

Orientalisierende Architektur in Italien. 1800–1940

**Inauguraldissertation
Zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich 9
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main**

vorgelegt von

**Kerstin Bußmann
aus: Marl/ Westfalen**

**März 2007
(Einreichungsjahr)**

-
- 1. Gutachter: Prof. Dr. Alessandro Nova**
 - 2. Gutachter: Prof. Dr. Thomas Kirchner**

Tag der mündlichen Prüfung: 08. Februar 2008

Orientalisierende Architektur in Italien. 1800-1940

I. Einleitung	4
1. Der Orient und die Exotik – eine Begriffsdefinition	8
2. Theoretische Diskurse zum Begriff des Orientalismus – eine Annäherung	10
II. Die Popularisierung des Mythos Orient	14
1. Asien	15
2. Ägypten	24
3. Islamische Kulturen	26
III. Im Orient der Seele	33
1. Die Dekonstruktion eines Mythos	33
2. Im Rausch der Sinnlichkeit	38
3. Der Reiz des Spiels	43
IV. Die orientalisierende Architektur Italiens	50
1. Suche nach einer Identifikationsarchitektur	51
1.1. Öffentliche Bauaufgaben	51
1.1.1. Museen	51
1.1.2. Das Monument Vittorio Emanuele II., Rom	54
1.1.3. Ausstellungsbauten	59
1.2. Symbole der Freiheit	66
1.2.1. Mausoleum Schilizzi, Neapel	66
1.2.2. Synagogen	71
1.3. Im Gewand des Orients – Imagearchitektur	81
1.3.1. Villaggio Crespi d'Adda	83
1.3.2. Elektrizitätswerk, Trezzo d'Adda	87
1.3.3. Villa Pia Crespi, Lago d'Orta	90
1.4. Fazit	93
2. Auf der Suche nach neuen Lebensentwürfen	96
2.1. Freimaurer – Symbole für den Weg zur Erkenntnis	96
2.1.1. Villa Pavone, Siena	97
2.2. Neapel – Eine Stadt der Erholung: die Planungen Lamont Youngs	104
2.2.1. Bagnoli	105
2.2.2. Grand Hotel, Pizzofalcone	106
2.3. Die glückselige Insel – Manifestationen des Individualismus auf Capri	111
2.3.1. Die Insel	111
2.3.2. Die Villen	112
2.4. Die lächelnden Gestade – neue Konzepte im Salento	118
2.4.1. Die Planungen	118
2.4.2. Capo di Leuca	119
2.4.3. Lecce	120
2.4.4. Santa Cesarea Terme	121
2.4.5. Nardò	122
2.5. Fazit	125
3. Vom privaten Raum zum öffentlichen Ort	126
3.1. Zauberberge – dem Alltag fern	127
3.1.1. Palazzina Cinese, Palermo	127
3.1.2. Castello Sammezzano, Regello	135
3.1.3. Villa Gheza, Breno	153

3.2. „ <i>Nur einen Tag lang wieder Pascha sein</i> “ – Luxus- und Badeanlagen	158
3.2.1. Rocchetta Mattei, Riola di Vergato	159
3.2.2. Terme Berzieri, Salsomaggiore	165
3.3. „ <i>Und alles andre ist nicht von Belang</i> “ – Freizeitvergnügungen der Massenkultur	168
3.3.1. Inszenierungen für Purim, Florenz	170
3.3.2. Theater-Garten-Restaurant Alhambrah, Florenz	173
3.4. Fazit	176
4. Der Garten als Wille und Vorstellung	179
4.1. Villa Hanbury, Ventimiglia	183
4.2. Park Scherrer, Morcote	185
4.3. Fazit	192
V. Ausblick – der Orient der Moderne	194
VI. Schlussbetrachtung	205
VII. Literatur	215
VIII. Auflistung der orientalisierenden Bauten Italiens	229
IX. Bildnachweise	236

I. Einleitung

„Gibt es schließlich etwas Europäischeres als dem Orient verfallen zu sein?“¹

Die Faszination Europas für den Orient rückte diesen seit der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert in das Blickfeld geopolitischer, archäologischer und geistesgeschichtlicher Interessen. Seitdem erlebte die Beschäftigung mit jenen ungenau definierten, aber mythisch aufgeladenen Regionen eine sich immer weiter verstärkende Aufmerksamkeit, welche sich auch in der Architektur niederschlug, die zunehmend außereuropäische Elemente mit einbezog. Obwohl der orientalisierende Bau in Europa als Kuriosum wie als Faszinosum erscheint, verweist die permanente Absorption fremder Kulturerzeugnisse darauf, dass nicht von einem kurzfristigen Phänomen die Rede sein kann.

Grundlage für die Beschäftigung mit der multihybriden, nicht der Norm angepassten Architektur in Italien aus dem Zeitraum von 1800 bis 1940 ist die Vorstellung, dass diese einen Teilbereich der Baukunst darstellt, der Ausdruck des komplexen Spannungsverhältnisses zwischen Orient und Okzident war. Derartige Stellungnahmen sollten nicht isoliert von ihrem zeitgeschichtlichen Kontext gesehen werden, da sie als Gradmesser der Strömungen, Stimmungen, aber auch Systeme und Werte innerhalb einer Gesellschaft dienen. Die orientalisierenden Gebäude unterstützten als virtuelle Bühne die Darlegung aktueller Wünsche und Vorstellungen, die aus den damals verbreiteten Defiziten der europäischen Zivilisation entstanden.

Bisher unbeachtet ist eine große Anzahl von exotischen Bauten auch in Italien erhalten. Zu den exponierten Beispielen zählen die Palazzina Cinese bei Palermo (vor 1790–1805), (Abb. 1) das Castello Sammezzano bei Florenz (1841–70), (Abb. 2) und die Rocchetta Mattei in Riola di Vergato (1870–75). (Abb. 3)



Abb. 1: Westliche Fassade der Palazzina Cinese. Palermo. 1790–1815

¹ Richard Howard. In: Exotische Welten – Europäische Phantasien, (Kat.) Stuttgart 1987, S. 172.



Abb. 2.: Ostfassade des Castello Sarmezzano. Regello. 1841–70



Abb. 3: Rocchetta Mattei. Riola di Vergato. 1870–75

Neben diesen Solitärbauten nehmen die Stadtplanungen Lamont Youngs für Neapel (1874 bis in die 1920er Jahre), (Abb. 4, 5) das Mausoleum Schilizzi bei Neapel (1880–1923) (Abb. 6) und die Terme Berzieri in Salsomaggiore (1913–23) (Abb. 7) eine herausragende Stellung ein. Diese Werke sollten mit dem gleichen Anspruch auf Qualität gesehen werden wie die weit aus bekannteren Bauten Englands, Frankreichs und Deutschlands.²

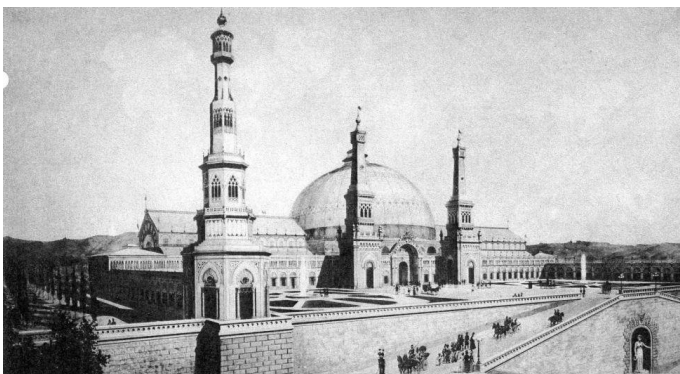


Abb. 4: Außenansicht des Kristallpalastes für Bagnoli. Neapel. 1888

² Zahlreiche Architekturbeispiele finden sich in: Koppelkamm, Stefan: Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa, Berlin 1987.

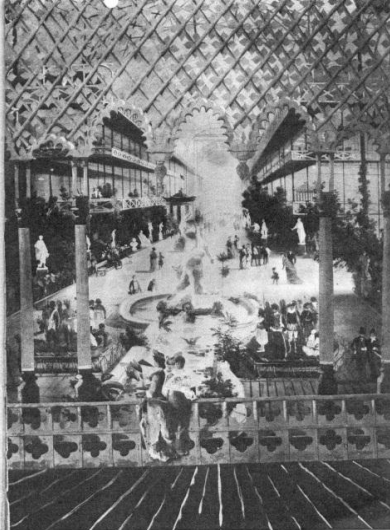


Abb.5: Innenansicht des Kristallpalastes für Bagnoli. Neapel. 1888



Abb. 6: Mausoleum Schilizzi. Neapel. Zustand um 1900



Abb. 7: Terme Berzieri. Salsomaggiore. 1913–1923

Für die Untersuchung dieses bisher kaum beachtete Terrain der Orientalismus-Forschung war es notwendig einen Katalog der in hoher Zahl überkommenen Gebäude zu erstellen, um eine erste Übersicht über das vorliegende Material zu erhalten.

Die lange Periode einer Nicht-Beachtung der italienischen Orientrezeption kann damit zusammenhängen, dass die Aufmerksamkeit vermehrt der, die nationale Identität vertretenden Architektur galt. Erst durch die in den letzten Jahren fortschreitende Arbeit an den Auswirkungen der späten imperialen Ausbreitung des Staates und der immer mehr in den Blickpunkt rückenden Diskussion um Transkulturalität trug inzwischen dazu bei, dass ein wachsendes Interesse an diesen Bauten zu vermerken ist.

Der ambivalente Umgang Europas mit den Kulturen ferner Erdteile führte dazu, dass die ästhetische Billigung des Orients für die westliche Gesellschaft eine besondere Rolle spielte und den Nährboden für die Aufnahme von Unbekanntem bildete. Die daraus resultierende orientalisierende Baukunst ist der Ausdruck des komplexen Spannungsverhältnisses zwischen Morgen- und Abendland, welches als Triangel zwischen Affirmation, Konfrontation und Assimilation beschrieben werden kann. Aus der Vielzahl der im Anhang aufgeführten Objekte kann an dieser Stelle nur eine Auswahl exemplarisch beschrieben und analysiert werden. An ihnen wird aufgezeigt, wie die Resorption von exotischen Ornamenten, Versatzstücken und konstruktiven Strukturen innerhalb der europäischen Systeme erfolgte. Anhand vielschichtiger Motive werden die Bemühungen einer sich im Umbruch befindenden Gesellschaft offenbart, die durch die intensivierete Begegnung mit dem Morgenland ihre eigene eurozentrische Sichtweise in Frage zu stellen begann und mit der orientalisierenden Architektur einen Ausdruck dafür fand.

1. Nach der Konstituierung des italienischen Staates wurden neue Ausdrucksformen für die Baukunst der beginnenden bürgerlichen Ära gesucht. Die Bildung einer patriotischen Einheit führte zu dem Wunsch nach einer Nationalarchitektur, an der die exotische Baukunst Architektur indes wenig Anteil hatte. Sie diente vielmehr religiösen Glaubensgemeinschaften wie auch nach einem Marketingkonzept Ausschau haltenden Fabrikanten zur Identitätsbildung.

2. Die Unzufriedenheit mit der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Situation brachte es mit sich, dass neue innovative Lebenskonzepte im Orientalismus ihren vielfältigen Ausdruck fanden.

3. Gern wurden die außereuropäischen Stile für einen Rückzug aus der Realität genutzt, bei dem die Imaginationen der eigenen Wunschwelt Gestalt gewannen. Dies hatte große Auswirkungen für die elitäre Rezeption innerhalb der Privatresidenzen bis hin zu den Vergnügungsarchitekturen für breite Bevölkerungsschichten.

4. Im Zusammenhang mit den Hegemonialansprüchen des westlichen Wirtschaftssystems wurden Gartenanlagen zur Projektionsfläche von individuellen Machtphantasien und der sich ausdehnenden Oberherrschaft Europas.

5. Durch die Beschäftigung mit den konstruktiven Strukturen der außereuropäischen Baukunst entstand in einem dynamischen Prozess des Zusammenfließens die Moderne des 20. Jahrhunderts.

Nach Darlegung der kulturellen Implikationen, die zur vertieften Auseinandersetzung mit dem Morgenland in Europa geführt haben, werden repräsentative, orientalisierte Bauten Italiens in einer Auswahl vorgestellt. Die Auswahl der analysierten Objekte erfolgte durch die Überlegungen, mit den präsentierten Architekturen die Vielfalt und die Differenziertheit innerhalb des langen Zeitraumes von 140 Jahren verdeutlichen zu können. Die zuweilen schwierige Quellenlage und die Unzugänglichkeit einiger Objekte machten zuweilen einen Verzicht auf detaillierte Ansichten und Innenraumaufnahmen notwendig. Ebenso nötigte die geringe Qualität mancher historischer Abbildungen dazu, Einschränkungen hinzunehmen.

Am Beispiel der exotischen Gebäude Italiens werden in dieser Arbeit die Veränderungen und die sich entwickelnden vielfältigen Perspektiven der Orientrezeption zwischen 1800 und 1940 erläutert, um dieses virulente Phänomen zu analysieren. Wie Hipp und Seidl formulierten, ist Architektur die politischste, da zugleich öffentlichste Kunst, denn: *„Durch Gebäude schafft sich der Mensch den funktional-praktischen Rahmen, den realen Raum politischer Öffentlichkeit. Architektur vergegenwärtigt so deren theoretisch überformtes Weltbild.“*³ Grundlage für die Beschäftigung mit diesen heterogenen Werken ist der Gedanke, dass nicht nur die der Norm genügenden Bauten, sondern gerade auch die außergewöhnlichen Objekte sehr viel von der eigentlichen Situation des Landes in der Erbauungszeit offenbaren. *„Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst.“*⁴

1. Der Orient und die Exotik – eine Begriffsdefinition

Unabdingbar ist es, vorab einige Begrifflichkeiten, die im Verlauf der Untersuchung immer wieder angewendet werden, darzulegen. Abgeleitet wurde der Begriff ‚Exotismus‘, aus dem Griechischen von ‚exotikós‘ für ‚ausländisch‘. Er steht für eine allgemeine Geisteshaltung, die die Menschen und die Leistungen anderer Kulturen in erster Linie als ‚fremd‘ begreift. Gleichzeitig ist ‚Exotismus‘ so zu verstehen, dass jegliche Einflussnahmen anderer Kulturen beschrieben werden. Diese müssen nicht immer aus dem außereuropäischen Raum stammen, wie es die in den vergangenen Jahrhunderten als ebenso exotisch angesehenen Gartenstaffagen im Stil eines ‚Schweizerhäuschens‘ belegen. Sie dienten in erster Linie dazu, den Hunger nach neuen Sinneseindrücken und die Sehnsucht nach neuen visuellen Leitbildern zu befriedigen.

Der Exotismus setzt eine ethnozentrische Sichtweise voraus, die alles Fremde am eigenen Maßstab misst. Dazu muss man sich durch eigene Abgrenzung von den gewohnten kulturellen Normen der ‚Anderen‘ bewusst werden. Im Unterschied zu einer allmählichen Übernahme bis dahin unbekannter Motive, Stilmerkmale und Gebräuche bezeichnet der Begriff deren bewusste und freiwillige Verwendung. In der künstlerischen Darstellung fremder Völker, Landschaften und Kulturen sowie in der Nachahmung fremder Bauformen setzte man auf den Reiz des Andersartigen und Phantastischen, der aus dem Gegensatz zum Gewohnten und Alltäglichen seine besondere Wirkung bezog.

In der jüngeren europäischen Geschichte ist der Exotismus Teil eines komplizierten Prozesses kultureller Wechselbeziehungen, der mit den Entdeckungsreisen und der kolonialen Expansion in Gang gesetzt wurde, wie aber auch mit der Vereinnahmung

³ Hipp, Hermann/Seidl, Ernst (Hg.): Architektur als politische Kultur, Berlin 1996, S. 7.

⁴ Sievernich, Gereon/Budde, Hendrik: Europa und der Orient, (Kat.) München 1989, S. 324.

von Landschaften und Architekturstilen durch Emotionen. Großangelegte, wissenschaftliche Expeditionen wie die von Alexander von Humboldt, Louis-Antoine de Bougainville, Georg Forster und James Cook führten dazu, dass zunächst die Südsee mit dem Nimbus des irdischen Paradieses assoziiert wurde. Von den Europäern bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht beeinflusst war dieser Teil der Erde das Gegenbild zur Situation im Abendland, die geprägt war durch Kriege und Revolution und Hungersnöten. Scheinbar hatte die ewige Suche nach Arkadien in jenen Gegenden ihr Ende gefunden und wurde zum Ziel der Phantasien von einer besseren Gesellschaft. Die seit dem 18. Jahrhundert vorhandene Wunschvorstellung, den Garten Eden in ‚unzivilisierten‘ – d.h. von der westlichen Kultur nicht beeinflussten Gebieten erleben zu können – entstand auch durch die negativen Folgen der maschinellen Massenproduktion. Mit der Wahrnehmung der fernen Kulturen, die in einer intakten Natur, mit mehr als ausreichenden Nahrungsmitteln und einem vermeintlich freizügigen Umgang mit Sexualität ihr Leben gestalten konnten, sah man einen markanten Gegensatz zu dem seit 1800 immer enger werdenden Verhaltenskodex des eigenen Milieus. Nachdem aber die europäischen Idealisten durch das eigene Erfahren der Südsee-Realität desillusioniert worden waren, erweiterten sie die Suche nach einem Elysium auf immer mehr Länder.

Das Wort ‚Orientalismus‘ wurde im 18. und 19. Jahrhundert generell benutzt, um den Forschungsbereich eines Gelehrten zu beschreiben. Dieser war versiert in den Sprachen und der Literatur des meist islamischen Ostens und in der Welt der Künste. Der Begriff beschreibt auch die westliche Annäherung an den Orient, wobei damit der Sektor der Wissenschaft, Entdeckungen und die künstlerische Streitgespräche gemeint waren. Eine neuere Definition begann mit der Periode der Dekolonisation, die auf den Zweiten Weltkrieg folgte.

Seit dem 17. Jahrhundert erweiterte sich die Bedeutung der Bezeichnung ‚Orient‘ durch die vermehrte Aufnahme kultureller Eindrücke aus China und der Türkei. Im 19. Jahrhundert schließlich bestimmte die islamische Kultur des Maghreb (Andalusien, Marokko, Algerien, Tunesien) die Vorstellung der Europäer. Das Interesse an diesen andersgläubigen Zivilisationen erfuhr eine Ausdehnung rund um das Mittelmeer von Konstantinopel über Jerusalem und Kairo sogar bis nach Sizilien, das zwischen 827 und 1072 von den Sarazenen beherrscht worden war und deren Einflüsse noch in der Baukunst der Normannenkönige fortlebten.

