. Oftmals wandten sich die Moguln auf der Suche nach Vorbildern nach Europa. Seit der Zeit Jahangirs kannte und nutzte man Illustrationen aus europäischen Pflanzenbüchern des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts wie beispielsweise dem „*Rariorum plantarum historia*“ von Charles

³⁹¹ Vgl. Michell und Currim, 2007, S. 26.

³⁹² Vgl. Koch, 2006, S. 217.

³⁹³ Vgl. Michell und Currim, 2007, S. 24.

³⁹⁴ Vgl. Asher, 1992, S. 4.

³⁹⁵ Vgl. Koch, 2006, S. 218.

³⁹⁶ Vgl. Topsfield, 2008, S. 96.

de L'Écluse von 1601. Sie übernahmen von diesen Vorbildern die symmetrische Komposition, die Darstellung von frontalen und seitlichen Blüten oder die Darstellung mehrere Entwicklungsstadien wie beispielsweise Knospe und Blüte der Pflanze.³⁹⁷ Barbara Brend stellt die Idee in den Raum, dass die Moguln die europäischen Pflanzendarstellungen eventuell nicht bloß aus Büchern kannten, sondern vielleicht auch europäische Dokumente mit solchen Darstellungen zu Gesicht bekommen hatten, die schon zur Zeit von James I. im frühen 17. Jahrhundert floral geschmückt waren (Abbildung 3.41.).³⁹⁸

3.2.3.1. Steinlegearbeiten:

Eine Kunst, die schon über Jahrhunderte in Indien gebräuchlich war, ist die Steinlegearbeit, welche von den Moguln *parchīn kārī* genannt wurde. Dabei werden harte Steine und Edelsteine zugeschnitten und in speziell ausgeschnittene Formen geklebt. Diese Technik entstand ursprünglich in Italien, genauer in Florenz, und wurde *commesso di pietre dure* oder kurz *pietra dura* genannt. Wichtig ist, dass nicht ein Stein sondern mehrere eingelegt wurden und somit die Arbeit sehr aufwendig und zeitintensiv war. Die Moguln kannten diese Kunstform von europäischen Reisenden und Künstlern, die zum Teil sogar am Hof angestellt waren. Überdies erhielten die Herrscher durch Händler aus Europa einige Kräuter- und Pflanzenlexika mit Abbildungen, die einen starken Eindruck hinterließen und nicht nur die Steinlegearbeiten prägen sollten.³⁹⁹ Künstlerisch besonders hochwertige *pietra dura* Arbeiten finden sich im Inneren des Taj Mahal wie beispielsweise an den Kenotaphen von Mumtaz Mahal und Shah Jahan (Abbildung 3.42.).

3.2.3.2. Malerei:

Am Mogulhof war die Malerei eine beliebte Kunstform und wurde auf höchstem Niveau praktiziert. Eine beliebte Variante der Miniaturmalerei war die bereits erwähnte Anfertigung von botanisch wertvollen und naturalistischen Pflanzen- oder Tierporträts, die meist in Alben eingeklebt wurden.⁴⁰⁰ Diese für Muslime recht unorthodoxen Themen waren unter den Moguln toleriert. Das Gewölbe des „Kala Burj“, eines bewohnten Turmes, enthält Wandmalereien, die charakteristisch für den extravaganten Geschmack Jahangirs sind

³⁹⁷ Vgl. Koch, 2006, S. 218.

³⁹⁸ Vgl. Brend, 2004, S. 140.

³⁹⁹ Vgl. Koch, 2006, S. 91.

⁴⁰⁰ Vgl. Koch, 2006, S. 139.

(Abbildung 3.43.). Es handelt sich um ein salomonisches Programm mit Vögeln und Engeln, welches auch europäische Putti integriert.⁴⁰¹ Tatsächlich kommen europäische Übernahmen in der Mogulkunst öfter vor, als weitgehend angenommen wird. Vor allem in Bezug auf die Untersuchung des Baus Ödön Lechners sind die Naturstudien der Moguln und ihre Vorliebe für die Darstellung der Flora und Fauna ihres Landes von besonderem Interesse. Ein besonders kunstvolles Sammelalbum ist jenes des Dara Shikoh. In ihm findet sich unter anderem die Abbildung von 1641 oder 1642 einer rosafarbenen Rose, die zwischen einem gelben Gänseblümchen und einer Iris platziert ist (Abbildung 3.44.).⁴⁰²

Beliebte Blumen waren beispielsweise der Mohn, die Rose oder auch die Tulpe, welche oftmals als Dachschmuck in Kashmir gepflanzt wurde.⁴⁰³

3.2.3.3. Textilien:

Die Textilkunst war am Mogulhof ebenfalls geschätzt und beliebt. Akbar importierte nicht nur Stoffe wie Samt, Wolle und Seide, sondern er ließ gleich die Meister an seinen Hof kommen, hauptsächlich aus Persien. Gegen Ende von Akbars Regierungszeit gab es in Indien schon eigene Zentren dieser Kunst. Während zu Beginn noch persische Motive wie Arabesken übernommen wurden, bildete sich bald der naturalistische Charakter der Mogulkunst heraus.⁴⁰⁴ Vor allem unter Jahangir trat die Wiedergabe von naturalistischen Pflanzen und Tieren in den Vordergrund. Das Motiv der blühenden Pflanze erreichte schließlich unter Shah Jahan seinen Höhepunkt (Abbildung 3.45.).

3.2.3.4. Motive:

Ein wichtiges Motiv der Mogulkunst – auch in Bezug auf den späteren Vergleich mit Lechners Bau – sind die bereits erwähnten, mit Blumen gefüllten Vasen. Diese genossen ein höheres Ansehen als Darstellungen einzelner Pflanzen, welche direkt der Erde entwachsen und beispielsweise in der äußeren Sockelzone des Taj Mahals zu finden sind (Abbildung 3.45.). Der Naturalismus und die Formen wurzeln nicht nur in der alten indischen Kunsttradition, sondern beispielsweise auch in der zeitgenössischen europäischen Kunst des 17. Jahrhunderts, in der das Motiv der mit Blumen gefüllten Vase zu dem bevorzugten Sujet

⁴⁰¹ Vgl. Koch, 1991, S. 85.

⁴⁰² Vgl. Koch, 2006, S. 139.

⁴⁰³ Vgl. Koch, 2006, S. 139.

⁴⁰⁴ Vgl. Vaughan, 2007, S. 488.

verschiedenster Kunstgattungen aufgestiegen war und sich somit auch in Europa großer Beliebtheit und Bekanntheit erfreute. Überdies hat dieses Motiv auch in der islamischen Kultur eine lange Tradition. Im indischen Raum ist es allerdings besonders bedeutend, da es mit der *pūrṇa ghata*, dem alten Symbol für Wohlstand und Fruchtbarkeit in Verbindung gebracht wird. Diese vielschichtige Bedeutung machte das Motiv in den Augen der Mogulherrscher besonders attraktiv.⁴⁰⁵

3.2.4. Europäische Einflüsse:

Die Kunst und Architektur der indischen Timuriden ist vor allem in der Blütezeit im 17. Jahrhundert stark durch europäisches Formgut geprägt. Das Interesse an westlicher Kunst beginnt allerdings bereits in der frühen Regierungszeit Akbars (reg. 1556-1605).⁴⁰⁶ Die Gründung der ersten Jesuiten Mission 1580 und die „Antwerp Polyglot Bible“, ein Geschenk der Jesuiten an Akbar, zog schließlich konkrete Versuche einer Assimilation nach sich. Die europäische Kunst interessierte die Moguln aus ganz bestimmten Gründen. Einerseits bildeten die indischen Herrscher mit ihrer Bildermanie und der Vorliebe für naturalistische Abbildungen in der muslimischen Welt und dem dort stark verbreiteten Ikonoklasmus gewissermaßen eine Ausnahme, da andere Malschulen wie beispielsweise die der Osmanen nicht so naturalistisch waren. Somit kamen die europäische Kunst und die Verteidigung der Bilder durch die Jesuiten den Moguln sehr entgegen. Andererseits zeigte keine andere Kunst dieser Zeit eine ähnlich starke Orientierung an der Architektur wie die Europäische und jene des Mogulhofes.⁴⁰⁷ Ein weiterer Berührungspunkt ist die Liebe zur naturgetreuen Wiedergabe. Einige Forscher nehmen an, dass die Fertigkeit Werke nach der Natur zu schaffen, erst durch europäische naturwissenschaftliche Zeichnungen den Mogulhof erreichte.⁴⁰⁸ Man sollte jedoch eine gegenseitige Beeinflussung nicht strikt ausschließen. Unter Shah Jahan (reg. 1628-58) eroberten westliche Formen die Architektur. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildet Shah Jahans Thron Arrangement im Palast von Delhi. Die Rückwand der Nische hinter dem eigentlichen Thron ist mit italienischen *pietre dure* Platten bestückt (Abbildungen 3.46. und 3.47.).⁴⁰⁹ Den Rahmen für die Versatzstücke schufen allerdings indische Künstler, womit die Nähe der beiden Kunsttraditionen deutlich werden

⁴⁰⁵ Vgl. Koch, 2006, S. 219.

⁴⁰⁶ Vgl. Koch, 2001, S. 61.

⁴⁰⁷ Vgl. Koch, 2001, S. 63.

⁴⁰⁸ Vgl. Michell und Currim, 2007, S. 29.

⁴⁰⁹ Vgl. Koch, 2001, S. 64.

sollte.⁴¹⁰ Abgebildet sind verschiedene Vögel, Pflanzen und Blumen.⁴¹¹ Von besonderem Interesse ist im Zusammenhang mit Lechners Motivik das Bogengewölbe der Nische, in dessen Leibung man neue Formen findet. Die Bogenfläche weist ein Muster aus rautenförmigen Kartuschen, ein sogenanntes „diaper trellis“ Muster mit Zierrahmen aus Marmor auf, welche die *pietre dure* Pflanzen beinhalten, die dem Knotenpunkt entspringen (Abbildungen 3.48. und 3.49.). Die Blumen an sich sind relativ stilisiert und ornamental mit symmetrischen, dünnen Stielen. Ein ähnliches Motiv findet sich auf dem Rahmen einer Albumseite mit Shah Jahan auf dem berühmten Pfauenthron (Abbildung 3.50.). Während die Einrahmung um die Pflanze auf der Miniatur hölzerner erscheint, wirkt die Gestaltung der Blumen per se organischer und nicht so stark stilisiert. Sie unterliegen beispielsweise keinerlei symmetrischer Ordnung.⁴¹² Auch die Einlegearbeiten an der Umzäunung und den Kenotaphen Mumtaz Mahals und Shah Jahans im Taj Mahal weisen solche Motive auf. Der durchbrochene Zaun aus Marmor wurde 1643 aufgestellt und ersetzte einen Vorgänger aus Gold (Abbildung 3.51.). Die Dekoration besteht aus spektakulären Einlegearbeiten, welche Blumen und Pflanzen darstellen.⁴¹³ Wiederkehrende Motive wie beispielsweise Elemente in Form einer Vase schließen künstlerisch an die Gestaltung des gesamten Komplexes an. Der Paravent wird durch ein Eingangstor und ein genau gegenüber stehendes Pendant betreten. Die Organisation der dekorativen Elemente folgt einem bei den Moguln beliebten Schema, nach welchem sich längliche und runde Kartuschen abwechseln. In den einzelnen Rahmen, die an das Lappenbogenmotiv erinnern, befinden sich verschieden Blumendarstellungen (Abbildung 3.52.).⁴¹⁴ Der Kenotaph Shah Jahans wurde erst 1666 aufgestellt, zeigt kein Inschriftenprogramm wie jener seiner Gattin und ist üppiger mit naturalistischen Pflanzenmotiven bedeckt. Alle Seiten des Kenotaphs weisen kleine Arkaden auf, die von der Form den Kartuschen der Umzäunung ähneln und ebenso Blumen beinhalten, jedoch durch kleine Balusterelemente voneinander getrennt werden.⁴¹⁵

3.2.5. Vergleich mit Lechners Bau:

3.2.5.1. Ornament und Stuck:

⁴¹⁰ Vgl. Koch, 2006, S. 92.

⁴¹¹ Vgl. Koch, 2001, S. 81.

⁴¹² Vgl. Koch, 2001, S. 91.

⁴¹³ Vgl. Koch, 2006, S. 167.

⁴¹⁴ Vgl. Koch, 2006, S. 171.

⁴¹⁵ Vgl. Koch, 2006, S. 171.

Welche Motive am Bau von Ödön Lechner lassen sich nun eindeutig identifizieren beziehungsweise Elementen der Mogularchitektur gegenüberstellen?

Ein Blick an die Decke der Eingangsloggia ermöglicht schon erste Vergleiche, die einerseits deutlich machen, dass indische und ungarische Blumendekormotive Ähnlichkeiten aufweisen und andererseits wie geschickt Lechner mit diesen umgehen konnte. Als Vergleich bieten sich einerseits die hochwertigen Blumenmotive des Taj Mahals an und andererseits die Ausstattung der Bogenfläche der Nische hinter dem *jharōka* in Delhi, die bereits genauer betrachtet wurde. Ein Reliefmuster an der Badshani Moschee zeigt ebenso ähnliche Formen (Abbildung 3.55.). Nicht nur die sorgfältig gearbeiteten, aber leicht ornamental wirkenden Silhouetten der Blumen, sondern auch die Umrissformen in die sie gesetzt werden, lassen sich wunderbar vergleichen (Abbildungen 3.53. und 3.54.). Der auffälligste Unterschied liegt natürlich im Material. Lechners Dekorationen sind, obwohl sie keinesfalls billig waren, nicht annähernd so aufwendig wie die kunstvollen Steinintarsien und Stuckarbeiten der Mogulzeit. Man darf hierbei allerdings nicht außer Acht lassen, dass die Ornamentik der Moguln, wie bereits erläutert, oft auch europäisch beeinflusst war. Aus diesen Ähnlichkeiten auf eine Verwandtschaft der Ungarn und Moguln zu schließen, dürfte somit als unseriös angesehen werden. Jedoch war die Forschung zur indischen Ornamentik in Ungarn gegen Ende des 19. Jahrhunderts quasi inexistent und hier liegt auch der Grund für die falschen Verbindungen, die viele Ungarn dieser Zeit zu den Moguln schlugen. Oberflächlich gesehen sind die Gemeinsamkeiten durchaus sichtbar und die Idee einer Verwandtschaft nachvollziehbar. Die Berührungspunkte sind sogar derartig eminent, dass eine Erklärung für dieses Phänomen oder der Versuch einer Solchen unumgänglich ist. Eine mögliche Begründung für die Ähnlichkeiten wäre, dass Lechner tatsächlich die Gestaltung des *jharōka* in Delhi kannte. Dann wäre die Frage, wo er diese Kenntnis erwarb und wie präzise sein Wissen war. Die andere Möglichkeit wäre, dass beide Gestaltungen eventuell ein gemeinsames Vorbild haben wie beispielsweise die italienische *pietre dure* Kunst und zufällig beide auf diese zurückgriffen. Gegen diese zweite These spricht allerdings Lechners expliziter Wunsch indische Formen anzuwenden und seine eigene Aussage, dass der Eingangsbereich des Kunstgewerbemuseums zu indisch geraten sei. Man kann somit annehmen, dass sich Lechner dem indischen Pendant durchaus bewusst war und er es sogar absichtlich als Vorbild wählte. Somit bleibt nur die Frage woher Ödön Lechner Motive wie jene des *jharōka* in Delhi oder des Taj Mahals in Agra kannte. Eine mögliche Erklärung könnte man in der Berühmtheit des Taj Mahals finden. Zumindest dieses Gebäude erlangte sogar außerhalb der

kunstinteressierten Kreise einen hohen Bekanntschaftsgrad. Es gab nicht nur zahlreiche Künstler wie William Hodges oder die Daniells, welche Skizzen und Zeichnungen des Baus aus Indien mitbrachten, sondern viele Reisende ließen sich darüber hinaus Ansichten und Details des Taj Mahals und anderer Bauten der Mogulherrscher von indischen Künstlern fertigen. Im November 1812 besuchten beispielsweise Sir George Nugent und seine Frau Maria die Stadt Agra.⁴¹⁶ Lady Nugent war von dem Grabmal so begeistert, dass sie verschiedenste Zeichnungen von einem indischen Künstler anfertigen ließ. Darunter befinden sich nicht nur Ansichten des Baus, sondern unglaublich detailgetreue Skizzen der Kenotaphen und ihrer spektakulären *pietra dura* Arbeiten.⁴¹⁷ Die Bedeutung dieser Zeichnungen wird in einem eigenen Kapitel über die Kunstrichtung der Company Malerei noch genauer erörtert.

3.2.5.2. Bauformen:

Wie bereits erwähnt ist das wichtigste und eindeutigste Motiv aus der Mogularchitektur in Lechners Museum der Lappenbogen, eine Bogenform, deren spitzes Hufeisen zusätzlich mit kleineren Bögen ausgestattet ist. Dieses Motiv bestimmt die Wirkung der Ausstellungshalle als Echo dieser spezifischen Architekturform. In Indien stößt man immer wieder auf diese Form. Mit ihren Lappenbögen und den flachen Pilastern wäre beispielsweise die Perlenmoschee in Agra, 1647-53 erbaut, ein perfektes Vorbild für Architekten wie Ödön Lechner (Abbildung 3.56.). Ein anderes Beispiel für einen Lappenbogen, dessen Rahmung wie bei dem Museumsbau Lechners mit floralen Blumen- und Pflanzenmotiven ausgestattet ist, findet man im Roten Fort in Delhi (Abbildung 3.57.).

Den Bau, der als Ideal oder als Muster für Lechners Übernahme des Lappenbogens herangezogen wurde, kann man heute nicht mehr festmachen. Diese Bogenform erfreute sich vor allem in der späteren Mogularchitektur großer Beliebtheit und ist stark verbreitet.

Tendenziell kann man annehmen, dass Lechner als Vorbild für seine Museumshalle Bauten der späteren Mogularchitektur heranzog. Der Lappenbogen kam vor allem in Kombination mit der Ballustersäule erst in der Zeit Shah Jahans auf und wurde unter dessen Nachfolger immer öfter auch mit anderen Säulen- und Pfeilerformen kombiniert. Unter den späten Moguln des 18. Jahrhunderts wurden schließlich auch die freien Flächen über den Lappenbogen mit floralem Stuckdekor ausgestattet. Somit liegt die Vermutung nahe, dass

⁴¹⁶ Vgl. Koch, 2006, S. 237.

⁴¹⁷ Vgl. Koch, 2006, S. 238.

Lechners Vorbilder höchstwahrscheinlich Bauten des 18. Jahrhunderts waren – einer Zeit in der Elemente der Mogularchitektur in jeder Provinz bekannt waren und neu kombiniert und genutzt wurden.

3.3. Ungarn und England:

Als kurzer Zwischenschritt empfiehlt sich ein Blick auf die künstlerische Verbindung Ungarns mit England, da Lechner seine Kenntnisse der indischen Kunst vor allem seinen Reisen auf die britischen Inseln verdankte und den Studien, die er vor Ort durchführen konnte.

Im 19. Jahrhundert orientierte sich die ungarische Kunstszene nach den großen Kunstzentren des Kontinents. Mitte des Jahrhunderts rückte jedoch England in den Fokus der Künstler. Vor allem Kunstformen, die in Verbindung mit industriellen Entwicklungen standen wie die Architektur oder auch das Kunstgewerbe trieben die moderne Kunstszene in Ungarn voran. Nicht nur der Stil änderte sich in dem neuen Umfeld, sondern der Kontakt der beiden Länder hatte auch auf die Kunsttheorie und die Gesellschaft Auswirkungen. Als Resultat des fruchtbaren Austausches kam es in Ungarn zu einem Erstarben des modernen „nationalen“ Stils. Darüber hinaus wandelte sich die Sicht der Ungarn auf heimische Ressourcen und Traditionen zum Besseren. Der Höhepunkt dieses künstlerischen Austausches fand um die Jahrhundertwende – genauer ungefähr zwischen 1890 und 1904 – statt und flaute erst durch das Streben Ungarns nach Unabhängigkeit und die daraus folgende Ablehnung der Briten ab.⁴¹⁸ Doch hatte der Kontakt der beiden Länder schon weittragende Konsequenzen nach sich gezogen. Ende des 19. Jahrhunderts besuchten erst ungarische Politiker und später auch einige Künstler England. Nach den Weltausstellungen von 1873 in Wien und 1876 in Paris erwarben Museen wie das „British Museum“ oder das „South Kensington Museum“ Keramiken aus der Zsolnay-Fabrik.⁴¹⁹ In Budapest gab es 1895 die erste große Ausstellung englischer Kunst. 500 Illustrationen und andere Werke von W. Crane waren hierbei zu sehen.⁴²⁰ Der Engländer bereiste selbst Ungarn und stattete auch der Zsolnay-Fabrik einen Besuch ab. 1901 war bereits ein Artikel von Crane publiziert worden, in dem er das ungarische Ornament und den damit geschaffenen nationalen Stil lobte.⁴²¹ Zu dieser Zeit war der nationale Stil speziell durch die Verwendung von Volksmotiven, vor allem deren Farben und Formen, geprägt. Der britische

⁴¹⁸ Vgl. Keserü, 1990, S. 141.

⁴¹⁹ Vgl. Keserü, 1990, S. 142.

⁴²⁰ Vgl. Keserü, 1990, S. 143.

⁴²¹ Vgl. Keserü, 1990, S. 144.

Einfluss zeigte sich zuerst im Kunstzweig des Kunstgewerbes. Der Staat Ungarn hatte bereits bei der Weltausstellung 1867 in London einige Kunstwerke erworben und erweiterte seine Sammlung 1873 bei jener in Wien um wichtige Stücke, die den Kern der ersten Ausstellung 1874 im damaligen Kunstgewerbemuseum bildete, welches 1873 begründet worden war.⁴²² In der Architektur gab es, wie bereits erläutert, neben dem nationalen Stil weiterhin neo-gotische Bemühungen wie beispielsweise das ungarische Parlament (1882-1902) von Imre Steindl, welches auch Anleihen an das Londoner Parlament vorweisen kann.⁴²³ Besonders bedeutend war für die Architektur des Weiteren das sogenannte „Arts and Crafts movement“, welches frischen Wind nach Ungarn brachte. Charakteristisch ist für diese Kunstbewegung die Wiederbelebung nationaler und lokaler Traditionen.⁴²⁴ Ödön Lechner machte verschiedene Reisen nach Westeuropa und studierte unter anderem nationale Formen universeller Architekturstile. Nach seinen Englandaufenthalten nutzte er erst einige Elemente britischer Schlösser und Cottages an seinen Bauten, bis er schließlich die englische Kolonialarchitektur für sich entdeckte. Die Briten hatten sich den lokalen Stilen in Indien angepasst und damit einen ganz neuen Stil geschaffen. Lechner wollte mit Hilfe der ungarischen Ornamente, die dem damaligen Glauben zufolge persische oder noch östlichere Wurzeln hatte, einen ungarischen Architekturstil schaffen.⁴²⁵

⁴²² Vgl. Keserü, 1990, S. 146.

⁴²³ Vgl. Keserü, 1990, S. 150.

⁴²⁴ Vgl. Macsai, 1985, S. 8.

⁴²⁵ Vgl. Keserü, 1990, S. 151.

4. Mögliche Vorbilder oder Inspirationsquellen Lechners:

In diesem Kapitel werden die Vorbilder Ödön Lechners behandelt, wobei der englischen Kolonialarchitektur der größte Platz zukommt. Da der Ungar England bereiste und sich mehrmals bewundernd über die Architektur der Kolonialmacht äußerte, liegt die Vermutung nahe, dass die Bauten, die Lechner sah, ihn zumindest partiell zu seinem Kunstgewerbemuseum inspiriert haben. Es sollen aber auch andere mögliche Inspirationsquellen ihren Platz finden. Die Reichweite und Verbreitung von Fotografien, Stichen, Publikationen zur indischen Architektur sind nicht zu unterschätzen und könnten wie auch lokale Ausstellungen Lechner zugänglich gewesen sein.

4.1. Englische Kolonialarchitektur:

Östliche Kunst und Architektur hat den Westen schon seit jeher fasziniert. Allerdings wurde der Ausdruck „Indian“ lange Zeit als Terminus für alle erdenklichen Beispiele „orientalischer“ Kunst verwendet.⁴²⁶ Dazu gehörten nicht selten auch chinesische oder japanische Anlehnungen. Die Übernahme „orientalischer“ Bauformen hatte immer einen zentralen Gedanken. Es war die Suche nach dem Pittoresken. Während die Briten in ihrer viktorianischen Heimat mit pittoresken Ideen zwar vertraut waren, aber keine Beispiele vor Augen hatten, lebten die Engländer in Indien im Epizentrum des Exotischen.⁴²⁷

In den 1780ern gab es in England noch nicht wirklich fundierte Informationen über einen indischen Stil oder eine indische Kunst.⁴²⁸ Eine Tatsache, die vor allem dann verblüffend ist, wenn man sich ins Gedächtnis ruft, dass die Engländer schon seit 1609 fixe Niederlassungen in Indien hatten und nach dem Tod Aurangzebs 1707 und dem entstandenen Vakuum, welches weder die schwachen Nachfolger der letzten großen Mogulherrscher noch andere indische Kräfte füllen konnten, sukzessive mehr Macht an sich reißen konnten, bis sich im 19. Jahrhundert quasi das ganze Land unter britischer Herrschaft befand.⁴²⁹ Dieser Feldzug war jedoch nur durch indische Soldaten möglich. Während 1744 die Armee aus 2.500 Mann bestand, gehörten ihr 1820 gut und gerne 230.000 Soldaten an.⁴³⁰ Erst 1858 übergab die East

⁴²⁶ Vgl. Weinhardt Jr., 1985, S. 208.

⁴²⁷ Vgl. Metcalf, 2005, S. 126.

⁴²⁸ Vgl. Weinhardt Jr., 1958, S. 209.

⁴²⁹ Vgl. Marshall (Hrsg.), 1996, S. 385.

⁴³⁰ Vgl. Hoock, 2010, S. 275.

India Company die Macht offiziell an die britische Krone. Allerdings hielt danach die Vormachtstellung der Engländer nicht mehr lange an. Faktoren wie Kriege, nationalistische Proteste, wachsende Kritik und ökonomische Schwankungen schwächten die Kolonialherren bis sie sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts schließlich – mehr oder weniger freiwillig – aus Indien zurückzogen.⁴³¹ 1947 endete die britische Besetzung offiziell mit der Unabhängigkeitserklärung Indiens.⁴³²

4.1.1. Die ersten Verbreitungen:

Die ersten Reiseberichte entstanden bereits im frühen 17. Jahrhundert, warfen allerdings meist kein gutes Licht auf die Kunst des Subkontinents. Vor allem die Architektur der Hindus war nicht mit dem westlichen Geschmack oder den religiösen Vorstellungen vereinbar. Somit kam es schon früh zu einer tendenziellen Bevorzugung der islamischen Bauten.⁴³³ Architekturelemente wie Kuppeln oder Balustersäulen waren dem europäischen Auge bekannt und man nahm an, dass die Architektur der Moguln eine gemeinsame Vergangenheit mit Europa teilen müsste.⁴³⁴ Während zu Beginn vor allem das Grab Akbars von 1613 bewundert wurde, kulminierte die Begeisterung der Reisenden beim Anblick des 1648 vollendeten Taj Mahals, welches auch heute noch den Inbegriff der Mogularchitektur darstellt.⁴³⁵ In England verbreitete sich die Adaption der indischen Kunst und Architektur schnell und plötzlich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts und hatte in ihren Ausmaßen auf dem europäischen Kontinent keine parallele Bewegung. Die ersten Anstöße kamen durch die professionellen Zeichnungen und Werke von Künstlern wie William Hodges oder von Thomas und William Daniell.⁴³⁶ Zuvor hatten andere Künstler und teils sogar Privatpersonen Skizzen und Zeichnungen der indischen Sehenswürdigkeiten angefertigt. Zahlreiche Offiziere der East India Company und deren Diener hinterließen mehr oder weniger akkurate Skizzenblöcke und Zeichnungen.⁴³⁷ Die Dokumentation der indischen Architektur war allerdings zum Teil ein Nebenprodukt der britischen Kolonialisierungspropaganda. Spezielle Ansichten und Berichte waren vornehmlich für den Konsum eines patriotischen Klientels in England gedacht, welches

⁴³¹ Vgl. Morris and Winchester, 1983, S. 8.

⁴³² Vgl. Morris and Winchester, 1983, S. 13.

⁴³³ Vgl. Head, 1986, S. 2.

⁴³⁴ Vgl. Hoock, 2010, S. 289.

⁴³⁵ Vgl. Head, 1986, S. 3.

⁴³⁶ Vgl. Conner, 1979, S. 113.

⁴³⁷ Vgl. Hoock, 2010, S. 299.

sozusagen in der Heimat an den imperialen Eroberungen teilhaben konnte.⁴³⁸ Jedoch investierten die Briten, obwohl feindliche Macht und Eroberer, viel Zeit und Geld in archäologische Untersuchungen. Man versuchte alte Stätten zu erhalten oder gar zu renovieren. Es gab sogar Stimmen die forderten, dass die Besetzer es als imperiale Pflicht zu sehen hätten, die alten Monumente zu schützen und erhalten.⁴³⁹ In der britischen Heimat befand sich die Beschäftigung mit der indischen Kunst noch in ihren Kinderschuhen. Die indischen Kulturschätze waren meist nur einem Publikum mit indischem Hintergrund bekannt.⁴⁴⁰ Objekte aus Indien wurden im 18. Jahrhundert noch nicht hoch geschätzt. Exotische Kulturen wurden als minder betrachtet und das frühe Lager indischer Objekte, das East India House, erinnerte eher an ein Kuriositätenkabinett als an eine museale Ausstellung.⁴⁴¹ Sogar die bedeutenden Sammlungen im British Museum lockten bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts nur wenige Besucher in die Säle.⁴⁴² Und doch wuchs im Großen und Ganzen mit der Vergrößerung des Machtbereiches in Indien auch das Interesse an der indischen Kultur.

Die Ausbreitung der Briten in Indien macht das Land Ende des 18. Jahrhunderts zugänglicher und attraktiver und zog europäische Reisende an. Auch Künstler fingen an, Indien und Bauten wie das berühmte Taj Mahal zu besichtigen. Einer der Ersten war James Forbes (1749-1819), der schon 1781 Skizzen der *pietra dura* Dekoration des Taj Mahals fertigte. Johann Zoffany (1733-1810) besuchte das Monument fünf Jahre darauf, doch haben sich keine bildlichen Aufzeichnungen erhalten. Das früheste erhaltene Aquarell des Baus malte der Freund und Begleiter Zoffanys Thomas Longcroft 1786 (Abbildung 4.1.).⁴⁴³

4.1.2. William Hodges:

William Hodges (1744-1797) begleitete schon Captain Cook auf seiner zweiten Reise ans Kap der guten Hoffnung, in die Antarktis, nach Neuseeland und in den Südpazifik (1772-75) und wollte anschließend auch den indischen Subkontinent entdecken. Dafür hatte Hodges den perfekten Patron in Warren Hastings, dem damaligen Generalgouverneur Indiens gefunden.⁴⁴⁴

⁴³⁸ Vgl. Hooock, 2010, S. 301.

⁴³⁹ Vgl. Hooock, 2010, S. 293.

⁴⁴⁰ Vgl. Hooock, 2010, S. 292.

⁴⁴¹ Vgl. Hooock, 2010, S. 289.

⁴⁴² Vgl. Hooock, 2010, S. 292.

⁴⁴³ Vgl. Koch, 2006, S. 233.

⁴⁴⁴ Vgl. Quilley, 2004, S. 1.

Hastings war berühmt als Sponsor vieler archäologischer Untersuchungen.⁴⁴⁵ Unter seiner Leitung entstand 1784 auch die „Asiatic Society of Bengal“.⁴⁴⁶ William Hodges verbrachte die Jahre 1780 bis 1783 durch Indien reisend und fertigte viele Bilder der Bauten und der Landschaften an.⁴⁴⁷ Sein Aufenthalt fand während starker militärischer Aktivitäten der Briten statt und somit war Hodges auf die Hilfe der East India Company angewiesen, von der er aufgrund seiner guten Beziehung mit Warren Hastings sogar ein Gehalt bezog.⁴⁴⁸ Diese Tatsache verleitet viele Forscher an Hodges Berichten zu zweifeln, da man ihm unterstellen konnte, die Situation in Indien zugunsten der britischen Eroberer verfälscht wiederzugeben. Tatsächlich findet man in Hodges' Darlegungen häufig Berichte über die Herrlichkeit und Pracht der Blüte der Mogulherrschaft und gleichzeitig Beschreibungen der chaotischen Zustände die nun herrschen würden, da die Nachfolger „Akbars Erbe“ vernachlässigt hätten.⁴⁴⁹ Hodges sah in der britischen Herrschaft über Indien die Chance dieses Chaos wieder zu ordnen.⁴⁵⁰ Seine Ideen und Berichte sind aber auch aus anderen Gründen von besonderem Wert. Er war der erste professionelle Landschaftsmaler, der sich so weitläufigen Gebieten auf so hohem Niveau und so profunden Kenntnissen widmete.⁴⁵¹ Des Weiteren waren die Werke von Hodges und den Daniells prägend für die spätere Wahrnehmung der indischen Architektur im England des 19. Jahrhunderts.⁴⁵² Hodges war einer der wenigen Reisenden, der auch hinduistischen Bauwerken Interesse und Begeisterung entgegen brachte.⁴⁵³ Von einem Tempel im Süden von Madras schreibt er beispielsweise: „It is of considerable magnitude.“⁴⁵⁴ Überdies machte sich der Maler viele Gedanken über die verschiedenen Architekturstile. Er schreibt: „Architecture undoubtedly should, and must, be adapted to all the climates and countries which mankind inhabit, and is variously, more than any other art, influenced and modified by the nature of the climate and materials, as well as by the habits and pursuits of the inhabitants.“ Des Weiteren hinterfragt Hodges sogar die Vorrangstellung der „Griechischen Architektur“: „[...] but why should we admire it in an exclusive manner; or, blind to the majesty, boldness, and magnificence of the Egyptian, Hindoo, Moorish, and Gothis, as admirable wonders of architecture, unmercifully blame and despite them, because

⁴⁴⁵ Vgl. Hooock, 2010, S. 294.

⁴⁴⁶ Vgl. Hooock, 2010, S. 295.

⁴⁴⁷ Vgl. Conner, 1979, S. 114.

⁴⁴⁸ Vgl. Quilley, 2004, S. 1.

⁴⁴⁹ Vgl. Eaton, 2004, S. 38.

⁴⁵⁰ Vgl. Eaton, 2004, S. 39.