Die großen politischen Ereignisse, die nach den Turquerien und Chinoiserien die Konfrontation mit dem ‚Morgenland‘ bestimmten, waren Napoleons Expeditionen nach Ägypten (1798) und der griechische Unabhängigkeitskrieg (1821–29). Kurz darauf folgend war es 1830 die französische Besetzung Algiers, die viel Aufsehen erregte. Weiterhin waren die Zerstörung des Osmanischen Reiches mit den Mohammed-Ali-Krisen (1832–33 und 1839–41) durch die Briten und Franzosen sowie deren Aktivitäten im Krimkrieg (1853–56) die wesentlichen Punkte, die für eine immer intensiver werdende Auseinandersetzung sorgten. Ebenso wichtig war das französische Eingreifen im Libanon (1861), die Öffnung des Suezkanals (1869), die Besetzung von Tunis durch Frankreich (1881) und die britische Okkupation von Ägypten (1882). Durch die Einverleibung Indochinas in das französische Kolonialreich erweiterte sich die europäische Auslegung des Orients nochmals, die sich nun zwischen Spanien und mit dem britischen Imperium bis Indien, ja sogar bis Japan ausgedehnt hatte. Da dieses Wort bis heute eher diffus genutzt wird, sei kurz angemerkt, dass es im 19. Jahrhundert je nach Staat und zugehörigen Kolonialgebieten ein wenig anders definiert wurde. Die geografische Klärung des

‚Orient‘ – lateinisch ‚oriens‘ für ‚aufgehend‘, die Himmelsgegend, in der die Sonne aufgeht, das ‚Morgenland‘ – ist ein im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr üblicher Begriff, der im 20. Jahrhundert durch die Unterscheidung in Naher Osten und Mittlerer Osten ersetzt worden ist.

An den Weltausstellungen lässt sich die Expansion des Begriffs ablesen. Bis 1867 hatten sie ganz im Zeichen Nordafrikas und Ägyptens gestanden, während 1889 eine Kopie der Pagode von Angkor signalisierte, wie weit sich das französische Territorium erstreckt hatte. Auf den Londoner Ausstellungen stand Indien im Mittelpunkt, im Wien des Jahres 1873 waren es die Türkei und Japan.

Durch diese begriffliche Vereinheitlichung wurde eine scheinbare Homogenität des Raumes impliziert, die es de facto sowohl im ethischen als auch im kulturellen Sinne niemals gegeben hat. Wenn der Eindruck einer solchen Verbundenheit entstanden ist, so geschah es als Folge der Islamisierung.

Nachdem das Alte Ägypten seit der Mitte des 18. Jahrhunderts als kulturelle und künstlerische Quelle der griechisch-römischen Antike angesehen wurde, wurden die Ägyptizismen des 19. Jahrhunderts mit den außereuropäischen Stilen gleichgestellt angewandt. Die ferne Historie des Nillandes wurde nun, wie auch der byzantinische, assyrische und babylonische Baustil, durch eine Verwissenschaftlichung der Stile als ‚anders‘ wahrgenommen. Nicht zuletzt durch die Situierung des Islam und die osmanische Regierung in diesem Staat wurde dieser Stil mit den islamischen als exotisch gleichgesetzt.

Die Wahrnehmung der orientalischen Länder definiert sich nicht durch eine genaue geografische oder zeitliche Abhängigkeit. Eher ein Lebensgefühl wurde mit dem Ausdruck ‚Orient‘ belegt. Dennoch ist eher davon auszugehen, dass der größte Teil dieser so bezeichneten Gebiete gleichzusetzen war mit einem sich vermeintlich durch alle Zeiten hinweg nicht verändernden Islam.

Generell sollte man beachten, dass es nicht den ‚Orientalismus‘ als eine Stilrichtung gegeben hatte. Folgerichtiger wäre es, von heterogenen Orientalismen zu sprechen, die sich in der temporären Anwendung der architektonischen Zitate und Intentionen unterscheiden. Gleichwohl kann man von einer Erscheinung sprechen, welche die intensive Beschäftigung des Westens mit außereuropäischen Kulturen bezeichnet, die in den verschiedenen Gattungen der Kunst und Architektur augenfällig geworden ist.

2. Theoretische Diskurse zum Begriff des Orientalismus – eine Annäherung
Verschiedene Ansätze haben in den letzten 40 Jahren die Entwicklungen der Orientalismus-Forschung bestimmt. Sie sind zum Verständnis der gegenwärtigen komplexen Diskussion über Transkulturalität wie auch für die Motivanalyse der italienischen Orientbauten unverzichtbar.

In der postkolonialen Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg begann man die Quellen der europäischen Orientrezeption kritisch zu erschließen. Den Diskurs um die verschiedenen Orientalismen und deren Auslegungen hat A. L. Macfie in einer Publikation von 2002 zusammengefasst.⁵ Offensichtlich wurde zunächst, dass sich das frühe Selbstverständnis der Orientalisten in der Beurteilung der östlichen Kulturen an der eigenen Position ausgerichtet hat. Ebenso erkennbar war aber auch – und darauf stützten sich die Thesen der hier vorliegenden Untersuchung – dass in der Beschäftigung mit dem Orientalismus keine pauschale Beurteilung für eine

⁵ Macfie, A. L.: Orientalism, London 2002, S. 73.

annähernde Erklärung dieser weit reichenden, tief in der europäischen Kultur verankerten Faszination genügt.

In den 1960er Jahren standen die Überlegungen von Theoretikern wie Norman Daniel und Richard Southern am Beginn dieser Entwicklung, die die Erörterung des Orientalismus auf eine historische Basis stellen wollten.⁶ Die Polemik wurde 1978 durch das Buch „*Western Conceptions of the Orient*“ von Edward Said besonders vehement. Mit seinem Beitrag entfachte er ein Gespräch über die Stellung des Westens gegenüber dem Osten. Damit wurde eine Kritik an der eurozentristischen Wahrnehmung der ‚orientalischen‘ Länder laut, diesmal jedoch ausgesprochen von einem Wissenschaftler nahöstlicher Herkunft. Said definierte den Orientalismus als eine grundlegende Unterscheidung zwischen der Zugehörigkeit und dem Ausschluss aus einer Gruppe, die auf die Abhandlungen der Griechen über die Barbaren zurückgeht. „*Selbstdefinition ist eine der Aufgaben, die sich allen Kulturen stellt, sie hat eine Rhetorik, sie hat Anlässe und Autoritäten (nationale Feste z. B. Krisenzeiten, Gründerväter, Grundtexte etc.) [...].*“⁷ Dies fasste er polarisierend mit „*Wir und die Anderen*“⁸ zusammen. Obwohl sich die ersten Orientalisten als Erforscher jener Kultur, Gesellschaft, Literatur und Religion verstanden, reduzierte Said sie auf nur einen Aspekt, mit dem er jede seiner Aussagen unterstützte: “[...] *der Orientalismus ist ein westlicher Stil der Herrschaft, Umstrukturierung und des Autoritätsbesitzes über den Orient.*“⁹ Er ging davon aus, dass die Ideengeschichte des determinierenden Orientalismus nur vom geopolitischen Bewusstsein abzuleiten war, welches in ästhetische, wissenschaftliche, ökonomische, soziologische, historische und philosophische Texte eindrang.¹⁰ Mit dieser Verbreitung einer um sich greifenden Vorstellung bezog er sich auf Foucault. “... *a discourse was a complexly dispersed historical phenomenon, a recalcitrant means of expression, burdened with historical sedimentation, while a epistemic field of knowledge, created by a culture, which exercised control over what might, and might not, be said and written.*“¹¹ Auf Saims Aussagen hin erschienen verschiedene Kritiken und scharfe Widersprüche, die über Jahre hinweg die Diskussion lebendig hielten.¹² Es bildete sich auch eine große Anzahl an Nachfolgern heraus, wie John MacKenzie, J.J. Clarke, Sheldon Pollock, Rana Kabbani, B.J. Moore-Gilbert, Ronald Inden, Jane Rendall, Richard King und Sharif Gamie, die, auch wenn sie nur zum Teil der Einstellung Saims zustimmten, dennoch seine Theorien weitergaben.¹³ Zuspruch erhielt Said von polemischen, doch durchaus ernst gemeinten Beiträgen engagierter Autorinnen wie Rana Kabbani, einer der Gender-Bewegung nahe stehenden moslemischen Journalistin und Studentin der arabischen und englischen Literatur.¹⁴ In „*Imperial Fictions*“ von 1986 unterstützte sie nicht nur, sondern überspitzte – soweit dies überhaupt möglich war – Saims Thesen. Nochmals griff Kabbani in ihrer Publikation die Interpretation des Orientalismus als koloniale Machtausbreitung auf. Sie versuchte aufzuzeigen, dass westliche Reiseschriftsteller tief in das imperiale Projekt ihrer Herkunftsländer involviert waren. Gleichzeitig vertrat

⁶ Daniel, Norman: *Islam and the West*, Edinburgh 1960. Southern, Richard: *Western Views of Islam in the Middle Ages*, Cambridge 1962.

⁷ Said, Edward: *Orientalismus*, Frankfurt 1981, S. 74. Erstveröffentlichung: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London 1978.

⁸ Said 1981, S. 53.

⁹ Said 1981, S. 10.

¹⁰ Said 1981, S. 33f.

¹¹ Macfie 2002, S. 12.

¹² Macfie 2002, S. 102ff.

¹³ Macfie 2002, S. 13.

¹⁴ Kabbani, Rana: *Europe's Myth of Orient*, London 1986, dt.: *Mythos Morgenland*, München 1993.

sie die Meinung, dass die europäische Rezeption des Orients zur kolonialen Ausdehnung des Westens beigetragen habe. Obwohl ihre Veröffentlichung zu subjektiv und pauschal erscheint, hat sie unzweifelhaft mit provokanten Formulierungen den Disput um diese Rezeption angeregt.¹⁵

Linda Nochlin als Mitbegründerin der Genderforschung gilt bis heute als eine der führenden, mit diesem Ansatz arbeitenden Wissenschaftlerinnen.¹⁶ In dem Beitrag „*The Imaginary Orient*“ argumentierte sie, dass Orientaler wie Jean-Léon Gérôme stereotype Betrachtungsweisen vom Osten scheinbar unbeeindruckt von den politischen, militärischen und ökonomischen Veränderungen dieser Gebiete reproduziert hätten.¹⁷ Sie führte zudem an, dass der westliche Mann in diese Szenerien nicht nur Vorstellungen von der männlichen Macht über Frauen projizierte, die gewöhnlich nackt und versklavt dargestellt wurden, sondern auch Auffassungen über die Vorherrschaft des weißen Mannes und folglich der gerechtfertigten Kontrolle über die ‚minderwertigen‘ dunkleren Rassen. Der Topos war abhängig von einer Anwesenheit, „*die immer abwesend ist: die des westlichen Kolonialisten oder Touristen*“¹⁸ und ohne historische Einordnung und Reflexion einer vorexistenziellen Realität präsentiert wurde.

Billie Melman erarbeitete 1992 ergänzend einen Aspekt, mit dem er darlegte, dass europäische Männer wie auch weibliche Reiseschriftstellerinnen mit dem ‚Virus Orient‘ infiziert waren und die gängigen Vorurteile in ihren Darstellungen nutzten.¹⁹ Ebenso griff Reina Lewis 1996 in „*Gendering Orientalism. Race – Femininity – Representation*“ die Überlegung auf, dass auch die Beziehung der Frauen zum Orient dem zeitgenössischen Trend verhaftet war und nicht auf eine reine Opposition zurückzuführen sei.

Anhand dieser unterschiedlichen Betrachtungsweisen wurde langsam deutlich, dass der Orientalismus niemals statisch oder nur rassistisch, lediglich auf das Genderproblem bezogen oder nationalistisch sein konnte.²⁰ John MacKenzie versuchte in „*Orientalism. History, Theory and the Arts*“ 1995 offenzulegen, dass die Voreingenommenheit gegen den Orient nicht nur als Bewegung der Mittelklasse, sondern als Auswuchs der neuen industriellen Gesellschaft wahrzunehmen sei. Erstmals wurde die Komplexität der Begegnung unterschiedlicher Kulturen als ein höchst komplizierter Vorgang deutlich, den MacKenzie zudem durch die sich wandelnden Zeitepochen differenzierte. Er unterteilte die Geschichte der Orientalismusrezeption in fünf Phasen:²¹

- a. Das späte 18. Jahrhundert wurde charakterisiert durch die neue Idee des imaginierten Ostens.
- b. Im frühen 19. Jahrhundert waren die Künstler bestrebt, entweder eine Art von topographischem oder archäologischem Realismus oder einen Romantizismus zu kreieren.
- c. In der Mitte des 19. Jahrhundert flossen wissenschaftlich neueste Ergebnisse in

¹⁵ Macfie 2002, S. 158ff.

¹⁶ Seit den Achtzigern entstanden einige weitere vom Gendergedanken getragene Untersuchungen zum Orientalismus in der Kunst, z. B. von Lynne Thornton, Mary Anne oder Christine Peltre, die alle von der von Said vertretenen Vorstellung ausgingen, dass die Maler, obwohl einige von ihnen sogar Jahre im Nahen Osten gelebt hatten, diesen mit den Stereotypen des ‚Anderen‘ belegten.

¹⁷ Nochlin, Linda: *The Imaginary Orient*. In: „*Art in America 71*“, Nr. 5, New York Mai 1983. S. 120–129, 186–191.

¹⁸ Nochlin 1983, S. 121.

¹⁹ Melman, Billie: *Women's Orients. English Women and the Middle-East, 1718–1918*, Basingstoke 1992.

²⁰ Lewis, Reina: *Gendering Orientalism: Race – Femininity – Representation*, Routledge 1996, S. 237.

²¹ Macfie 2002, S. 68f.

- die eklektizistischen Kombinationen ein.
- d. Unter dem großen Wirkungskreis der Schriftsteller betonten Impressionen die subjektiven Inhalte in höherem Maße.
 - e. Um die Jahrhundertwende fanden Künstler ihre Inspiration in der abstrakten geometrischen Komplexität der islamischen und asiatischen Kunst, Architektur und des Designs.

Seine Darlegung der Bezugnahme von europäischen Künsten auf das Morgenland bot eine neue und überzeugende Lesart der interkulturellen Beziehungen zwischen Europa und Asien.²² Diese Untersuchungen setzten sich, wie es schon Said angeregt hatte, zunächst mit der europäischen Literatur auseinander. Erst in den Folgejahren wurde die Malerei betrachtet. Seit den 1980er Jahren begann man schließlich, die orientalisierende Baukunst in den Blickpunkt zu rücken und nach den Motivationen der Auftraggeber zu fragen. Hierbei beschränkte man sich zunächst auf England und Frankreich, erst später kamen Deutschland, Spanien und die USA hinzu.²³ Dies geschah zu einem Zeitpunkt, als das Bewusstsein erwacht war, dass viele dieser extravaganten Bauten der Abrisswut der neuen Stadtgestaltung der 1970er Jahre zum Opfer gefallen waren.

Patrick Connors *„Oriental Architecture in the West“*, London 1979, gehört zu den Wegbereitern einer Reihe von Publikationen, die die Aspekte des Orientalismus in der Kunst und Architektur aufzubereiten begannen. Zusätzlich sensibilisierten Ausstellungen wie *„Orientalism. The Near East Painting 1800–80“*, Rochester 1982, *„Exotische Welten – Europäische Phantasien“*, Stuttgart 1987, *„Europa und der Orient. 800–1900“*, Berlin 1989 und *„Ägyptomanie“*, Paris und Wien 1994, ein breiteres Publikum für dieses Thema. In ihrem Aufbau folgten die Präsentationen nun den Aspekten der vielfältigen Facettierung des Orientalismus, wie ihn MacKenzie und Nachfolger vertraten. Seitdem nahm die Akzeptanz der sich mit diesen Gebieten beschäftigenden Künstler und ihrer Produkte immer mehr zu.

Die Tagung in Viareggio von 1997 *„L’Orientalismo nell’architettura italiana dell’Ottocento e del Novecento“*²⁴ verbreitete erstmals eine umfassende Wahrnehmung der exotischen Architektur Italiens unter Bezugnahme auf die Kriterien von MacKenzie. Die Schau *„Orientalisti Italiani“*, Turin 1998, widmete sich nicht nur erstmals ausschließlich den Perspektiven eines einzelnen Landes innerhalb des ‚langen 19. Jahrhunderts‘. Daraus resultierte eine der ersten Publikationen, die sich den facettenreichen Blickwinkeln des italienischen Orientalismus widmete. Einhergehend mit den neuerlichen Konflikten um die fundamentalistischen Bewegungen nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 hat die theoretische Debatte um die Beziehungen zum Orient an Aktualität gewonnen. Die Befruchtung von verschiedensten Kulturen, die Diskussionen um Identitäten und eine neuerliche Entdeckung des Ornaments in Design und Baukunst zusammen mit einer mittlerweile unüberschaubaren Zahl an neuen Büchern zur islamischen Kultur, Transkulturalität und ‚Global Design‘ sowie zur aufkeimenden Wirtschaftsmacht Asien zeigen auf, dass die Begegnung mit außereuropäischen Kulturen erneut zu einem Kernthema der heutigen Zeit geworden ist.

²² Mac Kenzie, John M.: *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester 1995.

²³ Koppelkamm, Stefan: *Der imaginäre Orient*, Berlin 1987. Edwards, Hollie: *Noble Dreams, Wicked Pleasures, Orientalism in America. 1870–1930*, Princeton 2000.

²⁴ Giusti, Maria Adriana/Godoli, Ezio: *L’Orientalismo nell’Architettura italiana tra Ottocento e Novecento. Atti del Convegno*, Siena 1999.

II. Die Popularisierung des Mythos Orient

Obwohl der Orientalismus des 19. Jahrhunderts immer wieder als Phänomen des Kolonialismus angesehen wird, war er, wie im Anschluss deutlich wird, doch eher die Folge eines kontinuierlichen Austausches. Dessen ungeachtet, dass die vereinheitlichende und mythisierende Momentaufnahme der Vision einer einheitlichen Kultur das europäische Denken dieser Zeit durchzog, wurde dabei jedoch gern ausgeblendet, dass schon seit der Antike ein intensiver Austausch mit den Völkern Nordafrikas, Ägyptens und Asiens bestand, der sich in der europäischen Kultur niedergeschlagen hatte.²⁵ Durch den Eroberungszug Alexander des Großen bis nach Hindustan und die Ausdehnung des Römischen Reiches rund um das Mittelmeer bis in den Nahen Osten entstanden quasi frühe Analogien zum späteren imperialen Kernbegriff des Orients.

Seit der Eroberung Ägyptens 31 v. Chr. durch den späteren Kaiser Augustus war es üblich, landestypische Objekte nach Italien zu bringen, die als Schmuck für die Gärten und Häuser der römischen Oberschicht wie auch für öffentliche Anlagen dienten.²⁶ Damit begann gleichzeitig die Entwicklung, Versatzstücke aus fernen Ländern in die europäische Architektur zu integrieren.