⁴⁵¹ Vgl. Quilley, 2004, S. 1.

⁴⁵² Vgl. Tillotson, 2004, S. 49.

⁴⁵³ Vgl. Hodges, 1794, S. 10.

⁴⁵⁴ Vgl. Hodges, 1794, S. 10.

they are more various in their form, and not reducible to the precise rules of the Greek hut, prototype, and column?”⁴⁵⁵ Über die Architektur der Moguln sagte Hodges: “The amazing monuments which are still to be found in India prove the Mussulman conquerors to have been well acquainted with the principles of architecture, and at least to have a taste for grand composition; [...] and they have laboured under a further disadvantage, the religion of Mahommed prohibiting all resemblances of animal nature. [...] But probably, on account of the remoteness of India [...] it may have lost much of its rigour, and may, therefore, have left the princess of India at more liberty to indulge themselves in this elegant art.”⁴⁵⁶ Allerdings war Hodges in der Umsetzung seiner Zeichnungen nicht so tolerant, wie es seine Texte implizieren würden. Beispielsweise verändert er 1783 den Taj Mahal oder auch 1786 das Grabmahl Akbars, um es für europäische Augen attraktiver zu machen (Abbildungen 4.2. und 4.3.). Wie in allen seinen Skizzen zieht Hodges bei Zweiterem das Gebäude im Sinne der gotischen Schönheitsprinzipien in die Höhe und gibt ihm eine vertikalere Wirkung. Überdies sind auch die Bögen im Sinne der Gotik verändert. Hodges geht sogar so weit, dass er in den Vordergrund eine komplett erfundene Ruine eines gotischen Baus stellt und die Naturdarstellung eher an die italienische als die indische Fauna erinnern.⁴⁵⁷ Einen Vergleich dazu findet man nicht nur bei den Daniells, die sich um 1789 dem gleichen Bau widmeten (Abbildung 4.4.), sondern beispielsweise auch bei einem Werk der Company Malerei, welches um 1808 entstand und den Torbau des Grabmahls in strenger Vorderansicht wiedergibt (Abbildung 4.5.). Veröffentlicht wurden Hodges’ Skizzen zwischen 1785 und 1788 unter dem Titel „Select Views in India“. Jedoch verlor Hodges eher Geld als dass er welches einnahm, da er die Nachfrage nach derart luxuriösen Bildsammlungen überschätzt hatte.⁴⁵⁸ Seine Zeichnungen lieferten eher Eindrücke als architektonische Details.⁴⁵⁹ Diese Tatsache ist interessant, da der Künstler zumindest folgenden Malern den Tipp gibt sich so wenig wie möglich von ihrer Vorstellung leiten zu lassen: „[...] but the imagination must be under the strict guidance of cool judgement, or we shall have fanciful representations instead of the truth.“⁴⁶⁰ William Hodges wurde in seiner Heimat nicht immer geschätzt oder gar gepriesen. Beispielsweise fand man im „Morning Chronicle“ als Reaktion auf die Szenen von seiner Pazifikreise, welche 1777 ausgestellt waren folgendes Zitat: „It is surprising however, that a man of Mr. Hodges’s genius should adopt such a ragged mode of colouring; his pictures all

⁴⁵⁵ Vgl. Hodges, 1794, S. 64.

⁴⁵⁶ Zitat: Hodges, 1794, S. 150.

⁴⁵⁷ Vgl. Tillotson, 2004, S. 51.

⁴⁵⁸ Vgl. Bonehill, 2004, S. 14.

⁴⁵⁹ Vgl. Conner, 1979, S. 114.

⁴⁶⁰ Zitat: Hodges, 1794, S. 153.

appear as if they were unfinished [...]“. Von anderen Zeitgenossen wurde Hodges allerdings meist für seinen Umgang mit Licht und Schatten gelobt.⁴⁶¹ Er malte romantische Szenen und exotische Plätze, die oft düster und dramatisch wirken wie auch eine Szene mit einer von Schlingpflanzen überwucherten Moschee von 1786 oder 1787 (Abbildung 4.6.). Wahrscheinlich fanden seine Bilder gerade deswegen großen Anklang, während die deutlich akkurateren aber naiven Ölmalereien von Francis Swain Ward, welche zum größten Teil die Architektur der Moguln zum Thema hatten und die dieser schon 1773 der East India Company präsentierte, kaum beachtet wurden.⁴⁶² Seine Kunstfertigkeit und Liebe zum Detail kann man unter anderem an seiner Ölmalerei mit dem Grabmahl des Sher Shah von 1770 erkennen (Abbildung 4.7.).

Die ersten Maler, die Bilder aus Indien nach England brachten waren allerdings Tilly Kettle (1735-86) und George Willison (1741-1780er). Beide malten jedoch eher Porträts und Hofszene als Landschaften oder Architektur. Ihre Werke waren William Hodges allerdings aus London bestens bekannt.⁴⁶³ Erwähnenswert ist weiters Sir William Jones, Gelehrter und Richter des Obersten Gerichtshof von Kalkutta. Er artikulierte 1784 bei seiner Eröffnungsrede an die „Asiatic Society of Bengal“ als Erster die Idee, dass indische Architektur möglicherweise zu Modifikationen an der bestehenden westlichen Architektur führen könnte.⁴⁶⁴ Tatsächlich fand der neue Stil langsam in England Anklang und ab 1788 entstanden erste indisch beeinflusste Bauten wie die Guildhall in London von George Dance (Abbildung 4.8.).⁴⁶⁵ Die Front ist durch kannelierte Pilaster mit Fialen, die an Minarette erinnern, dreigeteilt.⁴⁶⁶ Allerdings wirkt der Bau hauptsächlich als Gesamtkonzept indisch, da er zu großen Teilen gotische Bauformen aufweist.⁴⁶⁷

4.1.3. Neue Impulse durch die Daniells:

1786 segelten Thomas Daniell und sein Neffe William gemeinsam nach Indien. Genauer gesagt landeten sie erst in Kalkutta, dem Ausgangspunkt und Zentrum der britischen Kolonialmacht, wo die Beiden zwei Jahre Gemälde anfertigten und verkauften und in Folge

⁴⁶¹ Zitat: Bonehill, 2004, S. 12.

⁴⁶² Vgl. Head, 1986, S. 22.

⁴⁶³ Vgl. Eaton, 2004, S. 35.

⁴⁶⁴ Vgl. Head, 1986, S. 28.

⁴⁶⁵ Vgl. Conner, 1979, S. 115.

⁴⁶⁶ Vgl. Head, 1986, S. 23.

⁴⁶⁷ Vgl. Conner, 1979, S. 115.

das ganze Land zu durchqueren. Sie verbrachten ihre Zeit mit der Anfertigung einer Serie von Aquarellen, die später als „Oriental Scenery“ bekannt und berühmt wurde.⁴⁶⁸ Zur Anfertigung ihrer Werke nutzten beide Künstler eine camera obscura.⁴⁶⁹ Ihre bevorzugten Motive waren sowohl Landschaften wie auch Bauten der Hindus und solche islamischen Ursprungs.⁴⁷⁰ Wo immer die Beiden waren fertigten sie bemerkenswert genaue Skizzen an, nahmen die Maße der Gebäude und malten Aufrisse. Die Daniells besuchten nicht nur Akbars Grab und das Taj Mahal, sondern bereisten des Weiteren Fatehpur Sikri und Delhi. Mit Hilfe der lokalen Bevölkerung versuchten sie darüber hinaus die Entstehungsdaten der Bauten zu eruieren.⁴⁷¹ Ein besonders kunstvolles Werk der beiden Briten ist ihre Zeichnung vom Taj Mahal in Agra (Abbildung 4.9.). 1793 kehrten beide Daniells mit über 1000 Zeichnungen schließlich nach England zurück und veröffentlichten erste Werke zwei Jahre später.⁴⁷² Ihr Hauptwerk „Oriental Scenery“ wurde zwischen 1795 und 1808 in 6 Bänden herausgegeben.⁴⁷³ Die Daniells gelten noch heute als Pioniere auf ihrem Gebiet. Im Vergleich zu Hodges wirken die Werke der Daniells akkurater und genauer. Sie sind weniger verändert und stellen häufig einen spontanen Akt des Sehens dar. So sieht man beispielsweise in den Zeichnungen häufig Zelte und Personen, die genau an dem Tag, an dem die Skizze gefertigt wurde, vor Ort waren.⁴⁷⁴

4.1.4. Die wichtigsten Bauten in England:

Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war auch der kunstinteressierten Bevölkerung die indische Kunst und Architektur ein Begriff. Allerdings kam es in Bezug auf Ausführungen dieser Motive immer wieder zu Mischformen.⁴⁷⁵

Ein Bau begeisterte jedoch Kenner durch seine homogene Verwendung indischer Formen: Sezincote in Gloucestershire. Colonel John Cockerell erwarb das Anwesen 1794. Er wollte dort sein Leben verbringen und das Haus modernisieren. Er starb jedoch 1798 bevor die Änderungen fertig gestellt waren und sein Bruder Charles erwarb das Anwesen. Wann genau er beschloss, den Bau in der Tradition der Mogularchitektur zu verändern ist nicht bekannt.

⁴⁶⁸ Vgl. Conner, 1979, S. 117.

⁴⁶⁹ Vgl. Koch, 2006, S. 237.

⁴⁷⁰ Vgl. Conner, 1979, S. 117.

⁴⁷¹ Vgl. Head, 1986, S. 29.

⁴⁷² Vgl. Conner, 1979, S. 117.

⁴⁷³ Vgl. Head, 1986, S. 29.

⁴⁷⁴ Vgl. Tillotson, 2004, S. 51.

⁴⁷⁵ Vgl. Conner, 1979, S. 119.

Allerdings besuchte ihn 1801 der Inder Mirza Abu Taleb Khan, der ihn vielleicht für diesen Stil begeistern konnte.⁴⁷⁶ Sein jüngerer Bruder Samuel Pepys Cockerell, Mitglied der East India Company und ein fähiger Architekt, lieferte mit Thomas Daniell, den John Cockerell noch aus Indien kannte, zusammen einen Plan für ein indisches Landhaus, wie es kein zweites geben würde.⁴⁷⁷ Obwohl schon 1805 oder sogar früher die Ideen und Pläne fixiert wurden, begann die Arbeit erst 1806 oder 1807.⁴⁷⁸ Vor allem das Äußere des Baus erinnert mit seiner kupferfarbenen Kuppel, den 4 Rauchfängen an ihrer Basis und den 4 *chhatrīs* an den Ecken des zentralen Bauelements an Zeichnungen berühmter Mogularchitektur wie beispielsweise dem Tor des „Lahl Baugs“ in Faizabad, dass die Daniells in „Oriental Scenery“ veröffentlichten (Abbildung 4.10.). Speziell das *chhajjah* und die vier *chhatrīs* an den Ecken kann man gut vergleichen (Abbildung 4.11.).⁴⁷⁹ Eine Zeichnung von John Martin von 1817 zeigt den Bau in seinem damaligen Zustand (Abbildung 4.12.). Die Eingangsfassade sowie die Gartenfassade Sezincotes folgen indischen Prinzipien, da man die Kuppel von jeder Seite des Baus prominent sehen kann (Abbildung 4.13.). Auch im Garten zieht sich das orientale Thema fort: Die Bepflanzung war sehr luxuriös und zudem findet man eine Säule, die an die hinduistische Kunst erinnern soll.⁴⁸⁰ Sogar Gebäude wie die Ställe oder Unterkünfte für die Angestellten wurden in diesem Stil ausgestattet. Immer wieder schmückten Minarette oder *chhatrīs* die Bauten und geben teils sogar den Eindruck man stünde vor einem Fort der Moguln. Des Weiteren überrascht ein kleines Cottage in einem nahe gelegenen Dorf namens Lower Swell mit indischen Bauelementen (Abbildung 4.14.). Allerdings erlaubte sich der unbekannte Architekt mehr Freiheiten bei der Ausführung. Beispielsweise erinnern die Gauben im Dach mit ihren konkav gebogenen Dächern eher an China als an Indien.⁴⁸¹

Auch das Anwesen Hope End war ein wunderbares Beispiel für die Übernahme indischer Architekturelemente. 1810 ließ Edward Moulton-Barrett das alte Haus durch einen „orientalisch“ anmutenden Komplex ersetzen. Jedoch erinnerte der Bau mehr an türkische Architektur und die Authentizität war auch nicht im Entferntesten so weit getrieben wie bei Sezincote. Herausstechend war vor allem die große islamische Kuppel des Hauptgebäudes, die man bei einer Skizze von Philip Ballard von 1810 sehen kann (Abbildung 4.15).⁴⁸² Vielleicht hatte Edward Moulton-Barrett das Design selbst erdacht. Er war weithin als

⁴⁷⁶ Vgl. Head, 1986, S. 37.

⁴⁷⁷ Vgl. Conner, 1979, S. 120.

⁴⁷⁸ Vgl. Head, 1986, S. 38.

⁴⁷⁹ Vgl. Conner, 1979, S. 121.

⁴⁸⁰ Vgl. Conner, 1979, S. 122.

⁴⁸¹ Vgl. Conner, 1979, S. 124.

⁴⁸² Vgl. Conner, 1979, S. 125.

willensstark und eigenbrötlerisch bekannt und so könnte auch Hope End eine Geste der Unabhängigkeit sein. Leider musste er das Anwesen wenige Jahre später aufgrund finanzieller Schwierigkeiten aufgeben und es wurde 1867 vom neuen Herrn zerstört, so dass heute nur noch Teile der Stallungen erhalten sind.⁴⁸³ Somit ist auch klar, dass Ödön Lechner keinesfalls den Bau Hope End gesehen oder gekannt haben kann, außer eventuell von Zeichnungen wie eben jener von Philip Ballard.

Edmund Aikin war einer der wenigen anderen Künstler, die mit Herz und vor allem Verständnis für fremde Architektur die Motive der Moguln in ihre Pläne für Villen und ähnliche Bauten integrierten. In „Designs for Villas and other rural Buildings“ kann man seine Fähigkeit entdecken, die islamische Architektur Indiens von der hinduistisch Geprägten zu unterscheiden. Seine Designs beinhalten *chujjahs*, *pīshṭāqs* und weitere typische Elemente der Mogularchitektur wie man auch an seinem Design für eine Villa im „Indian Style“ von 1808 erkennen kann (Abbildung 4.16.).⁴⁸⁴

Der berühmteste Bau des „Indian Revival“ dürfte allerdings der Royal Pavilion von John Nash sein (Abbildungen 4.17. und 4.18.). Der Prinz von Wales war zuerst sehr wählerisch, da weder die Pläne von Holland, Porden oder Repton verwirklicht wurden und als der vierte Architekt Wyatt 1813 starb erhielt schließlich John Nash den Auftrag.⁴⁸⁵ Eine radikale Planvariante des Baus mit „orientalischen“ Kolonnaden, kleinen Kuppeln zusätzlich zu einer Großen überzeugte den Prinzen schließlich und 1822 war der Royal Pavilion vollendet.⁴⁸⁶ Interessant ist weiterhin das Nordtor, welches 1832 unter Nashs Nachfolger Joseph Good entstand, aber nach Nashs Plänen erbaut wurde (Abbildung 4.19.).⁴⁸⁷

Ebenso sind die Clifton Bäder in Gravesend ein beeindruckendes Beispiel für die Übernahme der Mogularchitektur in England. Sie wurden um 1835 wahrscheinlich von Amon Henry Wilds erbaut (Abbildung 4.20.). Auch die Mount Zion Baptist Chapel in Devonport von 1823-24 und ein Tor in Dromana bedienen sich in der Schatzkiste der indischen Bauelemente (Abbildung 4.21.).⁴⁸⁸

Leider ergibt ein Vergleich des Kunstgewerbemuseum Lechners mit den beeindruckenden Überresten der frühen englischen Kolonialarchitektur kein schlüssiges Ergebnis. Der Grund dafür ist die Konzentration der indischen Zitate auf den Außenbau. In ganz wenigen Fällen offenbart auch das Innere die Auseinandersetzung mit Bauelementen der Moguln. Allerdings

⁴⁸³ Vgl. Conner, 1979, S. 126.

⁴⁸⁴ Vgl. Conner, 1979, S. 129.

⁴⁸⁵ Vgl. Conner, 1979, S. 141.

⁴⁸⁶ Vgl. Conner, 1979, S. 143.

⁴⁸⁷ Vgl. Conner, 1979, S. 149.

⁴⁸⁸ Vgl. Conner, 1979, S. 154.

wird man kaum feststellen können, ob Ödön Lechner die englischen Bauten nicht besichtigte oder ob er die Architektur sehr wohl gesehen hat, aber selbstbewusst in eine andere Richtung gehen wollte.

4.1.5. Letztes Aufblühen des „Indian Revivals“:

Mitte des 19. Jahrhunderts änderte sich die Einstellung der Briten zur „orientalisch“ beeinflussten Architektur drastisch und nicht zum Positiven.⁴⁸⁹ Die indische Kunst wurde mit der Extravaganz von George IV und mit unpopulären Geschehnissen in Indien selbst in Verbindung gebracht.⁴⁹⁰ Wahrscheinlich kam es zu dieser Entwicklung unter anderem aufgrund des ersten Aufstommens eines Auflehnens der indischen Bevölkerung gegen die englischen Kolonialherren 1857.

Und doch kam es in den 1880ern zu einer erneuten Interessensbekundung, als verschiedene Innenräume indisch gestaltet und dekoriert wurden wie das East India House Museum oder John Nortons „Indian Hall“ in Elveden Hall in Suffolk.⁴⁹¹ Ersteres wurde nach dem Vorbild der Audienzhalle (*dīwān-i khāṣṣ*) im Fort von Agra errichtet und konnte mit seinen Ausstellungen und exotischen Schaustücken viele Besucher verzeichnen (Abbildung 4.22.).⁴⁹² John Norton studierte für seine authentische Gestaltung des Raums in Elveden Hall unter anderem die Fotografien von Bourne, die im Laufe dieser Arbeit noch genauer beleuchtet werden (Abbildung 4.23.).⁴⁹³ In diesem Salon wird der charakteristische Lappenbogen wie man ihn auch bei Lechner findet mit Säulen kombiniert, wie es auch unter Shah Jahan gebräuchlich war. Lechner hingegen arbeitet ohne Säulen. Diese Tatsache allein ist zwar nicht ausreichend, um Räume wie Elveden Hall als Vorbild Lechners auszuschließen, aber sie stellt einen interessanten Aspekt in Bezug auf das Schaffen des Ungarn dar. Elveden wird allerdings noch einmal genauer betrachtet, da dieser Raum nicht der einzige indisch beeinflusste in dem Bau bleiben sollte.

Mit indischen Elementen ausgestattete Innenräume sind in England trotzdem eher selten zu finden und oft nur eine von vielen Attraktionen in einem europäischen Gebäude. Ein besonders interessantes Beispiel liefert der Billardraum in Bagshot Park in Surrey (Abbildung 4.24.). Ende des 19. Jahrhunderts gehörte das Anwesen dem Duke von Connaught, einem

⁴⁸⁹ Vgl. Conner, 1979, S. 151.

⁴⁹⁰ Vgl. Conner, 1979, S. 171.

⁴⁹¹ Vgl. Head, 1986, S. 113

⁴⁹² Vgl. Sweetman, 1991, S. 163.

⁴⁹³ Vgl. Sweetman, 1991, S. 195.

Offizier, der bereits in Ägypten und in den 1880ern in Indien seine Liebe für die islamische Kunst und Kultur erkannte. Als Connaught 1884 bei einer Ausstellung in Kalkutta auf John Lockwood Kipling, einem britischen Professor einiger wichtiger indischer Kunstschulen und einem bedeutenden Verfechter dieser Kunst, traf, entstand die Idee einen Raum in Bagshot Park im indischen Stil zu dekorieren. Kipling schlug als Bewunderer der indischen Holzkunst vor, die Wände mit geschnitzten und die Decke mit geometrischen Flächen zu gestalten. Auch der Korridor vor dem Billardraum wurde ähnlich gestaltet und die Wände mit *pinjra* beziehungsweise mit Gitterwerk aus Holz dekoriert (Abbildung 4.25.).⁴⁹⁴ In erwähntem Korridor findet man geschnitzte Lappenbögen mit floralem Zierelementen in der Zwickelfläche über den Bögen, die an Lechners Formen erinnern. Der wichtigste Unterschied, der den Raum in Bagshot Park von anderen fremdländisch gestalteten Rauch- oder Billardräumen trennt, ist die Tatsache, dass er das Ergebnis einer „royal commission“ war, um zu demonstrieren, wie man indische Schnitzereien in England nutzen könnte.⁴⁹⁵ Die Wirkung blieb nicht aus und 1890 schrieb der Sekretär von Königin Viktoria an Kipling mit der Bitte um ein Treffen. Dabei sollte der Wunsch der Königin besprochen werden einen eigenen Raum in Osborne House indisch dekorieren zu lassen. Da die Kosten für Viktoria niedrig gehalten werden sollten, entschied man so gut wie kein echtes Holz sondern Verzierung aus Gips und Putz zu verwenden. Allerdings bestand die Königin darauf, einen indischen Künstler zu beschäftigen und so wurde Ram Singh, ein Freund Kiplings, aus Lahore angefordert.⁴⁹⁶ Der 1892 fertig gestellt Speisesaal in Osborne House fällt vor allem durch eine „hinduisierte“ Version der Mogularchitektur des 16. Jahrhunderts auf (Abbildung 4.26.). Kipling benutzte diesen Ausdruck selbst, gab allerdings keine genaueren Gründe für die Vermischung der indischen Kunstformen an.⁴⁹⁷ Am Auffälligsten erscheint der überlebensgroße Pfau über dem Kamin, der an den berühmten Pfauenthron der Moguln erinnert und somit ein Symbol für die Königin als Erbin der islamischen Herrscher ist.⁴⁹⁸

Zwischen 1899 und 1903 entstand in England einer der homogensten durch die Mogularchitektur beeinflussten Innenräume wieder in Elveden Hall in Suffolk. Er wurde von Caspar Purdon Clarke entworfen, einem Architekten, der mit dem anglo-indischen Baustil vertraut und für die Verwaltung der indischen Sektion im South Kensington Museum zuständig war. In Suffolk schien er vor allem durch die Werke seines Freundes Sir Samuel

⁴⁹⁴ Vgl. Head, 1986, S. 113.

⁴⁹⁵ Vgl. Head, 1986, S. 115.

⁴⁹⁶ Vgl. Head, 1986, S. 116.

⁴⁹⁷ Vgl. Head, 1986, S. 117.

⁴⁹⁸ Vgl. Head, 1986, S. 116.

Swinton Jacob und dessen „Jeypore Portfolios“ beeinflusst gewesen zu sein. Für Details konnte Clarke des Weiteren natürlich jederzeit die Beispiele für indische Architektur im South Kensington Museum konsultieren.⁴⁹⁹ Allerdings kann man allein durch die Entstehungszeit diesen Raum in Elveden Hall als Vorbild für Lechner ausschließen, da seine Englandreise schon einige Jahre zurück lag und er um 1899 bereits mit seinem Kunstgewerbemuseum fertig war.

Ansichten dieser Räume oder auch Zeichnungen derselben bieten natürlich einen besseren Vergleich mit dem Innenraum des Kunstgewerbemuseums. Vor allem die Gestaltung der Bögen könnte darauf hindeuten, dass Ödön Lechner diese oder ähnliche Räume an Ort und Stelle oder über Abbildungen kennen gelernt haben dürfte.

Einen der spätesten Bauten mit einer indisch beeinflussten Außenwirkung findet man in Woking, in der Nähe Londons. Die Shah Jahan Moschee wurde 1889 fertig gestellt und weist einige Elemente der Mogularchitektur auf, wie beispielsweise eine Zwiebelkuppel, ein *pīshṭāq*, charakteristisch geformte Nischen und einige Dekorelemente (Abbildung 4.27.). Crinson spricht in seinem Aufsatz davon, dass man als Vorbilder die Badshahi Moschee in Lahore und das Taj Mahal heranziehen könne, da die Moschee unter anderem nach Shah Jahan benannt wurde. Das Gebäude weist allerdings auch andere Einflüsse auf.⁵⁰⁰ So hat William Isaac Chambers auch eine kleinere Anzahl ägyptischer mameluckischer Architektur angebracht, die er beispielsweise aus Jules Bourgoins „Les Art Arabes“ von 1873 gekannt haben könnte. Die Moschee ist durch diese Vermischung der Bauelemente eindeutig als Produkt des Orientalismus‘ dieser Zeit zu verstehen.⁵⁰¹

4.1.6. Englische Kolonialarchitektur in Indien:

Man darf bei der Beschäftigung mit der englischen Kolonialarchitektur nicht vergessen, dass die größte Menge der erhaltenen Bauten nicht auf dem britischen Kontinent, sondern in Indien zu finden ist. Diese Architektur darf nicht außer Acht gelassen werden, da sie über Bilder, Stiche und Fotografien wahrscheinlich in hohem Maße auch in England direkt bekannt war und somit für Lechner zugänglich gewesen sein könnte.

Der britische Raj begann speziell nach 1857 nach einer Architekturform für öffentliche Bauten zu suchen, die der Stellung der Engländer in Indien entsprach. Dieser sogenannte

⁴⁹⁹ Vgl. Head, 1986, S. 88.

⁵⁰⁰ Vgl. Crinson, 2003, S. 81.

⁵⁰¹ Vgl. Crinson, 2003, S. 82.

indo-sarazenische Stil wurde teilweise gar von den ansässigen Maharajas aufgegriffen.⁵⁰² Indien war keine normale Kolonie, sondern ein essentieller Teil der britischen Macht. Ende des 19. Jahrhunderts lebten fünf Sechstel der englischen Bevölkerung auf dem Subkontinent. Nicht nur die Bodenschätze, die Handelsstationen und die verfügbaren Arbeitskräfte, sondern auch das Ansehen, welches diese Eroberung mit sich brachte, waren für die Stellung der Briten von großer Bedeutung.⁵⁰³ In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Diskussion um einen passenden Stil für die Bauten der britischen Kolonialmacht besonders heftig. Die Meinung, dass man England und die Vormachtstellung der Briten in Indien am besten mit europäischer Architektur repräsentieren sollte, war genauso stark vertreten wie die Idee, sich den muslimischen Herrscher anzupassen und keine neue Architektur zu verbreiten, sondern die indigenen Stile für die eigenen Wünsche und Zwecke zu adaptieren.⁵⁰⁴ Beide Parteien waren sich jedoch einig, dass die Wahl des Stils essentiell für die Repräsentation Britanniens und der Vision eines Imperiums war.⁵⁰⁵ Die ersten Jahrzehnte britischer Herrschaft auf dem indischen Subkontinent waren auf die Ausdehnung und die Etablierung der britischen Kolonialmacht ausgelegt.⁵⁰⁶ Kunst und Architektur standen erst nach 1857 im Zentrum des Interesses. In diesem Jahr wurde die britische Kolonialmacht durch die sogenannte „Sepoy Mutiny“ erschüttert und ein Jahr später wurde die East India Company aufgelöst und Britisch-Indien zu einer formellen Kronkolonie. Für die Briten war fortan klar, dass eine effektive Kontrolle Indiens nicht nur von der Truppenstärke, sondern auch von der Akkumulation von Wissen über das Land, die Menschen und die Geschichte abhängig war.⁵⁰⁷ Diese neue Einstellung führte unter anderem zur Gründung wichtiger Institutionen wie der des Archaeological Survey of India in der Form, in der er heute noch besteht. Darüber hinaus wurden in den Provinzen ethnologische Studien durchgeführt, die das Verständnis für die Geschichte und Tradition indischer Kunst fördern sollten.⁵⁰⁸ Antike Stätten und Monumente wurden beschrieben und evaluiert, wobei buddhistischer Kunst eine besondere Rolle zufiel, da es in einigen Teilen Indiens, speziell in der Region Gandhāra zu einer Übernahme griechischer ästhetischer Prinzipien kam. Der Kontakt zur hellenistischen Kunst und Kultur, beispielsweise über Alexander den Großen, der ca. 326 vor Christus bis Gandharā vorstieß,

⁵⁰² Vgl. Tillotson, 2009, S. 182.

⁵⁰³ Vgl. Morris and Winchester, 1983, S. 5.

⁵⁰⁴ Vgl. Metcalf, 2005, S. 105.

⁵⁰⁵ Vgl. Metcalf, 2005, S. 106.

⁵⁰⁶ Vgl. Metcalf, 2005, S. 107.

⁵⁰⁷ Vgl. Metcalf, 2005, S. 109.

⁵⁰⁸ Vgl. Metcalf, 2005, S. 110.

war prägend für den Stil dieser Region.⁵⁰⁹ Invasionswellen von Griechen, Indo-Griechen, Indo-Parther und weiteren Kulturen brachten immer wieder fremde Einflüsse in dieses Gebiet.⁵¹⁰ Die frühesten buddhistischen Kunstwerke Gandhāras stammen ungefähr aus dem 3. Jahrhundert vor Christus.⁵¹¹ Die starke Modellierung und der angestrebte Realismus sind wichtige Kennzeichen der griechischen Kunst.⁵¹² Neben der Tatsache, dass die buddhistischen Stätten zu den ältesten erhaltenen Monumenten Indiens zählen, empfanden die Briten die vertraute Ästhetik als Qualitätsmerkmal.⁵¹³ Die Ablösung des Buddhismus durch den Hinduismus und die infolge erbauten Monumente sahen die Briten als Rückschritt an.⁵¹⁴ Obwohl die Moguln und ihre Architektur gepriesen und geschätzt wurde, war der sukzessive Verfall Indiens in den Augen der Briten nur durch die Kolonisierung aufzuhalten. Vor allem die Architektur des 18. Jahrhunderts der späten Moguln oder der *nawabs* wurde von den Engländern als vulgär und als Höhepunkt des Niedergangs Indiens bezeichnet.⁵¹⁵ Die Kolonialherrscher schrieben die bedeutenden Schaffensphasen indischer Kunst dem Einfluss ausländischer Eroberer, wie es auch sie selbst waren, zu.⁵¹⁶ Schon seit Beginn der britischen Herrschaft wurde in Indien die Bevölkerung und etwas später auch die Architektur in die zwei Bereiche „Hindu“ und „Muslim“ geteilt.⁵¹⁷ Die hinduistische Tempel-Architektur kam den Briten weniger entgegen als der sogenannte „Saracenic Style“, der Stil der muslimischen Herrscherdynastien, dessen Bögen und Kuppeln an die Architektur des frühen Christentums erinnerte und damit für westliche Augen einer vertrauteren Ästhetik entsprach.⁵¹⁸ Darüber hinaus hatten die Briten die Dynastie der Moguln abgelöst und wollten sich durch die Übernahme islamischer Bauformen sozusagen in die Reihe der Herrscherdynastien eingliedern und ihren Anspruch legitimieren.⁵¹⁹ Durch die Erforschung und chronologische Einteilung der Geschichte Indiens schufen sich die Engländer ihren eigenen Platz darin.⁵²⁰ Die Vergangenheit Indiens wurde studiert, Elemente der Architektur vorangehender Herrscher assimiliert und England den Indern als Endpunkt ihrer langen Entwicklung präsentiert.⁵²¹ Doch die Integration der muslimischen Bauformen in die Formensprache der

⁵⁰⁹ Vgl. Eliade, 1987, S. 326.

⁵¹⁰ Vgl. Klimburg-Salter, 1995, S. 121.

⁵¹¹ Vgl. Luczanits, 2009, S. 73.

⁵¹² Vgl. Klimburg-Salter, 1995, S. 121.

⁵¹³ Vgl. Metcalf, 1994, S. 150.

⁵¹⁴ Vgl. Metcalf, 2005, S. 186.

⁵¹⁵ Vgl. Metcalf, 2005, S. 187.

⁵¹⁶ Vgl. Metcalf, 1994, S. 152.

⁵¹⁷ Vgl. Metcalf, 2005, S. 110.

⁵¹⁸ Vgl. Metcalf, 2005, S. 112.

⁵¹⁹ Vgl. Metcalf, 2007, S. 57.

⁵²⁰ Vgl. Metcalf, 1994, S. 148.

⁵²¹ Vgl. Metcalf, 2007, S. 66.

Kolonialarchitektur wurde nicht sofort akzeptiert und musste erst einige experimentelle Phasen überstehen.⁵²² Zur Anwendung kam sie speziell bei Bauten, die hauptsächlich von Indern genutzt wurden wie beispielsweise Museen oder Bahnstationen, um die Bereicherung durch die britische Eroberung Indiens deutlich zu machen.⁵²³ Bei Gebäuden, die speziell für Briten erdacht waren, blieben europäischen Formen das bevorzugte Stilmittel, wobei einige Architekten indigene Motive als Dekoration einsetzten.⁵²⁴ Die britischen Architekten waren sich nicht nur darüber im Klaren, dass sich in Indien verschiedene Stile unter den unterschiedlichen muslimischen Herrschern entwickelt hatten, sondern sie waren auch bei der Auswahl der verschiedenen Elemente wählerisch. So waren sie speziell bei Übernahmen aus der Mogularchitektur vorsichtig, da sie als zu prächtig empfunden wurde und man eventuell auch den Vergleich mit den kunstvollen Bauwerken scheute. Als Folge wurden eher einzelne Elemente der Mogularchitektur in das Repertoire der englischen Architekten aufgenommen wie Säulen, Konsolen oder *chhatrīs*.⁵²⁵ Beliebte waren darüber hinaus Kuppeln unterschiedlichster Form oder auch *chujjahs*, die man schon in der Architektur der Delhi-Sultanate antrifft.⁵²⁶ Eines jedoch gaben die Briten nie auf: Als Kolonialmacht und Kultur standen sie immer über den Indern. Beispielsweise bauten die Engländer keinen einzigen Tempel und keine Moschee, wie es bei früheren Herrschern der Brauch war, um sich mit der Bevölkerung zu verbinden und ihre Herrschaft zu kräftigen.⁵²⁷

Ein wichtiger Unterschied zur Architektur der englischen Heimat ist die Verzögerung mit der die Stile von Europa nach Indien kamen. Des Weiteren war die Einstellung der britischen Bevölkerung der indischen Kolonie nicht annähernd so flexibel und weitaus konservativer als es die der Briten Europas war. Sie wussten selbst am besten, was gut war und noch lange jenen Stilrichtungen die Treue, die bei ihrer Abreise in England modern gewesen waren. Trotzdem erreichten die Moden der englischen Architektur – von Palladianismus über den gregorianischen Neoklassizismus bis hin zum „Gothic Revival“ – allesamt Indien, allerdings mit beachtlicher zeitlicher Verzögerung. In Indien mutierten die Stile leicht und wurden größer und meist monumentaler.⁵²⁸ Beispielsweise hatten die Architekten mit Widrigkeiten zu kämpfen, die es so in Europa nicht gab. Das größte Problem stellte das extreme Klima des indischen Subkontinents dar – einerseits unglaublich heiß und trocken und andererseits nass,

⁵²² Vgl. Metcalf, 2005, S. 112.

⁵²³ Vgl. Metcalf, 2005, S. 120.

⁵²⁴ Vgl. Metcalf, 2005, S. 129.

⁵²⁵ Vgl. Metcalf, 2005, S. 124.

⁵²⁶ Vgl. Metcalf, 2005, S. 125.

⁵²⁷ Vgl. Metcalf, 2005, S. 135.

⁵²⁸ Vgl. Morris and Winchester, 1983, S. 14.

feucht und unwirtlich.⁵²⁹ Das Ergebnis waren Bauten jedes Stils überhäuft mit Anbauten zum Schutz vor dem Wetter. In einigen Fällen wurde das europäische Formengut einer bestehenden indischen Anlage einfach oktroyiert. Diese Hybridformen waren ein Symbol der Eroberung des Landes.⁵³⁰ Häufig machten die Engländer ihre imperiale Präsenz in Indien durch Bauten geltend. Allerdings waren die meisten öffentlichen und privaten Gebäude von militärischen Ingenieuren entworfen worden, die sich ihr Handwerk größtenteils selbst beigebracht hatten.⁵³¹ Selten waren berühmte Architekten am Werk. Die meisten waren Amateure und blieben sogar des Öfteren vollständig anonym. Zu großen Stücken verließen sich diese Handwerker auf Handbücher über Architektur wie beispielsweise John Sloans „Plans for buildings“ von 1788.⁵³²

4.1.6.1. Relevante Werke:

Speziell gegen Ende des 19. Jahrhunderts führten Architekten wie R.F. Chisholm oder Major C. Mant eine eklektisch geprägte Architektur ein, die als Vorbild für Lechners Stil gedient haben könnte. In ihren Designs übernahmen sie verschiedene Architekturelemente und mischten beispielsweise Formen der Rajputen mit Mogulmotiven. Durch die Vermischung der unterschiedlichen Kunstformen Indiens proklamierten sich die Briten als Herrscher über Indien und seine unterschiedlichen Einwohner und Kulturen. Ein beeindruckendes Beispiel dieses indo-sarazenischen Stils ist das Mayo College von Major C. Mant in Ajmer von 1875.⁵³³ Im Laufe dieser Arbeit kommt immer wieder die Frage auf, warum Lechners Außengestaltung des Kunstgewerbemuseums so ungewöhnlich für indisch beeinflusste Architektur war, und er selbst den Eingang dennoch sogar als „zu indisch“ bezeichnete. Erst eine Beschäftigung mit dem Werk von Raymond Head beleuchtet die Sache von einer anderen Seite und zeigt eine mögliche Erklärung auf. Head schreibt, dass Lechner vor allem die englischen Bauten in Indien in Form von Illustrationen studierte und weniger die Kolonialarchitektur Englands selbst. Er liefert ein äußerst interessantes Vergleichsbeispiel. Es ist der Chhatrapati Shivaji Terminus von F.W. Stevens in Bombay, früher als Victoria Terminus bekannt, der um 1888 fertig gestellt wurde (Abbildung 4.28.). Auf den ersten Blick sind die Ähnlichkeiten, wie etwa die Mischung von gotischen und „orientalischen“ Elementen

⁵²⁹ Vgl. Morris and Winchester, 1983, S. 17.

⁵³⁰ Vgl. Hooek, 2010, S. 282.

⁵³¹ Vgl. Hooek, 2010, S. 278.

⁵³² Vgl. Morris and Winchester, 1983, S. 20.

⁵³³ Vgl. Metcalf, 1994, S. 158.

der Außengestaltung evident.⁵³⁴ In Bombay findet sich wie bei Lechner ein Mittelrisalit mit Kuppellösung, der das Gebäude in zwei Flügel teilt. Des Weiteren zeigt auch die Fassadengestaltung der beiden Bauten gewisse Ähnlichkeiten. Der auffälligste Unterschied ist Lechners eingeschränkte Verwendung der indischen Bauelemente auf den Innenraum. Lechner selbst soll gesagt haben, dass die Front des Kunstgewerbemuseums von einer Bahnstation in Kalkutta beeinflusst sein soll, doch Raymond Head geht von einem Irrtum Lechners aus und bringt überzeugende Argumente, dass der Chhatrapati Shivaji Terminus gemeint sein könnte.⁵³⁵ Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang das Gerücht, dass die Pläne für den Victoria Terminus original für eine Bahnstation in London gedacht waren. Damit wäre auch die Möglichkeit ungemein größer, dass Ödön Lechner Entwürfe für diesen Bau in England gesehen haben könnte. Leider gibt es dafür keine Beweise. Allerdings erinnert die fertige Station an die St. Pancras Railway Station in London, die 1868 eröffnet wurde (Abbildung 4.29.).⁵³⁶

Es drängt sich einem die Idee auf, dass Lechner nicht die indische Architektur direkt, sondern vor allem der englische Umgang mit ihr beeindruckte. Ob man allerdings daraus schließen könnte, dass Lechner eher England als Indien als Vorbild sah, ist sehr fragwürdig. Man könnte dem Ungarn unterstellen, dass er die Architektur der Moguln in ihrer Komplexität nicht richtig fassen konnte und somit eher ungewollt eine Mischung aus englischer Kolonialarchitektur und der Mogularchitektur schuf. Falls er eventuell die ungarische Nation unbewusst oder bewusst doch über die indischen Wurzeln stellen wollte, wäre der englische Umgang mit der indischen Architektur ein perfektes Vorbild für Ödön Lechner gewesen.

4.1.7. Owen Jones:

Einem Engländer muss eine Sonderstellung in dieser Arbeit zugesichert werden. Owen Jones lebte von 1809 bis 1874 und steht unbewusst in besonderem Zusammenhang mit Ödön Lechners Arbeit. Dieser britische Architekt, der vor allem für seine Mitarbeit am „Crystal Palace“ 1851 berühmt geworden ist, assoziierte schon vor dem Ungarn positive Eigenschaften mit der Kunst des nahen Ostens oder anders gesagt der Kunst des „Orients“ – ein Aspekt Lechners Kunst der später genauer untersucht wird. Diese ungewöhnliche Tatsache ist es wert, genauer beleuchtet zu werden. Jones kam schon früh in die Lehre zu Lewis Vuillamy

⁵³⁴ Vgl. Head, 1986, S. 91.

⁵³⁵ Vgl. Head, 1986, S. 91.

⁵³⁶ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/St_Pancras_railway_station am 08.02.2011.

(1791-1871), einem der ersten britischen Architekten, der den Nahen Osten bereist und seine Architektur und Kunst gesehen und studiert hat. Mit ihm besuchte Jones zwischen 1832 und 1833 Ägypten und Konstantinopel und im Jahre 1834 Spanien und Frankreich.⁵³⁷ Derartige Studienreisen entsprangen der „Turkomanie“ des 18. Jahrhunderts, welche die Kunst der Ottomanen in Ländern wie England und Frankreich bekannt machte.⁵³⁸ Eines der wichtigsten Werke Owen Jones‘ war das Ergebnis seiner ausgedehnten Studien. Zwischen 1842 und 1845 arbeitete er an „Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra“.⁵³⁹ Das maurische Bauwerk war in den 1830ern und 40ern zu einem beliebten Studienobjekt geworden, während zuvor islamische Architektur oftmals als unbedeutend abgehandelt worden war.⁵⁴⁰ Mit Jules Gourey (1803-34) hatte Jones zuvor auf seiner Reise nach Spanien hunderte genaue Zeichnungen von der Alhambra in Spanien angefertigt.⁵⁴¹ Besonderes Interesse hatte er daran, dass diese Blätter bunt gedruckt werden konnten. Vor allem Farben und Muster erregten seine Aufmerksamkeit.⁵⁴² In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts standen eben diese Punkte und ihre Anwendung im Bereich der Architektur im Schussfeuer der Kunstszene.⁵⁴³ Jones kritisierte in seinem Werk schon früh die britische Architektur als unpassend und nichtssagend.⁵⁴⁴ Er forderte ein Ablassen von der Imitation anderer Stile und die Schaffung neuer origineller Designs mithilfe der neuesten Technik und Materialien.⁵⁴⁵ Jones fokussierte seine Aufmerksamkeit als Erster auch auf das Material, die Muster und andere pragmatische Informationen der islamischen Kunst und Architektur.⁵⁴⁶ Beispielsweise entdeckte er, dass die geometrischen, arabischen Motive und zweidimensionalen Muster auf Rastern gleich weit entfernter senkrechter und waagrechter Linien oder Diagonalen basieren.⁵⁴⁷ Jones entwickelte auf der Grundlage seiner Forschung viele Musterbeispiele, die jedoch oft kritisiert wurden. Man unterstellte Jones, dass er nicht von den „moorish patterns“ loskam.⁵⁴⁸ 1856 vollendete der Engländer sein bekanntestes Werk „The Grammar of Ornament“ mit hunderten chromolithografischen Abbildungen. Jones vertrat damit vehement seine Ideen und sagte,

⁵³⁷ Vgl. Flores, 2006, S. 13.

⁵³⁸ Vgl. Searight, 2006, S. 129.

⁵³⁹ Vgl. Flores, 2006, S. 14.

⁵⁴⁰ Vgl. Flores, 2006, S. 15.

⁵⁴¹ Vgl. Flores, 2006, S. 16.

⁵⁴² Vgl. Flores, 2006, S. 17.

⁵⁴³ Vgl. Searight, 2006, S. 129.

⁵⁴⁴ Vgl. Flores, 2006, S. 14.

⁵⁴⁵ Vgl. Flores, 2006, S. 15.

⁵⁴⁶ Vgl. Flores, 2006, S. 26.

⁵⁴⁷ Vgl. Flores, 2006, S. 29.

⁵⁴⁸ Vgl. Flores, 2006, S. 23.

dass die Architektur die Mutter aller Ornamentierungen sei.⁵⁴⁹ Er schreibt: „The decorative Arts arise from, and are attendant upon, architecture. [...] Construction should be decorated. Decoration should never be purposely constructed. Colour is used to assist in the development of form, and to distinguish objects or parts of objects one from another.“⁵⁵⁰ Er verglich darüber hinaus die englische und die indische Herangehensweise an Dekoration. Den Briten schrieb er den Versuch zu, die Natur so genau wie möglich nachzubilden und damit die Integrität der Fläche zu zerstören. Die indischen Künstler hingegen verdankten ihrer Fähigkeit Dekoration und Fläche meisterhaft zu vereinen die Möglichkeit eine generelle Idee zu vermitteln und damit meisterliche Werke zu schaffen.⁵⁵¹ Sein Werk war weit verbreitet und man könnte annehmen, dass auch Ödön Lechner Jones Ideen und Theorien kannte. Der Engländer bildete auch indische Ornamente in seinem Band ab. Die Muster übernahm er indischer Kunst – zum Teil von indischen Vasen, die in den Ausstellungen von 1851 und 1855 in London zu sehen gewesen war.⁵⁵² Eine Tafel, welche den puristischen Titel „indisches Ornament“ trägt, zeigt eine volle Blumenvase in einer Rahmung, die dem Lappenbogen oder auch den *chīnī khānas* ähnelt (Abbildung 4.30.).⁵⁵³ Das Problem des Werks von Owen Jones ist die fehlende Definition des „Inders“ beziehungsweise des „Indischen“. Es geht deutlich hervor, dass nicht die Kunst der Hindus gemeint ist, da diese ein eigenes Kapitel zugewiesen bekommen haben, doch es bleibt ein Rätsel, ob Owen Jones tatsächlich bewusst die Kunst der Moguln abbildete. Seine architektonischen Werke zeigen eine starke Auseinandersetzung mit der Kunst des Islams, allerdings in der Ausführung gänzlich anders als die Lechners. Meist sind nur Details der Bauten – Fenster, Brüstungen und Ähnliches - mit Mustern oder kleinen Elementen aus der islamischen Kunst geschmückt.⁵⁵⁴ 1866 schuf Jones einen Kiosk aus Gusseisen in Derby, der vor allem in seiner Dachkonstruktion an das Glasdach von Lechners Kunstgewerbemuseum erinnert (Abbildung 4.31.).⁵⁵⁵

Als Owen Jones im April 1874 starb, wurde ein Teil der Londoner Ausstellung dieses Jahres seinem Andenken gewidmet. Viele seiner Zeichnungen und Notizen wurden ausgestellt, doch unglücklicherweise sind die meisten seiner Aufzeichnungen und Werke heute

⁵⁴⁹ Vgl. Flores, 2006, S. 73.

⁵⁵⁰ Vgl. Jones, 1856, S. 5.

⁵⁵¹ Vgl. Head, 1986, S. 95.

⁵⁵² Vgl. Jones, 1856, S. 79.

⁵⁵³ Vgl. Jones, 1856, Tafel LIV, Indian N. 6.

⁵⁵⁴ Vgl. Flores, 2006, S. 184.

⁵⁵⁵ Vgl. Flores, 2006, S. 152.

verschwunden.⁵⁵⁶ Allerdings waren seine Ideen 1870 schon weit verbreitet und anerkannt, sodass man annehmen kann, dass Architekten, die islamische Elemente in ihren Stil übernahmen, damit auch ihre moderne Herangehensweise an Architektur betonen wollten.⁵⁵⁷ In Bezug auf Ödön Lechner ähnelt sich vor allem die Idee durch die Übernahme islamischer Elemente etwas Neues zu schaffen, das so noch nicht da gewesen war und auch das spezielle Interesse für Ornament, das bei Lechner in der Begeisterung für die ungarische Volkskunst wurzelt.

4.2. Fotografien als mögliche Quelle:

Ein weiterer spannender Gedanke ist folgender: Wenn auch die Architekten der englischen Kolonialarchitektur zeitlich nicht in der Lage waren indische Bauten auf Fotos zu bewundern, könnte nicht Ödön Lechner in den 80ern und 90ern des 19. Jahrhunderts Fotografien in England besichtigt haben? Jenő Kismarty-Lechner schreibt hierzu lediglich, dass Ödön Lechner leider nicht in der Lage gewesen wäre die indische Kunst persönlich zu erfahren und er damit auf Reproduktionen und Fotos angewiesen gewesen wäre.⁵⁵⁸ Der interessante Aspekt dieser Möglichkeit ist der Versuch eines Nachvollziehens, welche Bauten als mögliche Vorbilder Lechners in Frage kämen.

Fest steht, dass es bereits um 1840/50 Daguerreotypen in Indien gab.⁵⁵⁹ Fakt ist ebenso, dass die mit Holzschnitten illustrierten Wochenzeitungen Europas zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur wenig über Indien schrieben. Das änderte sich allerdings schlagartig als 1857 indische Truppenteile gegen die Kolonialherren revoltierten und somit den ersten indischen Unabhängigkeitskampf auslösten, der von den Briten nur als „Mutany“ – Meuterei – bezeichnet wurde. Als das Kolonialreich bedroht war, stieg auch die Nachfrage nach Bildern aus Indien und man druckte unter anderem Fotos von Dr. John Murray (1809-98) in Form von Holzstichen.⁵⁶⁰ Um diese Zeit, also in den 50ern des 19. Jahrhunderts, wurden in England auch die ersten Ausstellungen den Fotografien aus Indien gewidmet und man konnte Abzüge von Landschaften und Monumenten bewundern.⁵⁶¹ Fotografien waren vor allem als akkurater

⁵⁵⁶ Vgl. Flores, 2006, S. 9.

⁵⁵⁷ Vgl. Flores, 2006, S. 238.

⁵⁵⁸ Vgl. Kismarty-Lechner, 1961, S. 51.

⁵⁵⁹ Vgl. Bautze, 2008, S. 19.

⁵⁶⁰ Vgl. Bautze, 2008, S. 25.

⁵⁶¹ Vgl. Bautze, 2008, S. 21.

Ersatz für Skizzen und Zeichnungen beliebt.⁵⁶² Zu den wichtigsten Fotografen gehörten zweifellos der bereits erwähnte Dr. John Murray, der in den 1850ern Fotos in Indien machte, Samuel Bourne (1834-1912), der mit seinem Partner Charles Shepard der führende Anbieter von Fotografien in Indien war⁵⁶³ und Colonal Thomas Hesketh Biggs (1822-1905). Letzterer ist bedeutend, da er die islamischen Bauten der Mogulzeit wie kein anderer dokumentierte.⁵⁶⁴ Es ist wichtig einige Beispiele zu zeigen, die einen Einblick in die Motivwahl und die Qualität dieser frühen Fotografien geben. An dieser Stelle bieten sich Arbeiten John Murrays an; beispielsweise eine Fotografie des Torbaus zum Grabmahl des Itimad-ud Daula in Agra, die zwischen 1855 und 1858 entstand (Abbildung 4.32.). Besonders beeindruckend sind auch die zahlreichen Fotografien von Samuel Bourne. Ein wunderbares Vorbild für Lechners Anwendung des Lappenbogens findet man in der Perlenmoschee in Agra, von der Bourne um 1866 ein sehr kunstvolles Foto anfertigte (Abbildung 4.33.). Um diese Zeit verewigte er auch heutige Touristenmagnete wie das Grabmahl des Itimad-ud Daula, den Taj Mahal oder den Torbau zu Akbars Grab (Abbildungen 4.34., 4.35. und 4.36.). Leider muss es auch in diesem Fall wie schon des Öfteren zuvor bei Vermutungen bleiben. Allerdings ist es sehr wahrscheinlich, dass Lechner auf den einen oder anderen Weg – ob in England oder gar in Ungarn selbst – Kenntnisse über indische Bauten auch dem neuen Medium der Fotografie verdankte.

4.3. Ausstellungen, Weltausstellungen und musealen Gestaltungen vor und um 1900:

Es lohnt sich des Weiteren einen Blick auf ein eher unscheinbares aber höchstinteressantes Phänomen zu werfen: die Entwicklung und Ausstattung der Museen in Bezug auf die Präsentation indischer Kunst. Die frühesten Ausstellungen islamischer Kunst kamen im Kontext mit den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts auf und obgleich es darüber hinaus andere Präsentationen gab, wurde das Konzept der Präsentation meist beibehalten. Europa stellte sich zu dieser Zeit als Refugium für die wertvollen Dinge der Welt da.⁵⁶⁵ Speziell die Kunst des sogenannten „Orients“ wurde als Überbleibsel einer vergangenen, glorreichen „orientalischen“ Kultur gehandelt.⁵⁶⁶ Warum ist dieses Thema in Bezug auf Lechners Schaffen von Bedeutung? Was könnte man in diesen Ausstellungen und Museen vorgefunden

⁵⁶² Vgl. Koch, 2006, S. 243.

⁵⁶³ Vgl. Koch, 2006, S. 243.

⁵⁶⁴ Vgl. Bautze, 2008, S. 25.

⁵⁶⁵ Vgl. Roxburgh, 2000, S. 29.

⁵⁶⁶ Vgl. Roxburgh, 2000, S. 12.

haben? Die Sammlungen und Ausstellungsstücke, die Lechner zu Gesicht bekam, könnten weitere Einblicke bieten und erhellen, wie Lechner zu seinem ungewöhnlichen Stil kam und auch wie präsent islamische Kunst in dieser Zeit in Europa überhaupt war. Von Interesse sind dabei vor allem ungarische und englische Museen und ihre Ausstattung, da Lechner beispielsweise während seiner Lehrjahre in Berlin noch anderen Architekturvorstellungen verpflichtet war.

4.3.1. Ungarische Museen:

Interessant ist die Suche nach ungarischen Museen mit indischen Sammlungen beziehungsweise nach Museen die einzelne Ausstellungen der indischen Kunst widmeten. Jedoch wird schnell klar, dass vor Lechners Kunstgewerbemuseum beziehungsweise dessen Vorgänger als Heimat für die kunstgewerbliche Sammlung kein Museum in Ungarn über eine Kollektion indischer Kunstwerke verfügte. Zumindest diese Quelle kann als Inspiration für Lechner und seinen Bau ausgeschlossen werden.

4.3.2. Das Victoria and Albert Museum in London:

Im Gegenzug zu Ungarn konnte England durch den regen Austausch mit seiner Kolonie Ende des 19. Jahrhunderts mit verschiedenen indisch beeinflussten Sammlungen und Ausstellungen aufwarten. Es erscheint essentiell, sich in diesem Zusammenhang mit dem berühmten Victoria and Albert Museum in London zu beschäftigen. Es ist nicht nur ein wichtiger Vorläufer von Lechners Kunstgewerbemuseum, sondern es beheimatete nach 1879-80 auch große Teile der Sammlung der East India Company.⁵⁶⁷ In der 1830ern hatten die Briten verstärkt Angst um ihre Position im internationalen Handel und die Regierung strebte nach einer Verbesserung einheimischer Produkte in Bezug auf Design und Ornament.⁵⁶⁸ Durch die Profite der Weltausstellung von 1851 im Hyde Park konnte ein Museum für Kunstgewerbe errichtet werden und das damalige South Kensington Museum wurde in Auftrag gegeben.⁵⁶⁹ Die Möglichkeit ist relativ groß, dass Lechner eben genau dieses Museum und seine Ausstattung bei seiner Englandreise genauer untersucht haben könnte. In Raimond Heads Buch findet man

⁵⁶⁷ Vgl. Dunn und Burton, 1999, S. 63.

⁵⁶⁸ Vgl. James, 1998, S. XIII.

⁵⁶⁹ Vgl. James, 1998, S. XIV.

hierzu die bereits erwähnte Andeutung, dass Lechner die Sammlungen des South Kensington Museums studierte.⁵⁷⁰ Da er mit seinem Bekannten Zsolnay unterwegs war, liegt auf der Hand, dass Lechner unter anderem die beachtenswerte Sammlung von Fliesen und Keramiken aus Iznik, die beispielsweise oft Blumenmotive wie die Tulpe zierten, genauer betrachten konnte.⁵⁷¹ Interessant ist in Bezug auf Lechners Englandreise 1890 des Weiteren, dass vier Jahre zuvor in besagtem South Kensington Museum eine Ausstellung mit dem Titel „Colonial and Indian Exhibition“ eröffnet wurde.⁵⁷² Im Jahre 1890 gab es darüber hinaus eine Ausstellung, die indischen Metallarbeiten gewidmet war.⁵⁷³ Heute wie damals ist das Victoria and Albert Museum für seine indische Sammlung berühmt (Abbildungen 4.39. und 4.40.). Wichtig ist in dieser Forschungsarbeit weniger der Reichtum an buddhistischen und hinduistischen Kunstwerken, sondern das Vorhandensein islamischer Architektur in diesem Museum. Tatsächlich wurden Teile der Residenzen und öffentlichen Gebäuden der Mogulherrscher dem Publikum präsentiert. Unter anderem fanden Fragmente der großen Residenzstadt Akbars, Fatehpur Sikri ihren Weg in die Hallen des indischen Bereichs (Abbildung 4.41.).⁵⁷⁴ 1982 publizierte Ebba Koch ein Essay, welches Reste einer Kolonnade zum Thema hatte, die im Victoria and Albert Museum aufgetaucht war.⁵⁷⁵ Dabei handelt es sich um eine Säulenreihe, die ursprünglich Teil des Bades Shah Jahans im Roten Forts von Agra war (Abbildungen 4.37. und 4.38.).⁵⁷⁶ 1886 sandte Sir Alfred Lyall die Kolonnade nach London für die sogenannte „Royal Colonial and Indian Exhibition“. Sie war dort zu sehen und ging im Anschluss in die Sammlung des South Kensington Museum über. Allerdings wurde die Kolonnade gegen 1956 demontiert und ins Depot des Museums gebracht.⁵⁷⁷ In Bezug auf den Bau Lechners sind vor allem die Steinintarsien von Interesse. Die Kolonnade weist zwar keine Lappenbögen auf, doch die Säulen, Architraven und Konsolen sind mit exquisiten Blumendekorationen überzogen. An der Säulenbasis findet man beispielsweise zarte Reliefs mit Blumensträußen, während die anderen Teile Steinlegearbeiten vorweisen, die stilisierte Blumen oder auch florale Arabesken darstellen.⁵⁷⁸ Es ist zwar nicht eindeutig festzustellen, ob Lechner bei seinen Englandreisen die Kolonnade im Victoria and Albert Museum zu sehen

⁵⁷⁰ Vgl. Head, 1986, S. 90.

⁵⁷¹ Vgl. Tillinghast, 2007, S. 296.

⁵⁷² Vgl. http://www.iln.org.uk/iln_years/year/1886.htm am 27.07.2010.

⁵⁷³ Vgl. James, 1998, S. 522.

⁵⁷⁴ Vgl. Mitter und Clunas, 1999, S. 226.

⁵⁷⁵ Vgl. Koch, 2001, S. 268.

⁵⁷⁶ Vgl. Koch, 2001, S. 255.

⁵⁷⁷ Vgl. Koch, 2001, S. 260.

⁵⁷⁸ Vgl. Koch, 2001, S. 267.

bekam, jedoch ist die Wahrscheinlichkeit dafür recht groß, nachdem Lechner explizit Verbindungen zwischen indischen und ungarischen Motive und Ornamenten zieht.

Im Victoria and Albert Museum wurden ebenso alltägliche Gebrauchsgegenstände des Hofes der Moguln ausgestellt wie beispielsweise eine Schatulle für Schreibutensilien aus dem frühen 18. Jahrhundert (Abbildung 4.42.). Die florale Gestaltung des Kistchens erinnert stark an die Ornamentik des Taj Mahals und könnte Lechner beeinflusst haben, ungarische und indische Ornamente zu vergleichen.⁵⁷⁹ Darüber hinaus verfügt das Victoria und Albert Museum über zahlreiche Mogultextilien mit Blumenornamenten wie beispielsweise einen kunstvollen Wandbehang aus Baumwolle und Seide (Abbildung 4.43.). Eine blühende Pflanze ist darauf in eine Rahmung in Form eines Lappenbogens eingebettet.

Interessant ist zudem, dass Owen Jones als Künstler am Gebäudekomplex beteiligt war. Er dekorierte 1863 die „Oriental Courts“.⁵⁸⁰

Die wichtigste Sammlung des South Kensington Museums könnte in dem Zusammenhang mit Lechners Kunst allerdings die der Company Paintings sein, eine spezielle Kunstform, die ob ihrer besonderen Bedeutung noch separat behandelt wird. Ursprünglich beheimatete ab 1801 das Museum der East India Company in der Leadenhall Street in London die Sammlung von über 2500 Werken, die zum Teil aus Geschenken von Offizieren der East India Company und andererseits aus Ausstellungsstücken der berühmten Weltausstellungen besteht.⁵⁸¹ 1867 kam die Sammlung erst in das neue Museum der East India Company bevor sie um 1879 schließlich in die „Eastern Galleries“ des South Kensington Museums kamen. Die Mehrheit der Werke waren Darstellungen der Monumente in Delhi und Agra. Selbst heute noch ist die Sammlung der Company Paintings des Victoria and Albert Museums die bedeutendste und umfangreichste der Welt.⁵⁸²

4.3.3. Die Weltausstellungen:

Separate Betrachtung verdient das große Themengebiet der Weltausstellungen. Diese Präsentationen waren zwar nur von kurzer Dauer, hatten jedoch großen Einfluss auf die kommenden Architekten und ihre Ideen. In Lechners Fall ist allerdings eher die folgende Verbreitung, die neuen Impulse sowie das resultierende Interesse an islamischer Kunst durch

⁵⁷⁹ Vgl. Baker (Hrsg.), 1999, S. 247.

⁵⁸⁰ Vgl. Flores, 2006, S. 94.

⁵⁸¹ Vgl. Archer, 1992, S. 18.

⁵⁸² Vgl. Archer, 1992, S. 19.

die Weltausstellungen, von Bedeutung, als einzelne Präsentationen oder Bauten. Es ist allerdings möglich, dass Ödön Lechner während seines Aufenthalts in Paris, die Weltausstellung dort besuchen konnte oder aber einige Jahre später die Weltausstellung in Wien, die zumindest in seiner Nähe stattfand.

Das Phänomen der Weltausstellungen entwickelte sich aus den nationalen Gewerbe- und Industrieausstellungen, die ein Ergebnis der Industrialisierung Europas waren und ab dem späten 18. Jahrhundert stattfanden.⁵⁸³ Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war schließlich die Zeit der großen Weltausstellungen im westlichen Europa. Den Anfang machte die berühmte, bereits erwähnte Weltausstellung in London 1851. Viele Länder und Städte folgten diesem Beispiel, um ihre ökonomischen und industriellen Triumphe zu feiern.⁵⁸⁴ Es handelte sich um ein wirtschaftliches und kulturelles Großereignis, bei dem es vor allem darum ging als Industrienation die eigenen Fortschritte und die nationale Größe im internationalen Vergleich zu demonstrieren. Darüber hinaus machte man sich auf die Suche nach neuen Absatzmärkten. Ware war kein Luxusgut mehr, sondern als Massenware erhältlich.⁵⁸⁵ Mit den Weltausstellungen erhob das westliche Europa den Anspruch eine lückenlose Gesamtschau des menschlichen Schaffens präsentieren zu können.⁵⁸⁶ Allerdings spielten auch Imperialismus und Kolonialismus eine beträchtliche Rolle, da sie das Interesse am Rest der Welt in gewisser Hinsicht förderten, weil ferne Länder nun Teil des Landes und der wirtschaftlichen Prozesse waren.⁵⁸⁷

Ein Ziel war den Besuchern kurze und scheinbar realistische Impressionen fremder Kulturen zu vermitteln. Dazu wurden Bauwerke reproduziert, Artefakte und sogar Menschen aus fernen Ländern in Pavillons präsentiert und ausgestellt.⁵⁸⁸ Vor allem die Ausstellung und Reproduktion berühmter Bauten wie beispielsweise der Alhambra gehen schon auf die Londoner Ausstellung von 1851 zurück. Durch die Ansammlung beziehungsweise Präsentation architektonischer Bauteile aus fernen Ländern wurde eine Art imaginäre Reise produziert und damit wurden Nachbauten fremder Architektur bei kommenden Weltausstellungen unverzichtbar. Jedoch war die Präsentation nicht immer akkurat. Einerseits wurde die wissenschaftliche Seite betont und andererseits wurden Fantasie und Illusion gefördert.⁵⁸⁹ Der Anspruch, eine Plattform friedlichen kulturellen Austauschs zu sein, hatte

⁵⁸³ Vgl. Minichberger, 2007, S. 7.

⁵⁸⁴ Vgl. Celik, 1992, S. 1.

⁵⁸⁵ Vgl. Minichberger, 2007, S. 7.

⁵⁸⁶ Vgl. Minichberger, 2007, S. 8.

⁵⁸⁷ Vgl. Celik, 1992, S. 1.

⁵⁸⁸ Vgl. Celik, 1992, S. 1.

⁵⁸⁹ Vgl. Celik, 1992, S. 2.

auch politisch keine Grundlage. Die Ausstellungen zeigten die Welt nach einem strategischen Konzept und aus der Sicht des Westens.⁵⁹⁰ Die Kolonialmächte demonstrierten ihre Überlegenheit der Kolonie gegenüber und gaben somit einen Grund für ihr Eingreifen in die Angelegenheiten eines fremden Landes.⁵⁹¹ Die großen Weltausstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten meist ein ähnliches Konzept und es wurden nicht nur Produkte aus den Kolonien gezeigt, sondern meist auch Pavillons errichtet, die bestimmten Nationalitäten gewidmet waren und nach außen hin in dem Stil des Landes errichtet waren.⁵⁹² Diese klischeebehafteten Gebäude reihten sich Nation an Nation in richtigen Straßenzügen, die durch die ganze Welt führen sollten.⁵⁹³ Jedoch waren diese Bauten fast ausschließlich Werke europäischer oder amerikanischer Architekten und so nahmen sich diese Künstler jede Freiheit, um den Pavillon den Ansprüchen der Ausstellung entsprechend zu gestalten.⁵⁹⁴ Obwohl islamische Architektur einen prominenten Platz bei den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts einnahm, finden sich verblüffenderweise nur wenige Beispiele indischer Bauten und Bauelementen. Meist wurde ägyptische, türkische, persische oder ottomanische Architektur präsentiert. Von der Londoner Ausstellung von 1851 weiß man, dass es eine eigene indische Abteilung gab, in der Kolonialwaren und sogar ein ausgestopfter Elefant präsentiert wurden, jedoch gab noch keine ländertypischen Pavillons, welche die lokale Architekturtradition veranschaulichen hätte können (Abbildung 4.44.).⁵⁹⁵ England veranstaltete 1851 sozusagen erst einen Prototyp der folgenden Weltausstellungen bei dem 28 Nationen auf mehr als 10 Hektar Fläche im Hyde Park ihre Produkte, Erfindungen und Errungenschaften präsentieren konnten. Die Ausstellung war in vier große Themengebiete unterteilt: Rohstoffe, Fabrikate, Maschinen und angewandte Künste. Die bildenden Künste wurden erst bei der Weltausstellung 1855 in Paris mit einbezogen.⁵⁹⁶ Von besonderer Bedeutung ist die „Exposition Universelle“, die 12 Jahre später erneut in Paris stattfand. Vor allem das Klassifikationssystem der Ausstellung sowie die Einführung themenbezogener Pavillons, die architektonisch unterschiedlich und oft auch exotisch gestaltet worden waren, stellten ein innovatives Novum dar.⁵⁹⁷ 1867 gab es ein ganzes englisches Viertel, in dem auch „orientalische“ Bauten Platz fanden.⁵⁹⁸ In den Radialstraßen des Ausstellungspalastes gab es

⁵⁹⁰ Vgl. Celik, 1992, S. 3.

⁵⁹¹ Vgl. Benedict, 1991, S. 7.

⁵⁹² Vgl. Benedict, 1991, S. 7.

⁵⁹³ Vgl. Bozdoğan, 1988, S. 44.

⁵⁹⁴ Vgl. Benedict, 1991, S. 7.

⁵⁹⁵ Vgl. Vrba, 2003, S. 110 und 111.

⁵⁹⁶ Vgl. Minichberger, 2007, S. 9.

⁵⁹⁷ Vgl. Minichberger, 2007, S. 10.