Unter den Aspekten des Christentums rückte Ägypten in das Blickfeld des mediävalen Europa als Ort der Knechtschaft des israelischen Volkes. Auch galt es als das Land, welches die Heilige Familie auf der Flucht vor Herodes schützte und als Lebensraum der ersten Eremiten, die als Vorläufer für das Mönchtum angesehen werden. Schon mit den Schriften der Kirchenväter begann eine ambivalente, zunehmend negative Tendenz in der Einschätzung der Fremden, die folgenreich blieb. Seit dem ausgehenden Mittelalter bis heute ist die Begegnung mit dem Fremden unterschwellig von Ängsten und Vorurteilen geprägt. Die Polemik verstärkte sich, als um 630 die soeben erst bekehrten arabischen Armeen Konstantinopel angriffen und sich der Islam an den östlichen und südlichen Küsten des Mittelmeeres als vorherrschende Religion etablierte.

Durch die Konstituierung des Karolingischen Reiches zu Beginn der Ausbreitung der mohammedanischen Staaten kam es zu einer Neuorientierung und zu einem Zusammengehörigkeitsgefühl Nordeuropas. Die mitten durch die italienische Halbinsel verlaufende Reichsgrenze Karls des Großen und seiner Nachfolger bildete seitdem einen Schnittpunkt zwischen Orient und Okzident.

Fremdartiges wurde aus der Perspektive des abendländischen Beobachters in beliebten Folgewerken der ‚Naturalis Historia‘ von Plinius dem Älteren beschrieben. Erst seit dem 16. Jahrhundert formte sich allmählich ein Repertoire an ethnographisch genaueren Schilderungen der Einwohner der neuentdeckten Länder heraus und damit auch eine langsam beginnende adäquate Würdigung der Kulturerzeugnisse, die bis dahin staunend ‚Mirabilia‘ tituliert wurden.

Vor allem der Zerfall des Byzantinischen Reiches nach der Einnahme Konstantinopels durch die Kreuzfahrer 1204 und durch Mehmet II. den Eroberer hatte eine bislang unbekannte Verbreitung fremdländischer Güter und Kunstgegenstände im Westen zur Folge. Konstantinopel und Handelszentren wie

²⁵ Pochat, Götz: Das Fremde im Mittelalter, Würzburg 1997.

²⁶ Ein herausragendes Beispiel dafür ist Hadrians ‚villa suburbana‘ in Tivoli. Hier ließ der Kaiser in einem weiträumigen Gartenareal eine Landschaft nachbauen, die er nach ‚Canopus‘, einer mondänen Hafenstadt bei Alexandria, benannte. Wie verbreitet die Aufnahme ägyptischer Kunst und Architektur war, lässt sich nur erahnen. Beispiele sind der Isis-Tempel bei Santa Maria Sopra Minerva sowie die Häufigkeit der Funde von ägyptischen Skulpturen, Architekturteilen etc. Ebenso finden sich Motive ägyptischer Herkunft in den großen Mosaiken der späteren Palastanlage der Piazza Armerina auf Sizilien aus dem 4. Jahrhundert. Weitere Beispiele in: Pace, B.: I Mosaici di Piazza Armerina, Rom 1995. Börsch-Supan: Eva: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967.

Amalfi, Pisa, Venedig und Genua pflegten seit alters her enge Kontakte mit den arabischen Ländern. Auch in Zeiten kriegerischer Fehden waren sie nie abgerissen und hatten ihre Spuren hinterlassen. Doch erst durch die Begegnung der Kreuzfahrer mit den Ländern des Nahen Ostens öffnete sich für die Mittel- und Westeuropäer eine neue Welt, die in kultureller Hinsicht der heimischen überlegen war. Zentren der Gelehrsamkeit wie Cordoba, Toledo, Salerno und Padua hielten an der arabischen Wissenschaftstradition bis in das 16. Jahrhundert fest, so dass auf dieser Ebene zumindest von einem frühen ‚Assimilationsprozess‘ gesprochen werden kann.²⁷ Die Erforschung fremder Landstriche und Gewässer wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in erster Linie von den Spaniern und Portugiesen vorwärtsgetrieben, nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Erwägungen, seitdem Konstantinopel gefallen und als ‚Istanbul‘ Hauptstadt des Osmanischen Reiches geworden war. Hiermit war der Landweg nach Asien abgeriegelt. Durch die Entdeckung des Seeweges nach Ostasien verlagerte sich der europäische Orienthandel auf die atlantische Route, der sich auch die Italiener anschlossen. Insbesondere sei hier auf die ausgedehnte Reise Nicoló de Contis nach Äthiopien, Indien und China verwiesen.²⁸ Gab es zuvor Begegnungen mit den ‚Fremden‘ an Warenumschatzplätzen wie Venedig, Samarkand oder Basra, reisten Europäer zum Beginn des 17. Jahrhunderts mit den Handelsschiffen der ostindischen Kompanien häufiger in die Ursprungsländer der Waren selbst und begannen die dort erlebte Architektur und Formensprache der bildenden Kunst zu dokumentieren. Insbesondere Reisebeschreibungen päpstlicher Gesandter, Missionare und Kaufleute machten die fernen Länder in Europa bekannt.

1. Asien

China

Wenigen Europäern gelang es, das Innere von ‚Cathay‘, wie Marco Polo dieses sagenhafte Land nannte, zu erforschen und Berichte über das Erfahrene zu verfassen. Über Jahrhunderte hatten China wie auch Japan europäische Kontakte im ganzen Land vehement abgelehnt.²⁹ Nur einige Handelsposten an den Küstenabschnitten dienten bis in das 19. Jahrhundert als Kontaktstellen. Die wenigen vorhandenen Informationen wurden umso eingehender rezipiert. Die Kompilation aller damals bekannten Berichte über das Kaiserreich China des Augustinermönchs Juan Gonzalez de Mendoza „*Historia de las cosas mas notables, ritos y costumbres, del gran reyno de la China ...*“, die 1585 in Rom im Auftrag Papst Gregor XIII. erschien, bot ersten systematischen Überblick und übte im ganzen Okzident eine ungeheure Breitenwirkung aus.

Während des 17. Jahrhunderts vermehrte sich die Beachtung Chinas in Europa über die Schriften des Konfuzius.³⁰ Wie Burchard Brentjes es treffend zusammenfasste,

²⁷ Als im Abendland schließlich Männer wie Alcuin und Hrabanus Maurus das Wissen der Antike zu lehren begannen, stand der islamische Orient bereits in leidenschaftlicher Auseinandersetzung mit den ins Arabische übersetzten und kommentierten Werken der antiken Philosophie und Naturerkenntnis. Auch architektonische Bereiche waren weiter entwickelt und von größerer Komplexität, als man sich dies im Okzident je hätte vorstellen können.

Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008.

²⁸ Eine lateinische Ausgabe seines Berichtes „*De varietate fortunae*“ wurde von dem Humanisten Poggio Bracciolini 1441 verfasst.

²⁹ Vogel 1/2004, S. 125.

³⁰ Konfuzius ist größtenteils von dem Jesuiten Matteo Ricci übersetzt worden – bereits 1687 lag eine vollständige Ausgabe der konfuzianischen Klassiker vor, die unter dem Titel „*Confucius Sinarum*

da „die Kunde von einem Riesenreich ohne Adel und Kirche und einem ‚Philosophen auf dem Thron‘, mit festen Regeln der Moral und sozialen Ordnung angesichts der blutigen Kriege, des verkommenden Adels und des aufsteigenden Bürgertums viele Schichten der Völker ansprach.“³¹

Der um die Wende zum 17. Jahrhundert lebende portugiesische Jesuit Matteo Ricci, Pionier der Chinamission und Übersetzer Konfuzius‘ hatte über ein Vierteljahrhundert in diesem Land gelebt. Er galt zu seiner Zeit als der bestinformierte Kenner dieser Region. Ricci beschrieb in seinen Publikationen eine in ethischen Fragen zumeist enge geistige Verwandtschaft zwischen Christentum und Konfuzianismus und rühmte die ehrwürdigen Überlieferungen von menschlicher Weisheit.

Die von Matteo Ripa 1724 in England gezeigten Bilder der kaiserlichen Paläste und Gärten Chinas gaben gemeinsam mit den ersten Reiseberichten der Neuzeit bildhafte Anregungen für die Parkarchitekturen der europäischen Gärten.³² (Abb. 8)

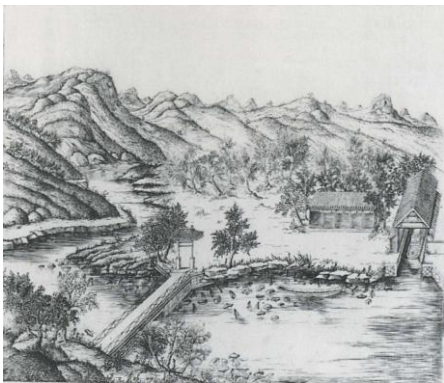


Abb. 8: Ansicht des Sommerpalastes in Chengde, Matteo Ripa, 1733. Kupferstichserie. Blatt 33. 27,8x30 cm, Qing-Dynastie, Ära Kangxi

Diese boten die Grundlage für eine Umwälzung der Landschaftswahrnehmung und unterstützten zusätzlich die Verbreitung der Texte des Konfuzius und Lao Tse.³³ Kurz erwähnt sei, dass für diese Philosophen die Einordnung des Menschen als einen Faktor in Natur und Gesellschaft maßgeblich die Kunst und die Gärten als eine Reflexion über die Welt bestimmt. Die chinesischen Prinzipien betonen die Grünanlagen als den Ausschnitt einer kosmologischen Landschaft, als Ort der Kontemplation, Meditation und Stille; Innerlichkeit ist sein Daseinszweck und die Gebäude waren ‚Pavillons der Gelehrten‘.

Relativ spät entstanden Reiseberichte mit Bildern chinesischer Bauten. Die Publikationen von Jan Nieuhof, Giovan Francesco Gemelli Careri und Johann Bernard Fischer von Erlach legten dabei keinen Wert auf exakte Nachahmung.³⁴

Philosophus“ erschienen. Damit entstand eine wesentliche Voraussetzung für die Verbreitung der ethischen Grundsätze des chinesischen Philosophen in der abendländischen Kultur.

³¹ Brentjes, Burchard: China als Ideal Europas und der Park als Abbild der Welt. In: Weiss, Thomas: William Chambers und der englisch-chinesische Garten, Stuttgart 1997, S. 56.

³² Reiseberichte wie zum Beispiel: Nieuhof, Jan: Die Gesandtschaft der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern/ an den Tartarischen Cham/ und nunmehr auch Sinischen Keyser, Amsterdam 1669. Fischer von Erlach, Johann Bernhard: Entwurf einer historischen Architektur in Abbildungen unterschiedlich berühmter Gebäude des Alterthums und fremder Völker, Wien 1721.

³³ Brentjes 1997, S. 53–63. Wittkower, Rudolf: Englischer Neopalladianismus, Landschaftsgarten, China und die Aufklärung, 1965. In: Warnke, Martin (Hg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute, Köln 1984, S. 309–334.

³⁴ Nieuhof, Jan: Die Gesandtschaft der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern/ an den Tartarischen Cham/ und nunmehr auch Sinischen Keyser, Amsterdam 1669. Fischer von Erlach, Johann Bernhard: Entwurf einer historischen Architektur in Abbildungen unterschiedlich berühmter Gebäude des Alterthums und fremder Völker, Wien 1721. Weitere Publikationen in: Vogel

(Abb. 9) Die dargestellten Bauten wurden ‚chinesisch‘, ‚japanisch‘, ‚türkisch‘ oder ‚indianisch‘ genannt. Doch damit wurde jedes Mal die Assoziation von chinesischen Bauten gemeint. Die einzigen tatsächlichen Merkmale waren die geschweiften Dächer, ansonsten wiesen nur Malerei und Figuren auf das asiatische Reich hin.

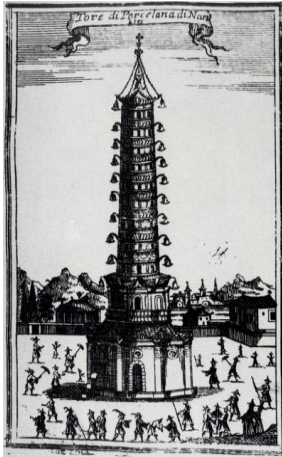


Abb. 9: Porzellanpagode von Nanking, 15. Jahrhundert.
Zeichnung von Giovan Francesco Gemelli Careri, Giro del Mondo, Neapel. 1699

Erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind auf italienischem Boden Chinoiserien zu verzeichnen gewesen, wie jener Bau im lombardischen Brignano Gera d'Adda, den sich der Bischof von Bressanone im Palazzo Citterio zwischen 1726 und 1746 als Sommerhaus eingerichtet hatte. (Abb. 10) Solche im ‚chinesischen Geschmack‘ gehaltenen Gartentempel waren noch kleine Rokokoarchitekturen mit wuchernden Umrisssformen, in denen sich gotische und chinesische Elemente vermischten. Ein überreiches Dekorationssystem lässt eine Antizipation der grotesk-exotischen Entwürfe von William und John Halfpenny erahnen, die diese seit den 1750er Jahren mit ihren Musterentwürfen für Gartenpavillons, Tore, Geländer und Brücken verbreiteten.³⁵ Indem sie lebhaft bunte Gartengebäude zu einem ästhetischen Gegenpol stilisierten, stellten sie einen Ausgleich für die farbliche Zurückhaltung des Klassizismus her.



Abb. 10 : Ansicht eines chinesisches Pavillons aus dem Garten des Palazzo Citterio (heute Schloss Visconti). Brignano d'Adda

Ein ‚Palazzo Cinese‘ aus der Zeit um 1728 im Park der Villa Garzoni in Collodi bei Pistoia ist ebenfalls dieser Frühphase zuzurechnen,³⁶ die erst mit Vanvitellis Entwurf zur ‚Palazzina Cinese‘ für die ‚Villa Reale‘ der Königin Maria Amalia im kampanischen Portici abschloss. (Abb. 11)



Abb. 11: Modell des Chinesischen Pavillons für Reggia di Caserta. 1758

Einer der eifrigsten Verfechter des Konfuzianismus in Europa war der Engländer Sir William Temple, der schon 1685 einen Essay mit einer detaillierten Beschreibung der chinesischen Parkanlagen verfasste.³⁷ Davon abgeleitet wurden in England ‚sharawadgi‘ genannte Gärten von geschwungenen Wegen, Lichtungen, Rondells mit einem Pavillon oder einer Statue in der Mitte beliebt, mit denen chinesische Gestaltungsprinzipien in die europäischen Grünanlagen einfließen.³⁸ Für die Architekturen in diesen Parks gab es kein einheitliches Formenrepertoire. Alles vom Ideal der Klassik Entfernte meinte jedes Mal chinesische Bauten bzw. die Assoziation mit diesen. Gegen die ‚Ungenauigkeiten‘ dieser Entwürfe versuchte sich der englische Hofarchitekt William Chambers durch das 1757 in London erschienene Werk *„Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils“* abzugrenzen, indem er behauptete, authentischere Bildvorlagen liefern zu können.³⁹ Seine Anregungen wurden begeistert aufgenommen und prägten für lange Zeit die Gestaltung von Chinoiserien.⁴⁰ In England hatte die Lust an chinesischen Gartenbauten ihren Höhepunkt überschritten, auf dem Kontinent jedoch fanden Chambers‘ Publikationen und seine Exotismen von Kew, die er 1757–62 verwirklichte und in einem aufwendig illustrierten Band 1763 festhielt, weiterhin Anklang.⁴¹

³⁶ Vogel 2/2005, S. 423.

³⁷ Sir William Temple, *Upon the gardens of Epicurus, or of Gardening*, in the year 1685, London.

³⁸ Sharawadgi ist, laut Temple, angeblich ein chinesischer Begriff, der im positiven Sinne ‚Nicht-Zusammengehörendes‘ bezeichnet, wie zum Beispiel Asymmetrie oder Gegensätze. Hierbei ergänzen sich die unterschiedlichen Bestandteile und bilden ein harmonisches Ganzes. Temple mystifizierte Ideen aus dem klassischen Feng Shui.

³⁹ Chambers hatte in der schwedischen Ostindienkompanie gedient und war dadurch mehrere Male in Indien und China gewesen, wo er sich auch mit Architekturstudien befasste. Seine Kenntnisse blieben jedoch auf Kanton beschränkt, da es Europäern nicht erlaubt war, ins Landesinnere zu reisen. Chambers, William: *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils*, London 1757.

⁴⁰ Harris, John: *Sir William Chambers*, London 1970.

⁴¹ Auf den Klassizismus eines Andrea Palladio eingeschworen, war er bestrebt, die chinesischen Bauten aus dem Blickwinkel der von Palladio geforderten Proportions- und Harmonielehre wahrzunehmen. Dies führte trotz allen Verlangens nach ethnographischer Exaktheit zu einer

Verschiedene Staffagearchitekturen, wie das Haus des Konfuzius, griechisch-römische Tempel, ein römischer Ruinen-Bogen, ein gotischer Sitz, eine Moschee, eine Alhambra und eine große Pagode statteten den Park aus. (Abb. 12)



Abb. 12: Ein Blick auf die Wildnis mit der Alhambra, der Pagode und der Moschee in Kew Gardens. William Marlow, ca. 1763–65, Spink & Son Ltd.

Mit der Einführung von Bautypen wie der Pagode, deren berühmtes Vorbild er in Nanking gesehen hatte, prägte er die Gartenpavillons in ganz Europa. Die im frühen 15. Jahrhundert in der alten chinesischen Hauptstadt erbaute Pagode war nach Nieuhofs Beschreibung ganz mit Fayenceplatten verkleidet sowie rot, grün und gelb bemalt. An den Vordächern der einzelnen Stockwerke hingen Glocken, weshalb viele als ‚chinesisch‘ bezeichnete Gebäude ebenfalls mit diesen geschmückt wurden – wie zum Beispiel die Palazzina Cinese bei Palermo, die deshalb sogar ‚Glöckchenvilla‘ genannt wurde. Doch vor allem mit dem ‚ting‘, ein aus dem chinesischen abgeleiteter Begriff für ein variables Gebäude, war es Chambers gelungen, eine solide gestalterische Grundlage für Kleinarchitekturen zu schaffen.⁴² (Abb.13)

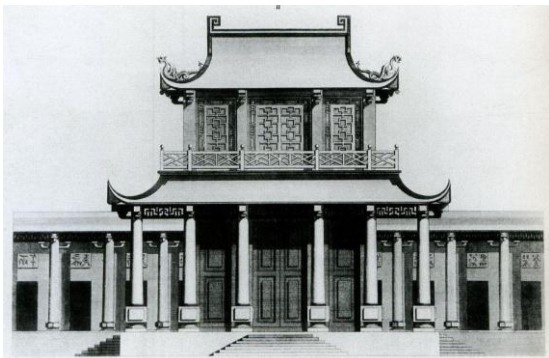


Abb.13: Pavillon ‚Ting‘.William Chambers, New Designs for Chinese Temples. London 1750–52, Tafel I.

Wenn auch die abgebildeten Vorschläge in vielen Details nicht wirklichkeitsgetreu sind, so war sein Buch doch die erste geschichtliche Würdigung chinesischer Baukunst zu einer Zeit als der Garten zur Bühne für neue Ausdrucksmöglichkeiten wurde. Dort hatte man einen Freiraum geschaffen, der sich außerhalb der eng gesteckten Grenzen des Klassizismus an neuen Stilformen und Materialien versuchte. Der englische Landschaftspark, wie Chambers ihn verstand, entwickelte einen ‚Reiseparcours‘, einen Spaziergang durch die unterschiedlichen Gegenden und Länder, die einer emotionalen Erlebnissteigerung dienen. Exotische und historische Staffagen wie chinesische Pavillons, ägyptische Pyramiden, gotische Kapellen, die Ruinen römischer Aquädukte und die fiktiven Gräber antiker Dichter

europäischen Interpretation der chinesischen Architekturvorlagen.

⁴² Vogel 2/2004, S. 350.

und Philosophen sollten die Sehnsucht nach dem Goldenen Zeitalter und der verlorenen paradiesischen Unschuld wecken.

Die Lombardei erwies sich als Einfallstor für die Verbreitung des neuen englischen Gartenideals, das über die Vermittlung Frankreichs nach Italien gelangte. In Mailand nahmen 1764 norditalienische Schriftsteller der Aufklärung erstmals Notiz von der „*allerneuesten Mode des Englischen Landschaftsgartens*“⁴³ und Graf Pietro Verri stellte mit dem Artikel „*Le delizie della villa*“ des Magazins „*Il Caffè*“ einen solchen Park vor, der sich zunächst durch die Verbindung des ästhetisch Schönen mit dem landwirtschaftlich Nützlichen auszeichnete.⁴⁴ Mit diesem Gartentypus verbreiteten sich die aus anderen Kulturkreisen abgeleiteten Staffagen, die neben den hervorgerufenen Emotionen, auch durch die konfuzianischen Bezüge eine weltanschauliche Komponente in den Vordergrund stellten.

Zwischen 1780 und 1800 wurden chinoise Bauten in Italien nun nicht mehr nur als Gartenstaffage, sondern auch als Wohnsitz genutzt, zum Beispiel die ‚Villa Pagoda‘ bei Nervi, die im 18. Jahrhundert ein genuesischer Kaufmann als mehrstöckigen Bau errichten ließ.⁴⁵ (Abb. 14)



Abb. 14: Villa Pagoda bei Nervi. 18. Jahrhundert

Der Franziskanerpater Carlo Lodoli (1690–1761), der eine besondere Vorliebe für Landschaftsgärten besaß, trug die Debatte über ‚fabriques‘ nach Italien. Luigi Mabil, Dozent für klassische Philologie und Ästhetik an der Universität Padua, und Graf Ercole Silva unterstützten durch Veröffentlichungen diese Entwicklung.⁴⁶ Silvas Buch enthält z.B. den detaillierten Entwurf eines chinesischen Pavillons, der als Ansporn

⁴³ Villa, Elena, Anglo-chinoise Gärten in Italien unter besonderer Berücksichtigung der Gärten von Monza und Caserta. In: Weiss 1997, S. 121. Azzi Visentini, Margarita: Die Gärten des Veneto, München 1995, Anm. 610.

⁴⁴ Vogel 2/2005 S. 425.

⁴⁵ Vielfach sind diese Bauten mit dem Wirken von Francesco Bettini verbunden, einem Künstler, der gleichzeitig in Frankreich mit entsprechenden Aufträgen beschäftigt war. Mehrere Darstellungen in G. Le Rouges Sammelwerk „*Jardins anglo-chinoise*“ sind mit Francesco Bettini bezeichnet: z. B. Cahier 1, 11, 10, 17, 12.

Ein ‚Belvedere con pagoda‘ aus dem Garten der Villa Lomelli–Restand in Genua-Multedo, Ligurien um ca. 1780 zu datieren und nur unbedeutend später entstand der von Francesco Bettini gezeichnete Entwurf einer ‚Pagoda‘, 1786–91 für die ‚Orti di Raffaello‘ der Villa Doria in Rom. Das ‚Belvedere cinese‘ 1787 der Villa Durazzo Pallavicini in Genua sowie das um 1790 anzusetzende Projekt eines ‚Bains et Belvédère à la Chinoise‘, im Schlossgarten des piemontesischen Racconigi, das die Prinzessin Josephine de Carignan in Auftrag gab. Sie alle gehörten gleich wie die Festarchitektur einer ‚Pagoda cinese‘ 1798 im florentinischen Garten ‚Le Cascine‘ bereits dem auf William Chambers zurückzuführenden imitativen Stil an, ohne dass sich die Auffassung des Landschaftsgartens schon volle Geltung verschafft hatte. Garbielli, Noemi: Racconigi, Turin 1972, S. 252. Vogel 2/2005, S. 387–430.

⁴⁶ Mabil, Luigi: Teoria dell’arte giardini, Bassano 1801.

zur Nachahmung dienen sollte.⁴⁷ Zusammen mit einer erweiterten Ausgabe von 1813 und der in Venedig erschienenen französischen Fassung von Johann Gottfried Grohmanns „*Ideenmagazin*“ war um 1800 endgültig der Weg für die Durchsetzung des englischen Gartenstils und den darin beinhalteten exotischen Staffagen in diesem Land geebnet.⁴⁸

Die weitere intensive Einflussnahme chinesischer wie auch japanischer Kunst wurde im Wesentlichen durch die Weltausstellungen getragen.⁴⁹ Die von Lord Elgin und Baron Gros angeführten Truppen hatten den kaiserlichen Sommerpalast in der Hauptstadt in Brand gesteckt und geplündert. Die geraubten Objekte wurden anschließend 1862 auf der Weltausstellung dargeboten.⁵⁰ Die Opiumkriege von 1856–58, der Boxeraufstand um 1900

und der chinesisch-japanische Krieg, der eine bedingungslose Kapitulation Chinas zur Folge hatte, ließen eine positive Wahrnehmung des Reiches der Mitte nicht mehr aktuell erscheinen.⁵¹

Japan

Die ästhetische Bewertung japanischer und chinesischer Produkte stimmte auffallend überein mit der unterschiedlichen politischen Bewertung des jeweiligen Landes: „*Im Ganzen ist man hier der Chinesen ziemlich satt, und würde an den Japanesen mehr Interesse zeigen.*“⁵² So lautete ein bereits 1851 geäußertes Kommentar. In der häufigen Abwertung chinesischer Kunsterzeugnisse spiegelte sich ein neues Bild von China: das einer alten Kultur im Zustand politischer und gesellschaftlicher Dekadenz. Den Beweis dafür sah man in der chinesischen Ablehnung westlichen Fortschritts und in der Abschottung gegenüber den Westmächten. Die ‚freiwillige‘ Öffnung der japanischen Grenzen als Jahrhundertereignis führte zu einer Bevorzugung der japanischen Kunst. Die Anweisung des Shogun Iemitsu, Regierungszeit 1621–53, hatte zuvor einen intensiven Austausch mit Japan völlig unmöglich gemacht. Nach 1641 durften nur Niederländer und Chinesen mit Japan von der kleinen, im Hafen von Nagasaki künstlich aufgeschütteten Insel Dejima aus beschränkten Handel

⁴⁷ Silva, Ercole: *Dell'arte dei giardini inglesi*, Mailand 1801.

⁴⁸ Grohmann, Johann Gottfried: *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Englischen Anlagen und Besitzer von Landgütern*, Leipzig 1796–1805.

⁴⁹ *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, Bd. 2, S. 322. In: Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt 1982, Bd. 1, S. 238. Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt New York 1999, S. 69ff.

⁵⁰ Vor diesem Hintergrund wird es allzu verständlich, weshalb die chinesische Regierung ihre offizielle Teilnahme auch an den nach 1862 folgenden Weltausstellungen verweigerte.

⁵¹ Die chinesische Regierung hatte sich lange Zeit standhaft allen Zwängen der Briten widersetzt, den Handel mit den Europäern, der auf wenige Häfen wie Macao und Kanton beschränkt war, zu erweitern. Die Chinesen nahmen nur Silber als Bezahlung an. Der Westen kaufte mehr als China. Der Silberpreis stieg immer mehr an. Die Verfechter der freien Marktwirtschaft kamen auf die Idee indisches Opium nach China zu verkaufen und so den Silberpreis zum Sinken zu bringen. Da China kein Opium wollte, führten diese Bemühungen 1840 zum Opiumkrieg. Im Anschluss musste China Hongkong an England abtreten, Shanghai und andere Häfen dem Handel öffnen, Kaufleuten und Missionaren Privilegien überlassen (Friede von Nanking, 1842). Diese äußeren Misserfolge führten, zusammen mit inneren Schwierigkeiten, zu dem großen, von Hung Siu-Ts'üan, einem durch Missionare beeinflussten Südjinesen, geführten T'ai-p'ing Aufstand (1851–64). Dieser zerstörte weitgehend die wirtschaftliche und finanzielle Organisation Chinas. Zugleich erwachten chinesischer Nationalismus und Opposition gegen die Mandschu als Fremddynastie. Aufstände in Mittelchina, Yünnan und Turkestan dauerten bis 1877 an und konnten ebenfalls nur unter großen Opfern niedergeworfen werden. Der endgültige Zusammenbruch des Mandschu-Reiches fand 1911 statt. Die in China mit Begeisterung begrüßte Auflösung der alten Systeme mündete in eine Zeit der politischen Umbrüche und Bürgerkriege, die erst 1949 mit der Gründung der Volksrepublik China endete.

⁵² Koppelkamm 1987, S. 138, Anm. 11.

treiben. Durch diese selbst gewählte Isolation spielte Japan in der europäischen Rezeption Asiens bis zum Ende des 19. Jahrhunderts keine bedeutende Rolle.⁵³ Lediglich die 1550 von G. B. Ramusio aus dem Spanischen übernommenen und ins Italienische übersetzten Werke „*Il Libro das cosas do japao*“ Urate Barbosa, 1511–16, und „*Suma Oriental*“ von José Pires aus dem Jahr 1515 und die Texte des Franciscus Xavier aus der anfänglichen Missionstätigkeit, der sich 1549–51 in dem Land aufhielt, gaben einen flüchtigen Einblick.

Japan, von den USA mit militärischen Mitteln 1854 zur Aufgabe seiner Abschirmung genötigt, war schnell bereit – nachdem es die Folgen der Weigerung Chinas mit angesehen hatte – westliches Gedankengut zu übernehmen und den Weg zur modernen Industriegesellschaft einzuschlagen. Offiziell seit 1868 vollzog sich der Anschluss Japans an die westliche Welt, woran die Meiji-Dynastie den größten Anteil hatte. Nach dieser veränderten Ausrichtung zeigte sich das Land in Wien 1873 mit einer großen Schau.⁵⁴ Damit entfachte man eine Japanbegeisterung, die eine Erneuerung der Malerei, des Kunstgewerbes, der Mode und der Architektur verhieß, wie Alfredo Melani anmerkte: „*Non ha dubbio che i Fratelli De Goncourt, buongustai finissimi, furono o primi a intendere che nell'arte gaia e fantastica del Giappone gli occhi di noi europei o presto o tardi si sarebbero ricreati, ma credo che il giapponismo si sarebbe fatto strada [...] anche senza l'entusiasmo dei De Goncourt perché infine, chi ha gusto nell'arte non può restare insensibile davanti le magnificenze del Giappone.*“⁵⁵

(Es gibt keinen Zweifel, dass die Brüder De Goncourt, mit ihrem ausgesuchten Geschmack, die ersten waren, die verstanden haben, dass wir Europäer uns früher oder später in der fröhlichen und fantastischen Kunst Japans erneuern würden, aber ich glaube, dass der Japonismus Bahn brechend gewesen wäre [...] auch ohne den Enthusiasmus der Brüder De Goncourt, denn schließlich kann niemand, der Kunstgeschmack hat, gegenüber den Herrlichkeiten Japans unempfindlich bleiben.)

Auf der Weltausstellung zur Jahrhundertwende präsentierte sich Japan mit neuentfacht Nationalbewusstsein. Die Auswahl der Objekte berücksichtigte nun nicht mehr den europäischen Geschmack, sondern hatte das Ziel, die Einzigartigkeit Japans in den Mittelpunkt zu stellen. Jene international Aufsehen erregende Ausstellung intensivierte die Begeisterung für diese Kultur nochmals immens. Vor allem für die Avantgarde war die volkstümliche und zugleich hochentwickelte Kunst Asiens eine wegweisende Entdeckung zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Konfrontiert wurde der Japonismus eher mit einer wissenschaftlichen Analyse und unterlag weniger einer mythischen Besetzung. Die islamischen Dekorationen, die so sehr dem Zeitgeschmack entsprachen, waren in den Augen der kulturellen Elite nun nicht mehr erlesen genug. Ein literarisches Zeugnis, das symptomatisch ist für das Empfinden der Avantgarde dieser Zeit, enthält der Roman „*A Rebours*“ aus dem Jahr 1884 von Joris-Karl Huysmans. Der Protagonist Des Esseintes versuchte für die Einrichtung seiner neuen Behausung „*so wenig wie möglich orientalische Stoffe und Teppiche zu verwenden: da jetzt alle reich gewordenen Krämer sie beim Ausverkauf in den Warenhäusern kaufen konnten, waren sie abgeschmackt und gewöhnlich geworden.*“⁵⁶

⁵³ Kapitza, Peter: Japan in Europa. Texte und Bilddokumente zur europäischen Japankenntnis von Marco Polo bis Wilhelm von Humboldt, München 1990.

⁵⁴ Eine genaue Beschreibung der Ausstellung ist in dem Ausstellungskatalog „*Verborgene Impressionen*“, Wien 1990, S. 11f. zu finden.

⁵⁵ Melani, Alfredo: Giapponismo invadente. In: *Le conversazioni della domenica*, 16.–17. April 1887.

⁵⁶ Koppelkamm 1987, S. 117.

Es gab auch eine vordergründige Japanmode, die mit billigen Fächern, Schirmen und Kimonos über die Warenhäuser den Weg in die bürgerlichen Wohnzimmer fand, doch das Ergebnis der Beschäftigung mit japanischen Kulturerzeugnissen fixierte sich in der Absage an die überladenen Formen des Historismus.⁵⁷ „Man muß davon ausgehen, dass es drei verschiedene Japonismen gegeben hat, gleichzeitig, deutlich verschieden voneinander und doch verzahnt und sogar abhängig. Der eine, auf kunstgewerblicher Basis, führt zu Design und Jugendstil, der zweite, als Avantgarde-Bewegung in der Malerei, öffnet den Weg zur klassischen Moderne mit der Überwindung bloßer Abbildungssucht, der dritte hat sich im Glanz einer exotischen Mode ein Jahrzehnt und länger tragen lassen, hat die weitesten Schichten erreicht, bevor das jähe Ende kam.“⁵⁸

Indien

Nach einer Periode philologischer Erörterung wurde das wirtschaftspolitische Engagement Englands auf dem Subkontinent zum Wegbereiter einer Indienrezeption in ganz Europa. Im Unterschied zur Chinamode des 18. Jahrhunderts war die von England ausgehende Indienmode von Anfang an akademisch. Bereits die ersten Versuche britischer Architekten in dem neuentdeckten Stil Gebäude zu errichten, spiegelten eine genaue Kenntnis indischer Baukunst wider.

Es entsprach der angelsächsischen Kolonialperspektive, wenn James Fergusson 1855 sein „*Illustrated Handbook of Architecture*“ mit buddhistischen und hinduistischen Werken eröffnete, da das britische Reich nun große Gebiete Asiens, in denen diese Religionen vertreten waren, als zugehörig ansah. Zu den ersten Malern, die nach Indien aufbrachen, gehörte William Hodges. Wichtigstes Ergebnis seines dreijährigen Aufenthaltes waren die „*Selected Views in India*“, eine Reihe handkolorierter Aquatinta-Radierungen, die er zwischen 1785 und 1788 veröffentlichte. Präzise Einzelheiten ließen sich erst den Arbeiten von Thomas Daniell (1749–1840) und seines Neffen William (1769–1837) entnehmen, die ihre Reise begannen, als Hodges bereits seine ersten Radierungen publizierte. Nach dessen Vorbild gaben sie 1795 das Buch „*Oriental Scenery*“ heraus.

Neben dem von Thomas Daniell 1800 entworfenen Gartentempel in Melchet-Park gehörte das von Samuel Pepys Cockerell für seinen Bruder, den indischen Nabob Sir Charles', konstruierte Landhaus Sezincote in Gloucestershire von 1803 zu den ersten Dokumentationen der aufkeimenden Indien-Begeisterung. Zu diesem wie für viele folgende indische Architektur zitierende Bauten stiftete Thomas Daniells „*The Antiquities of India*“ von 1800 die Motive.⁵⁹ Der ‚Royal Pavilion‘ in Brighton, den John Nash 1815–23 errichtete, hatte dort ebenso seinen Ursprung. (Abb. 15)

⁵⁷ Wichmann, Siegfried: Japonismus. Ostasien–Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 358–369. Bossaglia 1998.

⁵⁸ Exotische Welten – Europäische Phantasien 1987, S. 192.

⁵⁹ Anlass zu dieser Publikation waren mehrere Aufenthalte in Indien von Thomas und William Daniell in den 1780er und 1790er Jahren. Diese Veröffentlichung mit einer Reihe von Graphiken hat sicherlich zum neuerwachten Interesse an indischer Architektur noch vor der verstärkten Rezeption Englands beigetragen.