⁵⁹⁸ Vgl. Vrba, 2003, S. 239.

nicht nur eine „rue du maroc“ sondern auch eine „rue des indes“.⁵⁹⁹ Darüber hinaus konnten die Besucher „orientalische“ Abteilungen wie eine Persische, eine Tunesische oder auch eine Marokkanische bewundern, die bedeutende Fortschritte bei der Präsentation der lokalen Architektur vorweisen konnten.⁶⁰⁰ Auf dem sogenannten Marsfeld waren überdies ein türkischer und ein tunesischer Pavillon aufgebaut, die jedoch mehr dem Vergnügen gewidmet waren, als ein realistisches Bild der lokalen Architekturtraditionen zu vermitteln.⁶⁰¹ Die Weltausstellung 1873 auf dem Pratergelände in Wien war die erste ihrer Art im deutschen Sprachraum.⁶⁰² Sie widmete dem exotischen „Orient“ bereits ein ganzes Viertel, in dem die verschiedensten Stile aufgereiht gezeigt werden.⁶⁰³ Zu den teilnehmenden Länder gehörten nicht nur die westlichen Mächte, sondern auch Nationen wie Ägypten, China, Japan, Marokko, Persien, Thailand, Tunesien oder die Türkei (Abbildungen 4.45. und 4.46.). Diese Staaten nahmen weniger zur Präsentation ihrer Stärke teil als vielmehr um ihre Kulturen vorzustellen und einen Anschluss an die Wirtschaft Europas zu finden.⁶⁰⁴ Der persische Schah Nasir-ad Din besuchte die Ausstellung nicht nur, sondern bekam einen ganzen Pavillon „gewidmet“.⁶⁰⁵ Indien nahm nicht als eigenes Land teil und dem indischen Subkontinent war somit auch keine eigene Abteilung gewidmet, jedoch kann man mit einiger Sicherheit annehmen, dass die Briten indische Waren in ihre Präsentation als Kolonialmacht inkludierten, da sie sehr stolz auf ihre vielen Kolonien und ihr Wirken dort waren. In der Pariser Weltausstellung von 1878 waren die architektonischen Versuche im Vergleich zu früheren Ausstellungen bereits um einiges bemühter geworden. In einer Ausstellungshalle auf dem Marsfeld befand sich ein indischer Pavillon als Einbau, der allerdings trotz allem nicht die Architektur Indiens einfangen konnte, sondern eher ein Konglomerat an „orientalischen“ Bauformen wie Zwiebelkuppeln oder auch Hufeisenbögen präsentiert (Abbildung 4.47.).⁶⁰⁶ 1888 fand in Glasgow in Schottland ein indischer Pavillon der Firma Doulton seinen Weg auf die Weltausstellung. Der Bau zeigt *chhatrīs* an den Ecken und eine Art Lappenbogen, der jedoch nicht spitz zuläuft (Abbildung 4.48.).

Im Falle Lechners kann man nicht mit Sicherheit nachweisen, ob er nicht zumindest an einer der großen Weltausstellungen persönlich teilnehmen konnte, da 1873 sogar in Wien und somit

⁵⁹⁹ Vgl. Vrba, 2003, S. 262.

⁶⁰⁰ Vgl. Vrba, 2003, S. 284.

⁶⁰¹ Vgl. Vrba, 2003, S. 287.

⁶⁰² Vgl. Minichberger, 2007, S. 10.

⁶⁰³ Vgl. Vrba, 2003, S. 354.

⁶⁰⁴ Vgl. Minichberger, 2007, S. 12.

⁶⁰⁵ Vgl. Vrba, 2003, S. 356.

⁶⁰⁶ Vgl. Vrba, 2003, S. 432.

ganz in Lechners Nähe eine dieser großen Ausstellungen stattfand.⁶⁰⁷ Von ihr ist bekannt, dass zwar nicht Indien als eigene Nation aber durchaus das britische Indien und seine Kunst vertreten waren.⁶⁰⁸ Überdies lebte Lechner 1875-78 in Paris und könnte somit die Weltausstellung im Jahre 1878 gesehen haben, bei der die Architektur und Kunst Indien einen prominenten Platz einnahm. Obwohl es keine Belege eines solchen Besuches gibt, kann man trotz allem mit einiger Sicherheit annehmen, dass der kunstinteressierte Ungar sich diese Möglichkeit nicht entgehen lassen hätte. Die Verbreitung islamischer Bauelemente wie beispielsweise die des Hufeisenbogens durch die großen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts ist auf jeden Fall essentiell als Voraussetzung für die Richtung, in die sich Lechners Architekturstil entwickeln sollte.

4.3.4. Die Indienreise von Erzherzog Franz Ferdinand:

Erzherzog Franz Ferdinand kommt eine besondere Rolle in der Verbreitung der indischen Kunstformen zu. 1892 kam er auf den Gedanken eine große Reise zu machen, um mit seinen eigenen Augen verschiedene Erdteile, Völker, Gebilde und Kulturen zu sehen. Von 1892 bis 1893 reiste Franz Ferdinand zu Schiff und über Land durch die Welt.⁶⁰⁹ Der Thronfolger gelangte auf seiner ausgedehnten Weltreise unter anderem auch auf den indischen Subkontinent und wurde dort reich beschenkt. Er erreichte am 17. Jänner über den Seeweg Bombay, bereiste Hyderabad, Kalkutta, Darjeeling und Benares.⁶¹⁰ Am 11. Februar 1893 ging die Reise weiter, unter anderem nach Agra, Delhi, Jaipur und Jodhpur bis die Besichtigung Indiens ihr Ende fand.⁶¹¹ In Jaipur besuchte der Thronfolger das lokale Albert Hall Museum, welches 1876 von dem berühmten Offizier und Architekten Samuel Swinton Jacob erbaut worden war (Abbildung 4.49.). Es handelt sich dabei um das älteste Museum der Stadt und um ein besonderes Beispiel des indo-sarazenischen Stils, der indo-islamische Formen und europäische Elemente vereinte.⁶¹² In Kalkutta sah der Erzherzog darüber hinaus auch andere Beispiele der Bauten des indischen Raj, wie das Haus des Gouverneurs, welches zwischen 1799 und 1804 erbaut worden war (Abbildung 4.50.). Die klassizistische Repräsentationsanlage besteht aus vier Pavillons und der Eingang wird von einer

⁶⁰⁷ Vgl. Celik, 1992, S. 36.

⁶⁰⁸ Vgl. Pemsel, 1989, S. 45.

⁶⁰⁹ Vgl. Arco-Zinneberg (Hrsg.), 1993, S. 6.

⁶¹⁰ Vgl. Arco-Zinneberg (Hrsg.), 1993, S. 20.

⁶¹¹ Vgl. Arco-Zinneberg (Hrsg.), 1993, S. 23.

⁶¹² Vgl. Höfer, 2010, S. 19 und 138.

monumentalen Freitreppe dominiert.⁶¹³ Von beiden Bauten brachte der Erzherzog Fotografien mit, wie er es auch von dem berühmtesten indischen Bau, dem Taj Mahal, tat. In seiner Sammlung findet sich beispielsweise eine detailreiche Miniatur des Baus, der die Aussicht vom Yamuna zeigt.⁶¹⁴ Darüber hinaus gibt es eine Fotografie des Taj Mahals vom Garten aus (Abbildung 4.51.).⁶¹⁵ In Bezug auf den Bau Lechners sind jedoch die Fotos und Miniaturen des *dīwān-i khāṣṣ*, dem privaten Empfangsraum der Mogulherrscher des Forts in Delhi von ca. 1635 weit interessanter (Abbildung 4.52.). Er ist mit zahlreichen Mosaiken, Edelsteinen und Ornamenten geschmückt und weist die charakteristischen Lappenbögen auf.⁶¹⁶ Bedeutend ist, dass Franz Ferdinand jeden Tag seiner Reise, jeden Ort und jedes Ereignis schriftlich festhielt. Sein Reisetagebuch wurde 1895 unter dem Titel „Tagebuch meiner Reise um die Erde 1892-1893“ veröffentlicht.⁶¹⁷ Der Thronfolger kam 10 Monaten nach Reisebeginn am 18. Oktober 1893 wieder in Wien an.⁶¹⁸ Er brachte nicht nur eine beeindruckende Waffensammlung, sondern auch viele andere Kunstschatze wie auch die oben genannten Stücke nach Europa zurück.⁶¹⁹ Beispielsweise kaufte Erzherzog Franz Ferdinand wie viele andere Reisende sogenannte Company Paintings, die noch genauer besprochen werden.⁶²⁰ Darüber hinaus erwarb er viele Fotografien sowohl britischer Fotografen als auch indischer.⁶²¹ Insgesamt umfasste seine Sammlung damit über 17 000 Objekte.⁶²² Diese waren 1894 im großen Saal des Belvedere in Wien für alle Welt zu besichtigen. In der Monatsschrift für den Orient heißt es: „In 19 Sälen ist hier ein grossartiger Reichthum an mannigfaltigsten Kunst- und Gebrauchswerken des Orients, von seiner höchsten Civilisationsstufe bis zu den tiefsten Niederungen primitiver Entwicklung in geschmackvollstem Arrangement zur Schau gestellt, für das Verständniss weitester Besucherkreise durch einen kleinen handlichen Führer bestens aufgeschlossen. Monatelange Mühewaltung ist an das grosse Werk gesetzt worden. Nun ist das prachtvolle Ausstellungsbild vollendet und ladet zu bewundernder Musterung der grossen Gemälde von Indien, China und Japan, der malayischen und australischen Inselwelt ein, deren jedes sich aus vielen tausenden Obejecten zusammensetzt“.⁶²³ Neben bedeutenden Miniaturmalereien waren auch Steinarbeiten aus Agra und Delhi zu bestaunen. Berücksichtigt

⁶¹³ Vgl. Höfer, 2010, S. 49.

⁶¹⁴ Vgl. Höfer, 2010, S. 126.

⁶¹⁵ Vgl. Höfer, 2010, S. 127.

⁶¹⁶ Vgl. Höfer, 2010, S. 129.

⁶¹⁷ Vgl. Arco-Zinneberg (Hrsg.), 1993, S. 8.

⁶¹⁸ Vgl. Höfer, 2010, S. 23.

⁶¹⁹ Vgl. Monatsschrift für den Orient April Nr.4, 1894, S.41.

⁶²⁰ Vgl. Höfer, 2010, S. 30.

⁶²¹ Vgl. Höfer, 2010, S. 27.

⁶²² Vgl. Höfer, 2010, S. 29.

⁶²³ Zitat: Monatsschrift für den Orient April Nr.4, 1894, S.41.

man die relativ geringe Entfernung zwischen Budapest und Wien und den regen künstlerischen Austausch in der damaligen Donaumonarchie, ist die Spekulation durchaus zulässig, dass Ödön Lechner über diese Ausstellung Informationen und Bildmaterial ansammeln konnte, da es für die kunstinteressierte Besucherschaft einen kleinen, handlichen Führer zu erstehen gab.⁶²⁴ Da Lechner jedoch bereits um 1890 erste Entwürfe für das Kunstgewerbemuseum gefertigt hatte, kann man eine Beeinflussung durch die Kunstgegenstände der Indienreise, die in Wien ausgestellt waren, ausschließen.

4.4. Company Malerei:

Wie bereits erwähnt ist im Zusammenhang mit Ödön Lechner und seinem Bau eine spezielle Kunstgattung von besonderem Interesse. Company Malerei oder Company Style bezeichnet eine indo-europäische Stilrichtung, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im kolonial besetzten Indien aufkam.⁶²⁵ Der Begriff leitet sich von der British East India Company ab – der Auftrags- und teilweise auch der Produktionsstätte dieser Werke.⁶²⁶ Indische Künstler fertigten meist im Auftrag der englischen Kolonialmacht Bilder an, die Elemente der Mogulminiaturen und anderer indigener Stilrichtungen mit westlichen Charakteristika kombinierten.⁶²⁷ Den ersten Käufern boten wohl die Inder von sich aus ihre Werke an, die im Stil noch in Indien verwurzelt waren aber immer häufiger die Kolonialherren, Einheimische in bunten Aufzügen oder ähnliche Szenen zeigten.⁶²⁸ Meistens hatten die Künstler den westlichen Realismus erst aufgegriffen, nachdem sie ihre alte Kundschaft bereits verloren hatten.⁶²⁹ Die Inder freuten sich ohne Frage über die Möglichkeit von den neuen Herren gefördert zu werden und viele begannen sogar ganze Bilderserien zur Auswahl herzustellen.⁶³⁰ Überdies fingen die meisten Künstler unter europäischem Einfluss an in Aquarell statt in Gouache zu arbeiten und viele modifizierten ihre Farbenpalette. So wurden die starken und prächtigen Farben der indischen Miniaturmalerei gegen die gedeckteren Farbtöne der europäischen Bilder eingetauscht.⁶³¹ Die frühesten Exemplare der Company Malerei entstanden in den künstlerischen Zentren Bengalen und Bihar.⁶³² Im Lauf des 19.

⁶²⁴ Vgl. Monatsschrift für den Orient April Nr.4, 1894, S.42.

⁶²⁵ Vgl. MacKenzie, 1996, S. 312.

⁶²⁶ Vgl. Höfer, 2010, S. 30.

⁶²⁷ Vgl. MacKenzie, 1996, S. 312.

⁶²⁸ Vgl. Archer, 1982, S. 372.

⁶²⁹ Vgl. Kumar, 1999, S. 15.

⁶³⁰ Vgl. Archer, 1992, S. 17.

⁶³¹ Vgl. Archer, 1992, S. 18.

⁶³² Vgl. Archer, 1982, S. 372.

Jahrhunderts versuchten die Künstler vermehrt europäische Elemente in ihren Stil zu integrieren, vor allem nachdem viele Schulen gegründet worden waren, die den westlichen Stil verbreiteten. Kunstwerke aus Europa wurden verteilt und gepriesen, um den Indern eine Vorstellung der europäischen Kultur zu vermitteln.⁶³³ Erst die sukzessive Verbreitung der Fotografie in Indien war für die Company Malerei wie ein Todesstoß und sie konnte nur mühevoll bis ins 20. Jahrhundert überleben.⁶³⁴

Obwohl die Company Malerei mannigfache Motive und Stile in komplett unterschiedlichen Teilen des britischen indischen Reiches inkludiert, vereint sie die relativ simple Idee einer indo-europäischen Mischung.⁶³⁵ Trotz der unterschiedlichen Themen der Company Malerei häufen sich bestimmte Motive. Es finden sich viele Darstellungen der Kolonialherren, unterschiedlicher Festivitäten, verschiedener Einheimischer oder der indischen Tier- und Pflanzenwelt und besonders kunstvoll sind die Studien der berühmten indischen Monumente.⁶³⁶ Jedoch stellt man bei genauerer Betrachtung dieser Stilrichtung fest, dass einige Werke eher oberflächlich und wiederholend sind. Den Grund dafür findet man im Gebrauch: Nicht jeder indische Künstler hatte das Glück einen Förderer unter den Briten zu finden und so dienten viele Bilder als relativ billiges Souvenir für Reisende aller Art. Ein Künstler verdiente demzufolge besser, wenn er viele seiner Bilder verkaufen konnte und diese nicht aufwendig herzustellen waren.⁶³⁷

4.4.1. Monumente und Details:

Für diese Arbeit sind Werke mit dem Thema der indischen Architektur von Interesse, von denen zahlreiche im Victoria and Albert Museum zu finden sind und dort eventuell schon von Ödön Lechner studiert werden konnten. Schon 1785 bis 1788 waren in England dank William Hodges und den Daniells die Bauten von Delhi, Agra und allgemein Mogulindiens bekannt. Doch ihre Publikationen waren teuer, großformatig und schwer zu bekommen. Die Werke der indischen Künstler vor Ort waren im Vergleich nicht nur kunstvoll, sondern auch erschwinglich. Bereits 1785 wurden Zeichnungen angefertigt, die nicht nur den Taj Mahal sondern auch die *pietra dura* Arbeit der Kenotaphen und den Wandschirm des Innenraums zeigten. Anfang des 19. Jahrhunderts hatte sich ein bedeutender Markt für diese Bilder

⁶³³ Vgl. MacKenzie, 1996, S. 312.

⁶³⁴ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Company_style am 26.10.2009.

⁶³⁵ Vgl. Archer, 1992, S. 11.

⁶³⁶ Vgl. Archer, 1982, S. 372.

⁶³⁷ Vgl. Kumar, 1999, S. 15.

entwickelt. Zu Beginn waren die Bauten meist vor einen neutralen Hintergrund gestellt und nicht wie frühere indische Werke von mehreren Blickwinkeln simultan gezeigt. Die indischen Künstler waren sehr gewandt darin unbekannte Stile aufzugreifen.⁶³⁸ Eine gute Vorstellung der hohen Kunstfertigkeit dieser Werke liefert beispielsweise ein Aquarell von 1820 auf dem der Kenotaph Shah Jahans im Taj Mahal zu sehen ist (Abbildung 4.53.). Vor allem die Blumenmotive könnten ein Vorbild für Lechner gewesen sein und ihn ermutigt haben, einen Vergleich mit der ungarischen Volkskunst durchzuführen. Ein weiteres Aquarell von 1840 zeigt ein Detail dieses Kenotaphs so detailgetreu, dass es sogar im direkten Vergleich mit dem Original nicht verliert (Abbildung 4.54. und 3.27.). Sogar die verschiedenen Steinfarben und -schnitte wurden von dem indischen Künstler so genau wie möglich festgehalten. Auch die kunstvolle Umzäunung der Kenotaphe mit ihren bezaubernden Kartuschen wurde von den Indern festgehalten wie auf einem Aquarell von 1825 (Abbildung 4.55.). Bereits öfter als mögliches Vorbild Lechners wurde die Perlenmoschee in Agra erwähnt, von der ebenso qualitativ hochwertige Aquarelle erhalten sind. Eine Arbeit von 1820 zeigt den Bau frontal von vorne, sodass man die Lappenbögen der Moschee gut sehen kann (Abbildung 4.56.). Prinzipiell gibt es mehrere sehr kunstvolle Aquarelle der Company Malerei auf denen wie bei Lechner der Lappenbogen nicht mit der Ballustersäule kombiniert auftritt. Ein Werk von ca. 1840 zeigt beispielsweise den *dīwān-i ʿAmm* in Delhi (Abbildung 4.57.). Allerdings stellt eine Ansicht des *dīwān-i khāṣṣ* derselben Palastanlage ein deutlich besseres mögliches Vorbild für Lechner dar. Es handelt sich nicht nur um einen Innenraum, sondern die gesamte Wandfläche ist darüber hinaus mit floralen Mustern überzogen (Abbildung 4.58.). Eine gute Vorstellung der Blumenornamente der Mogulzeit vermitteln zwei Company Paintings, die beide erneut ungefähr um 1820 entstanden. Ein Werk zeigt den Innenraum des Grabmahls des Itimad-ud Daula mit der großartigen Wandgestaltung (Abbildung 4.59.). Auf einem anderen Aquarell sieht man das Eingangstor zum Garten des Taj Mahals (Abbildung 4.60.).

Prinzipiell gibt es keine handfesten Beweise, die belegen würden, dass Ödön Lechner die Arbeiten der Company Malerei kannte, jedoch spricht einiges für diese These, da alle Elemente seiner Rezeption in den Werken der indischen Künstler zu finden sind. Zu nennen wären die Blumenmotive in der ornamentalen Gestaltung des Taj Mahals oder auch die Kombination des Lappenbogens mit einem Pfeiler und nicht der charakteristischen Balluster Säule.

⁶³⁸ Vgl. Archer, 1992, S. 129.

4.5. Publikationen zur indischen Architektur:

Nachdem schon erläutert wurde, wie verbreitet Stiche oder auch nur Ideen zur indischen Architektur und damit zu jener der Moguln war, sollte man noch einen Blick auf mehr oder weniger bekannte Publikationen zu diesem Thema werfen. Neben bereits erwähnten Berichten und Drucken wie beispielsweise den stimmungsvollen Aquarellen der Daniells, gab es auch viele wissenschaftlichere Werke zur Architektur des Subkontinents.

Als Beispiel wäre hier das legendäre „Jeypore Portfolio of Architectural Details“ von Colonel Samuel Swinton Jacob zu nennen. Es handelt sich dabei um eine großartige Kollektion verschiedener, oftmals in voller Größe gemalter Architekturdetails. In 10 Bänden finden sich, nach Themen wie beispielsweise „Arches“, „Balustrades“ oder „Dados“ sortiert, lose Blätter mit Elementen der indischen Architektur. Gefertigt sind diese Bilder allerdings nicht von Samuel Swinton Jacob, sondern von indischen Künstler, die in der „Jeypore School of Art“ ausgebildet wurden.⁶³⁹ Dem Colonel kommt allerdings das Lob zu, die Arbeit der Inder und somit auch das Entstehen einer solch hochwertigen Kollektion forciert zu haben. 1866 bis 1912 war er Direktor des „Jeypore Public Works Department“. Vor allem die Kunst der genauen Architekturzeichnung war ihm ein Anliegen und er ließ die einheimischen Künstler explizit in dieser Disziplin ausbilden. Das Projekt des Portfolios fing in den Jahren zwischen 1876 und 1885 an, als Jacob an einem Museum in Jaipur arbeitete – der sogenannten „Albert Hall“. ⁶⁴⁰ Seine Idee war es eine Kollektion zu schaffen, die jederzeit als Nachschlagewerk und Inspirationsquelle zu Rate gezogen werden konnte.⁶⁴¹ Während bisher verfügbare Fotografien und Zeichnungen den Gesamteindruck und die Wirkung der Bauten festhalten konnten, gab es noch keine Möglichkeit einzelne Elemente maßstabgetreu nachzuschlagen.⁶⁴² Allerdings ist gerade dieses Nachschlagewerk mit einem Entstehungsdatum zwischen 1890 und 1894 fast zu spät vollendet worden, um nach dem Umweg über England bei Ödön Lechner angekommen zu sein, bevor er mit seinem Museumsbau anfang. Diese These wird von einem Report von Colonel Jacob erhärtet. 1895 berichtete er, dass von den 500 gedruckten Kopien des Portfolios nur 79 tatsächlich verkauft wurden. Über hundert wurden allein als Geschenk an Freunde des *Maharajas* von Jaipur gesandt.⁶⁴³ Es ist zwar nicht auszuschließen, dass Lechner während seiner Englandreise das Portfolio eventuell zu Gesicht

⁶³⁹ Vgl. Sriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 115.

⁶⁴⁰ Vgl. Sriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 118.

⁶⁴¹ Vgl. Sriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 119.

⁶⁴² Vgl. Sriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 121.

⁶⁴³ Vgl. Sriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 125.

bekam, doch die Wahrscheinlichkeit ist nicht besonders groß. Es gibt jedoch durchaus Blätter, die einen Vergleich mit Lechners Bauelementen standhalten. Beispielsweise zeigt ein Blatt aus Band 7, der „String and Band Patterns“ genannt wurde, ein Muster aus Schlafgemächern in Fatehpur Sikri, welches mit Blumen gefüllte Kartuschen zeigt (Abbildung 4.61.). Ein anderes Folio aus Band 4, welcher sich mit Konsolen beschäftigt, zeigt das typische Lappenbogenmotiv, welches ein besonderes Merkmal von Lechners Museumsbau werden sollte (Abbildung 4.62.). Besonders detailgetreu zeigt sich ein weiteres Blatt aus diesem Band, das eine Konsole mit aufwendigem Blumendekor zeigt (Abbildung 4.63.). Gerade dieses Exemplar lässt sich gut mit Lechners Bau vergleichen. Speziell der Stuckdekor der Lappenbögen der Museumshalle, welcher im Originalzustand farbig gefasst war, weist Parallelen zu den bunten Blumenornamenten der Mogularchitektur auf. Auf das Motiv des Lappenbogens könnte man hingegen auch in Band 3 stoßen, da hier Details einiger Türen aus Amber oder Delhi beinhaltet sind. Einige Tafeln zeigen Messingtüren der Perlenmoschee im Roten Fort von Delhi, die 1659 von Aurangzeb errichtet worden war (Abbildungen 4.64. und 4.65.).⁶⁴⁴

Im Endeffekt kann man eine Kenntnis Lechners dieser Sammlung nicht komplett ausschließen. Der Einfluss solcher Publikationen in England ist nicht zu unterschätzen und führte in Folge zu einem besseren Verständnis der Mogularchitektur und damit zu einer qualitativ hochwertigeren Verwendung ihrer Bauelemente.

Erwähnenswert ist des Weiteren, das Werk Anthony Alofsins von 2011, in welchem er spekuliert, dass Lechner Zugang zu einigen bedeutenden Publikationen über indische Architektur hatte, die Ende des 19. Jahrhunderts Europa überschwemmten. Er nennt beispielsweise James Fergussons „A History of Indian and Eastern Architecture“ von 1876 und James Fergussons und J. Burgess’ „The Cave Temples of India“ von 1880.⁶⁴⁵ Tatsächlich beschreibt Fergusson in seinem Werk von 1876 detailliert die Architektur der Moguln. Seine Arbeit enthält Abbildungen von berühmten Bauten wie dem Grabmahl Humayuns oder dem Taj Mahal. Einige Illustrationen sollen herausgegriffen werden, da sie das Lappenbogenmotiv enthalten, das Ödön Lechner für seinen Bau übernahm. Eine zeigt die Perlenmoschee in Agra, welche schon öfter angesprochen wurde und durchaus als Vorbild Lechners in Frage kommt (Abbildung 4.66.). Auf einer zweiten Abbildung ist das Grabmahl Safdar Jangs in Delhi zu sehen, welches erst im 18. Jahrhundert erbaut worden war und häufig als der letzte Bau der Mogularchitektur bezeichnet wird (Abbildung 4.67.). Darüber hinaus gibt es Ansichten von

⁶⁴⁴ Vgl. Jacob, 1890, Band 3.

⁶⁴⁵ Vgl. Alofsin, 2011, S. 136.

Innenräumen wie die des *dīwān-i khāṣṣ* im Fort von Delhi mit beeindruckendem Blumendekor zu sehen (Abbildung 4.68.).

5. Rezeption der Mogularchitektur

5.1. Übernahmen aus der Mogularchitektur außerhalb Europas:

Während dieser Forschungsarbeit kam die Frage auf, ob es außerhalb Englands und Ungarns noch andere Übernahmen der Mogularchitektur zu finden gäbe und ob diese eventuell auf ähnlichen Ideen und Impulsen wie Lechners Architektur beruhten. Tatsächlich schreiben mehrere Forscher über die Rezeption der Mogularchitektur in den Vereinigten Staaten. Genauer wäre dabei allerdings von einer Rezeption einer durch englische Augen gefilterten Mogularchitektur zu sprechen.

Damit ist gemeint, dass die Architektur der indischen Moguln ihren Weg nach Amerika nicht direkt fand, sondern wie auch im Falle Lechners über England.⁶⁴⁶ Erst die bereits anschaulich gemachte Kolonialarchitektur der Briten löste in den USA eine indische Strömung aus.⁶⁴⁷ Dadurch lässt sich erklären, warum dieser Stil in Amerika später Einzug hielt als auf den britischen Inseln. Während in England oft ein östliches Flair genügte, um den Wunsch nach einer exotischen Wirkung zu befriedigen, geht dieser Trend in Amerika noch ein Stück weiter. Wie in England beheimateten viele dieser Bauten Sammlungen aus dem sogenannten Orient, waren Parkdekoration oder Gedenkstätten. In den Vereinigten Staaten war der Hang größer öffentliche Gebäude und Privathäuser diesem Stil zu widmen.⁶⁴⁸ Beispielsweise errichtete 1848 der Architekt Henry Austin in New Haven eine Bahnstation, die kurz nach Fertigstellung als „italienisch“ bezeichnet wurde. Allerdings erinnern der zentrale Bauteil an eine Pagode und der Turm mit der Uhr an ein Minarett (Abbildung 5.1.).⁶⁴⁹ Überdies entstand für die Weltausstellung 1853-54 in New York eine Art Kopie des Kristallpalastes Londons. Kleine Minarette an den Ecken und eine Kuppel, die an die Kunst der Sarazenen erinnert, prägen den Bau der Architekten George Carstenson und Charles Gildemeister (Abbildung 5.2.).⁶⁵⁰ In den 1840ern ließ sich der exzentrische P.T. Barnum in Connecticut ein Haus nach dem englischen Vorbild bauen, nachdem er in Brighton den Palast des Königshauses gesehen hatte. Allerdings bleibt das indische Flair nur oberflächlich und die Bauformen wie

⁶⁴⁶ Vgl. Conner, 1979, S. 173.

⁶⁴⁷ Vgl. Conner, 1979, S. 178.

⁶⁴⁸ Vgl. Lancaster, 1947, S. 183.

⁶⁴⁹ Vgl. Lancaster, 1947, S. 187.

⁶⁵⁰ Vgl. Lancaster, 1947, S. 190.

beispielsweise die Zwiebelkuppeln wirken aufgesetzt (Abbildung 5.3.).⁶⁵¹ Auch Bauten wie Longwood in Natchez von Samuel Sloan, der bedeutende Publikationen zur Übernahme „orientalischer“ Formen veröffentlichte, übernehmen Ideen und Elemente der indischen Architektur, bringen sie aber nicht zu einem homogenen Ganzen. Zwar findet sich eine zentrale Kuppel und ein angedeutetes *chuijah*, aber die Wirkung des Baus bleibt eklektisch und nicht so inspiriert wie englische Beispiele (Abbildung 5.4.).⁶⁵² Das lässt sich höchstwahrscheinlich mit der größeren Distanz erklären, welche die USA im Vergleich zu England von der indischen Quelle trennt, weshalb sie ihre Vorbilder britischen Bauten entnahmen. Zeichnungen wie jene der Daniells waren nur bedingt bekannt.⁶⁵³

Der wichtigste Unterschied zu Ödön Lechners Rezeption ist allerdings die Motivation hinter dieser ungewöhnlichen Architektur. Während in Amerika die Bauten meist von leicht exzentrischen Privatpersonen als Wohnhäuser oder zur Repräsentation gedacht waren und oftmals wenig inspiriert wirken, findet man bei Ödön Lechner eine politische Botschaft, eine ganz bestimmte Absicht und ein zu erstrebendes Ideal in der Verwendung indischer Bauelemente.

5.2. Rezeption der Mogularchitektur in Mitteleuropa:

Eines der Ziele dieser Arbeit war es, andere Beispiele für eine Rezeption der Mogularchitektur in Mitteleuropa ausfindig zu machen. Weitere Bauten würden nicht nur Vergleiche mit den Motiven Lechners und seinen Ideen hinter der Übernahme indischer Formen bieten, sondern überdies Aufschluss geben, welche Quellen zu Rate gezogen worden sein könnten.

Beispielsweise entstand in Düsseldorf 1895 ein arabisches Café, in dessen Innenraum ein verzerrtes Lappenbogenmotiv als Durchgang die sonst gewollte arabische Atmosphäre mit einem indischen Element erweitert (Abbildung 5.5.).⁶⁵⁴ Hier muss man indes feststellen, dass der Bogen eher wie ein Versehen als wie die gewollte Rezeption Lechners wirkt. Die Funktion des Gebäudes bestimmt das Äußere und nur diese verleitete den Architekten dazu einen „orientalischen“ Bau zu schaffen, der in diesem Fall die Besucher des Cafés durch seine

⁶⁵¹ Vgl. Lancaster, 1947, S. 186.

⁶⁵² Vgl. Conner, 1979, S. 178.

⁶⁵³ Vgl. Weinhardt Jr., 1958, S. 216.

⁶⁵⁴ Vgl. Koppelkamm, 1987, S. 84.

Gestaltung zusätzlich in eine fremde Welt entführen sollte, um ihrem Genuß noch einen Hauch Exotik angedeihen zu lassen.

Des Weiteren gibt es in Wien eine Insektenpulverfabrik, nach ihrem Inhaber Zacherlfabrik benannt. Erbaut wurde sie von Karl und Julius Mayreder in den Jahren 1892/3 (Abbildung 5.6.).⁶⁵⁵ Eine Innenansicht offenbart neben typischen islamischen Bogenformen auf der Höhe des Türsturzes Nischen, die entfernt an die *chīnī khānas* der Moguln erinnern. Doch der Gesamteindruck des Innenraums mutet eher maurisch an (Abbildung 5.7.). Den Außenbau dominiert ein *pīshṭāq*, doch die Bauformen sind persischen Ursprungs. Auch hier offenbart sich die Idee hinter der Gestaltung nicht aus einem nationalen Gefühl heraus. In der Fabrik wurde Insektenpulver aus den persischen Pyrethrumblüten hergestellt und der Innhaber Johann Zacherl wollte den Bau durch seine Gestaltung als Werbung für das Produkt einsetzen.⁶⁵⁶ Interessant ist die kleine aber spannende Verbindung zu Ungarn: In der Zsolnayfabrik entstanden eben für dieses Gebäude im Jahr 1892 orientalisierende Keramik-Ziergegenstände wie beispielsweise ein kleines, mit bunten Platten verkleidetes Minarett.⁶⁵⁷

So bleibt nach einer genaueren Betrachtung dieser Bauten der Eindruck zurück, dass sie außer einigen Bauformen mit Lechners Museum keine Gemeinsamkeiten mit seinen politischen Ideen und Vorstellungen haben, sondern die momentanen Welle der Begeisterung für den Orient ausnutzten, um Kunden anzusprechen und anzulocken.

⁶⁵⁵ Vgl. Koppelkamm, 1987, S. 173.

⁶⁵⁶ Vgl. Koppelkamm, 1987, S. 173.

⁶⁵⁷ Vgl. Kovács, 2003, S. 370.

6. Die Sonderstellung des Kunstgewerbemuseums:

6.1. Orientalismus und Ödön Lechner:

Um eine Vorstellung zu bekommen, welche Rolle Lechner und sein Bau vielleicht großteils unbewusst für das Verständnis indischer Kunst im Westen spielte, muss man das Kunstgewerbemuseum und die Ideen dahinter in Kontext mit dem übergroßen Begriff „Orientalismus“ stellen. Es wird hier als Abschluss der Arbeit überblicksartig gegenüber gestellt, welche Interessen Ödön Lechner mit seinem Bauwerk und der Übernahme indischer Bauformen im Vergleich zu früheren „Orientalisten“ oder auch zu Architekten mit ähnlichen Tendenzen vertrat. Damit soll nicht nur die Leistung Lechners, sondern auch die Bedeutung seines Kunstgewerbemuseums verdeutlicht werden.

6.1.1. Der Begriff „Orientalismus“:

Den Begriff „Orientalismus“ per se prägte Edward Said in seinem innovativen Werk „Orientalism“ von 1978. Er versteht darunter den eurozentrischen, westlichen Blick auf den vorderen Orient beziehungsweise die arabische Welt, der meist einen negativen Einschlag aufweist.⁶⁵⁸ Der Westen stand dabei für Dinge wie Rationalität, Dynamik, Aktion oder Fortschritt, wohingegen der „Orient“ für Emotionalität, Stillstand oder gar Rückschritt stand.⁶⁵⁹ Dieses Bild erleichterte den Kolonialmächten eine Legitimation ihres Einfalls in ein fremdes Land.⁶⁶⁰ In weiterer Folge versucht Said in seinem Werk aufzuzeigen, dass sich der Westen dem Orient überlegen fühlte und sich als aufgeklärte Macht der islamischen Welt gegenüber oft auch feindselig zeigte. So entstanden tatsächlich in Folge viele Kunstwerke, die aus westlicher Sicht und für eine westliche Kundschaft den unterlegenen Orient präsentierten und heute meist als diskriminierend und rassistisch empfunden werden. Sie hatten vor allem den Zweck vor der europäischen Bevölkerung und in gewisser Hinsicht auch für sie die Kolonisierung dieser Länder zu entschuldigen. Somit ging es nicht mehr ausschließlich um Macht oder Ressourcen, sondern angeblich darum die Aufklärung und die westliche Kultur in den zurück gebliebenen Teilen der Welt zu etablieren.

⁶⁵⁸ Vgl. Said, 1978, S. 10.

⁶⁵⁹ Vgl. Bozdoğan, 1988, S. 39.

⁶⁶⁰ Vgl. Bozdoğan, 1988, S. 40.

Für Said ergibt sich draus, dass sich hinter Orientalismus ein Wille und eine Absicht verbergen, eine fremde Welt nicht nur zu verstehen, sondern sie in gewisser Hinsicht auch zu kontrollieren und manipulieren. Said ging in weiterer Folge soweit, den „Orient“ als Chimäre zu bezeichnen. Seiner Meinung nach ist beziehungsweise war er ein fantastisches Bild, welches in dieser Form nicht existierte, sondern vom westlichen Denken geschaffen wurde. Die logische Konsequenz seiner Publikation war eine heftige Diskussion, die unter den Wissenschaftlern in Bezug auf „orientalische“ Kunst entbrannte. Said wurde unter anderem vorgeworfen Okzident und Orient zu einfach voneinander zu trennen.⁶⁶¹ Postkoloniale Kritiker wie Homi Bhabha oder Gayatri Spivak haben konträr zu Said argumentiert, dass eine Wechselwirkung bestanden hätte und sich in Indien beispielsweise sowohl Kolonialmacht als auch die Kolonie gegenseitig beeinflusst hätten.⁶⁶² Für beide Ideen lassen sich Beispiele finden, wobei es im Falle Indiens einen Austausch an Impulsen gegeben hat, der sowohl den indischen als auch den englischen Stil zu beeinflussen vermochte.

6.1.2. Orientalismus und Architektur:

Es ist nicht einfach, die Thesen zum Orientalismus für das Gebiet der Architektur zu adaptieren. Mehrere Wissenschaftler haben genau das versucht wie unter anderem Thomas Metcalf 1989⁶⁶³ oder auch Mark Crinson 1996⁶⁶⁴, wobei Ersterer lediglich kurz Said zitiert und in Folge seine eigenen Ideen beschreibt. Gleich zu Beginn erklärt er, dass die Architektur der Kolonialherren in Indien der Politik dienlich sein sollte. Seine These ist, dass die Gebäude des Raj die Position als Herrscher versinnbildlichen sollten.⁶⁶⁵ Laut David Kopf wird Metcalf dadurch Said nicht wirklich gerecht. Er sieht in dem Werk von 1989 eine Herabsetzung der Kolonialarchitektur auf eine reine Versinnbildlichung des Imperialismus. Seiner Meinung nach kann ein Kunstwerk nicht getrennt von seinen ästhetischen Qualitäten und Stilelementen betrachtet werden.⁶⁶⁶ Mark Crinson ist ebenfalls etwas kritischer. Er spricht zwar anerkennend von Saims Thesen, warnt jedoch im selben Moment vor der Gefahr alle betroffenen Objekte auf simple Beispiele für Orientalismus herabzusetzen und damit andere Werte nicht wahrzunehmen.⁶⁶⁷ John MacKenzie nähert sich 1995⁶⁶⁸ dem problematischen Themengebiet

⁶⁶¹ Vgl. Sriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 52.

⁶⁶² Vgl. Sriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 53.

⁶⁶³ Vgl. Metcalf, 1989.

⁶⁶⁴ Vgl. Crinson, 1996.

⁶⁶⁵ Vgl. Sriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 55.

⁶⁶⁶ Vgl. Sriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 57.

⁶⁶⁷ Vgl. Sriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 56.

mit einem Kompromiss: Während er sich eingehend mit Saids Thesen und deren Adaptierung für das Gebiet der Architektur beschäftigt, bleibt er traditionellen kunstgeschichtlichen Fragen nach Ästhetik, Stil oder Baugeschichte treu.⁶⁶⁹ Besonders interessant ist des Weiteren, dass MacKenzie nach Gründen sucht, warum die „orientalische“ Architektur in Europa auf einen relativ fruchtlosen Boden fiel. Er erwähnt beispielsweise die große Bandbreite an Stilen, die für eklektische Bauten herangezogen werden konnten, die Diskrepanzen im Klima und darüber hinaus kulturelle und religiöse Unterschiede. In Folge macht MacKenzie noch auf die Tatsache aufmerksam, dass die Ornamentik sehr viel freudiger die neuen Impulse aufnahm als die Architektur. Er schließt damit, dass Said eventuell die Produktivität dieses Orientalismus unterschätzt hat, der immer wieder Künstler inspirierte neue Wege einzuschlagen und oftmals mit Bedacht und Respekt übernommen worden war.⁶⁷⁰

6.1.3. Lechners revolutionäre Sichtweise?:

Vor diesem Hintergrund kann man nun Ödön Lechners Bau in einem anderen Licht betrachten. Das Neue an Lechners Arbeit ist eine betont positive Assoziation mit indischer Kunst. Sie wird hier nicht als exotisches Kuriosum, sondern als verborgenes Erbe und „rechtmäßige“ Architektur, kurz als zu erstrebendes Ziel gesehen – wenn auch nur vorübergehend, da Lechner selbst nach der Fertigstellung des Kunstgewerbemuseums die direkte Übernahme aus der Mogularchitektur wieder aufgab und sich der Findung eines eigenen Stils widmete. Und doch ist genau dieser Bau das Symbol für eine betonte und stolze Verbindung und Assoziation mit der Kunst und Kultur des indischen Subkontinents, die in dieser Form vorher keine Parallelen hat. Owen Jones geht noch nicht so weit wie Ödön Lechner. Er sieht zwar die indische Kunst teilweise als der Englischen überlegen an, doch hat seine Begeisterung keinerlei politische Dimension. Übersteigert man diese Tatsache könnte man fast sagen, dass die Leistungen Owen Jones‘ in einem anderen Bereich liegen. Für ihn ist nicht ausschlaggebend, welche Geschichte oder welchen Ursprung die von ihm bewunderten Kunstformen haben. Er ist Wissenschaftler und sucht nach der ästhetisch „perfekten“ Lösung für Ornament und Fläche. Für Ödön Lechner hingegen ist die Kunst des indischen Subkontinents nicht oder zumindest nicht nur vom ästhetischen Standpunkt aus interessant, sondern auch als Erbgut seiner Nation von Bedeutung. Dabei spielt es keine Rolle, dass seine

⁶⁶⁸ Vgl. MacKenzie, 1995.

⁶⁶⁹ Vgl. Scriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 57.

⁶⁷⁰ Vgl. Scriver and Prakash (Ed.), 2007, S. 58.

Vermutungen nicht haltbar sind, sondern in diesem Fall beeindruckt die Sicht auf Indien, die das Land nicht als unterlegene Nation, sondern als künstlerisches Vorbild sieht. Einen leichten Nachgeschmack verbreitet nur der Gedanke, dass Lechner eventuell genau wusste welche Ideen hinter der britischen Kolonialarchitektur standen und sie nicht unabsichtlich, sondern ganz bewusst eingesetzt hat, um sich wie die Engländer vor ihm als Herrscher über den fremden Stil zu deklarieren. Doch nach einer intensiven Beschäftigung mit der Person Lechners scheint diese Möglichkeit unrealistisch. Der Architekt strebte zwar danach die Leistungen und Errungenschaften seines Landes zu betonen und zur Schau stellen, allerdings gilt dieser Vergleich viel eher den europäischen Nachbarn, hinter denen die ungarische Nation nicht zurückbleiben wollte.

7. Resümee:

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Lechner in Ungarn selbst keine Bauten als direkte Vorbilder vorfinden konnte. Die Reste der Bauten der türkischen Herrschaft über Ungarn sowie die bereits erwähnte Synagoge in Budapest mögen ihn beeindruckt und für „orientalische“ Kunst begeistert haben, aber im Endeffekt kann man diesen Gebäuden nicht einmal diesen Einfluss nachweisen. Lechner dürfte seine Kenntnisse indischer Bauelemente hauptsächlich seinen beiden Englandreisen - im Speziellen seiner Zweiten, die bedeutend länger war - und der dortigen Beschäftigung mit Zeichnungen von Mogularchitektur, Fotos der Bauten Indiens und der englischen Kolonialarchitektur verdanken. Speziell die Zeichnungen der sogenannten Company Schule, die vor allem in London eine starke Verbreitung fanden und in verschiedenen Museen zu sehen waren, würden sich als Inspirationsquelle Lechners anbieten, da sie neben den architektonischen Formen auch mit unglaublicher Liebe zum Detail die Ornamente und Motive der Mogularchitektur widerspiegeln, welche oberflächlich betrachtet tatsächlich Gemeinsamkeiten mit der ungarischen Volkskunst aufweisen. Ödön Lechner übernahm in sein Repertoire an Formen und Motiven scheinbar bevorzugt Elemente, die seiner ästhetischen Vorstellung entsprachen und ging bei der Auswahl nach keinen nachvollziehbaren Kriterien vor. Das bedeutet, dass Lechner keine tiefgreifende Kenntnis der Mogularchitektur gehabt haben dürfte, die ihm eine andere Herangehensweise ermöglicht hätte. Natürlich war dieser Kunstform zu seiner Zeit noch keine intensive Forschungen gewidmet und so blieb auch Lechners Auseinandersetzung mit den Bauten der Moguln auf Äußerlichkeiten beschränkt.

Im Großen und Ganzen muss die Frage nach den direkten Vorbildern Lechners für sein Kunstgewerbemuseum weiter unbeantwortet bleiben. Der Ungar könnte auf vielen Wegen auf die Mogularchitektur und ihre Abwandlung durch die Engländer gestoßen sein. In dieser Arbeit können Ideen und Möglichkeiten geäußert, erwähnt und untersucht werden, jedoch ohne einen Bau, eine Fotografie oder eine Abbildung mit Sicherheit als Impulsgeber fixieren zu können. Doch selbst wenn diese Frage nie ausreichend geklärt werden kann, ist die Bedeutung der Mogularchitektur und der englischen Kolonialarchitektur für Ödön Lechner und sein Schaffen markant.

Die Suche nach anderen Beispielen einer Rezeption der Mogularchitektur offenbart zwar unterschiedliche Erscheinungsformen und Verwendungen ähnlicher Bauformen und Motive, aber darüber hinaus ist die Idee hinter dieser Rezeption nirgendwo sonst vergleichbar mit der

Vorstellung Lechners einen Nationalstil zu gründen, der die angeblichen Wurzeln in Asien betonen und zur Schau stellen soll. Oftmals werden indische Formen mit anderen „orientalischen“ Motiven wie beispielsweise Sassanidischen oder Persischen kombiniert - ob aus Unwissenheit oder Absicht sei für den Moment dahin gestellt - um die Funktion des Baus zu definieren oder auch um Werbung für „orientalische“ Produkte zu machen. Die englische Kolonialarchitektur auf den britischen Inseln und in der Kolonie selbst hat im Gegenzug zwar politische Hintergründe, doch basieren diese Übernahmen meist auf dem Wunsch „exotische“ Welten auferstehen zu lassen beziehungsweise sich betont über die Kolonie zu stellen und den Anspruch auf die Führung dieser fremden Nation zu festigen. Lechners Übernahme der Mogularchitektur als positives politisches Statement muss somit für sich allein stehen bleiben, genau wie sein Bau als Symbol für einen Nationalgedanken, der, obwohl auf falschen Vermutungen aufbauend, beeindruckende Bauten inspirieren sollte.

8. Glossar:

bangla, bangala	geschwungene Dachform, von der bengalischen Hütte abgeleitet
chār bāgh	bzw. chahār bāgh; von Mauer umgebener Garten, der in verschiedene Segmente geteilt wird
chhajja, chujjah	vorspringendes gestütztes Dachgesims
chhatrī	kleiner Pavillon, mit einer von vier oder mehr Säulen gestützten Kuppel, meist mit quadratischer, viereckiger oder oktogonaler Grundfläche, entweder mit Sockel am Boden oder als Zierde auf dem Dach; vom Ehrenschild der buddhistischen <i>Stupas</i> abgeleitet
chīnī khāna	„chinesischer Raum“, Mauernische
diaper trellis pattern	Muster mit speziell geschwungenen Kartuschen
dīwān-i khāṣṣ	private Audienzhalle der Moguln
dīwān-i ʿAmm	offizielle Audienzhalle der Moguln
darbār	Hof für Audienzen und Empfänge
hasht bihisht	Grundrissform, die „acht Paradiese“
jālī	perforierter Paravent, meist aus Stein
jharōka	Erscheinungspavillon der Moguln
kalaśa	großer Krug; in der hinduistischen Kunst, oft mit Münzen oder Blumen gefüllt
masjid	Moschee
mihṛāb	von Säulen getragener Bogen oder Gewölbe; Eindruck eines Durchganges entsteht
nawab	Titel; ursprüngl. für Abgesandte des Herrschers, später für Provinzgouverneure
parchīn kāṛī	siehe <i>pietra dura</i>
pietra dura	Kunst des Verlegens von Bildern und Ornamenten aus Plättchen aus harten Steinsorten mit genau angepassten Stücken, Blütezeit: 16. Jahrhundert in Florenz
pinjra	indische Holzarbeiten
pīshṭāq	rechteckiger Rahmen um eine bogenförmige Öffnung
pūrna ghaṭa	„volles/ komplettes Gefäß“, meint das gesamte Arrangement der gefüllten <i>kalaśa</i> und ist ein Symbol für Wohlstand; hinduistisches Motiv, das von den Moguln übernommen wurde
suba	Ärmelloser ungarischer Mantel aus Schafsfelle oder –pelz
szūr	Langer ungarischer Mantel; meist in Weiß gehalten; oft mit ornamentalen Mustern ausgestattet

9. Abbildungen:

9.1. Kapitel 2:



Abbildung 2.1.: Ödön Lechner, 1883.



Abbildung 2.2.: Ödön Lechner, 1898.

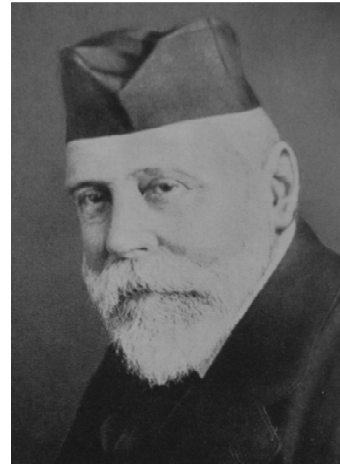


Abbildung 2.3.: Ödön Lechner, 1910.

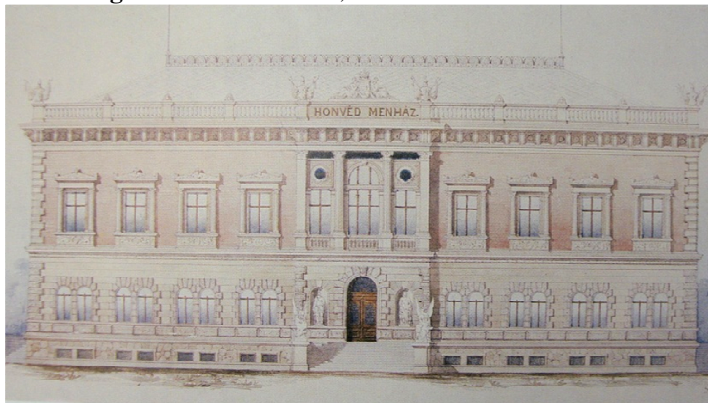


Abbildung 2.4.: Entwurf einer Honvéd Versorgungsanstalt, Ödön Lechner, 1871.



Abbildung 2.5.: Eislaufhalle im Stadtwäldchen, Budapest, Ödön Lechner, 1874-5.



Abbildung 2.6.: Wohnhaus der Pensionsanstalt der Ungarischen Städteisenbahnen, Andrassy Straße, Budapest, Ödön Lechner, 1881-84.



Abbildung 2.7.: Innenansicht, Kaffeehaus, Wohnhaus der Pensionsanstalt der Ungarischen Städteisenbahnen, Ödön Lechner.



Abbildung 2.8.: Rathaus, Szeged, Ödön Lechner, 1881-83.



Abbildung 2.9.: Fassade, Rathaus, Szeged, 1881-83.

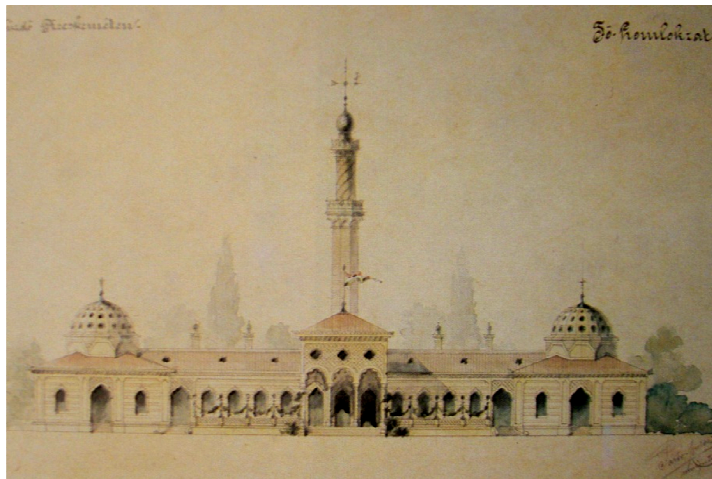


Abbildung 2.10.: Entwurf für das städtische Bad, Kecskemét, Ödön Lechner, 1885.



Abbildung 2.11.: Dohány Synagoge, Budapest, Ludwig Förster, 1859.



Abbildung 2.12.: Rathaus, Kecskemét, Ödön Lechner, 1893-97.

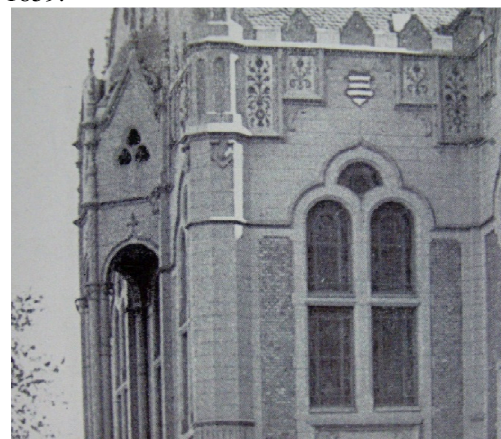


Abbildung 2.13.: Fassadendetail, Rathaus, Kecskemét, 1893-97.



Abbildung 2.14.: Innenansicht, Treppenhaus, Rathaus, Kecskemét, 1893-97.



Abbildung 2.15.: Entwurf, St. Ladislaus Kirche, Budapest, Ödön Lechner, 1891-2.



Abbildung 2.16.: St. Ladislaus Kirche, Budapest, Ödön Lechner, 1891-92.

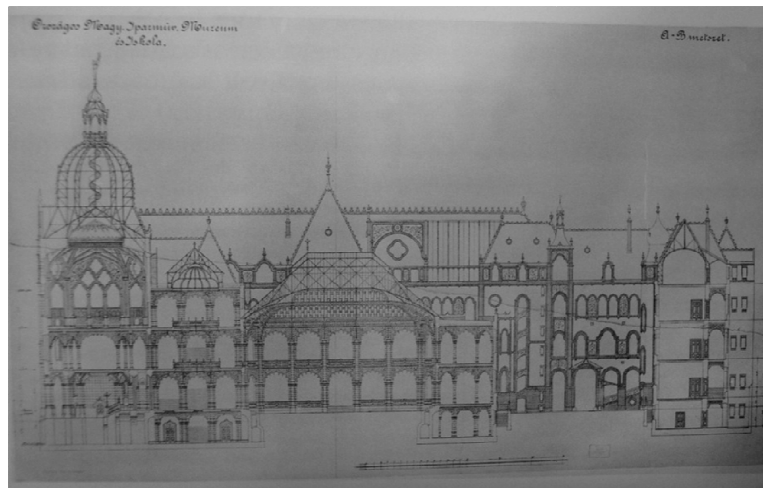


Abbildung 2.17.: Originalplan, Ödön Lechner, Kunstgewerbemuseum, Budapest, Aufriss, Blick von der Kinizsi Straße, Archiv des Kunstgewerbemuseums, Budapest.

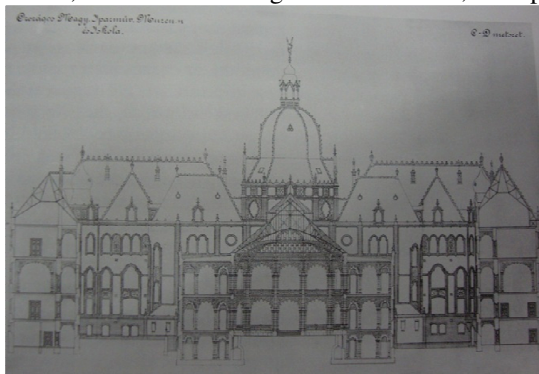


Abbildung 2.18.: Originalplan, Ödön Lechner, Kunstgewerbemuseum, Budapest, Aufriss, Blick vom Hof, Archiv des Kunstgewerbemuseums, Budapest.

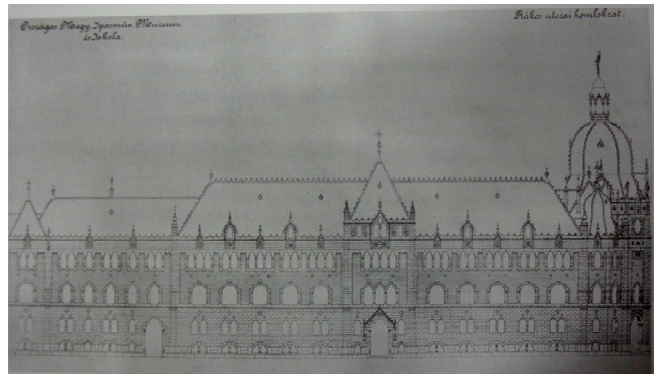


Abbildung 2.19.: Originalplan, Ödön Lechner, Kunstgewerbemuseum, Budapest, Fassade, Blick von der Endre Högyes Straße, Archiv des Kunstgewerbemuseums, Budapest.

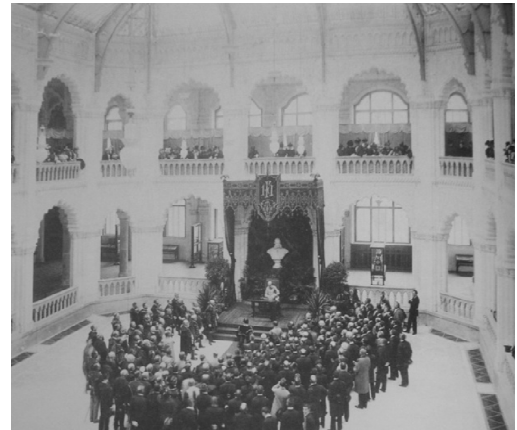
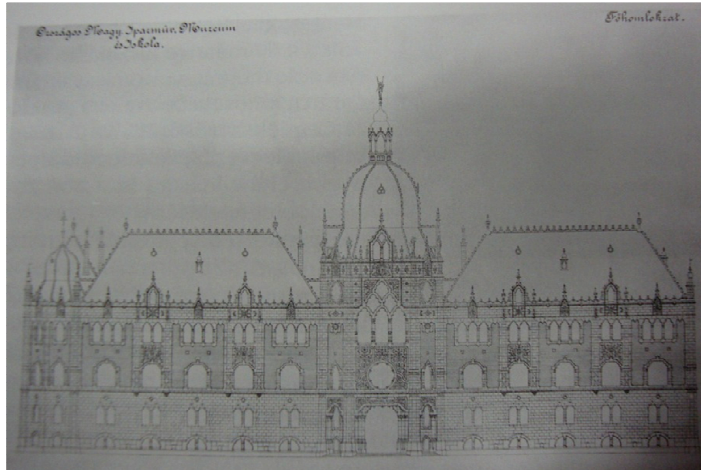


Abbildung 2.20.: Originalplan, Ödön Lechner, Kunstgewerbemuseum, Budapest, Fassade, Blick von der Üllői Straße, Archiv des Kunstgewerbemuseums, Budapest.

Abbildung 2.21.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Foto der Eröffnungsfeier, 25.10.1896.



Abbildung 2.22.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Wanddekorationen, heutiger Zustand.

Abbildung 2.23.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Wanddekorationen, heutiger Zustand.

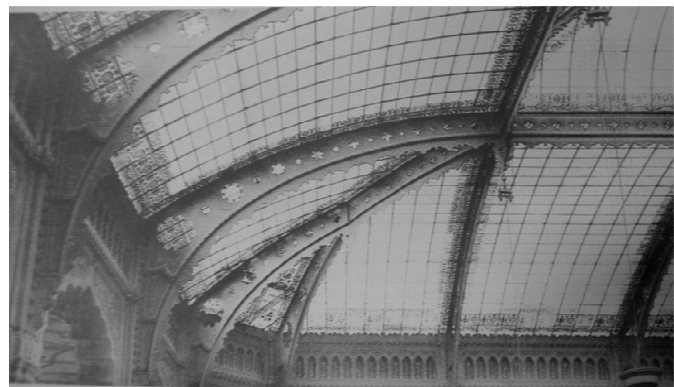


Abbildung 2.24.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Wanddekorationen, Foto des Originalzustands.

Abbildung 2.25.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Glasdach, Foto des Originalzustands.



Abbildung 2.26.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Boden, Foto des Originalzustands.



Abbildung 2.27.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Straßenansicht (Üllői Straße).

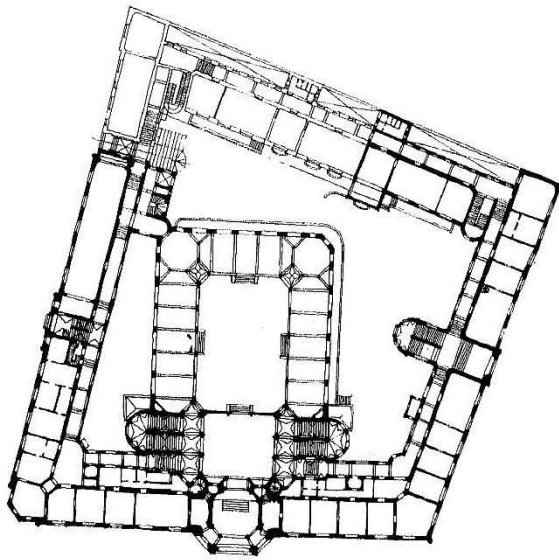


Abbildung 2.28.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Grundriss (inkl. nicht ausgeführtem Flügel).



Abbildung 2.29.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Mittelrisalit.



Abbildung 2.30.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Modell des Baus.

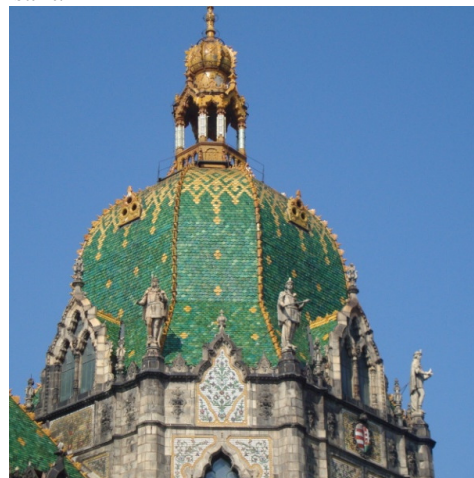


Abbildung 2.31.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Kuppel mit Laterne und Figuren.



Abbildung 2.32.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Einschübe und Dachfenster.



Abbildung 2.33.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Blick in den Hof.



Abbildung 2.34.: Kunstgewerbemuseum, Blick aus der Vogelperspektive.



Abbildung 2.35.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Modell des Baus.



Abbildung 2.36.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Hoffassade.



Abbildung 2.37.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Fenster mit Blumendekor.



Abbildung 2.38.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Fenster mit Blumendekor.

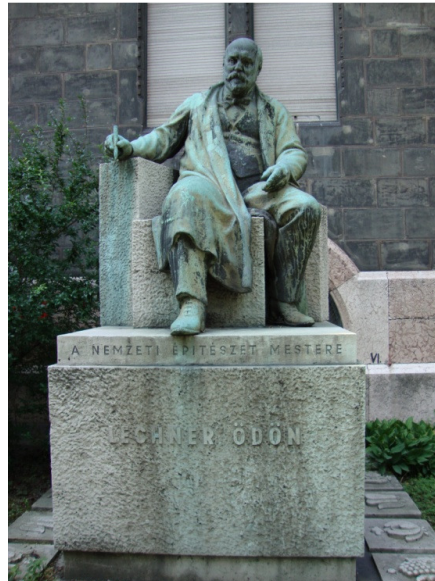


Abbildung 2.39.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Denkmal Ödön Lechner.

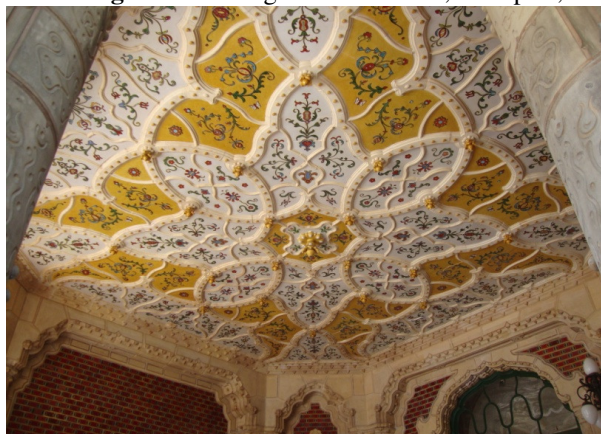


Abbildung 2.40.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Deckengestaltung, Eingangsloggia.



Abbildung 2.41.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Bodenmosaik, Eingangsloggia.



Abbildung 2.42.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Wandgestaltung und Haupteingang.



Abbildung 2.43.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Geländer, Eingangsloggia.



Abbildung 2.44.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Blick auf das Dachfenster.



Abbildung 2.45.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Öffnung und Geländer, Vorhalle.



Abbildung 2.46.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Ausstellungshalle.



Abbildung 2.47.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Glasdach, Ausstellungshalle.

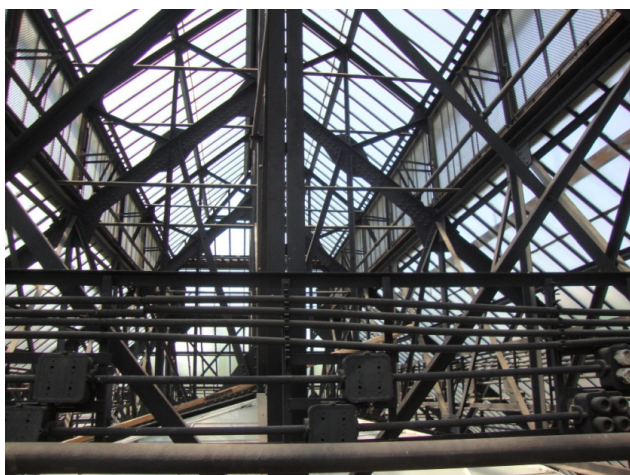


Abbildung 2.48.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Stahlkonstruktion, Dach der Ausstellungshalle.



Abbildung 2.49.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Lappenbogenmotiv, Ausstellungshalle.



Abbildung 2.50.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Detail, Lappenbogendekoration.



Abbildung 2.51.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Reste des Originalbodens.



Abbildung 2.52.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Foto der originalen Deckengestaltung, 1898.



Abbildung 2.53.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Foto der Ausstellungshalle, 1907.



Abbildung 2.54.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Bogennische zwischen Loggia und Eingangshalle.



Abbildung 2.55.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Decke des Vortragssaals.



Abbildung 2.56.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Decke des Vortragssaals.



Abbildung 2.57.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Stuckmotiv.



Abbildung 2.58.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Stuckmotiv.



Abbildung 2.59.: Kunstgewerbemuseum, Budapest, Treppenaufgang.



Abbildung 2.60.: Geologisches Institut, Budapest, Ödön Lechner, 1896-9.

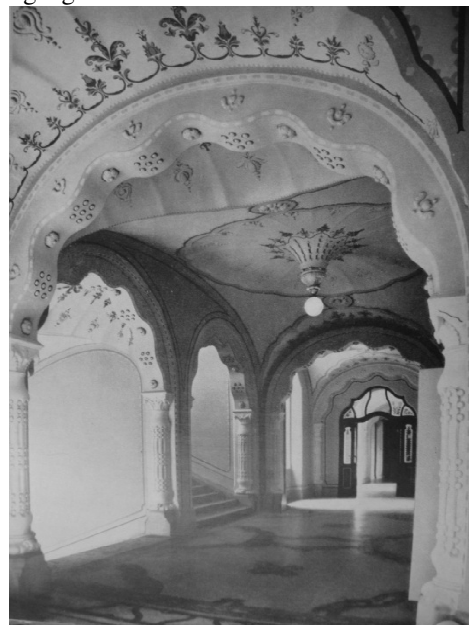


Abbildung 2.61.: Geologisches Institut, Innenansicht.

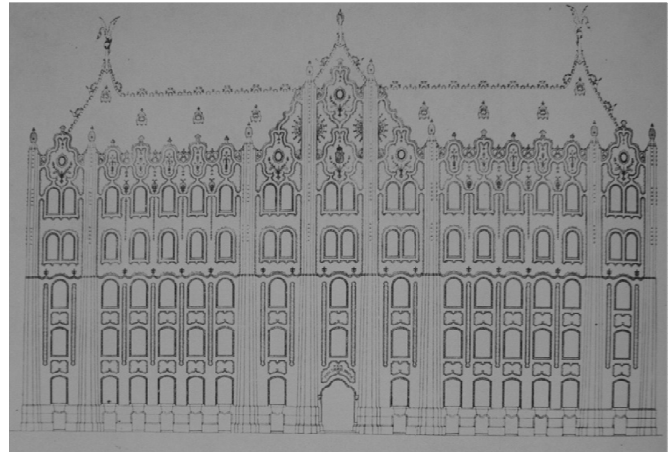


Abbildung 2.62.: Ödön Lechner, Postsparkasse, Budapest, 1899-1901.

Abbildung 2.63.: Postsparkasse, Budapest, Fassade.



Abbildung 2.64.: Postsparkasse, Fassadendetail.

Abbildung 2.65.: Postsparkasse, Fassadendetail.