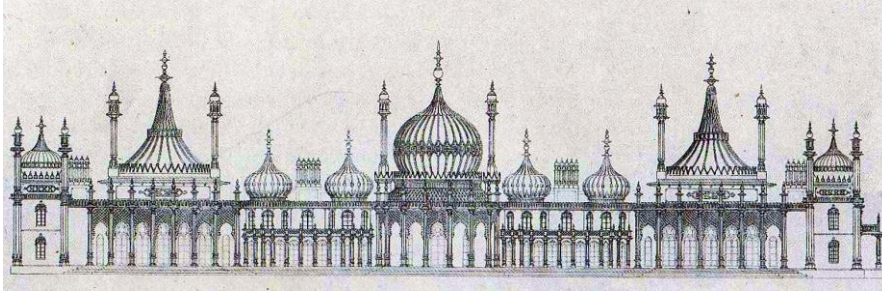


Abb. 15: Royal Pavilion, Brighton. 1815-23

Zwar hatte der indische Stil auf dem Kontinent weniger Einfluss als in Großbritannien, aber gerade in Italien gibt es einige baukünstlerische Exemplare, die auf die moslemische und hinduistische Baukunst des asiatischen Subkontinents Bezug nehmen. In Zeitschriften wie der „*Rivista di Firenze*“ fanden häufig detaillierte Erwähnungen indischer Objekte ihren Platz und berichteten von Pagoden von Cillambùm, Giagannatha, Benares, Motbúra, Tripetti, Siringàm und anderen, deren Größe, Üppigkeit, Reichtum und Zeitlosigkeit gelobt wurde. Auch die Veröffentlichung von F. C. Marmocchi mit dem Titel „*L'impero angloindiano, descrizione geografica, corografica, storica, statistica, monumentale delle possessioni degli Inglesi nelle Indie Orientali*“, Turin 1857–58, bildete eine weitere Grundlage für die Beschäftigung mit indischer Baukunst.⁶⁰

3.2. Ägypten

Im Spannungsgefüge zwischen politisch konservativen und progressiven Altertumswissenschaftlern wurden seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Bedeutung der ägyptischen Kunst und der Einfluss des Orients auf die Griechen heftig diskutiert.⁶¹

Vor allem mit einem sentimentalem Totenkult, den Gedanken an Ewigkeit, scheinbar unergründlichen Geheimnissen und magischen Ritualen wurde im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts das Formenrepertoire des Nillandes den irrationalen Tendenzen der Präromantik unterworfen. Für Gartenanlagen fanden sich zum Beispiel Adaptionen der bis dahin entdeckten ägyptischen Bauten in dem seit 1796 in Deutschland erschienenen und in mehrere Sprachen übersetzten „*Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten*“ des Leipziger Philosophieprofessors Johann Gottfried Grohmann.

Auch mit der akademischen Diskussion über den Ursprung der chinesischen Kultur in Ägypten erreichte die von Comte de Caylus entwickelte Idee von der gemeinsamen Herkunft aller Weltkulturen aus Ägypten eine internationale Öffentlichkeit.⁶² Bereits 1716 propagierte Benoît Pierre Huet die These einer Eroberung Chinas und Indiens durch die mythischen Könige Osiris und Sesostris. Diese Theorie blieb weiter im Gespräch und wurde 1757 von William Chambers durch die von ihm konstatierte

⁶⁰ Cresti, Carlo: *Orientalismi nelle architetture d'occidente*, Florenz 1999, S. 93.

⁶¹ In diesem Zusammenhang sind vor allem die Werke von Johann Bernard Fischer von Erlach „*Entwurf einer historischen Architektur in Abbildungen unterschiedlich berühmter Gebäude des Alterthums und fremder Völker*“, Wien 1721, und Bernard de Montfaucons „*L'Antiquité expliquée et représentée en figures*“, Paris 1719–1724, 15 Bde., zu nennen. In des Ersteren Werk, das große Popularität erreichte und auch in Italien rezipiert wurde, versuchte Fischer die Entwicklung der Geschichte der Architektur von Asien und Ägypten bis zu den modernen Zeiten aufzuzeigen.

⁶¹ Honour, Hugh: *The Egyptian Taste*. In: *The Connoisseur* 135, o. O. 1955, S. 242–246.

⁶² Lüsebrink, Hans-Jürgen (Hg.): *Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt*, Göttingen 2006, S. 12.

Ähnlichkeit zwischen ägyptischen und chinesischen vegetabilen Säulenformen auf die Baukunst übertragen.⁶³

Die mit dem napoleonischen Eroberungszug von 1798 im Zusammenhang stehende wissenschaftliche Erforschung intensivierte und veränderte die Begeisterung für das Land entlang des Nils.⁶⁴ Die daraus resultierende Veröffentlichung der Ergebnisse durch die „*Descriptions de l'Égypte*“⁶⁵ stellte eine Zäsur in der Rezeption des Morgenlandes dar.⁶⁶ Eine Besonderheit der „*Descriptions*“ ist, dass nicht nur das Alte Ägypten interessierte, sondern auch der zeitgenössische islamische Alltag in dieses Werk einging. Nach dem vormals eher mythisch-philosophischen Schwerpunkt setzte sich langsam ein Akademismus durch, der ein genaues Quellenstudium verlangte und als Standard für die weiteren Publikationen galt.

⁶³ Die Theorie Huets, Professor für syrische Sprache am ‚Collège Royal‘, deren Essenz die Feststellung war, China sei eine Kolonie der Ägypter gewesen und habe durch das Mutterland seine Kultur erhalten, wurde 1759 veröffentlicht und trägt den Titel „*Mémoire dans lequel on prouve que les chinois sont une colonie égyptienne*“. Die weiter ausgeführte These war, dass China durch den ersten Welteroberer der Geschichte – Sesostrius – unterworfen wurde. Durch ihn waren angeblich die ägyptische Religion, Justiz, Sitten und Gebräuche nach China gekommen. Über Namensvergleiche versuchte der Autor zu beweisen, dass die ersten chinesischen Herrscher mit den zeitgleichen ägyptischen Königen identisch gewesen seien. Schließlich bemühte er sich aufzuzeigen, dass sich die ägyptische Schrift und Kultur in stark veränderter Form bis heute in China erhalten habe. Charles Joseph De Guignès Modell stellte das Chinabild des frühen 18. Jahrhunderts, das in diesem Land einen Hort der Weisheit und eine autonome nichteuropäische Hochkultur zu erkennen bereit war, zumindest in Bezug auf die eigenständige Entwicklung dieser fernöstlichen Kultur in Frage. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, sogar noch bis zur Entzifferung der Hieroglyphen durch Jean-François Champollion, der zur Vorbereitung der Entzifferung der Hieroglyphen noch Chinesisch studiert hatte, wurde die Theorie des 1800 verstorbenen de Guignès vertreten und zumindest als eine Möglichkeit wahrgenommen.

Guignès, Charles Joseph de: *Mémoire dans lequel on prouve que les chinois sont une colonie égyptienne*, Paris 1759.

⁶⁴ Das Phänomen einer Rezeption ägyptischer Kunst- und Kulturerzeugnisse und einer sich daran anschließenden Ägyptenmode in Europa wurde bisher in der Kunstgeschichte zumeist als Folge der geschichtlichen Ereignisse um Napoleon angesehen. Napoleon galt als Begründer des ‚Style Retour d'Égypte‘ und als derjenige, der dieses Land nach Jahrhunderten Europa wieder näher gebracht hat. Bereits lange vorher aber hatte die intellektuelle und künstlerische Auseinandersetzung stattgefunden; Napoleon konnte also auf eine lange Tradition von formulierten Bildern und künstlerischen Umsetzungen zurückgreifen. Dabei wird der Frage, warum sich Napoleon überhaupt nach Ägypten wandte, zumeist kaum Beachtung geschenkt. Aus der politischen und militärischen Lage Europas um 1798 lässt sich der Eroberungsfeldzug gegen das türkisch beherrschte Niltal nämlich keinesfalls erklären. Dies belegen auch zeitgenössische Urteile, von denen hier nur der Bericht des „*Berliner Archivs der Zeit und des Geschmacks*“ vom Mai 1798 als Quelle zitiert werden soll: „*Die Unternehmung gegen Ägypten findet wenig Glauben, sie ist mit zu vielen Schwierigkeiten verknüpft, und überhaupt für die jetzige Konstellation der Umstände zu weit aussehend. Warum sollen die Franzosen zu einer Zeit, wo sie im Stande sind durch Angriff auf das Mutterland (= England) in wenigen Tagen oder Wochen die Entscheidung herbei zu führen, einen Angriff auf die entferntesten Kolonien wagen, der, wenn er auch noch so glücklich abläufe, dennoch nur erst spät seinen Einfluss zeigen kann, und einen großen Teil der Macht der Republik von den Schauplatz, wo sie deren am meisten bedarf, entfernen müsste.*“ Syndram, Dirk: *Ägypten-Faszination. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800*, Frankfurt 1990, S. 295f.

⁶⁵ Denon, Vivant: *Descriptions ou Recueil des Observations et des Recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, publié par les ordres de S.M. l'Empereur Napoléon, Paris 1809–1822.

⁶⁶ Bis heute wird Napoleon bzw. Frankreich mit der erfolgreichen Adaption der ägyptischen Kunst in Zusammenhang gebracht. Nicht durch militärische Siege, sondern durch die äußerst aufwändige und sehr schnelle Veröffentlichung der Beschreibung Ägyptens von Dominique Vivant Denon wurde dieser Forschungsfeldzug zu einem nationalen Anliegen gemacht und tatkräftig unterstützt. In Paris entstanden in folgender Zeit mehrere Monumente in ägyptisierenden Formen, deren Formensprache und Symbolik zum Signum des neuen Machthabers Napoleon wurde. Syndram 1990.

Nachfolgende wissenschaftliche Aufsehen erregende Expeditionen wie die von Champollion, Rosellini,⁶⁷ Dovretti⁶⁸ und Belzoni⁶⁹ und deren Veröffentlichungen förderten die Popularisierung und Verbreitung dieser neuen, wissenschaftlichen Kategorisierungen.

Von 1810 an machten sich zudem europäische Forscher wie Abenteurer daran, Ägypten nun im großen Stil seiner antiken Kunstwerke zu berauben. Dies wurde ihnen von der Regierung Mohammed Alis erleichtert, der seit 1805 vom türkischen Sultan zum Gouverneur von Ägypten ernannt worden war und nicht viel Wert darauf legte, die Nationalschätze im eigenen Land zu bewahren.⁷⁰ Diese exportierten Kunstschatze wurden in Paris, London und erstmals 1818 in Turin der Öffentlichkeit präsentiert. Neben Denon waren es schließlich die Ergebnisse Champollions zur Entzifferung der Hieroglyphen, die der Ägyptenrezeption im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ein grundlegend anderes Erscheinungsbild gaben, da nun die Inschriften mit konkreten Inhalten angefüllt und nicht mehr als rein dekorative Ornamente genutzt wurden.⁷¹ Zahlreiche, immer neue Ereignisse wie beispielsweise Belzonis Londoner Ausstellung, die Aufrichtung der Obelisken aus Luxor in Paris im Jahr 1836 und die Weltausstellung von 1867 fachten das Feuer der Begeisterung für das Alte Ägypten immer wieder an. Mit der Eröffnung des Suezkanals 1869 trat das Land neuerlich in den Blickpunkt der Öffentlichkeit. Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein blieb die Faszination für dieses Land bestehen.

Die spektakuläre Entdeckung des Grabes von Tut-Ench-Amun durch Howard Carter im Jahr 1922 hinterließ ein letztes Mal solcherart Spuren. Das Art-Déco-Design der Möbel von Bugatti, der Schmuck von Cartier und Lalique und nicht zuletzt Lichtspielhäuser wie das berühmte ‚Ägyptische Theater‘ in Hollywood von Sid Graumann aus dem Jahr 1927 kündeten von der Einflussnahme.

3.3. Islamische Kulturen

Jenes vermeintlich Furchterregende und Schreckliche, das dem osmanischen Herrschaftssystem anhaftete und durch die kriegerische Ausbreitung des Islam in das Bewusstsein der Menschen gerückt war,⁷² ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts

⁶⁷ Während der Expedition von 1828 durch ganz Ägypten, von Alexandria bis Assuan und nach Nubien bis zum zweiten Katarakt unter der Leitung des Toskaners Ippolito Rossellini und Jean-François Champollion wurde der Stein von Rosetta entdeckt. Damit begann die Entzifferung der Hieroglyphen, an der maßgeblich Champollion beteiligt war.

⁶⁸ Der gebürtige Piemonteser Bernardino Dovretti kämpfte als Oberst im Ägyptenfeldzug von 1798. Nach seiner Rückkehr 1803 wurde er Vizekonsul, 1810 Generalkonsul; damit hatte er die Möglichkeit, Kunstschatze von immensen Ausmaßen außer Landes zu schaffen und seinen einträglichen Antiquitätenhandel jahrzehntelang zu betreiben.

⁶⁹ Der Meister solcher diffizilen Operationen ist der Italiener Giovanni Belzoni gewesen, der Hauptagent Henry Salts, des englischen Generalkonsuls in Ägypten. Seine bekannteste Veröffentlichung ist „*Voyages en Égypte et en Nubie*“, Paris 1821, ein Werk, das wieder einmal eine groß angelegte Expedition einem internationalen Ägypten begeisterten Publikum die neuesten Entdeckungen nahebrachte, parallel zu einer Ausstellung, die 1822 in London zu sehen war.

⁷⁰ Die Diplomaten hatten bessere Möglichkeiten als jeder andere, eine Grabungserlaubnis zu erhalten. Sie konnten sich jederzeit an den Vizekönig wenden, der sie seinerseits brauchte, um aus Europa die nötigen Maschinen für die wachsende Industrie zu erhalten.

⁷¹ Jean-François Champollions „*Lettre à Monsieur Dacier*“, in dem er erstmals die grundlegenden Gedanken zur Entzifferung der Hieroglyphen formulierte, stammt aus dem Jahr 1822.

⁷² Nach Mohammeds Tod im Jahre 632 wuchsen die militärische und später die kulturelle sowie religiöse Hegemonie beachtlich. Zunächst fielen Persien, Syrien und Ägypten, dann die Türkei, dann der Norden Afrikas den moslemischen Armeen zu. Im 8. und 9. Jahrhundert wurden Spanien, Sizilien und Teile Frankreichs erobert. Im 13. und 14. Jahrhundert herrschte der Islam bis nach Indien, Indonesien und China.

„in den oberen Gesellschaftsschichten Europas längst einem angenehmeren Bild gewichen. Wohlleben und Luxus, freie Liebe und märchenhafte Prachtentfaltung, schrankenloser Genuss und der blaue Himmel des Orients ließen die Türkei zum Inbegriff des Traums vom Glück, vom Paradies auf Erden werden.“⁷³ Die seit der entscheidenden Schlacht vor Wien 1683 nicht mehr unmittelbar vorhandene politische Bedrohung aus dem Osten ließ in der Folge ein spielerisches Interesse für diese Gebiete entstehen, das keinesfalls wissenschaftlich genannt werden kann.⁷⁴ Von allen Ländern des Vorderen Orients hatte das Osmanische Reich über Jahrhunderte den unmittelbarsten politischen und ökonomischen Kontakt mit Europa. Trotz aller militärischen Auseinandersetzungen rissen die regen Handelsbeziehungen mit den italienischen Stadtstaaten und – seit dem 16. Jahrhundert – mit Frankreich nicht ab.⁷⁵

Eine tiefgreifende Korrektur am polemischen, christlich-volkstümlichen Orientbild fand erst statt, als sich in Europa gegen die christliche Ideologie das rational-weltliche Denken der Aufklärung durchsetzte. Gerade im orthodoxen Islam fanden die Aufklärer viele Parallelen zu ihren eigenen Auffassung: er galt als vernünftig, rational, forderte eine moralische Lebensführung, nahm sinnvolle Rücksicht auf die Bedürfnisse des Körpers und brachte die Interessen von Individuum und Gesellschaft miteinander in Einklang.

Bereits sieben Jahre vor der Veröffentlichung von Gallands *„Tausend und eine Nacht“*, im Jahre 1697, war posthum *„Bibliothèque orientale“* von Barthélemy d’Herbelot de Molainville erschienen, der ebenfalls Professor am Collège Royal war. Neben weiteren Augenzeugenberichten, die auf dem Buchmarkt erschienen, etablierte sich mit dem Letzteren einerseits die Orientalistik als Wissenschaft mit methodisch strukturierten Einzeldisziplinen, andererseits aber auch der Orientalismus als grundlegender Bestandteil eines späteren Exotismus.⁷⁶

In der Architektur verbreiteten sich gleichzeitig Staffagen, die sich mit einem Detail an islamische Bauten anlehnten. Sie wurden mit Namen wie ‚Moschee‘, ‚Kaffeehaus‘ oder ‚türkisches Haus‘ belegt, um eine exotische Assoziation hervorzurufen. Eine der frühesten war die Friedrichsburg aus den Jahren 1651–54. Dieses auch als ‚Persianisches Haus‘ bezeichnete Gebäude ist für den Park von Schloss Gottorf bei Schleswig dokumentiert. (Abb. 16)

⁷³ Sievernich, Gereon/Budde, Hendrik: *Europa und der Orient*, (Kat.) München 1989, S. 305.

⁷⁴ Das Jahr 1683 brachte den Sieg über die Türken nach der Belagerung Wiens. Die Rezeption der türkischen Kultur nach dem Triumph bei Wien über die osmanische Macht legt den Vergleich mit der nach dem Sieg über Ägypten im Römischen Reich entstandene Ägyptenrezeption nahe.

⁷⁵ Seit dem 14. Jahrhundert breiteten sich die Osmanen aus, bis schließlich nach der Eroberung Konstantinopels im Jahr 1453, ihr Reich die Vormachtstellung im Mittelmeerraum erobert hatte: Unter Sultan Süleyman dem Prächtigen erstreckte es sich auch über Syrien, Tunesien, Algerien, Griechenland, umfasste Teile von Polen und Ungarn, Bosnien, Serbien und der Walachei.

⁷⁶ Koppelkamm 1987, S. 61ff.

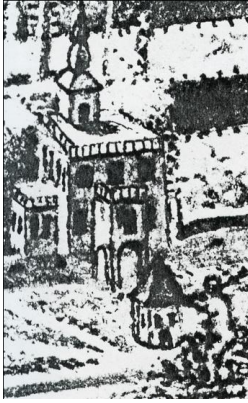


Abb. 16: Friedrichsburg: ein als ‚Persianisches Haus‘ bezeichnetes Gebäude im Park von Schloss Gottorf bei Schleswig. 1651–54



Abb.17: ‚Cafeaus‘ in den Boboli-Gärten. Florenz. 1775–76

Mit den Chambers’schen Pavillons vermehrten sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts immer mehr ‚türkische Häuser‘, wie zum Beispiel das ‚Cafeaus‘ von Zanobio del Rosso aus den Jahren 1775–76 im Boboli-Garten in Florenz. (Abb. 17) Sie entstanden aus einer Motivation heraus, die Sievernich und Budde mit folgenden Sätzen erklärten: *„Auch wenn im 18. Jahrhundert eine vermehrte Reisetätigkeit europäischer Künstler in die Türkei einsetzte, ist die Turquerie eine Domäne derer, die nie den Orient sahen und ihm, der Zeit entsprechend, ein dekoratives, kein ethnographisches Interesse entgegenbrachten. So wurde der türkische Orient auch in den bildenden Künsten zu einer ‚Provinz des Rokoko‘ [...], zum Ausdruck einer gesteigerten gesellschaftlichen Lebensfreude und Repräsentations-entfaltung.“*⁷⁷

Die Hypothese, die auf die Verwandtschaft der arabischen und islamischen Architektur mit der gotischen hinwies, förderte weiterhin das Interesse für die entsprechenden Zivilisationen. So vertrat der Architekt Christopher Wren die Ansicht, dass in der Baukunst der Sarazenen der Ursprung der Gotik zu suchen sei. In einer 1750 herausgegebenen Schrift unterstützte er die zwischen beiden Kulturkreisen vermittelnde These, dass der Spitzbogen aus dem Orient von den Kreuzfahrern nach Europa gebracht worden sein soll.⁷⁸ An der Gotik schätzte man ebenso die Unregelmäßigkeit und die Vorherrschaft des Gefühls über die Vernunft, wie dies auch der islamischen Architektur und Kultur von den der Romantik nahestehenden Rezipienten zugesprochen wurde. Bis in das 20. Jahrhundert hinein wurden häufig orientalisierende Elemente mit gotischen kombiniert, wie es anhand der Villa ‚La

⁷⁷ Sievernich, Gereon/ Budde, Hendrik: Europa und der Orient, (Kat.) München 1989, S. 307.