Abbildung 2.66.: Postsparkasse, Innenansicht, Große Halle.

Abbildung 2.67.: Postsparkasse, Dach, Detail.



Abbildung 2.68.: Villa Sipeky-Balázs, Budapest, Ödön Lechners, 1905.

Abbildung 2.69.: Elisabethkirche, Bratislava, Ödön Lechner, 1907/8.

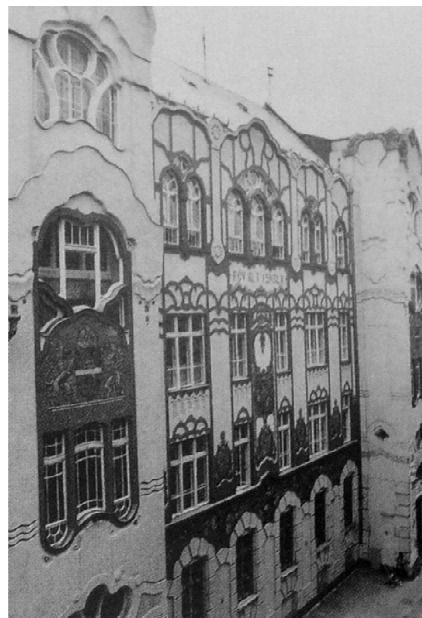


Abbildung 2.70.: Wohnkomplex, Budapest, Géza Majorossy und Elek Hofhauser, 1901.

Abbildung 2.71.: Grundschule, Budapest, Ármin Hegedűs, 1906.

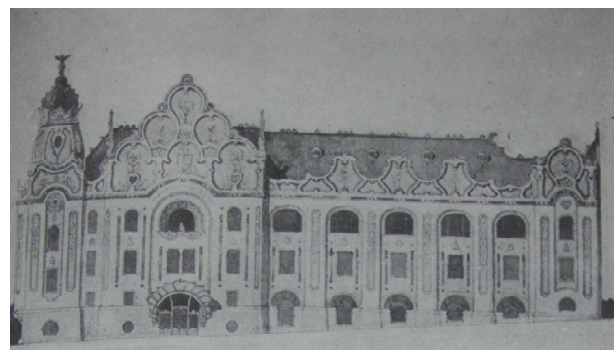


Abbildung 2.72.: Entwurf einer Kirche/ Synagoge, Béla Lajta, 1899.

Abbildung 2.73.: Entwurf, Béla Lajta, 1902.



Abbildung 2.74.: Synagoge, Szabadka (Subotica), Jakab und Komor, 1902.

Abbildung 2.75.: Innenansicht, Synagoge, Szabadka, Jakab und Komor.



Abbildung 2.76.: Ungarische szűr.

Abbildung 2.77.: Stickerei einer szűr.

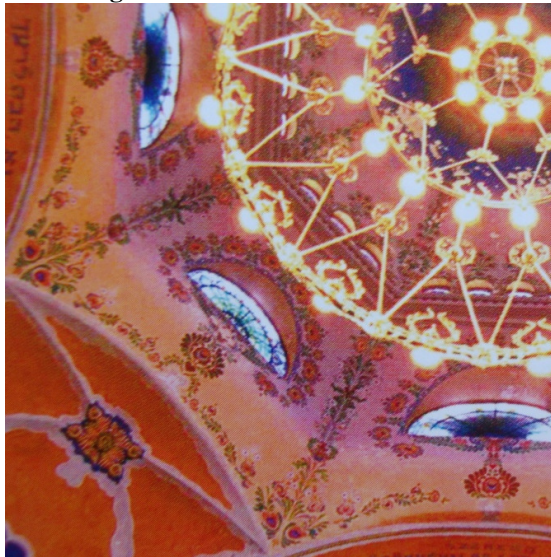


Abbildung 2.78.: Detail der Kuppel, Synagoge, Szabadka, Jakab und Komor.

Abbildung 2.79.: Elefantenhaus, Tiergarten, Budapest, Kornél Neuschloß-Knüsli, 1908-10.

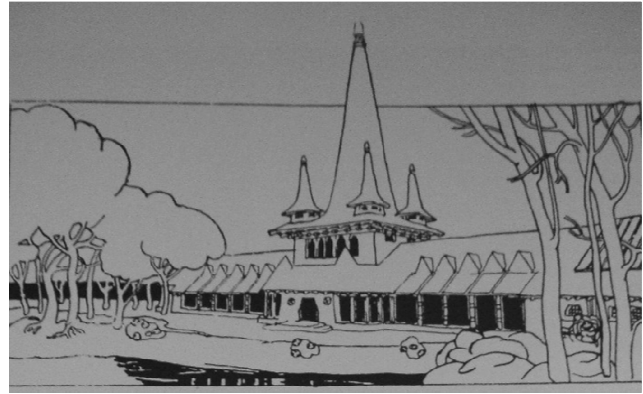


Abbildung 2.80.: Elefantenhaus, Tiergarten Budapest, Kornél Neuschloß-Knüsli, 1908-10.

Abbildung 2.81.: Vogelhaus, Tiergarten Budapest, Entwurf, Károly Kós, 1909/10.



Abbildung 2.82.: Innenraum, Gellért Bad, Budapest, Artúr Sebestyén, 1910-18.

Abbildung 2.83.: Innenraum, Gellért Bad, Budapest, Artúr Sebestyén, 1910-18.

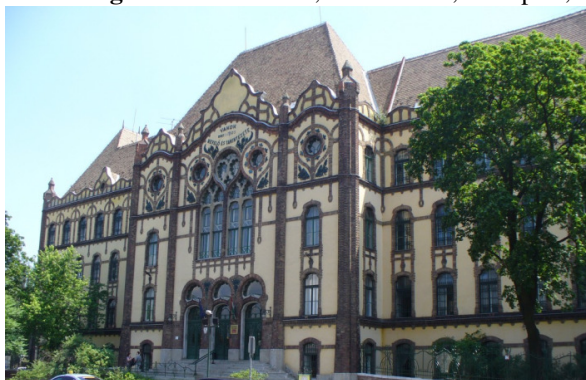


Abbildung 2.84.: Blindenschule, Budapest, Sándor Baumgarten, 1899-1904.

Abbildung 2.85.: Palast Gresham, Budapest, Zsigmond Quittner, ca. 1904-6.

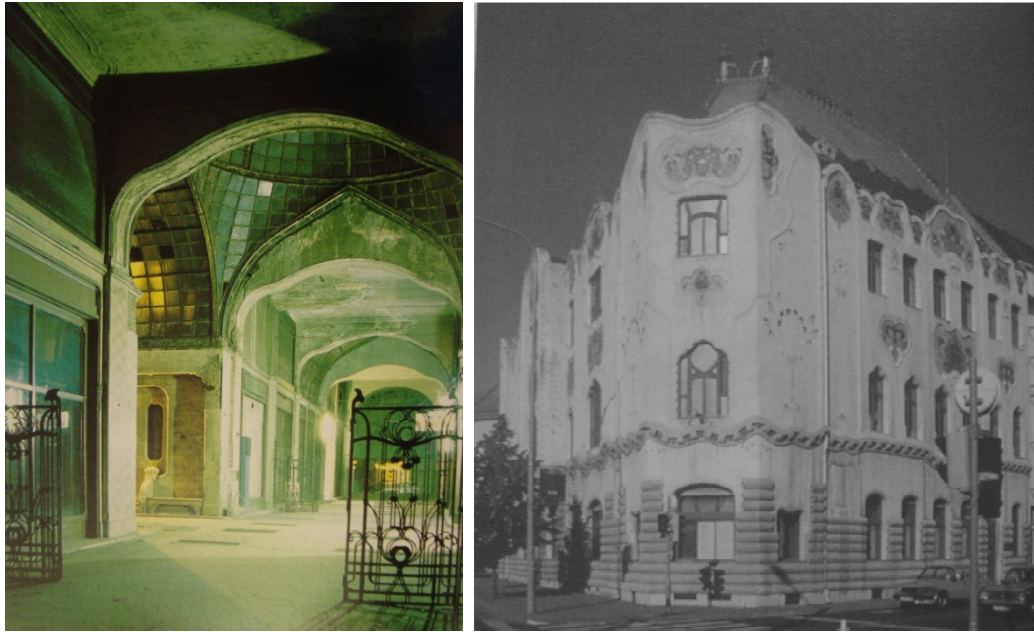


Abbildung 2.86.: Innenansicht, Palast Gresham, Budapest, Zsigmond Quittner, ca. 1904-6.

Abbildung 2.87.: Cifraház, Kecskemét, Géza Márkus, 1902.

9.2. Kapitel 3:



Abbildung 3.1.: Osmanische Fliese, 17. Jahrhundert, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abbildung 3.2.: Britische Tonware, 17. Jahrhundert, Victoria and Albert Museum.



Abbildung 3.3.: Stich, Keramikteller, Entwurf von Júlia Zsolnay, ca. 1870-80.



Abbildung 3.88.: Moschee des Ghāzā Qāsim Pasha, Budapest, 1570-90.



Abbildung 3.89.: Moschee des Yakovāh Ḥasan Pasha, Budapest, 2. Hälfte 16. Jahrhundert.



Abbildung 3.6.: Wandfliese, Iznik, um 1530, Janus Pannonius Museum, Pécs.



Abbildung 3.7.: Fragment eines Leintuchs, Transsylvanien (ehem. Siebenbürgen), spätes 17. Jahrhundert, Kunstgewerbemuseum, Budapest.



Abbildung 3.8.: Traditioneller ungarischer Mantel aus Schafleder.

Abbildung 3.9.: Bettlakenrand mit Blumenstock und Vogelmuster, Ende 17./ Anfang 18. Jahrhundert.



Abbildung 3.10.: Ungar mit szűr, um 1930, Ungarisches Ethnographisches Museum, Budapest.

Abbildung 3.11.: Mann mit umgehängter szűr, frühes 20. Jahrhundert.

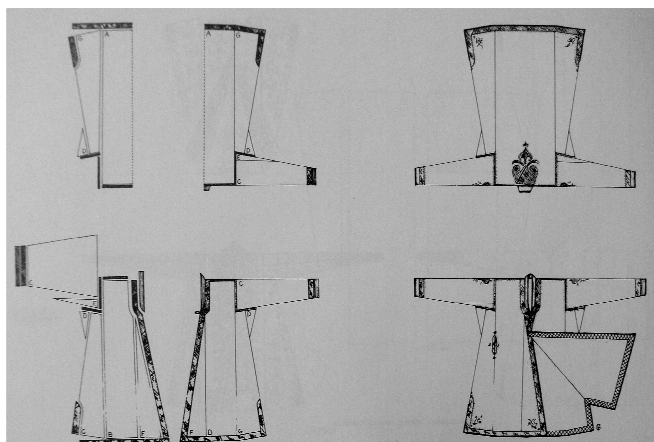


Abbildung 3.12.: Kashmirmantel, Kashmir, 2. Hälfte 19. Jahrhundert, Royal Ontario Museum, Toronto.

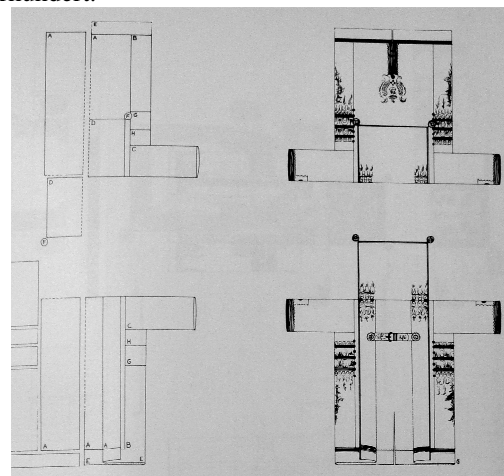


Abbildung 3.13.: Ungarische szűr, 1880er, Metropolitan Museum of Art, New York.

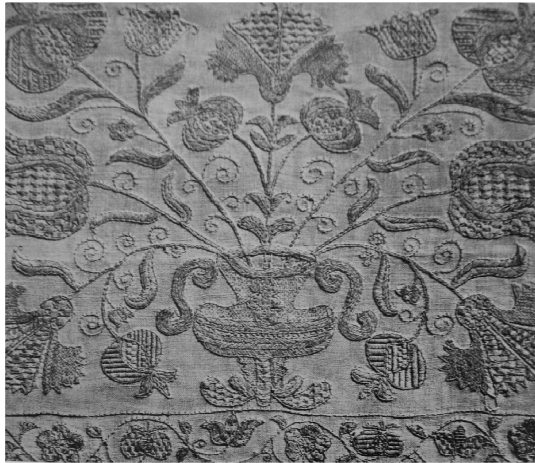


Abbildung 3.14.: Bettlakenstickerei, Nordwestungarn.

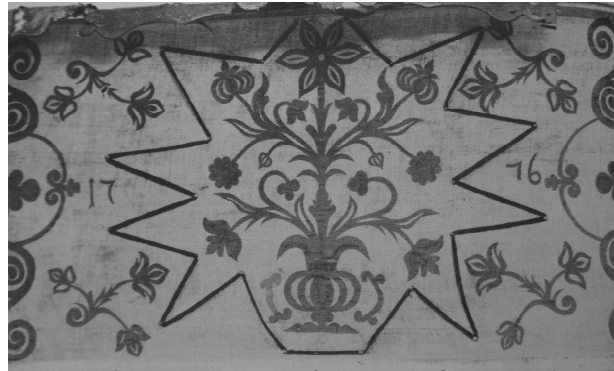


Abbildung 3.15.: Vasenmotiv, Farbe auf Holz, Ungarn, Anfang 18. Jahrhundert.



Abbildung 3.16.: Spiegelbehälter mit Einlegearbeit, Ungarn, 1881.



Abbildung 3.17.: Detail einer Truhe mit Malerei, Blume mit geschnitzter Rahmung.

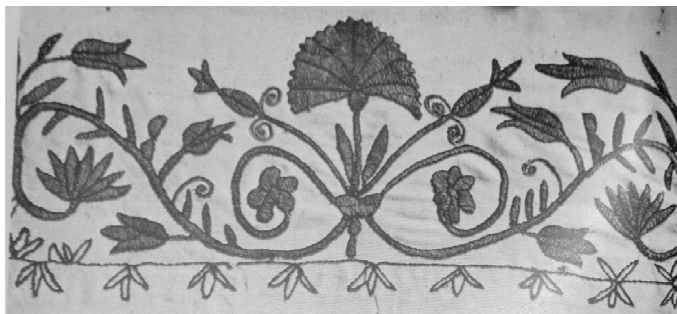


Abbildung 3.18.: Kissenbezug mit Blumenstock, Pujon, Anfang 19. Jahrhundert.

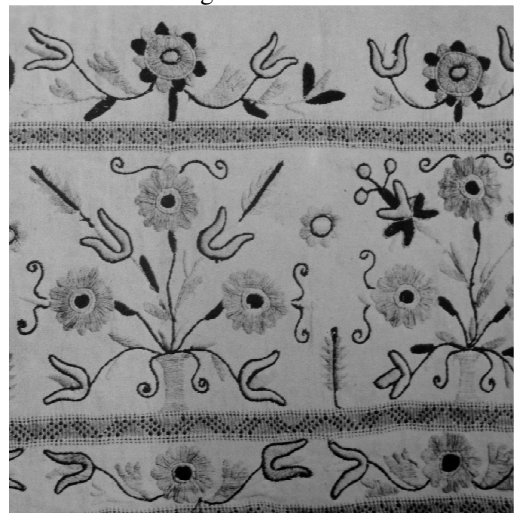


Abbildung 3.19.: Leinenlaken mit Blumenstockmuster, Haláp, um 1840.



Abbildung 3.20.: Detail des Paneels einer Tür mit Einlegearbeit, Palast in Amber, um 1630, Jeypore Portfolio, Museum für angewandte Kunst, Wien.

Abbildung 3.21.: Detail des Paneels einer Tür mit Einlegearbeit, Palast in Amber, um 1630, Jeypore Portfolio, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abbildung 3.22.: Fragment, seidener Gitterwerkteppich, Indien, Dekkan, Ende 17. Jahrhundert, Sammlung al-Sabah, Kuwait, 192 x 130 cm.

Abbildung 3.23.: Wollteppich, Nordindien, wahrscheinlich Ende 17. Jahrhundert, Sammlung al-Sabah, Kuwait, 279 x 508 cm.



Abbildung 3.24.: Kachpura Moschee, Agra, 1530-31.



Abbildung 3.25.: Grabmahl Humayuns, Delhi, 1562-71.

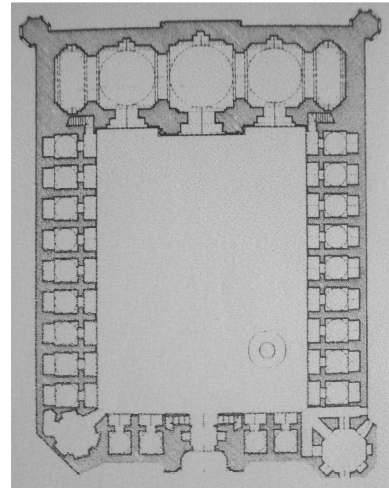
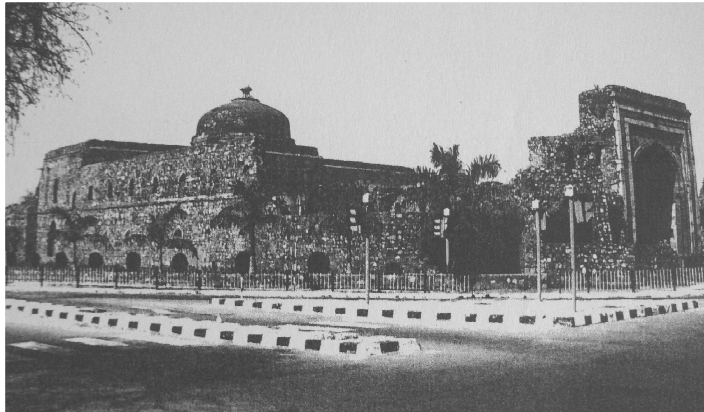


Abbildung 3.26.: Khayr al-Manazil Moschee, Delhi, 1561-62.

Abbildung 3.27.: Khayr al-Manazil Moschee, Delhi, Grundriss, 1561-62.



Abbildung 3.28.: *chini khana*, Kanch Mahall, Sikandra, 1. Viertel 17. Jahrhundert.

Abbildung 3.29.: Grabmahl Akbars, Sikandra, 1612-13.

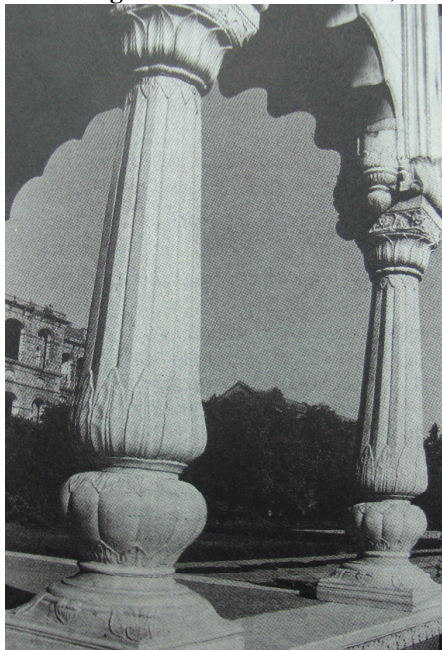


Abbildung 3.30.: Balluster Säulen, Bhadon Pavillon, Rotes Fort, Delhi, 1639-48.

Abbildung 3.31.: Säule mit *purna ghata* Basis, Ostindien, 11.-12. Jahrhundert.

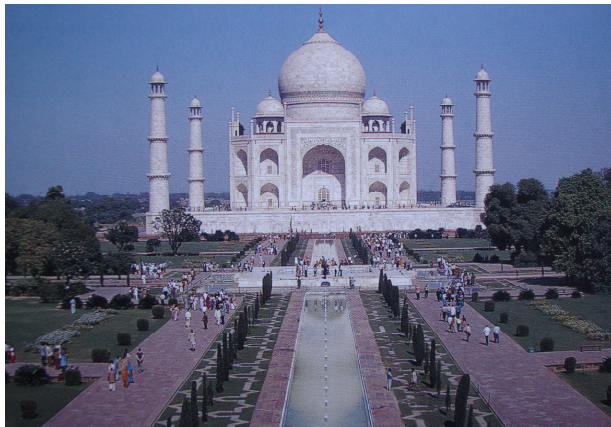


Abbildung 3.32.: Taj Mahal, Agra, 1632-43.

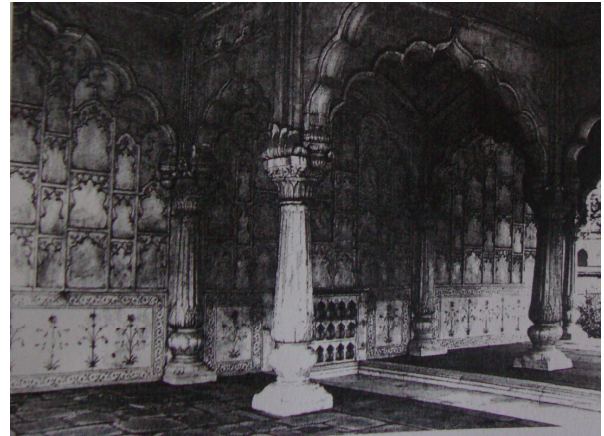


Abbildung 3.33.: Delhi, Rotes Fort, Bhadon Pavillon.



Abbildung 3.34.: Badshahi Moschee, Lahore, 1673-74.

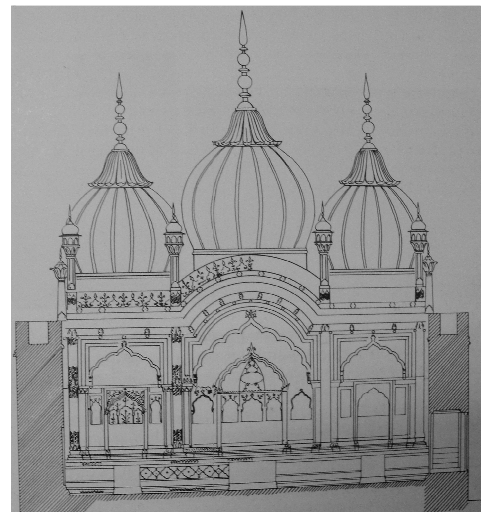


Abbildung 3.35.: Perlenmoschee, Rotes Fort, Delhi, 1663, Aufriss.

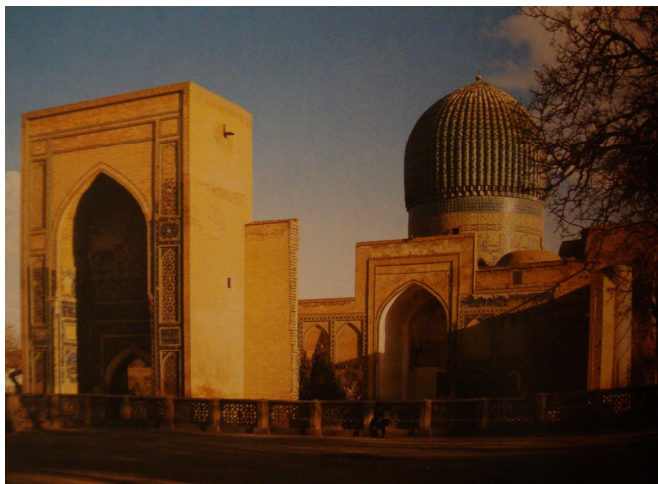


Abbildung 3.36.: Gur-i Mir, Samarkand, Ende 14./ Anfang 15. Jahrhundert.



Abbildung 3.37.: Moschee des Ibrahim Naib Barbak, Jaunpur, 1376.

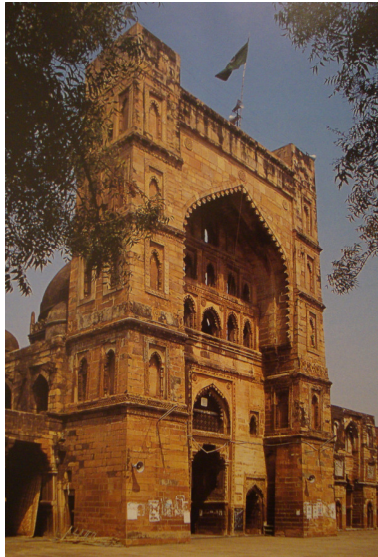


Abbildung 3.38.: Qibla Iwan, Atala Moschee, Jaunpur, Beginn 1408.

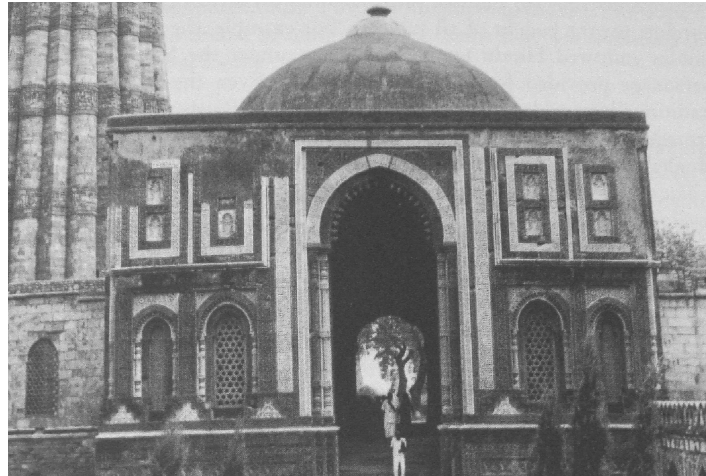


Abbildung 3.39.: Alai Darwaza, um 1311, Quwwat al-Islam Moschee, Delhi.



Abbildung 3.40.: Flammenlilie (*gloriosa superba*), Miniatur, um 1650, Bodleian Library, Oxford, 14.7 x 9.6cm.



Abbildung 3.41.: Detail, Dokument von James I., 1604.



Abbildung 3.42.: Pietra dura Detail, Kenotaph der Mumtaz Mahal, Taj Mahal, Agra.



Abbildung 3.43.: Gewölbe des Kala Burj, Fort von Lahore, frühes 17. Jahrhundert.



Abbildung 3.44.: Rosafarbene Rose, Dara Shiko Album, 1641/42.



Abbildung 3.45.: Blumenreliefs, Nördliches *pīshṭāq*, Taj Mahal, Agra.



Abbildung 3.46.: *Pietra dura*, Nische hinter Shah Jahans *jharōka*, Rotes Fort, Delhi.

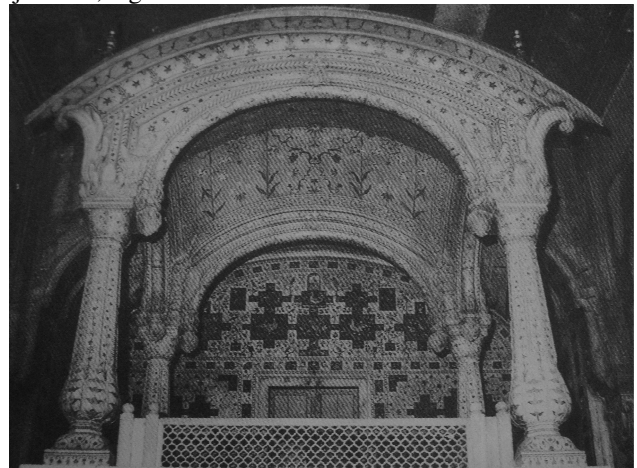


Abbildung 3.47.: Baldachin, Shah Jahans *jharōka*, Rotes Fort, Delhi.



Abbildung 3.48.: Bogennische, Shah Jahans *jharōka*, Rotes Fort, Delhi.

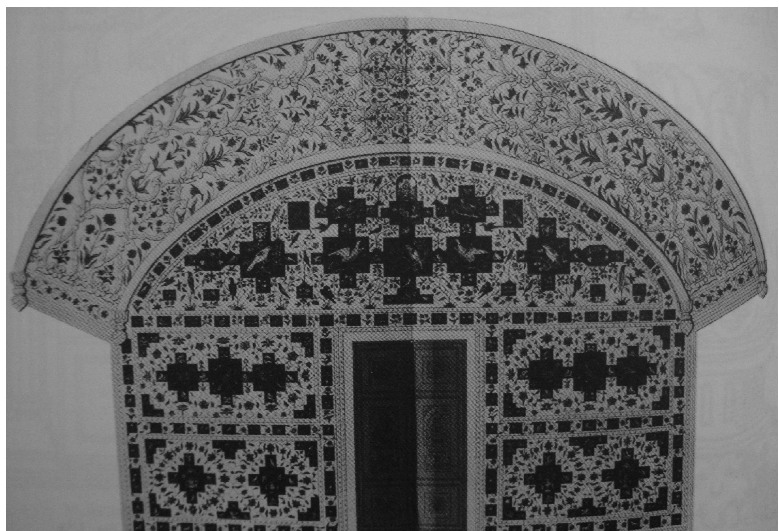


Abbildung 3.49.: Shah Jahans *jharōka*, Rotes Fort, Delhi, Zeichnung von H. H. Cole, 1882.



Abbildung 3.50.: Detail, Rahmung einer Miniatur mit Shah Jahans Pfauenthron, um 1635.



Abbildung 3.51.: Wandschirm um die Grabmäler, Taj Mahal, Agra.



Abbildung 3.52.: Blumen des Wandschirms, Taj Mahal, Agra.



Abbildung 3.53.: Eingangsloggia, Kunstgewerbemuseum, Budapest.

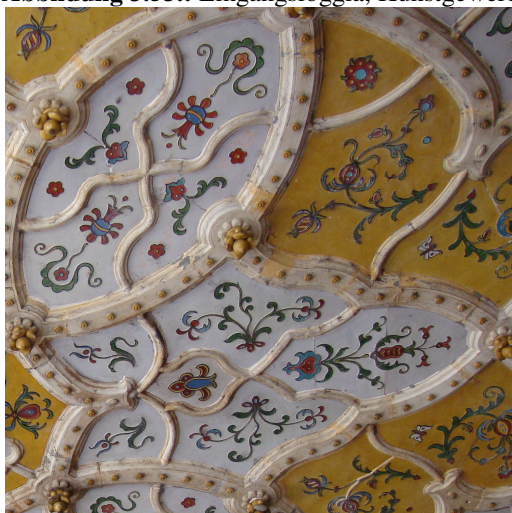


Abbildung 3.54.: Detail, Eingangsloggia, Kunstgewerbemuseum, Budapest.



Abbildung 3.55.: Stuckrelief, Badshani Moschee, Lahore, 1673-74.

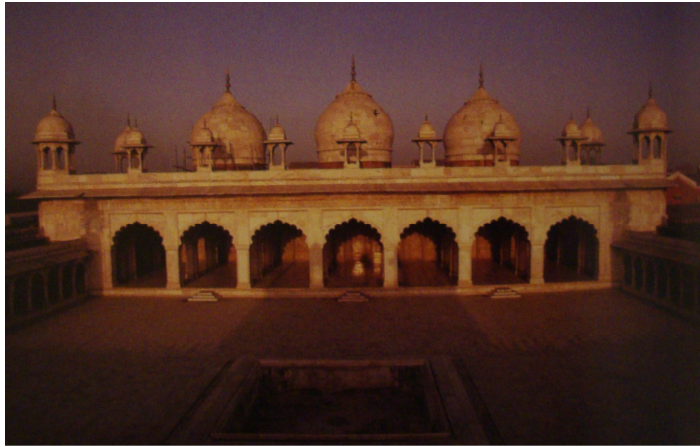


Abbildung 3.56.: Moti Moschee (Perlenmoschee), Fort, Agra, 1647-53.



Abbildung 3.57.: Detail, Khas Mahal, Rotes Fort, Delhi, 1639-48.

9.3. Kapitel 4:



Abbildung 4.1.: Taj Mahal, Aquarell, Thomas Longcroft, um 1786, Victoria and Albert Museum, London, 47 x 65,4 cm.



Abbildung 4.2.: Taj Mahal, William Hodges, Öl auf Leinwand, um 1783, National Gallery of Modern Art, New Delhi, 90.2 x 152.4cm.



Abbildung 4.3.: Torbau, Grabmahl Akbar, Sikandra, J. Brown nach William Hodges, 1786, British Museum, London.



Abbildung 4.4.: Torbau, Grabmahl Akbar, Sikandra, Aquarell, Thomas und William Daniell, 1789.

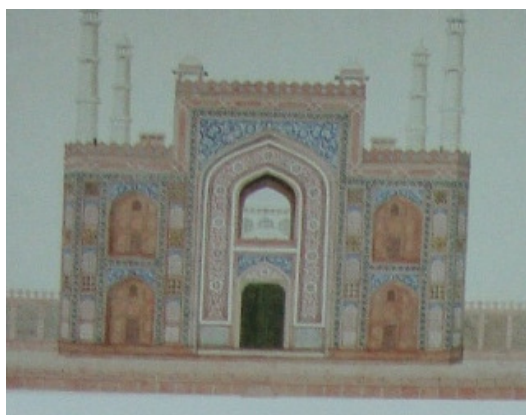


Abbildung 4.5.: Torbau, Grabmahl Akbar, Sikandra, Aquarell, Company Malerei, Delhi/ Agra, um 1808, British Library, London, 64.1 x 81.9cm.



Abbildung 4.6.: Moschee, Rajmahal, William Hodges, Öl auf Leinwand, 105.5 x 128cm, ca. 1786-87.

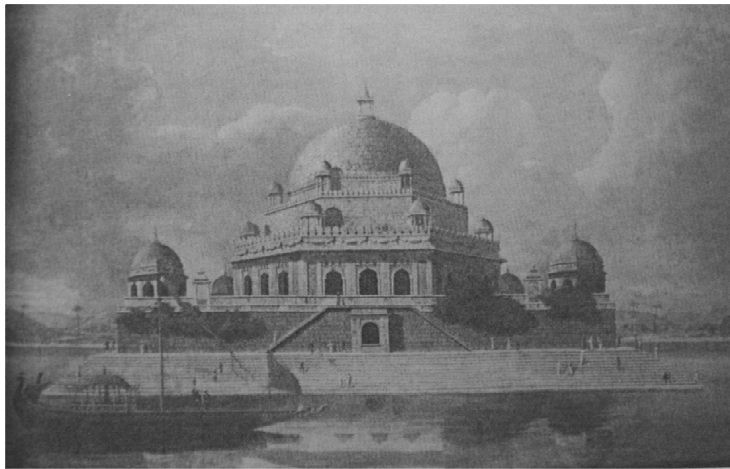


Abbildung 4.7.: Grabmahl Sher Shah Sur, Bihar, Ölmalerei, Francis Swain Ward, um 1770, British Library, London, 81 x 129.5cm.



Abbildung 4.8.: Guildhall, London, George Dance, um 1788.



Abbildung 4.9.: Detail, Taj Mahal, Agra, Aquarell, Thomas und William Daniell, aus „Views of the Taje Mahel“, 1801, British Library, London.



Abbildung 4.10.: Detail, Sezincote, Gloucestershire, Samuel Pepys Cockerell, ca. 1803 bis 1808.



Abbildung 4.11.: „Lahl Baug“, Faizabad, Aquarell, Thomas und William Daniell, 1801-03.



Abbildung 4.12.: Sezincote, Gloucestershire, Samuel Pepys Cockerell, Zeichnung von John Martin, um 1817.



Abbildung 4.13.: Sezincote, Gloucestershire, Samuel Pepys Cockerell, ca. 1803 bis 1808.



Abbildung 4.14.: Cottage, Lower Swell, Gloucestershire.



Abbildung 4.15.: Hope End, Herefordshire, um 1810, Aquarell, Philip Ballard.

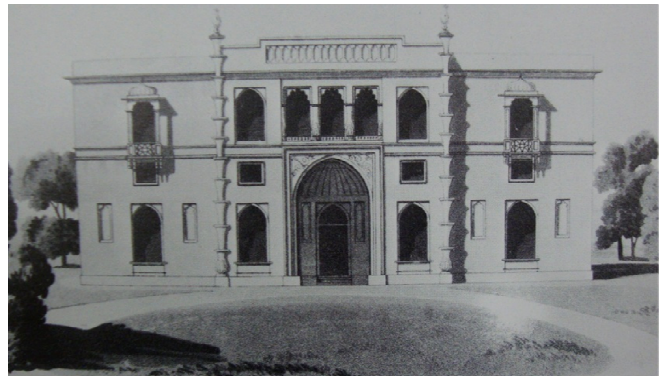


Abbildung 4.16.: Design für eine Villa im „Indian Style“, Edmund Aikin, um 1808.



Abbildung 4.17.: Royal Pavilion, Brighton, John Nash, ca. 1815-22, Zeichnung um 1836.



Abbildung 4.18.: Royal Pavilion, Brighton, John Nash, ca. 1815-22.



Abbildung 4.19.: Nordtor, Royal Pavilion, Brighton, John Nash.



Abbildung 4.20.: Clifton Bäder, Gravesend, um 1835, Fotografie um 1890.



Abbildung 4.21.: Torbau, Dromana, Eire, Irland, um 1830.

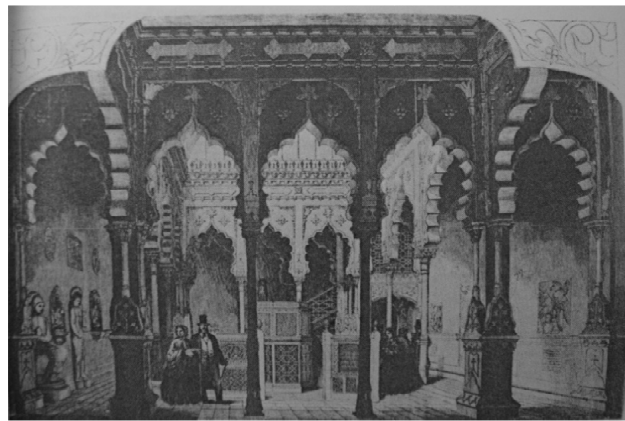


Abbildung 4.22.: East India House Museum, London, Sir Matthew Digby Wyatt, um 1850, Stich in Illustrated London News, 6. März 1858.

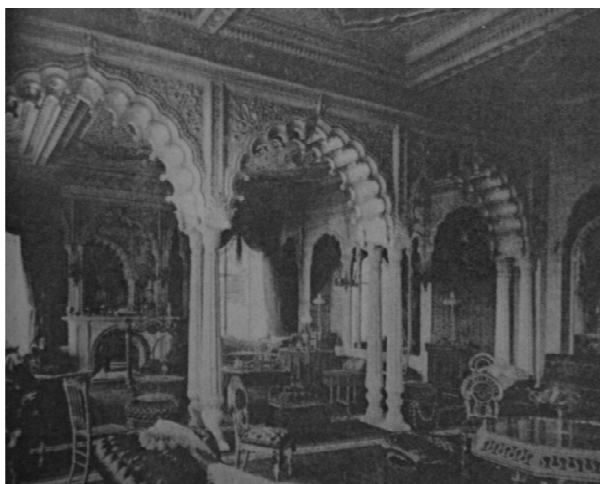


Abbildung 4.23.: „Drawing Room“, Elveden Hall, Suffolk, John Norton, 1871, Fotografie, R.H.I. Jewell, National Monuments Record, London.



Abbildung 4.24.: Billardraum, Bagshot Park, Surrey, 1884-90, Fotografie von 1900.



Abbildung 4.25.: Gang zum Billardzimmer, Bagshot Park, Surrey, 1884-90.



Abbildung 4.26.: Speisesaal, Osbourne House, Isle of Wight, 1890-92, Fotografie von 1900.



Abbildung 4.27.: Shah Jahan Moschee, Woking, 1889.



Abbildung 4.28.: Chhatrapati Shivaji Terminus, Mumbai, F.W. Stevens, um 1888.



Abbildung 4.29.: St. Pancras Railway Station, London, 1868 eröffnet.



Abbildung 4.30.: „Indisches Ornament“, nach Owen Jones.



Abbildung 4.31.: Eisenkiosk, Derby, Owen Jones, 1866, British Library, London.



Abbildung 4.32.: Torbau, Itimad-ud Daula Grabmal, Agra, Fotografie, John Murray, 1855-58, Sammlung P. & G. Bautze, 23,6 x 28,5 cm.



Abbildung 4.33.: Hof der Moti Masjid, Rotes Fort, Agra, ca. 1648-55, Fotografie, Samuel Bourne, um 1866, Victoria and Albert Museum, London, 24,3 x 29,5 cm.



Abbildung 4.34.: Grabmal des Itimad-ud Daula, Agra, ca. 1622-28, Fotografie, Samuel Bourne, um 1866, Victoria and Albert Museum, London, 22,7 x 27,8 cm.



Abbildung 4.35.: Taj Mahal, Agra, Fotografie, Samuel Bourne, um 1866, Victoria and Albert Museum, London.

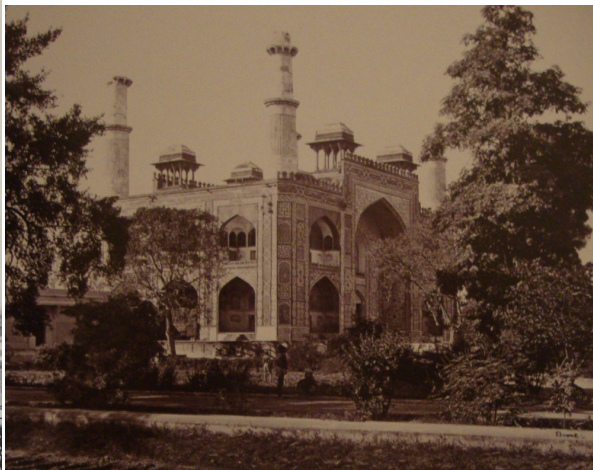


Abbildung 4.36.: Torbau, Akbars Grabmal, Sikandra, Fotografie, Samuel Bourne, um 1866, Sammlung des Olivier Degeorges, 23,4 x 29 cm.

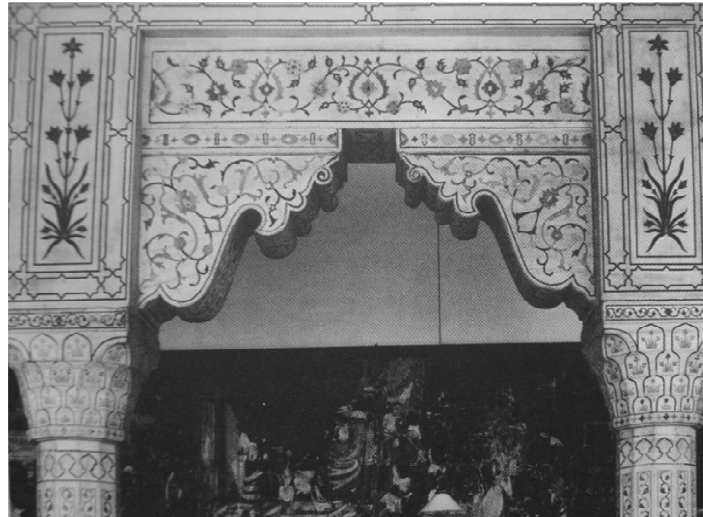


Abbildung 4.37.: Kolonnade des Bades Shah Jahans, Altes „Indian Museum“, Fotografie, 1956, Victoria and Albert Museum, London.

Abbildung 4.38.: Detail, Kolonnade des Bades Shah Jahans, Altes „Indian Museum“, Fotografie, 1956, Victoria and Albert Museum, London.

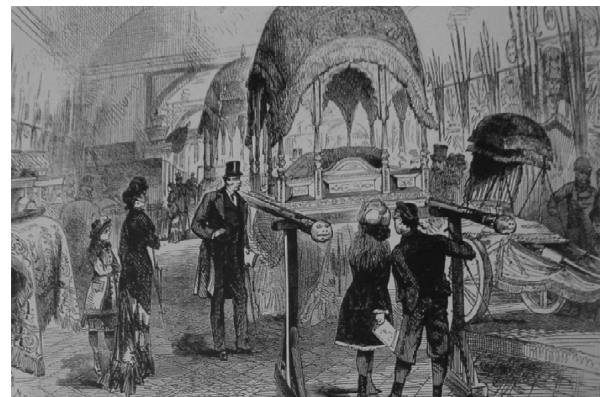


Abbildung 4.39.: Eingangshalle zur indischen Sammlung, ehem. South Kensington Museum, London.

Abbildung 4.40.: „The New Indian Section“, ehem. South Kensington Museum, Zeitungsartikel, 1880.

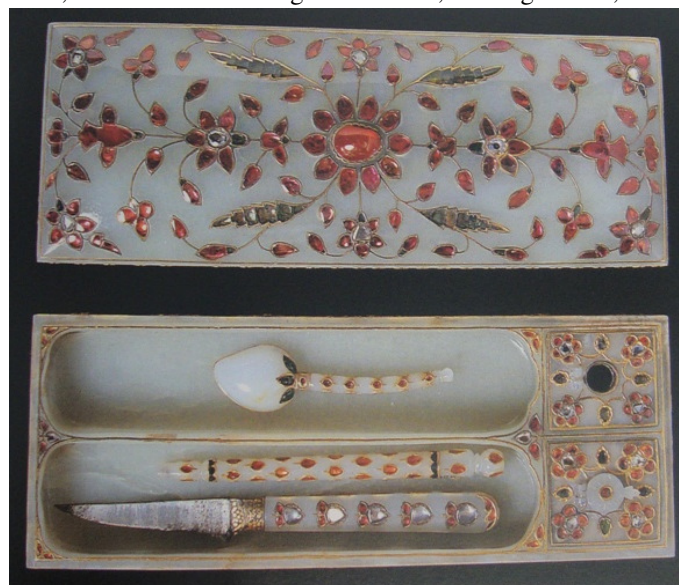


Abbildung 4.41.: Architekturfragment, Fatehpur Sikri, Victoria and Albert Museum, London.

Abbildung 4.42.: Schatulle für Schreibutensilien, Jade mit Edelsteinen, frühes 18. Jahrhundert, Mogulhof, Victoria and Albert Museum, London.



Abbildung 4.43.: Wandtextil mit blühender Pflanze, Baumwolle mit Seide, Nordindien, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Victoria and Albert Museum, London, 117 x 81.2 cm.



Abbildung 4.44.: Indische Abteilung, Weltausstellung London, 1851.



Abbildung 4.45.: Indischer Pavillon des Prince of Wales Weltausstellung Paris, 1878.

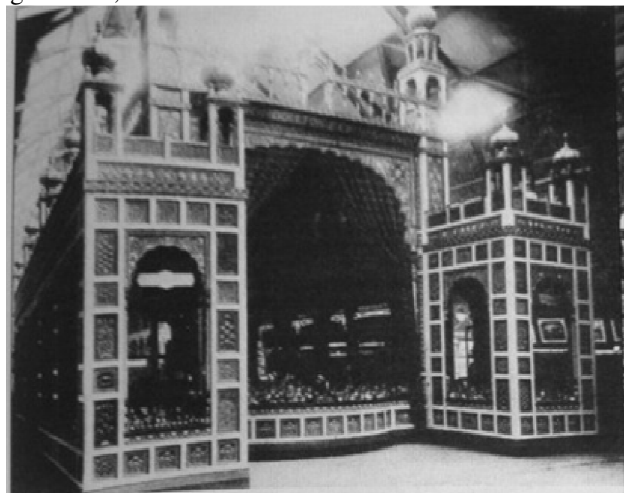


Abbildung 4.46.: Indischer Pavillon der Firma Doulton, Weltausstellung Glasgow, 1888.



Abbildung 4.47.: Türkisches Café, Wiener Weltausstellung, 1873.

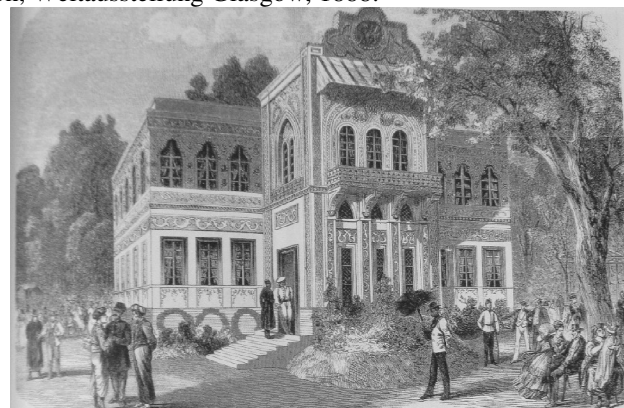


Abbildung 4.48.: Persisches Haus, Wiener Weltausstellung, 1873.



Abbildung 4.49.: Albert Hall Museum, Jaipur, Samuel Swinton Jacob, Fotografie, unbekannter Fotograf, um 1885, Museum für Völkerkunde, Wien, 16,2 x 22,3 cm.

Abbildung 4.50.: Haus des Gouverneurs, Kalkutta, 1799-1804, Fotografie, Eduard Hodek jun., 1893, Museum für Völkerkunde, Wien, 20,1 x 28,6 cm.



Abbildung 4.51.: Taj Mahal, Agra, Fotografie, unbekannter Fotograf, um 1890, Museum für Völkerkunde, Wien, 20,4 x 28,1 cm.

Abbildung 4.52.: Audienzhalle, dīwān-i khāṣṣ, Agra, um 1635, Fotografie, unbekannter Fotograf, um 1890, Museum für Völkerkunde, Wien, 23,1 x 28,8 cm.

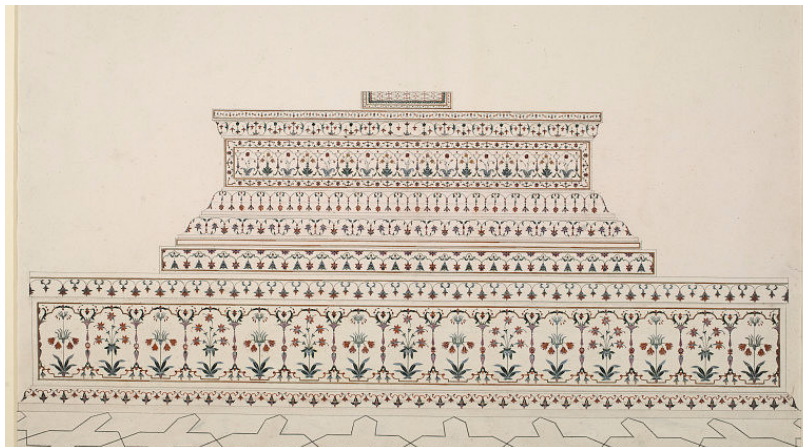


Abbildung 4.53.: Kenotaph des Shah Jahan, Taj Mahal, Agra, Aquarell auf Papier, Unbekannter Künstler, Company Malerei, Agra/ Delhi, 1820, Victoria and Albert Museum, London, 49 x 70 cm.

Abbildung 4.54.: Detail, *pietra dura* Blumendekor, Kenotaph der Mumtaz Mahal, Taj Mahal, Agra, Aquarell, Unbekannter Künstler, Company Malerei, Agra/ Delhi, um 1840, Victoria and Albert Museum, London, 54 x 57 cm.

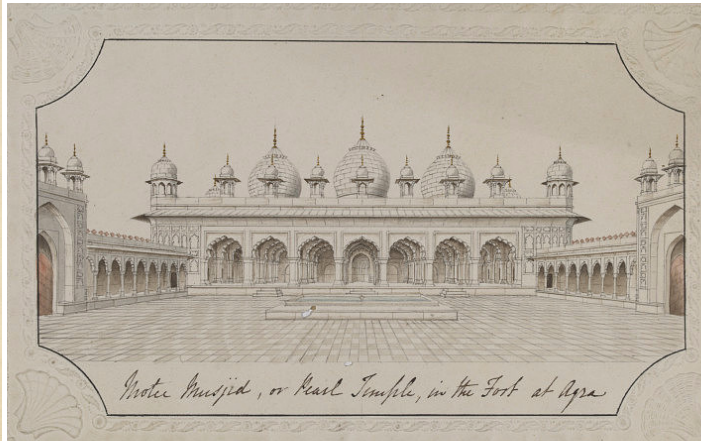
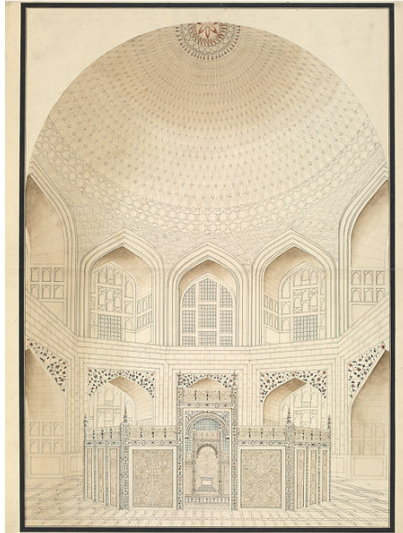


Abbildung 4.55.: Innenraum des Taj Mahal, Agra, Aquarell, Unbekannter Künstler, Company Malerei, Agra/Delhi, um 1825, Victoria and Albert Museum, London, 72 x 63.5 cm.

Abbildung 4.56.: Moti Masjid (Perlenmoschee), Fort, Agra, Aquarell auf Papier, Unbekannter Künstler, Company Malerei, Delhi, 1820, Victoria and Albert Museum, London, 12 x 19.5 cm.

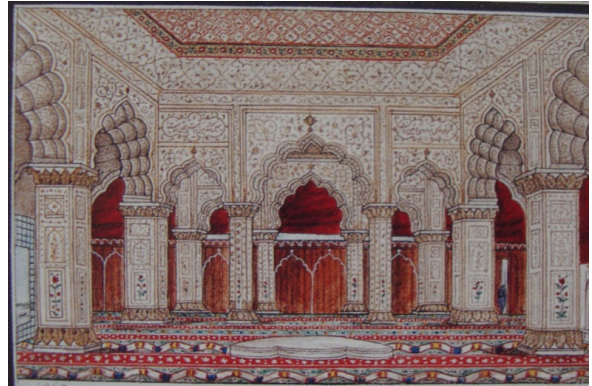
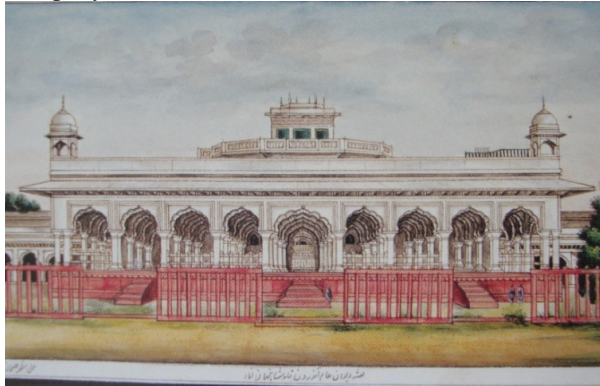


Abbildung 4.57.: Dīwān-i ʿAmm, Palastanlage Delhi, Aquarell, Mazhar ʿAli Khan, Company Malerei, um 1840, British Library, London, 25 x 19 cm.

Abbildung 4.58.: Dīwān-i khāṣṣ, Palastanlage Delhi, Aquarell, Mazhar ʿAli Khan, Company Malerei, um 1840, British Library, London, 25 x 19 cm.

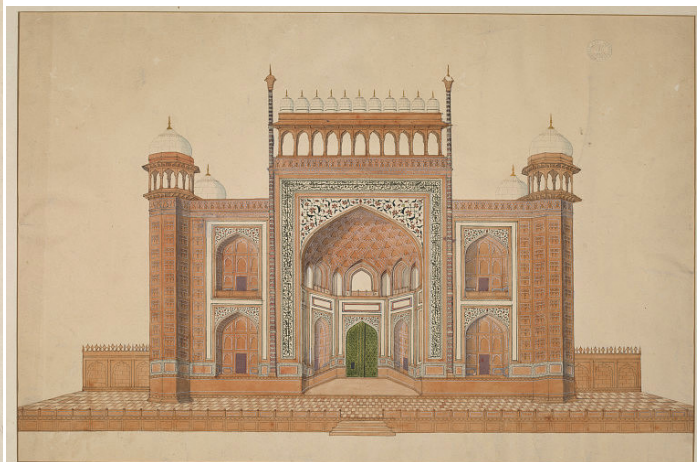


Abbildung 4.59.: Detail, Innenraum, Grabmahl von Itimad ud-Daula, Agra, Aquarell auf Papier, Unbekannter Künstler, Company Malerei, Agra/Delhi, um 1820, Victoria and Albert Museum, London, 49.5 x 64 cm.

Abbildung 4.60.: Eingangstor zum Garten des Taj Mahal, Agra, Aquarell auf Papier, Unbekannter Künstler, Company Malerei, Agra/Delhi, um 1820, Victoria and Albert Museum, London, 47.5 x 70.5 cm.



Abbildung 4.61.: Muster, Gemächer von Raja Birbals Tochter, Fatehpur Sikri, Jeypore Portfolio, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abbildung 4.62.: Konsole mit Lappenbogenmotiv, Rotes Fort, Agra, Jeypore Portfolio, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abbildung 4.63.: Konsole mit Blumendekor, Rotes Fort, Agra, Jeypore Portfolio, Museum für angewandte Kunst, Wien.

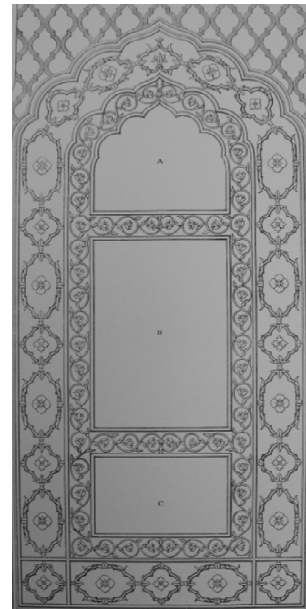


Abbildung 4.64.: Messingtür, Perlenmoschee, Rotes Fort, Delhi, um 1659, Jeypore Portfolio, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abbildung 4.65.: Messingtür, Perlenmoschee, Rotes Fort, Delhi, um 1659, Jeypore Portfolio, Museum für angewandte Kunst, Wien.

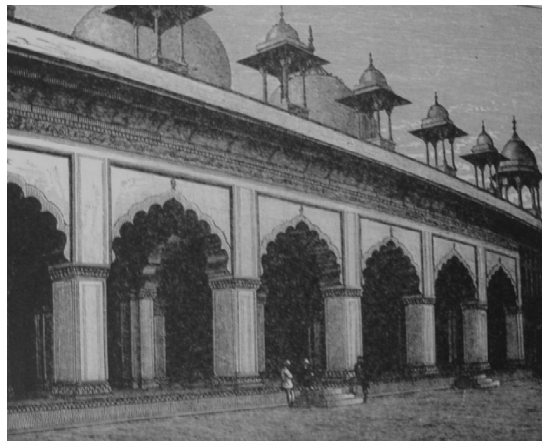


Abbildung 4.66.: Perlenmoschee, Agra, ca. 1648-55, Stich nach einer Fotografie.



Abbildung 4.67.: Grabmahl Safdar Jangs, Delhi, um 1754.

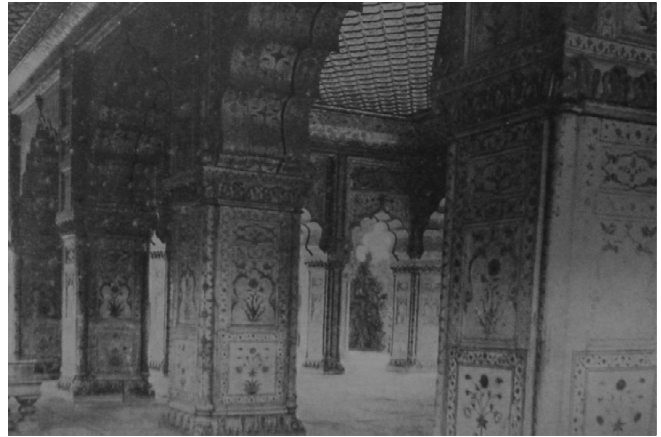


Abbildung 4.68.: Dīwān-i khāṣṣ, Rotes Fort, Delhi.

9.4. Kapitel 5:



Abbildung 5.1.: New York and New Haven Railroad Station, Henry Austin, 1848, Stich in *Gleason's Pictorial*, 1851.

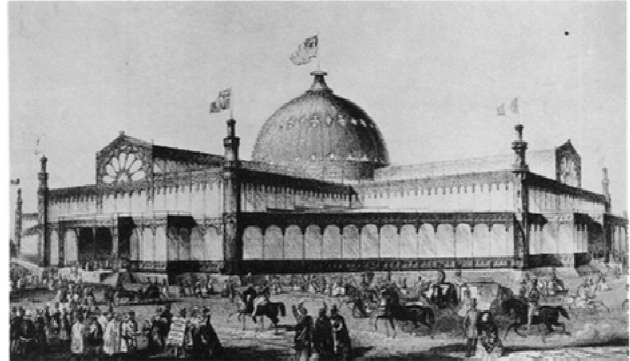


Abbildung 5.2.: Crystal Palace, New York, Carstenson und Gildemeister, Frontispiz einer Zeitung, 1854.

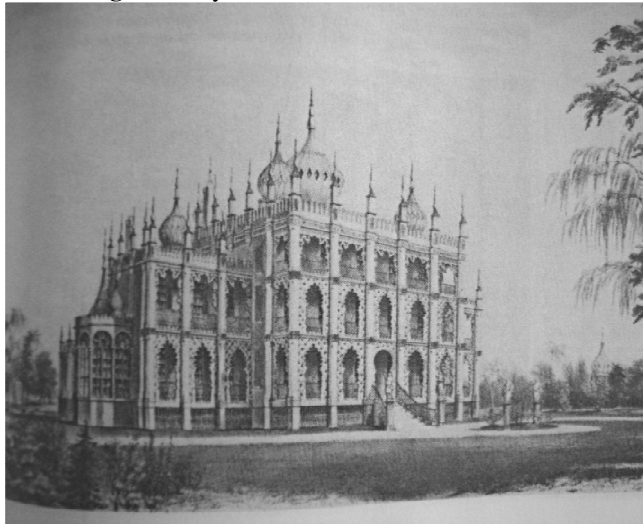


Abbildung 5.3.: Iranistan, Bridgeport, Connecticut, Leopold Eidlitz, 1846-8, Lithografie von Sarony und Major, 1855.



Abbildung 5.4.: Longwood, Natchez, Mississippi, Samuel Sloan, 1850er-64, Fotografie des Natchez Pilgrimage Garden Clubs.



Abbildung 5.5.: Innenansicht, Arabisches Café, Düsseldorf, 1895.



Abbildung 5.6.: Zacherlfabrik, Wien, Karl und Julius Mayreder, 1892/93.

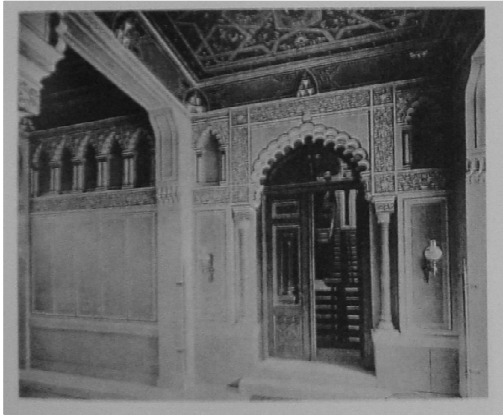


Abbildung 5.7.: Innenansicht, Zacherlfabrik, Wien, Karl und Julius Mayreder, 1892/93.

10. Literaturliste:

- **Ács, 1996**

Piroska Ács, Keletre Magyar. Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete a kordokumentumok tükrében, Budapest, 1996.

- **Alfieri, 2000**

Bianca Alfieri, Islamic Architecture of the Indian Subcontinent, London, 2000.

- **Alofsin, 2011**

Anthony Alofsin, When Buildings speak. Architecture as a Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath 1867-1933, Salzburg, 2011.

- **Archer, 1982**

Mildred Archer, "Company Painting" at Eyre and Hobhouse, in: The Burlington Magazine, 1982, S. 372-374.

- **Archer, 1992**

Mildred Archer, Company Paintings. Indian Painting of the British Period, London, 1992.

- **Arco-Zinneberg (Hrsg.), 1993**

Ulrich Arco-Zinneberg (Hrsg.), Meine Reise um die Erde. 100 Jahre Weltreise des Thronfolgers, Katalog zur Sonderausstellung im Schloss Artstetten, Artstetten, 1993.

- **Asher, 1992**

Catherine Asher, Architecture of Mughal India, Cambridge, 1992.

- **Aynsley, 1993**

Jeremy Aynsley, Design in the 20th Century. Nationalism and Internationalism, London, 1993.

- **Baker (Hrsg.), 1999**

Malcolm Baker (Hrsg.), A grand Design. The art of the Victoria and Albert Museum, London, 1999.

- **Bakonyi und Kubinszky, 1981**

Tibor Bakonyi/ Mihály Kubinsky, Ödön Lechner, Budapest, 1981.

- **Baktay, 1962**

Ervin Baktay, Körösi Csoma Sándor, Budapest, 1962.

- **Hóman, 1931**

Bálint Hóman, Review zu: C.A. MacArtney, Magyar Origins. The Magyars in the 9th Century, in: The Slavonic and East European Review, Vol. 9, Nr. 27, 1931, S. 762-764.

- **Bautze, 2008**

Joachim K. Bautze, Der Beginn der Fotografie in Indien und die Fotografen in *Picturesque Views*, in: Raffael Dedo Gadebusch (Hrsg.), *Picturesque Views. Moghulindien im Spiegel der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Ostfildern, 2008, S. 17-34.

- **Beaulieu (Hrsg.), 2003**

Jill Beaulieu (Hrsg.), *Orientalism's Interlocutors. Painting, Architecture, Photography*, Durham, 2003.

- **Benedict, 1991**

Burton Benedict, International Exhibitions and National Identity, in: *Anthropology Today*, Vol. 7, Nr. 3, 1991, S. 5-9.

- **Bonehill, 2004**

John Bonehill, This hapless Adventurer: Hodges and the London Art World, in: Geoff Quilley (Hrsg.), *William Hodges 1744-1797. The Art of Exploration*, Katalog der Ausstellung im National Maritime Museum in Greenwich von 5. Juli – 21. November 2004 und im Yale Center for British Art in New Haven von 27. Jänner – 24. April 2005, New Haven, 2004, S. 9-15.

- **Bozdoğan, 1988**

Sibel Bozdoğan, Journeys to the East. Ways of Looking at the Orient and the Question of Representation, in: *Journal of Architectural Education* (1984-), Vol. 41, Nr. 4, Sommer 1988, S. 38-45.

- **Brend, 2004**

Barbara Brend, On the Borders. A possible Source for Naturalistic Floral Decoration at the Mughal Court, in: Rosemary Crill (Ed.), *Arts of Mughal India. Studies in Honour of Robert Skelton*, Ahmedabad, 2004, S. 138-140.

- **Celik, 1992**

Zeynep Celik, Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs, Berkeley, 1992.

- **Chmelnizkij, 2007**

Sergej Chmelnizkij, Mittelasien 14.-20. Jahrhundert. Timuriden, Shaibaniden und Khanfürstentümer. Architektur, in: Markus Hattstein (Hrsg.), *Islam – Kunst und Architektur*, Königswinter, 2007, S. 416-425.

- **Conner, 1979**

Patrick Conner, *Oriental Architecture in the West*, London, 1979.

- **Crill (Ed.), 2004**

Rosemary Crill (Ed.), Arts of Mughal India. Studies in Honour of Robert Skelton, Ahmedabad, 2004.

- **Crinson, 1996**

Mark Crinson, Empire Building. Orientalism and Victorian Architecture, London, 1996.

- **Crinson, 2003**

Mark Crinson, The Mosque and the Metropolis, in: Jill Beaulieu (Hrsg.), Orientalism's Interlocutors. Painting, Architecture, Photography, Durham, 2003, S. 79-101.

- **Csilléry-K. und Fél, 1969**

Klara Csilléry-K./ Edit Fél, Ungarische Bauernkunst, Budapest, 1969.

- **Curatola (Hrsg.), 2011**

Giovanni Curatola (Hrsg.), Kunst der islamischen Welt. Aus der Sammlung al-Sabah, Kuwait, Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum in Wien vom 22. März bis 19. Juni 2011, Mailand, 2011.

- **Danby, 1995**

Miles Danby, Moorish Style, New York, 1995.

- **Duka, 1885**

Tivadar Duka, Life and Works of Alexanders Csoma de Körös, London, 1885.

- **Dunn und Burton, 1999**

Richard Dunn und Anthony Burton, The Victoria and Albert Museum: An Illustrated Chronology, in: Malcolm Baker (Hrsg.), A grand Design. The art of the Victoria and Albert Museum, London, 1999, S. 49-78.

- **Eaton, 2004**

Natasha Eaton, Hodges's visual Genealogy for colonial India. 1780-95, in: Geoff Quilley (Hrsg.), William Hodges 1744-1797. The Art of Exploration, Katalog der Ausstellung im National Maritime Museum in Greenwich von 5. Juli – 21. November 2004 und im Yale Center for British Art in New Haven von 27. Jänner – 24. April 2005, New Haven, 2004, S. 35-42.

- **Eliade, 1987**

Mircea Eliade (Hrsg.), The Encyclopedia of Religion, Vol. 1, New York, 1987.

- **Éri, 1997**

Gyöngyi Éri, Das goldene Zeitalter. Kunst und Gesellschaft in Ungarn 1896-1914, Budapest, 1997.