⁷⁸ Conner, Patrick: Oriental Architecture in the West, London 1979, S. 131.

Torricella', die um 1900 auf Capri entstand, dokumentiert werden kann. (Abb. 18) Solche Ableitungen standen im Zusammenhang mit einem verbreiteten Bestreben, komplexe Phänomene aus einer linearen Entstehungsgeschichte heraus zu erklären und sie, wie es etwa Rousseau in seinen Gesellschaftstheorien versuchte, auf eindeutige Ursprünge zurückzuführen.⁷⁹



Abb.18: La Torricella, um 1900. Capri

Nach den Napoleonischen Kriegen erlangte die Architektur der spanischen Mauren, an erster Stelle der ehemalige Herrschersitz – die Alhambra in Granada – einen legendären Ruf. Die Bauten befanden sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem stark vernachlässigten Zustand, so dass es für die reisenden Architekten und Künstler eine besondere Verpflichtung war, diese wenigstens durch Zeichnungen zu bewahren. In einem mehrbändigen Werk „*Voyage pittoresque de l'Espagne*“ von 1806 wies Alexandre de Laborde auf den schändlichen Zustand eines bewunderungswürdigen Gebäudes hin. Zu den Ersten, die sich intensiv mit den maurischen Überresten Granadas und Cordobas befassten, gehörte der Engländer James Cavanah Murphy, der 1802 nach Spanien kam. Das Resultat seiner jahrelangen Arbeit erschien 1815 unter dem Titel „*The Arabian Antiquities of Spain*“, ausgestattet mit neunzig großformatigen Kupferstichtafeln, die auf Murphys präzisen Zeichnungen und Messungen von 1802–09 beruhten und weithin beachtet wurden. Vor allem das Aufgreifen des mittelalterlichen Orients, wie dies mit der Alhambra präsentiert wurde, war, in den sich seit den 1820er Jahren vermehrten Veröffentlichungen über islamische Gebäude, dominant. Seit 1832 rückte die maurische Residenz durch Erzählungen von Washington Irving, die als eine lockere Verbindung von Reiseskizzen und alten Legenden herausgegeben wurden, in das aktuelle Bewusstsein eines größeren Publikums.⁸⁰

Unter ‚maurischer Architektur‘ wurden nicht nur die mittelalterlichen Bauten des spanischen Festlandes verstanden, sondern auch die gesamten nordafrikanischen Konstruktionen.⁸¹ Diese Bezeichnung, die im 19. Jahrhundert häufig auf alles

⁷⁹ Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris 1754.

⁸⁰ Irving, Washington: *Die Alhambra oder das neue Skizzenbuch*, Frankfurt 1832.

⁸¹ Der Begriff ‚Mauren‘ galt den Römern als Bezeichnung für die Bewohner des Gebietes des heutigen Zentralalgerien bis zum Atlantik, das sie ‚Mauretania‘ nannten. Die Mauren waren

Orientalische angewendet wurde, trifft aus heutiger kunsthistorischer Sicht nur auf die islamische Kultur Spaniens und den so genannten ‚Maghreb‘ zu. Die Eroberung Algiers durch die Franzosen im Jahr 1830 und die darauffolgende Öffnung der nebenanliegenden Staaten veranlasste eine wachsende Zahl von Schriftstellern, Malern und Touristen in diese Regionen zu ziehen, um im Anschluss ihre Eindrücke und Erfahrungen zu veröffentlichen. Später als das Interesse für die maurischen Formen erwachte die Begeisterung für die islamischen Monumente in Ägypten. Als das Nil-Land schließlich zum englischen Protektorat erklärt wurde, kamen immer mehr Menschen in dieses noch von Mythen verklärte Land, in dem nicht nur die pharaonische Kunst, sondern gleichzeitig auch die moslemische Welt erfahren werden konnte und verbreiteten kulturelle Zeugnisse dieses Landes. In perfekter Abstimmung zur Eröffnung des Suezkanals erschien Achille-Constant Prisse d’Avennes’ *„L’art arabe d’après les monuments du Caire depuis le VIIème siècle jusqu’à la fin du XVIII ème“*.⁸² Dieses dreibändige Werk war gänzlich dem Ägypten nach der arabischen Besetzung im 7. Jahrhundert gewidmet, das in den Abbildungen die islamischen Traditionen, Bauwerke und Ornamente dokumentierte.

Was die *„Descriptions“* für die Rezeption Alt-Ägyptens bedeuteten, findet sich für die islamische in den grundlegenden Publikationen der 1830er und 40er Jahre. Neben exemplarisch aufgeführten Werken von Gerault de Praugey und Friedrich Maximilian Hessemer trugen wesentlich die Arbeiten von Owen Jones, der gemeinsam mit Jules Goury 1834 Bauaufnahmen von der Alhambrah sowie Abgüsse vieler Ornamente gefertigt hatte, zur Wissensverbreitung bei.⁸³ Mithilfe verfügbarer Farbspuren rekonstruierte Jones die Fassung des Palastes und kam zu dem Schluss, dass die Primärfarben Rot, Gelb und Blau dominierten. Anhand dieser Ergebnisse suchte er in der Historie nach Unterstützung für seinen eigenen, neuartigen Umgang mit der Polychromie. 1842 erschien *„Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambrah“*, dem 1845 ein zweiter Band folgte, der nur der reichen Ornamentik der Alhambrah gewidmet war. Seine Veröffentlichung von 1856 ist als reines Vorlagenbuch zu sehen. Jones hoffte, aus seinen Erkenntnissen Gestaltungsprinzipien ableiten zu können, die in Verbindung mit neuen Baumaterialien und Techniken zu einem zeitgemäßen Stil führen würden. Zuvor schon hatten bereits in den dreißiger Jahren junge, der Romantik nahestehende Architekten wie Hittorf und Semper einen bedeutenden Beitrag zur Darlegung der Vielfarbigkeit geleistet.⁸⁴ Obwohl die Polychromie der Bauten Chinas schon im 18.

Angehörige der Berberkulturen Nordafrikas. Ihr Name blieb auch nach dem Untergang des Römischen Reiches unter den romanischsprachigen Bewohnern Spaniens als ‚Moro‘ oder verächtlich ‚Morisco‘ (kleiner Maure) erhalten; eine Bezeichnung, aus der sich das deutsche Wort ‚Mohr‘ entwickelte.

⁸² Prisse d’Avennes, Achille-Constant: *L’art arabe d’après les monuments du Caire depuis le VIIème siècle jusqu’à la fin du XVIII ème*, Paris 1877.

⁸³ de Praugey, Gerault: *Essay sur l’architecture des Arabes et des Mores*, Paris 1841.

Hessemer, Friedrich Maximilian: *Arabische und Alt-Italienische Bauverzierungen*, Berlin 1842.

⁸⁴ Jakob Ignaz Hittorf (1792–1867), der während eines längeren Aufenthaltes auf Sizilien Nachweise für die Polychromie antiker Bauwerke erbrachte, befasste sich dort auch mit der arabisch orientierten Architektur. Hittorf hatte seine Aufsehen erregenden Thesen über die Polychromie antiker Architektur bereits ab 1824 vorgestellt, ab 1827 veröffentlichte er zusammen mit Zanth Publikation über Bauwerke Siziliens. In seiner gemeinsam mit Ludwig Zanth, dem Erbauer der Wilhelma in Stuttgart, herausgegebenen *„Architecture moderne de la Sicile“* von 1835, führte er die Gotik, deren Hauptmerkmal er in der Verwendung des Spitzbogens sah, auf diese sarazenisch einwirkende Baukunst Ägyptens und Syriens zurück. Vor allem Gottfried Semper heizte die Diskussion weiter an mit seiner Schrift: Vorläufige Bemerkung über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Hamburg-Altona 1834.

Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S. 316ff, 355ff, 379.

Jahrhundert bemerkt worden war, hatten erst die zuvor Genannten mit ihren Vorstellungen von Baukunst, Kunsthandwerk und Malerei einen Streit entfacht, in dem die Begeisterung für die Farbgebung in Opposition zur klassischen Doktrin stand.

1851 konnte Jones sein Konzept an dem Aufsehen erregenden Projekt des Kristallpalastes auf der Weltausstellung präsentieren: Die Eisenkonstruktionen des Joseph Paxton wurden in den Grundfarben bemalt, die Jones von der rekonstruierten Ausgestaltung der Alhambrah ableitete. Dieses sich etablierende Prinzip wurde im Anschluss auch an repräsentativen Bauten eingesetzt und begann, dem reinweißen Klassizismus Konkurrenz zu machen.

In Sydenham, wo der Palast einen permanenten Standort gefunden hatte, schuf Jones eine ganze Reihe musealer Inszenierungen, die die wichtigsten Weltkulturen als Kulissen aus Holz und Gips wiedergaben und Vorbild für orientalisierende Bauten wurden. Zu diesen ‚Fine Arts Courts‘ gehörte nicht nur ein gotischer und ägyptischer Hof, sondern auch ein ‚Alhambrah Court‘, eine in den Ausmaßen reduzierte Kopie des berühmten Löwenhofes. Wichtig war dabei auch die bewusste Präsentation einer polychromen Architektur, die nicht nur auf die islamische beschränkt blieb. (Abb. 19)



Abb. 19: Alhambrah Court. Weltausstellung London 1851

Neben den international verlegten Publikationen gab es zahlreiche inländische, die die Intensität der Erörterung der den fernen Gebieten zeigen. Antonio Barattas *„Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore“* von 1819 steht stellvertretend für viele andere Werke, die in der Diskussion um orientalische Einflüsse auf die aktuelle Kunst und Architektur in Italien früh eine führende Rolle spielten. Auch Zeitschriften wie *„Rivista di Firenze“* und *„Bulletino delle Arti del Disegno“*, die schnell auf die aktuellen Interessen reagieren konnten und die die Kunst und Kultur Phöniziens, Ägyptens, Assyriens, Persiens, Arabiens, Palästinas, Armeniens, Chinas und Japans vorstellten, waren wichtig für die Verbreitung des Wissen über die unterschiedlichen Kulturen.⁸⁵

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts versuchte der in Mailand ansässige Camillo Boito mit historischen Stilen neue architektonische Lösungen zu finden. Veröffentlichungen wie *„I principi del disegno e gli stili dell’ornamento“*, Mailand 1882 und 1887, aber auch *„L’arte italiana e industriale“*, Mailand 1892, regten zusätzlich die Diskussion um den Gebrauch der fremdländischen Stile an. Ebenfalls sehr

⁸⁵ Barucci, Clementina: L’Orientalismo nelle fonti bibliografiche e nella manualistica italiana dell’Ottocento. In Giusti/Godoli 1999, S. 23–30.

verbreitet war in Italien das von L. Parvilée herausgegebene Werk *„Architecture et décoration turques au XV siècle“*, Paris 1874, mit einem Vorwort von Viollet-le-Duc. Zur Eröffnung des Suezkanals und der Weltausstellung von 1867 wurden *„L’Ornamento policromo“* von Racinet und Giuseppe Castellazzis *„Ricordi d’Architettura Orientale“* 1871 in Venedig publiziert. Die Bauzeichnungen des letzteren, die auf einer Reise nach Griechenland, Ägypten und in die Türkei zwischen 1864 und 1865 erstellt wurden, präsentieren seine Faszination für die architektonischen Modellen und den dekorativen Stil des Orients auf populäre Weise. Zusammen mit seiner Lehrtätigkeit hat er einen großen Beitrag zur Bekanntmachung des orientalisierenden Stils geleistet.⁸⁶ Alfredo Melanis Bücher *„Dell’ornamento nell’architettura“*, Mailand 1927, und *„L’ornamento policromo nelle Arti e nelle Industrie Artistiche“*, Mailand 1886, *„L’Arte di distinguere gli stili“*, Mailand 1918, in Französisch und Englisch herausgegeben, waren für ein internationales Publikum gedacht. Ein wesentlicher Gesichtspunkt für Melanis’ differenzierte Orientwahrnehmung war seine 1918 vorgenommene Einteilung in ‚Stili asiani‘, ‚Oriente antico‘, ‚Bisantino‘, und ‚Musulmano‘.

⁸⁶ Castellazzi lehrte in Bologna, Venedig und schließlich seit 1867 an der Florentiner Akademie dei Belle Arti zusammen mit Giuseppe Poggi und Mariano Falcini, der am Bau der Florentiner Synagoge beteiligt war. Farneti, Fauzia: L’oriente nell’attività e nell’insegnamento di Giuseppe Castellazzi. In: Giusti/Godoli 1999, S. 41–48.

III. Im Orient der Seele

Zu den ältesten und am häufigsten wiederkehrenden Bildern vom Morgenland gehörte die Vorstellung von fremdartigen Lebewesen wie die von unermesslichen Schätzen und Reichtümern. Die östlichen Gebiete des Mittelmeeres waren Europa nicht nur geografisch nah, sondern auch der Ort der größten, reichsten und ältesten Kolonien Europas, die die Quelle der westlichen Zivilisationen, Sprachen und seines kulturellen Wettkampfes darstellten. Künstler und Schriftsteller gaben der europäischen Fiktion vom Orient in Wort und Bild Gestalt. Diese Erzeugnisse fußten nicht selten auf einer Auffassung, die keine realistische Darstellung in den Vordergrund stellte, sondern die europäischen Hoffnungen einer sinnlichen Erlebbarkeit und Unveränderlichkeit auf diese Gebiete projizierte. Die Distanzierung von diesen Gebieten diente dazu, seine Eigenständigkeit – wenn nicht sogar Überlegenheit – zu beweisen.⁸⁷

Diese Imaginationen des 18. und 19. Jahrhunderts drangen über die Literatur, die Malerei und das Theater ins Unterbewusstsein unserer Zivilisation und sind fester Bestandteil des europäischen Verständnisses vom Orient geworden, ohne die der Disput um die exotischen Bauten Europas nicht zu begreifen wäre. Aus diesem Konglomerat an Konflikten, Begegnungen und Verdrängungen entstand der subjektive Blick des Europäers auf ‚den Orientalen‘ und dessen kulturelle Zeugnisse. Neugierde, Faszination und das Streben nach gesellschaftlichem Fortschritt und wissenschaftlicher Erkenntnis bis hin zur kolonialen Ausdehnung bestimmten den Umgang mit dem Fremden in den letzten 150 Jahren.

1. Die Dekonstruktion eines Mythos

Da Reisen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in beschränktem Maße und nur für einige wenige – bis zur Installation eines Eisenbahnnetzes und der Erleichterung der Seewege nach Asien durch den Suezkanal – möglich war, wurden Orient-Erfahrungen in Europa, wie zuvor schon angedeutet, zunächst hauptsächlich literarisch vermittelt. Im Gefolge empirisch orientierter Wissenschaftsexpeditionen und dem Kolonialisierungsgedanken wurde die Reise zur bürgerlichen Tugend par excellence. Ausgehend von dem Gedanken der Aufklärung, dass Wissensaneignung bessere Menschen hervorbringt, wurde das Schlagwort „*Reisen bildet*“ nun vom gehobenen Bürgertum und dem Adel umgesetzt. Erst im beginnenden 20. Jahrhundert entwickelte sich die Vorstellung, dass auch weniger begüterte Personen im Zusammenhang mit der Arbeitskrafterhaltung die Möglichkeit haben sollten, ihren Urlaub in fernen Gebieten zu verbringen.⁸⁸

Ein häufig genutztes Medium zur Verbreitung der subjektiv gefärbten Erlebnisse war neben graphischen Impressionen die Reisebeschreibung. Schriftlich festgehaltene persönliche Erlebnisse und Wahrnehmungen versuchten ein Bild der unbekanntem Länder und vor allem deren Bewohner zu vermitteln. Die Werke dieser Literaten stellten keinen Versuch dar, die politischen oder sozialen Strukturen des Landes aufzuzeigen, sondern ließen phantastische Stimmungen entstehen, die die Klischees von diesen Traumwelten begründeten.⁸⁹ Mit diesen Geschichten wurde mehr eine

⁸⁷ Greverus, Ina-Maria: Die Anderen und das Ich, Darmstadt 1995.

⁸⁸ Zur Entwicklung des Reisens als Massenbewegung: Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur. 1850–1970, Frankfurt 1997.

⁸⁹ Literatur zur Rezeption der Erzählungen: Scholz, Piotr O.: Zwischen abendländischer Imagination und morgenländischer Imagination. In: Naredi-Rainer, Paul: Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, Kunstgeschichtliche Studien Innsbruck, Bd. 2,

Fiktion vom Orient als die Realität illustriert, die jedoch die Erwartungen der späteren Reisenden prägten. Edward Said fasste diesen Vorgang mit den folgenden Worten zusammen: „[...] *der Gedanke lautet jeweils, daß ein Volk, ein Ort, eine Erfahrung immer durch ein Buch beschrieben werden können, so gut, daß das Buch (oder der Text) selbst eine größere Autorität und einen größeren Nutzen gewinnt als die Wirklichkeit, die es beschreibt.*“⁹⁰

Zwei Pole des Erlebens von fernen Ländern standen der Gesellschaft Europas in dieser Zeit zur Verfügung: Die authentische Reise und die literarische Imagination. Doch beide waren ein Medium zur Verbreitung der subjektiv gefärbten Begegnungen unter dem gefilterten Blick der Zeit. Keiner, der Europa verließ, hätte sein Wissen, seine Urteile und erlernten Sichtweisen hinter sich lassen können. Die meisten jedoch waren sich dessen nicht bewusst.

Noch die Literatur der Aufklärung stellte das Reisen als eine Art Initiationsritus mit abschließender Erkenntnis dar, dass Europa die einzige Möglichkeit für ein würdiges, zivilisiertes Leben sei. Doch schon die Briefe Lady Montagus⁹¹ und die Übersetzungen der „*Märchen von Tausend und einer Nacht*“⁹² veränderten innerhalb kürzester Zeit diese Sichtweise auf ferne Gebiete wie den Orient.

Es entstand das Paradoxon, dass, je bekannter die Regionen wurden, denen die Sehnsüchte der Europäer galten, diese umso rastloser zu einer fortschreitenden Desillusionierung der europäischen Imagination einer ‚besseren Welt‘ im ‚Anderswo‘ des Orients führten. Der Wandel, der dort in diesen Jahren in technischer, militärischer, ökonomischer und kultureller Hinsicht vonstatten ging, hatte auf unterschiedlichem Niveau mit den Konfrontationen der okzidentalen Kultur und Politik zu tun. Die Resignation, die viele der Reisenden durch die erlebte Wirklichkeit erfuhren, war unter anderem darauf zurückzuführen, dass die eigene Zivilisation schon vor ihnen angekommen war und die Differenz zwischen ihrem Bild und der Wirklichkeit stark auseinanderklaffte. Die Auflösung der traditionellen Welt des Orients wurde von den Künstlern und Literaten als eine Zerstörung empfunden, wie dies Théophile Gautier treffend beschrieb: „*Die Künstler, die ahnten, dass diese pittoreske Barbarei durch unsere schale und hässliche Zivilisation zugrunde zu gehen drohte, waren eifrig bemüht, sie vielfältig abzubilden. In zwanzig Jahren werden die Türken, die wissen möchten, welche Gewänder ihre Väter trugen, Auskunft nur noch in den Gemälden von Dechamps finden.*“⁹³ Der Schriftsteller Theophile Gautier war einer der Begründer des exotischen Ästhetizismus, nach dessen Vorbild immer mehr Reiseberichte über die fernen und faszinierenden Gebiete des Ostens verfasst wurden. Die Vorstellung vom Morgenland, die in den Texten von Gérard de Nerval und Francois de Chateaubriand transportiert wurde, gab es in der Realität nicht, vielmehr hatte es sie nie gegeben. Sie existierte nur in

Berlin 2001. S. 177–217.

⁹⁰ Said, Edward: *Orientalismus*, Frankfurt 1981, S. 109.

⁹¹ Montagu, Mary, Wortley: *The Complete Letters*, Oxford 1763.

⁹² Es gilt zwar als allgemein gesichert, dass die Erzählungen aus „*Tausend und einer Nacht*“ im Westen erstmals im Jahr 1704 bei Erscheinen des ersten Bandes von Galland bekannt wurden. Dennoch ist anzunehmen, dass ein großer Teil dieser Geschichten bereits seit dem 15. Jahrhundert in Europa kursierte. Galland selbst war sich dieses frühzeitigen Bekanntwerdens und der literarischen Anleihen, die daraus folgten, durchaus bewusst. Er gab zu, dass die Erzählungen ‚ziemlich alt‘ seien und der Austausch, der zwischen diesen Ländern und der Levante zur Zeit der Kreuzzüge stattfand, dazu geführt hat, dass die Autoren der alten Romane viel daraus übernommen haben. Abdel-Halim, Mohamed: *Antoine Galland: La vie et son oeuvre*, Paris 1964. In: Kabbani, Rana: *Europe's Myth of Orient*, London 1986, dt.: *Mythos Morgenland*, München 1993, S. 299.

⁹³ Nochlin, Linda: *The Imaginary Orient*. In: *Exotische Welten – Europäische Phantasien* 1987, S. 174.

ihrer Phantasie. Schon 1843 schrieb Nerval aus Konstantinopel an Gautier: *„Ich habe bereits Königreich um Königreich, Provinz um Provinz, die schönste Hälfte des Universums verloren und bald werde ich nicht mehr wissen, wo meine Träume noch eine Zuflucht finden können.“*⁹⁴ Er folgte damit den Spuren seiner persönlichen Gefühle, die den Orient als einen Ort suggerierten, zu dem man kaum zurückkehren konnte, nachdem man die aktuelle Reise beendet hatte. Damit ließ die europäische Rezeption außer Acht, dass jede lebendige Kultur Modifizierungen im Laufe der Zeit unterliegt und niemals statisch sein kann. Diese Klagen über die Desillusionierung fügten sich in das allgemeine Thema der Romantik ein. Der ‚betrogene Traum‘, wie er von Albert Béguin in *„L’Âme Romantique et le Rêve“*⁹⁵ beschrieben wurde, gehört zu den Kernthesen der Epoche und wurde von vielen Reiseschriftstellern – von Chateaubriand, Gerard de Nerval, Gustave Flaubert bis Mark Twain – immer wieder in ihren Begegnungen mit der Ferne verarbeitet.⁹⁶ Dem Ästhetizismus nahestehende Publikationen wollten es einem europäischen Leserkreis ermöglichen, derartige Phantasmagorien zu genießen, ohne die Unpässlichkeiten und Ernüchterungen einer Reise erleben zu müssen, wie es ein Zitat aus Huysmans’ Roman *„A Rebours“* zugespitzt formuliert: *„[...] und eine unendliche Abneigung gegen die Reise, ein gebieterisches Bedürfnis, ruhig zu verharren, beschlichen ihn mit immer stärkerer und immer hartnäckigerer Dringlichkeit. [...] welcher Verwirrung bin ich anheimgefallen, dass ich versucht habe, alte Ideen zu verleugnen, die gehorsamen Phantasmagorien meines Gehirns zu verwerfen und wie ein richtiger Grünschnabel an die Notwendigkeit, die Merkwürdigkeit, den Nutzen eines Ausflugs zu glauben? [...] Wozu sich bewegen, wenn man so herrlich in einem Stuhl reisen kann?“*⁹⁷

Die Unwandelbarkeit der Verhältnisse, in der es keine Differenzierung der Länder und Zeiten gab, die vielmehr als suggestive Vision erschienen, waren als europäische Wunschvorstellung ein weiterer wichtiger Aspekt der Orientrezeption, auf den hier nur kurz hingewiesen werden kann. Die umfassenden wirtschaftlichen aber auch gesellschaftlichen Entwicklungen mit den negativen Auswirkungen von Umweltzerstörung und Verelendung der Arbeiterschaft, wie aber auch die Verunsicherung durch die Auflösung der Traditionen in diesen problematischen, auch finanziell schwierigen Zeiten stellten die gesellschaftlichen Gefüge in Frage. Der Glaube an ein patriarchales Morgenland, dessen Gruppierungen ein mit Allmacht ausgestatteter Gebieter in einem konstanten Lebensraum vorsteht, machte diese Regionen noch attraktiver.⁹⁸

Träumereien und sinnliche Impressionen beherrschten die Faszination von einer mythisch besetzten Gegenwelt und verstärkten im Gegensatz zum Fortschreiten der territorialen Ausbreitung die märchenhafte Atmosphäre des Orientbildes jenseits aller Realitäten. Der imaginäre Eintritt in den Kosmos der ersehnten sinnlichen Erfüllung und Inspiration wurde mit der Errichtung der orientalisierenden Architektur aufgenommen.

Neben den wissenschaftlich exakten Zeichnungen wurde ab 1850 ein interessiertes Publikum mit der Fotografie konfrontiert, die um 1900 schon zum festen Repertoire

⁹⁴ Nerval, Gérard de: *Voyage en Orient*, Paris 1851.

⁹⁵ Béguin, Albert: *L’Âme Romantique et le Rêve*, Paris 1956.

⁹⁶ Zum Beispiel: Chateaubriand, François-René: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris 1811/ Nerval, Gérard: *Scènes de la Vie orientale*, 2 Bde., Paris 1847–48.

⁹⁷ Huysmans, Joris-Karl: *A Rebours*, Paris 1884: Zitat aus der deutschen Übersetzung: Gegen den Strich, Stuttgart 1992, S. 167.

⁹⁸ Gay, Peter: *Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter*, München 1996.

Duerr, Hans Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, Frankfurt 1993.

der Forschungs- und Reiseberichte gehörte. Beispielhaft ist hier die Maßstäbe setzende Fahrt nach Ägypten 1849–50 von Maxime Du Camp und Gustave Flaubert zu nennen.⁹⁹ Die neuen Kommunikationstechniken wie Telefon, Telegramme etc. konnten die in der Ferne stattfindenden Ereignisse fast zeitgleich verbreiten und unterstützten die Weitergabe von Kenntnissen über den Orient für die breite Bevölkerung. Die Aufarbeitung der Entdeckung des Grabes von Tut-Ench-Amun 1922 von Howard Carter durch die Weltpresse, die durch modernen Kommunikationstechniken täglich die neuesten Informationen weitergeben konnte, wies auf eine weitere Art der anschaulichen Wahrnehmung hin. Nun war es möglich, in jeder Tageszeitung die aktuellsten Informationen, unterstützt durch die Fotografie, zu erhalten. Die ab 1860 verbesserten Verkehrsverbindungen ermöglichten es, entfernt liegende Gebiete einfacher und schneller zu erreichen, so dass sich eine Form des Reisens entwickeln konnte, die den Grundstein für den heutigen Massentourismus legte und Grundvoraussetzung dafür war, dass der Orient eine breite Aufnahme fand. Nun entstanden nicht länger die individuellen Reisebeschreibungen, in die man sich einfühlte, sondern praktische Reisehandbücher wie „*Baedeker*“ und „*Murray*“. Diese sollten denjenigen, die – durch die Präsentationen der Weltausstellungen neugierig gemacht und, nicht über eine umfassende Bildung verfügend, auf Reisen waren – die kulturellen Höhepunkte nahebringen.¹⁰⁰ Mit den von Souvenirs und Nippes bestückten Wohnungen konnte man auf die erlebten Fahrten hinweisen. Reisen gehörten nun zur Repräsentation von Wohlstand.

Zusätzlich wurden Abenteuerergeschichten veröffentlicht, die sich an die Bevölkerungsschichten wandten, denen es nicht möglich war, eigene Fernreisen zu unternehmen. Als italienische Pendant zu den Werken Pierre Lotis und Karl Mays entstanden die Erzählungen von Emilio Salgari und Edmondo de Amicis. Die Beschreibungen dieser Literaten prägten für lange Zeit die europäischen Imaginationen von fernen Städten, Ländern und Zeiten.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde den im Orient spielenden Geschichten oftmals eine weitere Intention mitgegeben. Nun war die europäische, koloniale Einflussosphäre nicht mehr nur schattenhaft präsent. Im Zeitalter des Imperialismus förderten Reiseerzählungen vor allem den ethnologischen Debatten über die beherrschten Völker. Im Bereich der Belletristik waren es die Werke von französischen und englischen Schriftstellern wie Richard Burton, Joseph Conrad, Benjamin Disraeli, George Eliot, Alexander Kinglake, Edward William Lane, T. E. Lawrence, Pierre Loti und Walter Scott, die den Präformationen Nahrung gaben. Ihre Erzählungen erzeugten immer noch phantastische Atmosphären und eine Leidenschaft für das Fremde, doch schwangen nun Vorstellungen von der Kategorisierung der Menschen in Herren und Untertanen immer deutlicher mit. Die Klischees der Traumwelten dienten nun dazu, die Legitimation der kolonialen Beherrschung zu untermauern. Die zuweilen zwiespältige Haltung der Schriftsteller, die ihre Beschreibungen des ‚Anderen‘ zwischen Faszination und Unverständnis

⁹⁹ Zur Orientreise Gustave Flauberts: Lottmann, H.: Flaubert, Frankfurt 1992, S. 119–130.

¹⁰⁰ Pauschalreisen waren durch Thomas Cook in England seit den 1840er Jahren im Angebot, auf dem Kontinent ab 1855. Damit begann die Entwicklung des Massentourismus als Industriezweig. Das sich aus der zeitlichen Eingrenzung ergebende ‚Sightseeing‘ bildet bis heute den Standard für den Besichtigungskanon der Pauschalisten und des Bildungsbürgertums. Die touristische Erholungsreise, die vor allem der Regeneration der Arbeitskraft diente, wurde dagegen erst für das 20. Jahrhundert der wichtigste Reisetyp. Woran sich der Blick des Touristen um 1900 orientierte, was er als schön und lohnend erachtete, war mitgeprägt durch Normen vorausgegangener europäischer Hochkunst.

changieren ließen,¹⁰¹ wird in dem 1918 geschriebenen Brief T. E. Lawrence' an V. W. Richards deutlich: „*Der Araber sagt meiner Imagination zu. Es ist die alte, alte Zivilisation, die sich klar von den Hausgöttern befreit hat und der Hälfte der Fallen, die unsre sich beeilt anzunehmen. Der Gospel des Mangels an Materiellen ist gut und es bezieht sich offensichtlich ebenso eine Art moralischer Leere mit ein. Sie denken für den Augenblick und planen durch das Leben zu gehen, ohne um Ecken zu gehen oder Hügel zu besteigen. Zum Teil ist es eine geistige und moralische Müdigkeit, eine erschöpfte Rasse, und um Schwierigkeiten zu vermeiden, müssen sie viel über Bord werfen, was wir als ehrbar und wichtig erkennen: und doch glaube ich, daß ich ohne auf irgendeine Weise ihre Ansicht zu teilen, sie besser verstehen kann, als sie mich und andere Ausländer von ihrer Sicht aus verstehen, ohne sie dadurch zu verurteilen. Ich weiß, daß ich für sie ein Fremder bin und immer sein werde, aber ich kann ebenso wenig glauben, daß sie schlechter sind, wie ich ihre Art ändern könnte.*“¹⁰²

Bei einer realen Fahrt in den Orient machten viele die Erfahrung, wie wenig sie ihre Wunschbilder in der dortigen Gesellschaft umsetzen konnten. Besonders die den europäischen Blick verstellende Imagination von freizügiger Sexualität, die für das westliche Bild orientalischer Erotik konstitutiv geworden war, konnte der Realität nicht standhalten.¹⁰³ In welchem Ausmaß die zeitgenössische Vorstellung des Morgenlandes von Haremsphantasien geprägt war, bezeugen besonders markant die Schriften der französischen Romantiker. Hatte man doch verkannt, dass die Institution des Harems nur der äußere und eher ephemere Ausdruck einer Gesellschaftsordnung war, die auf einer strengen Trennung der Geschlechter und auf einem weitgehenden Ausschluss der Frauen aus der Öffentlichkeit beruhte.¹⁰⁴ Zum 20. Jahrhundert hin wurden wie bei André Gide die Begegnungen mit Homoerotik im orientalischen Raum zu einem wichtigen literarischen Thema, das wiederholt das Begehren nach einer freizügigeren Moral und dem Ausleben von in Europa tabuisierten Phantasien laut werden ließ. Auch hier finden sich immer wieder missverstandene Deutungen der gesellschaftlichen Verhaltensregeln oder der durch Armut zu Prostitution gezwungenen jungen Männer. Offensichtlich stand bei erotisch geprägten Schriften eher die individuelle Sublimierung einer unerfüllten Sexualität im Mittelpunkt, die durch die strikte Abgrenzung des Privatlebens in der islamischen Gesellschaft die Phantasie beflügelt zu haben schien.¹⁰⁵

¹⁰¹ Kabbani, Rana: *Europe's Myth of Orient*, London 1986, dt.: *Mythos Morgenland*, München 1993.

¹⁰² Lawrence, T.E.: *Œuvres complètes*, Bd. 8, S. 1228. In: Said, Edward: *Orientalismus*, Frankfurt 1981, S. 256.

¹⁰³ Durch die sich seit napoleonischen Zeiten durchsetzende Bürgermoral mit einer puritanisch und körperfeindlich werdenden Einstellung zur Sexualität entwickelte in der Begegnung mit den orientalischen Lebenswelten das sehnsüchtige Bild einer Wunscherotik, die in keiner Weise mit der Realität des Morgenlandes übereinstimmte. So sah man im Orient gerne einen anrühigen Ort, wo Frauen als dienstbare Sklavinnen zur Verfügung standen und käufliche Männer jederzeit sexuelle Genüsse umsetzten. Sie versprachen all die sinnlichen Freunden, die in der Heimat – weil sie als unziemlich galten – verleugnet und verdrängt wurden. Zunächst von der gesellschaftlichen Elite in Architektur umgesetzt, erzählen die in Europa kursierenden Vorstellungen vom Orient von diesen sublimierten Sehnsüchten und Ängsten der Gesellschaft. Wie Peter Gay in seinen zahlreichen Veröffentlichungen über das Bürgertum des 19. Jahrhunderts beschrieb, gab es den ‚prüden Bürger‘ an sich nicht, hier muss man zwischen den verschiedenen Klassen stark differenzieren. Doch eine gesellschaftlich fixierte Moral, die Sublimierungen der Sexualität nötig machte – wobei dies auch als eine allgemeine Kritik an den gesellschaftlichen Regeln gesehen werden kann – war sicherlich insoweit vorhanden, wie die Begeisterung für den sinnlichen und irrationalen Orient ihren Siegeszug führte.

¹⁰⁴ Coco, Carla: *Harem*, München 2002.

¹⁰⁵ Gay, Peter: *Die zarte Leidenschaft. Liebe im bürgerlichen Zeitalter*, München 1987.

Mit der hörbar werdenden Kritik am Kolonialismus wurde die Ambivalenz zwischen Ablehnung und Anziehung – Paradies versus Unvereinbarkeit der Lebenswelten – besonders anschaulich dargelegt. Die Fiktion der vermeintlichen Idealwelten wurde durch die intensivierete koloniale Begegnung und die kritische Wahrnehmung der Veränderung dieser Gegenden endgültig desillusioniert, wie dies gerade britische Schriftsteller wie E. M. Forster, George Orwell und in Teilbereichen auch Rudyard Kipling in ihren Werken besonders deutlich machten.¹⁰⁶ Es wurden vermehrt die Konflikte von abendländischen Menschen aufgezeigt, die in diesen fremden Welten leben mussten und die durch die europäische Kolonialisierung entstandenen schlechten Lebensumstände anprangerten. Bedingt wurde dieser Ansatz auch durch den scheiternden Imperialismus, der die Differenzen nur umso deutlicher hervorhob und die notwendige Trennung von den fernen Weltgegenden vorbereitete.

2. Im Rausch der Sinnlichkeit

„Der Orient ist eine Bühne mit riesigem kulturellem Potential, jede einzelne Stimme beschwört Phantasmagorien von einer verzauberten Welt.“¹⁰⁷ Unter den zahlreichen Motiven, die in der europäischen Darstellung des Morgenlandes auftauchen, sind besonders diejenigen markant, in denen der Orient als Ort lüsterner Sinnlichkeit gekennzeichnet ist. In Kombination mit den unterdrückten Triebphantasien vieler europäischer Männer offenbarten sich in den künstlerischen Produkten die erotischen Sehnsüchte des 19. Jahrhunderts. Schon seit Gallands Übersetzung der „Arabischen Nächte“ war der alles durchdringende Serail mit seinen Verbrechen aus Leidenschaft in der Imagination der Rezipienten präsent.¹⁰⁸ Eugène Delacroix' „Tod des Sardanapalus“ von 1827 enthielt das Konzentrat aller Ideen Europas von islamischen Zivilisationen. (Abb. 20) Jean-Auguste-Dominique Ingres' Gemälde „Das türkische Bad“, dessen feuchte Körperlichkeit die voyeuristische Sehnsucht zusätzlich noch anstachelte, ist ein weiteres frühes Beispiel für diese Imaginationen.¹⁰⁹ (Abb. 21)



Abb. 20: Tod des Sardanapalus. Eugène Delacroix, 1827/28. Öl auf Leinwand, 392x496 cm. Musée de Louvre, Paris

¹⁰⁶ Zum Beispiel: Foster, Edward Morgan: A Passage to India, London 1924. Orwell, George: Burmese Days, London 1935.