- **Falconer (Hrsg.), 2002**

John Falconer (Hrsg.), Catalogue of the Collections of Sir Aurel Stein. In the Library of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 2002.

- **Falus (Ill.), 1955**

Károly Falus (Ill.), Ungarische Volkskunst. Zusammengestellt von der Arbeitsgemeinschaft des Ungarischen Ethnographischen Museums, Budapest, 1955.

- **Fehérvári, 1982**

Géza Fehérvári, A Major Study on Ottoman Architecture in Hungary, in: Bulletin of the School of Oriental and African Studies at the University of London, Vol. 45, Nr. 1, 1982, S. 67-73.

- **Fél, 1976**

Edit Fél, Leinenstickereien der ungarischen Bauern, Budapest, 1976.

- **Fél, 1961**

Edit Fél, Ungarische Volksstickerei, Budapest, 1961.

- **Ferenc, 1970**

Vámos Ferenc, Béla Lajta, Budapest, 1970.

- **Fergusson, 1910**

James Fergusson, History of Indian and Eastern Architecture. With additions. Indian Architecture by James Burgess and Eastern Architecture by R. Phené Spiers, Vol. II., London, 1910.

- **Flores, 2006**

Carol A. Hróvól Flores, Owen Jones. Design, Ornament, Architecture and Theory in an Age of Transition, New York, 2006.

- **Gáborján, 1969**

Alice Gáborján, Magyar népviseletek, Budapest, 1969.

- **Gadebusch (Hrsg.), 2008**

Raffael Dedo Gadebusch (Hrsg.), Picturesque Views. Moghulindien im Spiegel der Fotografie des 19. Jahrhunderts, Ostfildern, 2008.

- **Gall, 2002**

Anthony Gall, The Workshop of Károly Kós. Study and Documentation, Budapest, 2002.

- **Gerelyes, 2004**

Ibolya Gerelyes, Seeking the East in the West. The Zsolnay Phenomenon, in: Muqarnas, Vol. 21, Essays in Honor of J.M. Rogers, 2004, S. 139-151.

- **Gerle, 1990**

János Gerle, A századforduló magyar építésze, Budapest, 1990.

- **Gerle, 1997**

János Gerle, Építészeti kalauz. Budapest építészete a századfordulótól napjainkig, Budapest, 1997.

- **Gerle, 1998**

János Gerle, Hungarian Architecture from 1900 to 1918, in: Dora Wiebenson (Hrsg.), The Architecture of Historic Hungary, Cambridge, 1998, S. 223-243.

- **Gerle, 1999**

János Gerle, A szecesszió Budapesten, Budapest, 1999.

- **Gerle, 2003**

János Gerle, Postsparkasse und Potatakarékpénztár – oder nationale Architektur und Zweckstil, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, Wien, 2003, S. 357-363.

- **Gervers-Molnar, 1973**

Veronika Gervers-Molnar, The Hungarian Szür. An Archaic Mantle of Eurasian Origin, Toronto, 1973.

- **Hárs (Hrsg.), 1988**

Éva Hárs (Hrsg.), Zsolnay kerámia, Pécs, 1988.

- **Hattstein (Hrsg.), 2007**

Markus Hattstein (Hrsg.), Islam – Kunst und Architektur, Königswinter, 2007.

- **Head, 1986**

Raymond Head, The Indian Style, Chicago, 1986.

- **Hodges, 1794**

William Hodges, Travels in India, London, 1794.

- **Hofer und Fél, 1978**

Tamás Hofer/ Edit Fél, Ungarische Volkskunst, Budapest, 1978.

- **Höfer, 2010**

Regina Höfer, Imperial Sightseeing. Die Indienreise von Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este, Wien, 2010.

- **Hoock, 2010**

Holger Hoock, Empires of the Imagination. Politics, War, and the Arts in the British World, 1750-1850, London, 2010.

- **Houze, 2009**

Rebecca Houze, Hungarian Nationalism, Gottfried Semper, and the Budapest Museum of Applied Art, in: Studies in the Decorative Arts, Vol. 16, Nr. 2, Frühling-Sommer 2009, S. 7-38.

- **Jackson (Hrsg.), 2009**

Anna Jackson (Hrsg.), Maharaja. The Splendour of India's Royal Courts, Katalog zur Ausstellung im Victoria and Albert Museum in London vom 10. Oktober 2009 bis 17. Jänner 2010, London, 2009.

- **Jacob (Supervision), 1890**

Samuel Swinton Jacob (Supervision), Jeypore Portfolio of Architectural Details, Bänder 1-6, London, 1890.

- **Jacob (Supervision), 1894**

Samuel Swinton Jacob (Supervision), Jeypore Portfolio of Architectural Details, Band 7, London, 1894.

- **Jahn, 1995**

Harald Jahn, Jugendstil in Budapest. Die Sezession in Ungarns Metropole um die Jahrhundertwende, Dortmund, 1995.

- **James, 1998**

Elizabeth James, The Victoria and Albert Museum. A Bibliography and Exhibition Chronology, 1852 – 1996, London, 1998.

- **Jones, 1856**

Owen Jones, The Grammar of Ornament, London, 1856.

- **Joshi, 2003**

M. C. Joshi, Some Aspects of the Islamic Architecture of Bengal, in: Journal of Bengal Art, Vol. 8, 2003, S. 125-135.

- **Keserü, 1990**

Katalin Keserü, Art Contacts between Great Britain and Hungary at the Turn of the Century, in: Hungarian Studies 6/2 (1990), Budapest, 1990, S. 141-154.

- **Kismarty-Lechner, 1961**

Jenő Kismarty-Lechner, Lechner Ödön, Budapest, 1961.

- **Klimburg-Salter, 1995**

Deborah Klimburg-Salter, Buddha in Indien. Die frühindische Skulptur von König Aśoka bis zur Guptazeit (Ausstellungskatalog), Mailand, 1995.

- **Koch, 1988**

Ebba Koch, Shah Jahan and Orpheus. The Pietre Dure Decoration and the Programme of the Throne in the Hall of Public Audiences at the Red Fort of Delhi, Graz, 1988.

- **Koch, 1991**

Ebba Koch, Mughal Architecture, München, 1991.

- **Koch, 1992**

Ebba Koch, The Baluster Column. The Architectural Forms. The Copies of the Qutb Minar, Wien, 1992.

- **Koch, 2001**

Ebba Koch, Mughal Art and Imperial Ideology, New Delhi, 2001.

- **Koch, 2006**

Ebba Koch, The complete Taj Mahal, London, 2006.

- **Koppelkamm, 1987**

Stefan Koppelkamm, Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa, Berlin, 1987.

- **Kovács, 2003**

Orsolya Kovács, Zsolnaysche Baukeramik um die Jahrhundertwende, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, Wien, 2003, S. 365-371.

- **Kovacs, 2007**

Etelka Kovacs, Das Rathaus von Szabadka, Magisterarbeit, Wien, 2007.

- **Kumar, 1999**

R. Siva Kumar, Modern Indian Art: A Brief Overview, in: Art Journal, 1999, S. 14-21.

- **Lambah und Patel, 2006**

Abha Narain Lambah und Alka Patel, The Architecture of the Indian Sultanates, Mumbai, 2006.

- **Lancaster, 1947**

Clay Lancaster, Oriental Forms in American Architecture. 1800-1870, in: The Art Bulletin, Vol. 29, Nr. 3, September 1947, S. 183-193.

- **Lechner, 1906**

Ödön Lechner, Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz, in: Művészet, 1906.

- **Luczanits, 2009**

Christian Luczanits, Der frühe Buddhismus und Gandhāra, in: Gandhāra. Das buddhistische Erbe Pakistans. Legenden, Klöster, Paradiese (Ausstellungskatalog), Mainz, 2009, S. 72-77.

- **Lugosi, 1999**

László Lugosi, A szecesszió Budapesten, Budapest, 1999.

- **MacKenzie, 1995**

John MacKenzie, Orientalism. History, Theory and the Arts, Manchester, 1995.

- **MacKenzie, 1996**

John MacKenzie, Art and Empire, in: Peter J. Marshall (Hrsg.), The Cambridge Illustrated History of the British Empire, Cambridge, 1996, S. 296-315.

- **Macsai, 1985**

John Macsai, Architecture as Opposition, in: Journal of Architectural Education, Vol. 38, Nr. 4, 1985, S. 8-14.

- **Marshall (Hrsg.), 1996**

Peter J. Marshall (Hrsg.), The Cambridge Illustrated History of the British Empire, Cambridge, 1996.

- **Mattyasovszky-Zsolnay, 1966**

Margit Mattyasovszky-Zsolnay, A Zsolnay kerámia, Pécs, 1966.

- **Metcalf, 1989**

Thomas Metcalf, An Imperial Vision. Indian Architecture and Britain's Raj, London, 1989.

- **Metcalf, 1994**

Thomas Metcalf, Ideologies of the Raj, Cambridge, 1994.

- **Metcalf, 2005**

Thomas Metcalf, Forging the Raj. Essays on British India in the Heyday of Empire, New Delhi, 2005.

- **Metcalf, 2007**

Thomas Metcalf, Imperial Connections. India and the Indian Ocean Arena. 1860 – 1920, Berkeley/ Los Angeles/ London, 2007.

- **Michell und Currim, 2007**

George Michell und Mumtaz Currim, Mughal Style. The Art and Architecture of Islamic India, Mumbai, 2007.

- **Michell, 2011**

George Michell, Mughal Architecture and Gardens, 2011.

- **Minichberger, 2007**

Anna Minichberger, Die japanischen Lackarbeiten der Wiener Weltausstellung von 1873 im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, Wien, 2007.

- **Mirsky, 1977**

Jeanette Mirsky, Sir Aurel Stein. Archaeological Explorer, Chicago, 1977.

- **Mitter, 1977**

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

- **Mitter und Clunas, 1999**

Partha Mitter und Craig Clunas, *The Empire of Things: The Engagement with the Orient*, in: Malcolm Baker (Hrsg.), *A grand Design. The art of the Victoria and Albert Museum*, London, 1999, S. 221-237.

- **Moravánszky, 1983**

Ákos Moravánszky, *Die Architektur der Jahrhundertwende in Ungarn und ihre Beziehungen zu der Wiener Architektur der Zeit*, Wien, 1983.

- **Moravánszky, 1998**

Ákos Moravánszky, *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture. 1867-1918*, Cambridge, 1998.

- **Morris and Winchester, 1983**

Jan Morris/ Simon Winchester, *Stones of Empire. The Buildings of the Raj*, Oxford, 1983.

- **Nemes, 1988**

Márta Nemes, *Budapest. Museum of Applied Arts. History of the Building*, Budapest, 1988.

- **Oldham, 1943**

C.E.A.W. Oldham, *Sir Aurel Stein (1862-1943)*, in: Helen Wang (Hrsg.), *Handbook to the Stein Collection in the UK*, London, 1999, S. 37-45.

- **Pemsel, 1989**

Jutta Pemsel, *Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt*, Wien, 1989.

- **Pusztai (Red.), 1991**

László Pusztai (Red.), *Ödön Lechner. 1845 - 1914; Ausstellung des Ungarischen Architekturmuseums des Staatlichen Kunstdenkmalamtes und der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Heiligenkreuzerhof, 9. - 31. Januar 1991*, Wien, 1991.

- **Quilley (Hrsg.), 2004**

Geoff Quilley (Hrsg.), *William Hodges 1744-1797. The Art of Exploration*, Katalog der Ausstellung im National Maritime Museum in Greenwich von 5. Juli – 21. November 2004 und im Yale Center for British Art in New Haven von 27. Jänner – 24. April 2005, New Haven, 2004.

- **Quilley, 2004**

Geoff Quilley, William Hodges: Artist of Empire, in: Geoff Quilley (Hrsg.), William Hodges 1744-1797. The Art of Exploration, Katalog der Ausstellung im National Maritime Museum in Greenwich von 5. Juli – 21. November 2004 und im Yale Center for British Art in New Haven von 27. Jänner – 24. April 2005, New Haven, 2004, S. 1-8.

- **Roxburgh, 2000**

David J. Roxburgh, Au Bonheur des Amateurs. Collecting and Exhibiting Islamic Art. Ca. 1880-1910, in: Ars Orientalis, Vol. 30, Exhibiting the Middle East Collections and Perceptions of Islamic Art, 2000, S. 9-38.

- **Said, 1978**

Edward W. Said, Orientalism, New York, 1978.

- **Scriver and Prakash (Ed.), 2007**

Peter Scriver/ Vikramaditya Prakash (Ed.), Colonial Modernities. Building, dwelling and architecture in British India and Ceylon, New York, 2007.

- **Searight, 2006**

Sarah Searight, Owen Jones. Travel and Vision of the Orient, in: Alif. Journal of Comparative Poetics, Nr. 26, Wanderlust. Travel Literature of Egypt and the Middle East, 2006, S. 128-146.

- **Seipel (Hrsg.), 2003**

Wilfried Seipel (Hrsg.), Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, Wien, 2003.

- **Sweetman, 1991**

John Sweetman, The Oriental Obsession, Cambridge, 1991.

- **Székely, 1978**

András Székely, Illustrierte Kulturgeschichte Ungarns, Budapest, 1978.

- **Tillinghast, 2007**

Richard Tillinghast, Islamic Art at the V&A, in: The Hudson Review, Vol. 60, Nr. 2, Sommer 2007, S. 293-98.

- **Tillotson, 2004**

Giles Tillotson, Hodges and Indian Architecture, in: Geoff Quilley (Hrsg.), William Hodges 1744-1797. The Art of Exploration, Katalog der Ausstellung im National Maritime Museum in Greenwich von 5. Juli – 21. November 2004 und im Yale Center for British Art in New Haven von 27. Jänner – 24. April 2005, New Haven, 2004, S. 49-60.

- **Tillotson, 2009**

Giles Tillotson, Palaces and the Politics of Style, in: Anna Jackson (Hrsg.), Maharaja. The Splendour of India's Royal Courts, Katalog zur Ausstellung im Victoria and Albert Museum in London vom 10. Oktober 2009 bis 17. Jänner 2010, London, 2009, S. 170-189.

- **Topsfield, 2008**

Andrew Topsfield, Paintings from Mughal India, Oxford, 2008.

- **Vaughan, 2007**

Philippa Vaughan, Indien 12.-19. Jahrhundert. Sultanate und Moghuln, in: Markus Hattstein (Hrsg.), Islam – Kunst und Architektur, Königswinter, 2007, S. 452-493.

- **Vrba, 2003**

Susanne Vrba, Weltausstellungsarchitektur. 1851-1942, Wien, 2003.

- **Walker, 1995**

Annabel Walker, Aurel Stein. Pioneer of the Silk Road, London, 1995.

- **Wang (Hrsg.), 1999**

Helen Wang (Hrsg.), Handbook to the Stein Collection in the UK, London, 1999.

- **Wheeler, 1886**

James Talboys Wheeler, India under British Rule. From the Foundation of the East India Company, London, 1886.

- **Weinhardt Jr., 1958**

Carl J. Weinhardt Jr., The Indian Taste, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1958, S. 208-216.

- **Wiebenson (Hrsg.), 1998**

Dora Wiebenson (Hrsg.), The Architecture of Historic Hungary, Cambridge, 1998.

- **Yenişehirlilioğlu, 2004**

Filiz Yenişehirlilioğlu, Ottoman Ceramics in European Contexts, in: Muqarnas, Vol. 21, Essays in Honor of J.M. Rogers, 2004, S. 373-382.

- **Zsolnay, 1977**

Vilmos Zsolnay, A Zsolnay kerámia, Pécs, 1977.

11. Abbildungsverzeichnis:

11.1. Kapitel 2:

Abbildung 2.1.: Pusztai (Red.), 1991, S. 14.

Abbildung 2.2.:

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Lechner_%C3%B6d%C3%B6n_Strelisky.jpg&filetimestamp=20081215120323 am 03.05.2011 bzw. „Vasárnapi Ujság“, 1898, Nr. 6.

Abbildung 2.3.: Kismarty-Lechner, 1961, S. 99.

Abbildung 2.4.: Pusztai (Red.), 1991, S. 10.

Abbildung 2.5.: Pusztai (Red.), 1991, S. 12.

Abbildung 2.6.: Pusztai (Red.), 1991, S. 15.

Abbildung 2.7.: Pusztai (Red.), 1991, S. 16.

Abbildung 2.8.:

http://3.bp.blogspot.com/_KpEC5VKBZpU/TCbxuwYfh4I/AAAAAAAAAOs/XTT2EdzgKac/s1600/1.jpg am 17.10.2011.

Abbildung 2.9.: Pusztai (Red.), 1991, S. 13.

Abbildung 2.10.: Pusztai (Red.), 1991, S. 17.

Abbildung 2.11.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.

Abbildung 2.12.:

<http://img.fotocommunity.com/Stadtlandschaft/Historisches/Das-Rathaus-von-Kecskemet-a21060093.jpg> am 05.01.2011.

Abbildung 2.13.: Bakonyi und Kubinszky, 1981, S. 81.

Abbildung 2.14.: Bakonyi und Kubinszky, 1981, S. 81.

Abbildung 2.15.: Wiebenson (Hrsg.), 1998, S. 227.

Abbildung 2.16.: Pusztai (Red.), 1991, S. 29.

Abbildung 2.17.: Ács, 1996, S. 25.

Abbildung 2.18.: Ács, 1996, S. 25..

Abbildung 2.19.: Ács, 1996, S. 24.

Abbildung 2.20.: Ács, 1996, S. 24.

Abbildung 2.21.: Ács, 1996, S. 2.

Abbildung 2.22.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.

Abbildung 2.23.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.

Abbildung 2.24.: Ács, 1996, S. 59.

- Abbildung 2.25.: Ács, 1996, S. 48.
- Abbildung 2.26.: Ács, 1996, S. 45.
- Abbildung 2.27.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.28.: Kismarty-Lechner, 1961, S. 56.
- Abbildung 2.29.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.30.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.31.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.32.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.33.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.34.: Houze, 2009, S. 10.
- Abbildung 2.35.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.36.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.37.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.38.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.39.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.40.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.41.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.42.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.43.: Éri, 1997, S. 35.
- Abbildung 2.44.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.45.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.46.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.47.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.48.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.49.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.50.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.51.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.52.: Ács, 1996, S. 59.
- Abbildung 2.53.: Ács, 1996, S. 63.
- Abbildung 2.54.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
- Abbildung 2.55.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.56.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.57.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.
- Abbildung 2.58.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2011.

Abbildung 2.59.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.

Abbildung 2.60.: Alofsin, 2011, S. 140.

Abbildung 2.61.: Kismarty-Lechner, 1961, S. 84.

Abbildung 2.62.: Alofsin, 2011, S. 145.

Abbildung 2.63.: Bakonyi und Kubinszky, 1981, S. 130.

Abbildung 2.64.: Alofsin, 2011, S. 146.

Abbildung 2.65.: Bakonyi und Kubinszky, 1981, S. 138.

Abbildung 2.66.: Alofsin, 2011, S. 148.

Abbildung 2.67.: Alofsin, 2011, S. 146.

Abbildung 2.68.: Puszta (Red.), 1991, S. 44.

Abbildung 2.69.:

http://de.wikipedia.org/wiki/Sankt-Elisabeth-Kirche_%28Bratislava%29 am 08.11.2011.

Abbildung 2.70.: Gerle, 1997, S. 23.

Abbildung 2.71.: Gerle, 1997, S. 113.

Abbildung 2.72.: Ferenc, 1970, S. 43.

Abbildung 2.73.: Ferenc, 1970, S. 65.

Abbildung 2.74.: Alofsin, 2011, S. 151.

Abbildung 2.75.: Alofsin, 2011, S. 154.

Abbildung 2.76.: Alofsin, 2011, S. 131.

Abbildung 2.77.: Alofsin, 2011, S. 130.

Abbildung 2.78.: Alofsin, 2011, S. 154.

Abbildung 2.79.: Jahn, 1995, S. 126.

Abbildung 2.80.: Gall, 2002, S. 151.

Abbildung 2.81.: Éri, 1997, S. 75.

Abbildung 2.82.: Jahn, 1995, S. 151.

Abbildung 2.83.: Jahn, 1995, S. 153.

Abbildung 2.84.:

http://www.coupdefouet.eu/upload/gallery/big/img_4de6ae59d7ba6.jpg am 08.11.2011.

Abbildung 2.85.:

<http://www.coupdefouet.eu/en/gallery.php?id=98> am 08.11.2011.

Abbildung 2.86.: Jahn, 1995, S. 100.

Abbildung 2.87.: Moravánszky, 1998, S. 238.

11.2. Kapitel 3:

- Abbildung 3.1.: Yenişehirlioğlu, 2004, S. 377.
- Abbildung 3.2.: Yenişehirlioğlu, 2004, S. 377.
- Abbildung 3.3.: Houze, 2009, S. 16.
- Abbildung 3.4.: Fehérvári, 1982, Abbildung I.
- Abbildung 3.5.: Fehérvári, 1982, Abbildung VII.
- Abbildung 3.6.: Gerelyes, 2004, S. 145.
- Abbildung 3.7.: Gerelyes, 2004, S. 148.
- Abbildung 3.8.: Alofsin, 2011, S. 131.
- Abbildung 3.9.: Fél, 1961, Abbildung XII.
- Abbildung 3.10.: . Gervers-Molnar, 1973, S. 129.
- Abbildung 3.11.: Falus (Ill.), 1955, Abbildung 188.
- Abbildung 3.12.: Gervers-Molnar, 1973, S. 100.
- Abbildung 3.13.: Gervers-Molnar, 1973, S. 119.
- Abbildung 3.14.: Fel, 1961, S. 84.
- Abbildung 3.15.: Hofer und Fel, 1978, S. 267.
- Abbildung 3.16.: Falus (Ill.), 1955, Abbildung 64.
- Abbildung 3.17.: Falus (Ill.), 1955, Abbildung 109.
- Abbildung 3.18.: Fél, 1976, Abbildung 16.
- Abbildung 3.19.: Fél, 1976, Abbildung 8.
- Abbildung 3.20.: Jacob, 1890, Band 3, Plate 10.
- Abbildung 3.21.: Jacob, 1890, Band 3, Plate 12.
- Abbildung 3.22.: Curatola (Hrsg.), 2011, S. 162.
- Abbildung 3.23.: Curatola (Hrsg.), 2011, S. 163.
- Abbildung 3.24.: Koch, 1991, S. 35.
- Abbildung 3.25.: Koch, 2006, S. 86.
- Abbildung 3.26.: Koch, 1991, S. 63.
- Abbildung 3.27.: Koch, 1991, S. 63.
- Abbildung 3.28.: Koch, 1991, S. 89.
- Abbildung 3.29.: Koch, 2006, S. 87.
- Abbildung 3.30.: Koch, 2001, S. 39.
- Abbildung 3.31.: Koch, 1991, S. 95.
- Abbildung 3.32.: Koch, 2006, S. 106.
- Abbildung 3.33.: Koch, 1991, S. 114.

- Abbildung 3.34.: Koch, 1991, S. 31.
Abbildung 3.35.: Koch, 1991, S. 131.
Abbildung 3.36.: Hattstein (Hrsg.), 2007, S. 420.
Abbildung 3.37.: Lambah und Patel (Ed.), 2006, S. 44.
Abbildung 3.38.: Lambah und Patel (Ed.), 2006, S. 46.
Abbildung 3.39.: Asher, 1992, S. 7.
Abbildung 3.40.: Topsfield, 2008, S. 97.
Abbildung 3.41.: Crill (Ed.), 2004, S. 139.
Abbildung 3.42.: Koch, 2006, S. 93.
Abbildung 3.43.: Koch, 1991, S. 22.
Abbildung 3.44.: Koch, 2006, S. 139.
Abbildung 3.45.: Koch, 2006, S. 159.
Abbildung 3.46.: Koch, 2006, S. 92.
Abbildung 3.47.: Koch, 2001, S. 69.
Abbildung 3.48.: Koch, 2001, S. 73.
Abbildung 3.49.: Koch, 2001, S. 80.
Abbildung 3.50.: Koch, 2001, S. 107.
Abbildung 3.51.: Koch, 2006, S. 164.
Abbildung 3.52.: Koch, 2006, S. 172.
Abbildung 3.53.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
Abbildung 3.54.: Foto, Elisabeth Koderbauer, 2010.
Abbildung 3.55.: Michell, 2007, S. 103.
Abbildung 3.56.: Hattstein (Hrsg.), 2007, S. 466.
Abbildung 3.57.: Hattstein (Hrsg.), 2007, S. 471.

11.3. Kapitel 4:

- Abbildung 4.1.: Koch, 2006, S. 235.
Abbildung 4.2.: Quilley (Hrsg.), 2004, S. 55.
Abbildung 4.3.: Quilley (Hrsg.), 2004, S. 51.
Abbildung 4.4.: Quilley (Hrsg.), 2004, S. 51.
Abbildung 4.5.: Quilley (Hrsg.), 2004, S. 52.
Abbildung 4.6.: Quilley (Hrsg.), 2004, S. 151.
Abbildung 4.7.: Sweetman, 1991, S. 93.

Abbildung 4.8.: Conner, 1979, S. 115.

Abbildung 4.9.: Koch, 2006, S. 234.

Abbildung 4.10.: Conner, 1979, Abbildung V.

Abbildung 4.11.:

<http://www.indoislamica.com/index.php/item/index/Prints/PR000124> am 07.01.2012.

Abbildung 4.12.: Koppelkamm, 1987, S. 43.

Abbildung 4.13.: Koppelkamm, 1987, S. 43.

Abbildung 4.14.: Conner, 1979, S. 125.

Abbildung 4.15.: Conner, 1979, Abbildung IV.

Abbildung 4.16.: Conner, 1979, S. 129.

Abbildung 4.17.: Koppelkamm, 1987, S. 57.

Abbildung 4.18.:

http://de.wikipedia.org/wiki/Royal_Pavilion am 05.02.2011.

Abbildung 4.19.: Conner, 1979, S. 139.

Abbildung 4.20.: Conner, 1979, S. 154.

Abbildung 4.21.: Conner, 1979, S. 155.

Abbildung 4.22.: Sweetman, 1991, S. 163.

Abbildung 4.23.: Sweetman, 1991, S. 195.

Abbildung 4.24.: Head, 1986, S. 112.

Abbildung 4.25.: Head, 1986, S. 112.

Abbildung 4.26.: Head, 1986, S. 115.

Abbildung 4.27.: Beaulieu (Hrsg.), 2003, S. 82.

Abbildung 4.28.:

http://de.wikipedia.org/wiki/Chhatrapati_Shivaji_Terminus am 15.07.2010.

Abbildung 4.29.:

http://en.wikipedia.org/wiki/St_Pancras_railway_station am 01.02.2011.

Abbildung 4.30.: Jones, 1856, Tafel LIV, Indian N. 6.

Abbildung 4.31.: Flores, 2006, S. 153.

Abbildung 4.32.: Gadebusch (Hrsg.), 2008, S. 57.

Abbildung 4.33.: Gadebusch (Hrsg.), 2008, S. 87.

Abbildung 4.34.: Gadebusch (Hrsg.), 2008, S. 89.

Abbildung 4.35.: Gadebusch (Hrsg.), 2008, S. 41.

Abbildung 4.36.: Gadebusch (Hrsg.), 2008, S. 85.

Abbildung 4.37.: Koch, 2001, S. 258.

- Abbildung 4.38.: Koch, 2001, S. 263.
- Abbildung 4.39.: Baker (Hrsg.), 1999, S. 63.
- Abbildung 4.40.: Baker (Hrsg.), 1999, S. 224.
- Abbildung 4.41.: Baker (Hrsg.), 1999, S. 226.
- Abbildung 4.42.: Baker (Hrsg.), 1999, S. 247.
- Abbildung 4.43.: Michell, 2007, Abb. 33.
- Abbildung 4.44.: Vrba, 2003, S. 111.
- Abbildung 4.45.: Vrba, 2003, S. 432.
- Abbildung 4.46.: Vrba, 2003, S. 571.
- Abbildung 4.47.: Pemsel, 1989, Abbildung 35.
- Abbildung 4.48.: Pemsel, 1989, Abbildung 37.
- Abbildung 4.49.: Höfer (Hrsg.), 2010, S. 138.
- Abbildung 4.50.: Höfer (Hrsg.), 2010, S. 49.
- Abbildung 4.51.: Höfer (Hrsg.), 2010, S. 127.
- Abbildung 4.52.: Höfer (Hrsg.), 2010, S. 129.
- Abbildung 4.53.: Archer, 1992, S. 138.
- Abbildung 4.54.: Archer, 1992, S. 150.
- Abbildung 4.55.: Archer, 1992, S. 143.
- Abbildung 4.56.: Archer, 1992, S. 135.
- Abbildung 4.57.: Crill (Ed.), 2004, S. 298.
- Abbildung 4.58.: Crill (Ed.), 2004, S. 299.
- Abbildung 4.59.: Archer, 1992, S. 137.
- Abbildung 4.60.: Archer, 1992, S. 136.
- Abbildung 4.61.: Jacob, 1894, Band 7, Plate 41, Fig. 1.
- Abbildung 4.62.: Jacob, 1890, Band 4, Plate 49.
- Abbildung 4.63.: Jacob, 1890, Band 4, Plate 48.
- Abbildung 4.64.: Jacob, 1890, Band 3, Plate 59.
- Abbildung 4.65.: Jacob, 1890, Band 3, Plate 60.
- Abbildung 4.66.: Fergusson, 1910, S. 318.
- Abbildung 4.67.: Fergusson, 1910, Plate XXXIV.
- Abbildung 4.68.: Fergusson, 1910, Plate LXXXVIII, Fig. 2.

11.4. Kapitel 5:

Abbildung 5.1.: Lancaster, 1947, Fig. 8.

Abbildung 5.2.: Lancaster, 1947, Fig. 18.

Abbildung 5.3.: Sweetman, 1991, S. 219.

Abbildung 5.4.: Sweetman, 1991, S. 220.

Abbildung 5.5.: Koppelkamm, 1987, S. 84.

Abbildung 5.6.: Koppelkamm, 1987, S. 173.

Abbildung 5.7.: Koppelkamm, 1987, S. 173.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

12. Abstract:

Thesis:

The author's thesis is an effort in trying to analyze why architect Ödön Lechner used elements of Mughal Architecture for the interior of his Museum of Applied Arts in Budapest. It was built from 1892 to 1896 and could be labelled as the one reception of Mughal architecture in Middle Europe. Lechner himself often referred to a widely known but non-scientific thesis that Indian and Hungarian art is related. According to this thesis the roots of the Hungarian culture would lie in far away regions like Persia and India. Consequently Lechner used Indian elements to establish a national Hungarian style he thought to be authentic.

Questions:

The most important questions that emerged while researching this topic were the following: Are there other examples of a reception of Mughal architecture in Middle Europe? Why did he use Indian elements and motifs to establish a national style? Which are his sources of inspiration and what did he know of Mughal architecture itself?

Results:

The results of this research are that the Museum of Applied Arts is in some points unique and could well be seen as the last building erected in "Indian style". There are in fact other buildings with "oriental" appearances but there the elements are often only used in an eclectic way and without much thought on the origin of the elements or they are solemnly used to show the function of the building, for example if it is an Arabic Cafe. Lechners followers adopted some of his stylistic features, mainly his affinity to Hungarian folk art; the use of Indian elements and motifs was mostly disregarded. The question of his inspiration cannot be sufficiently answered as there are many possible sources like the colonial architecture in Britain, the famous world fairs of his time or the many publications and photos that were available in his country and in all of Europe. It is not possible to limit his knowledge to one specific building or publication. Thus, there are only speculations and more or less plausible explanations. The question why Lechner used architectural styles of India and England is best explained by himself, when he says that he looked to the English people and saw them using architectural features of their colonies. As a consequence Hungarians, which he believed to be related to Asia, should be entitled to use the forms of Indian architecture as well. He saw it as their secret inheritance.

13. Danksagung:

Am Anfang einer Studie steht man meist allein, doch nicht selten ist das fertige Manuskript das Ergebnis vieler Personen und nicht nur das des Autors. Das trifft auch auf diese Arbeit zu und deswegen möchte ich all jenen danken, die mich unterstützt haben.

Besonders ist hier Frau Professor Ebba Koch zu nennen, welche die Strapazen auf sich genommen hat, diese Arbeit in ihrer Entstehung und vor allem die Autorin in ihrer Forschung zu unterstützen, leiten und betreuen und diese Aufgabe sehr ernst genommen und gewissenhaft ausgeführt hat. Sie ist durch ihre Leistungen und ihr Wissen ein Quell der Inspiration für jeden Forscher auf dem Gebiet der islamischen Kunst.

Weiters gilt dem Team des Kunstgewerbemuseums für seine freundliche Hilfe, Unterstützung und Bereitschaft Dokumente, Pläne und Arbeiten zugänglich zu machen großer Dank. Im Besonderen sind hierbei Herr Péter Siklós, der stellvertretende Direktor des Museums, seine Unterstützung und Hilfestellung, Frau Kerkeres und ihre schnelle, freundliche Reaktion auf jede Anfrage und Frau Lichner und ihre Hilfe und Unterstützung beim Stöbern in den Archiven des Museums zu nennen.

Desweiteren gilt Pawel Fabisiak, einem polnischen Student aus Warschau Dank. Ihm gebührt besonderes Lob, da er über Monate hinweg immer wieder Übersetzungen wichtiger ungarischer Fachliteratur zur Verfügung stellte und diese damit zugänglich machte.

Schlussendlich möchte ich meiner Familie und meinen Freunden danken. Speziell meinen Eltern Barbara und Rupert für die jahrelange mentale und finanzielle Unterstützung. Meiner Schwester Brigitte für ihre hundert offenen Ohren und die Zeit, die sie mir widmet. Und abschließend meinen Freunden Christina, Nicole und Sabrina für die Aufmunterungen und Anstöße, die von Zeit zu Zeit nötig waren.

14. Lebenslauf:

Elisabeth Koderbauer

Persönliche Angaben:

Geburtsdatum: 15.04.1986

Geburtsort: 1140 Wien

Nationalität: Österreich

Ausbildung:

12/06	Abschluss des 1. Studienabschnittes
07/05	Praktikum in der Galerie Ernst Hilger, 1010 Wien
Seit 10/04	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
06/04	Matura
09/96 – 06/04	AHS, Goethegymnasium Astgasse, 1140 Wien
09/92 – 06/96	Volksschule Karl-Toldt-Weg, 1140 Wien

Sonstiges:

Seit 08/06	Service-Beraterin bei der Unicredit Direct Services Gmbh, 1020 Wien
------------	---

Sprachkenntnisse:

Muttersprache: Deutsch

Sehr gute Kenntnisse: Englisch

Gute Kenntnisse: Französisch, Latein

Grundkenntnisse: Japanisch