¹⁰⁷ Said, Edward: Orientalismus, Frankfurt 1981, S. 14.

¹⁰⁸ Zur Sexualität in 1001 Nacht: Irwin, Robert: Die Welt von Tausend und einer Nacht, Frankfurt 1997, S. 198–220.

¹⁰⁹ Jean-Auguste-Dominique Ingres: Das türkische Bad, Öl auf Leinwand auf Holz, 108x108, Louvre, Paris.



Abb. 21: Das türkische Bad. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1859-63. Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen. 108x108 cm, Paris, Musée du Louvre

Ebenso wie heterosexuelle Praktiken zu den Sujets der Maler gehörten, fanden sich homoerotische, sadistisch-masochistische Anliegen und Pädophilie. Die Gewalt despotischer Herrscher in Kombination mit schönen Sklavinnen, die Macht über Tod und Erotik, zog die europäischen Rezipienten unwiderstehlich an. Die orientalische Frau oder der jugendliche Knabe speisten einen Bilderfundus, aus dem die kommerzielle Verwertung des Themas Erotik und Sinnlichkeit heute noch schöpft, wie es besonders subtil an Jean-Léon Gérômes Bildern zu studieren ist. Die Institutionen des Harems und des Hammam, des moslemischen Badehauses, waren in den Vorstellungen Westeuropas Synonyme für lustvolle Erfahrungen. Die Diskrepanz zwischen dem Mythos und den gesellschaftlichen Tatsachen wird schon darin deutlich, dass kaum ein Europäer jemals diese Einrichtungen von innen gesehen hatte.

Vor allem die Motive fanden große Beachtung bis ins 20. Jahrhundert hinein, in denen das Morgenland mit Grausamkeit und Sinnlichkeit in Verbindung gebracht wurde. Ein Grund für die den gesellschaftlichen Alltag durchdringende Gewalt war unter anderem in der Legitimierung der aggressiven Imperialismuspolitik Europas zu sehen. Da auch in der Sexualität des 19. Jahrhunderts die Konflikte von Macht und Ohnmacht, Reichtum und Armut, Herrschaft und Knechtschaft verborgen lagen, war das Schauspiel der unterworfenen Frauen und Knaben zwangsläufig erregend.¹¹⁰ Der islamische Orient war dem christlichen Abendland schon immer mehr als nur ein gefürchteter Feind; ihm wurde angelastet, genau das zu verkörpern, was jeder gute

¹¹⁰ Zusätzlich wird das Schurkenhafte des Orientalen, das ihm grundsätzlich wie das Irrationale als Eigenschaft unterstellt wird, dadurch unterstrichen, dass er als Kaufmann dargestellt wird, der mit weiblichen Körpern handelt, sie kaum als menschliche Wesen betrachtet. Diese Vorstellung ist von großer Bedeutung, da sie eine scharfe Trennungslinie zwischen der unkontrollierten Barbarei des Orientalen und dem zivilisierten Verhalten des Abendländers zog. Der europäische Mann hegte die Vorstellung von sich als Gentleman unter lauter unzivilisierten Eingeborenen. Dies war ein weiterer Weg, um sich selbst davon zu überzeugen, dass ‚Mann‘ dazu geboren war, über diese ‚Wilden‘ zu herrschen. Gay, Peter: Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter, München 1996, S. 47–143.

Christenmensch seit Augustinus an sich zu bekämpfen hatte: skrupellose Sinnlichkeit und irrationale Grausamkeit aus Mangel an Selbstkontrolle.¹¹¹ Durch die im 19. Jahrhundert wieder an Aktualität gewinnenden Schriften des Augustinus und die Calvinistischen Lehren wurde die negativ konnotierte Sinnlichkeit mit den üppig dekorierten Gebäuden in Verbindung gebracht. Auf diese Weise wurden die mohammedanischen Gebiete zur Folie, vor der das christliche Abendland sich als moralisch überlegen definieren konnte. Calvin verschaffte der strengen augustinischen Prädestinations- und Gnadenlehre sowie der Lehre von der Urschuld des Menschen wieder neue Geltung. Diese Verknüpfung von Lüsternheit, Sexualität und Schuld bestimmte das Bewusstsein der Gläubigen und damit die protestantische Wirtschaftsethik des Bürgertums und war dem Siegeszug des Kapitalismus in Europa zumindest förderlich.¹¹² Durch die oftmals fehlende Sinnlichkeit der westlichen Gesellschaft und die Verbildlichung uneingestander Wünsche sowie der Sublimierung von sexuellen Spielarten war Europa betört von der Idee eines schillernden Morgenlandes, das scheinbar unzählige Möglichkeiten eröffnete.¹¹³ Mit einem erotischen Freiraum lockend, mit einer Reise aus dem Ich heraus, schien es einen Ausweg aus den Verstrickungen des Diktats der bürgerlichen Sitten und den festgelegten Strukturen zu bieten, wie dies Gérômes „*Schlangenbeschwörer*“ und Henri Regnaults „*Hassan und Namouna*“ illustrieren.¹¹⁴ (Abb. 22, 23) Auf Italien bezogen, das traditionell katholisch geprägt war, ist zu konstatieren, dass diese

¹¹¹ Augustinus, Aurelius, Kirchenvater und Philosoph wurde 354 in Tagaste (Numidien) geboren, und starb 430 in Hippo Regius bei Karthago. Er war einer der einflussreichsten Kirchenlehrer und Politiker der katholischen Kirche. Nach seiner Lehre musste Angst für jeden einzelnen Gläubigen der ganz normale Seinszustand sein, da es eine individuelle Heilsgewissheit nicht geben kann. Die augustinische Vorstellung – sein Versuch die Allmacht und Gnade Gottes mit den Übeln der Welt in Einklang zu bringen – führte zu einer radikalen Entwertung und Entheiligung des irdischen Seins. Die Erde galt als Ort der Verbannung und der Mühsal, ein Ort der Strafe für die Ursünde. Sein Menschenkonzept war das des Sünders. Seine Wirkung setzte sich im 5. und 6. Jahrhundert im ganzen christlichen Westen durch und wurde zum bestimmenden geistigen Erbgut des ganzen Mittelalters. Der hier hergestellte Zusammenhang von Sinnlichkeit, Sexualität und Schuld sollte in der Folge die christlich abendländische Einstellung zum Menschen und seinem Körper entscheidend prägen. Diese Faktoren wurden weiterhin als das Tor betrachtet, durch das die Gottvergessenheit in die menschliche Seelen einfällt. Durch hartes und unablässiges Arbeiten sollten Körper und Geist sich so erschöpfen, dass für unzüchtiges Denken und Handeln keine Energie mehr blieb.

¹¹² Der französische Philosoph Michel Foucault hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Diffamierung der Sexualität nicht etwa ihr Totschweigen zur Folge hatte; in der Beichte, vor den Tribunalen der Inquisition, in der Strafjustiz wurden Menschen über ihre intimsten Lüste zum Sprechen gebracht. Auch heute noch reden Menschen in der Psychiatrie und Psychotherapie, im Freundeskreis, in Selbsthilfegruppen und in den Massenmedien über sich und ihre Sexualität. Angefangen von den „*Confessiones*“ des Augustinus bis in die Gegenwart wird so im christlich geprägten Abendland in der Form des Bekenntnisses von sich selbst und der eigenen Sexualität geredet.

¹¹³ Anders als im Christentum wird die züchtige, eheliche Sexualität im Islam als eine der legitimen Freuden des irdischen Lebens betrachtet. Er versteht sie als ein Zeichen Gottes und als Möglichkeit des Gottesdienstes im Er- und Ausleben gottgegebener und gewollter, sogar gebotener, psychophysischer Anlagen, welche nach einigen Lehrmeinungen sogar als Spiegel und Verwirklichung der kosmischen Ordnung und des Schöpfungsaktes verstanden werden. Vgl.: Koran XXX, 20. Islamische Theologen allerdings konstituieren einen Konflikt zwischen der Bejahung der Sexualität und der öffentlichen Ordnung. Ganz im Sinne patriarchalischer Interessen leiteten sie daraus die Forderung nach der Abschließung der Frau im Harem bzw. die Verschleierung ab.

¹¹⁴ Vor allem in den Innenraumdarstellungen – die erotischen Szenen dieses Genres sind immer in Innenräumen angesiedelt – spielt der Hintergrund in Bezug zur Einbettung des Körpers eine große Rolle. Als Ausdruck materiellen Reichtums der Protagonistinnen wird in den Bildern der Orientalisten die Erotik der nackten oder halb bekleideten Frau durch die um sie herum drapierten Gegenstände wie Kissen, Vorhänge, Sofas, Vasen, Fächer, Karaffen, Gewänder und Musikinstrumente noch gesteigert. Diese üppigen Raumausstattungen finden sich wie eine dreidimensionale Übersetzung der Gemälde in den bürgerlichen Interieurs wieder.

sinnenfeindlichen Moraleinstellungen über die wieder auflebende Rezeption des Augustinus im 19. Jahrhundert, wie auch später über die protestantische Arbeitsmoral der Industrialisierung in die Gesellschaft eindringen.



Abb. 22: Schlangenbeschwörer. Jean-Léon Gérôme, ca. 1880. Öl auf Leinwand, 84x122 cm. Sterling and Francine Clark Institut, Williamstown, Mass.



Abb. 23: Hassan und Namouna. Henri Regnault, ca. 1870. 56,5x79 cm Sammlung Alain Lesieutre, Paris. Aquarell, Gouache und Bleistift auf Papier.

Dem Interesse, das Ausland in Abbildern einzufangen, lag schon vor dem Zeitalter der Fotografie eine Weiterverarbeitung zu Hause zugrunde. Reiseskizzen, zusammen mit originalem Kunsthandwerk, das nun auch in Europa käuflich erworben werden konnte, dienten den Ateliermalern als Vorlagen.¹¹⁵ Die Käufer solcher Bilder blieben auf einen kleinen Rezipientenkreis beschränkt, für den führende Künstler wie Ludwig Deutsch, Jean-Joseph Benjamin Constant, Jean-Louis Gérôme, Alberto Pasini, Cesareo Bisio und Edmondo de Amicis tätig waren.¹¹⁶ Der Höhepunkt dieser

¹¹⁵ Krauter, Anne: Imagination und Dokument. Die eigene Kultur im fotografischen Abbild der fremden Kultur. In: Exotische Welten – Europäische Phantasien 1987, S. 202.

¹¹⁶ Fusco, Antonella/Scarpati, M. Antonietta (Hg.): Uno sguardo ad oriente. Il mondo islamico nella grafica italiana dall'età neoclassica al primo Novecento, (Kat.) Rom 1997.

Produktion fand etwa um 1880 statt und hatte seine letzten Ausläufer in den 1920er Jahren.¹¹⁷ Während auf kurzen Reisen nur flüchtige Impressionen des Alltags festgehalten werden konnten, gab es nun einige Künstler, die für mehrere Jahre im Nahen Osten detaillierte Milieustudien betrieben. Als Pendant zum zeitgleich aufkommenden Impressionismus erstellten die Orientalmaler detailgenaue Gemälde, die dem Betrachter eine vermeintliche Realität vorspiegelten. Diese durch die Fotografie beeinflusste Technik wurde zum Standard dieser Sujets. Zur gewünschten Echtheit wurden die neuesten, wissenschaftlichen Ergebnisse von Forschungsreisen und Ausgrabungen miteinbezogen. Immer wieder aufgegriffene Vorbilder waren der Löwenhof der Alhambra und der Top-Kapi-Palast in Istanbul. (Abb. 24, 25)

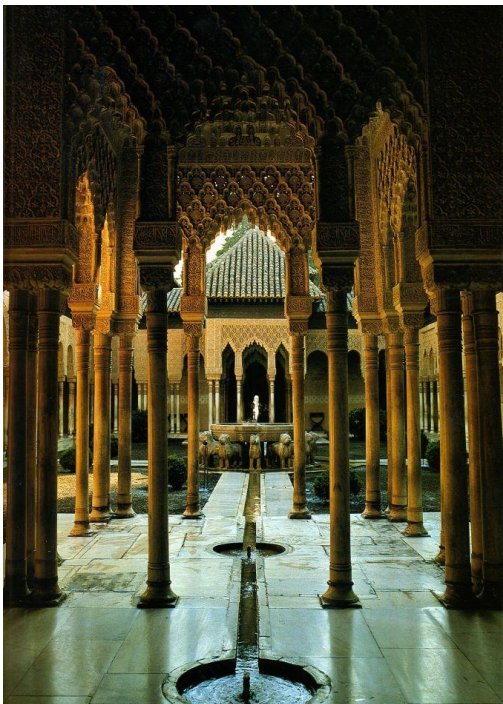


Abb. 24: Westlicher Teil des Löwenhofes der Alhambra. Granada. 14. Jahrhundert



Abb. 25: Bagdad Kiosk. Top Kapi-Palast, Istanbul. 1635

¹¹⁷ Benjamin, Roger: Orientalism. Delacroix to Klee, London 1997.

Dennoch zeigen diese so genau beobachtenden Gemälde keine reale Begegnung zwischen dem Orient und Europa. Zeit, Geografie und gesellschaftliche Komponenten werden völlig negiert. Abhängig von der Gegenwärtigkeit des Betrachters, der als westlicher Kolonialist oder Tourist latent im Bild vorhanden bleibt, lenkt dieser den Blick auf ein imaginiertes Morgenland. Teil der Strategie ist es, den Betrachter vergessen zu lassen, dass es überhaupt irgendetwas Gemachtes im Bild gibt. Er soll davon überzeugt werden, dass Werke wie diese wissenschaftlich exakte Widerspiegelungen einer real existierenden orientalischen Realität sind. Die Bedeutung des Morgenlandes als sinnlicher Freiraum ließ somit die europäischen Kunstprodukte als Vermittler zur Flucht aus den engen, gesellschaftlichen Normstrukturen erscheinen.

Wie weit die vorbildhafte Verschmelzung mit dem malerischen oder literarischen Sujet reichen konnte, ist an der Selbstinszenierung verschiedener Maler und Schriftsteller wie Pierre Loti zu beobachten, der sich innerhalb seiner orientalisches ausgestatteten Villa durch entsprechende Kleidung inszenierte. In gleicher Manier statteten in Italien zahlreiche Maler und Schriftsteller, aber auch Reisende im 19. Jahrhunderts ihre Wohnsitze aus. Als weiteres Beispiel sei der des Kapitäns Enrico Alberto D'Albertis in Genua angeführt. (Abb. 26)



Abb. 26: Der türkische Saal des Castello d'Albertis, ethnologisches Museum, Genua. Ende des 19. Jahrhunderts/Anfang des 20. Jahrhunderts

3. Der Reiz des Spiels

Noch im Jahr 1800 reichten eine angedeutete Ausstattung mit Palmen, Pyramiden oder asiatischen Tempeln aus, um die Assoziation des Exotischen herzustellen.¹¹⁸ Eine der bekanntesten mit solchen Versatzstücken ausgestatteten Opern ist die

¹¹⁸ Kreidt, Dietrich: Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater. In: Exotische Welten – Europäische Phantasien 1987, S. 61 ff.

„Zauberflöte“ von Wolfgang Amadeus Mozart. Am 30. September 1791 in Wien uraufgeführt, handelt sie nicht nur von dem Streben nach einem fernen und außergewöhnlichen Absoluten und einem Eintauchen in entsprechend utopisch ausgerichtete Phantasiewelten, sondern auch von einer esoterischen und philosophischen Suche.¹¹⁹ Wesentlich für eine Veränderung der Bühnenausstattung waren Karl Friedrich Schinkels Ideen. (Abb. 27)



Abb. 27: Bühnenbildentwurf für den zweiten Akt, Szene 28 der „Zauberflöte“. Treppe zum Tempel der Sonne. Carl Friedrich Thiele nach Schinkel. 1819. Aquatinta

Jener, der mit verschiedenen Stilen – von maurischer bis zu indischer Architektur – experimentierte, legte seine Auffassung von Bühnenbildern in einer theoretischen Abhandlung dar, in der er vor allem die Forderung nach einem symbolischen Hintergrund aufstellte. In den verwirklichten Entwürfen zur „Zauberflöte“ setzte er seine Ideen schließlich auch markant um, indem er *„als erster den optischen Eindruck einer phantastischen Wirklichkeit schuf, welche die Sinne mehr bewegte als der Inhalt der Oper.“*¹²⁰

Wie auch in der Malerei erreichte das Bemühen um ethnologische Genauigkeit in der Bühnenausstattung eine neue Stufe in den vierziger Jahren. Nicht mehr einzelne Kostüme, Attribute, Requisiten oder Dekorationsteile standen zeichenhaft für den Orient, sondern über die gesamte Inszenierung verbreitete sich das, was man im künstlerischen Fachjargon die ‚couleur locale‘ zu nennen begann. In dem Ballett „La Péri“ von Théophile Gautier wurden dazu erstmals türkische Schauplätze mit Minaretten und Moscheen sowie realistische morgenländische Wohnungseinrichtungen auf die Bühne gebracht.¹²¹ Die Szenerien zeigten die Ansicht von Kairo mit den Pyramiden von Gizeh im Hintergrund. Die Inneneinrichtung eines Harems war bis in die kleinsten Details wie Kaffeetassen oder Wasserpfeifen stilecht. Herausragend in der Weiterentwicklung solcher Effekte war der Ausstatter Alessandro Sanquirico, der von 1817–32 Dutzende opulenter und technisch aufwändiger Kulissen für das 1778 eröffnete Mailänder Theater ‚La Scala‘ entwarf.¹²² Mit der zu den Eröffnungsfeierlichkeiten des Suezkanals 1869 bei Giuseppe Verdi in Auftrag gegebenen Oper „Aida“ wurde zum ersten Mal der konsequente Versuch

¹¹⁹ Kreidt, Dietrich: Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater. In: Exotische Welten – Europäische Phantasien 1987, S. 259.

¹²⁰ Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst 1730–1930, (Kat.) Wien 1994, S. 273. Berckenhagen, Ekhard/Wagner, Gretel: Bretter, die die Welt bedeuten, (Kat.) Berlin 1978.

¹²¹ Gautier, Théophile: Histoire de l’art dramatique III, S. 76–85.

¹²² Schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden in Mailand viele Opern und Ballette mit exotischen bzw. ägyptischen Sujets aufgeführt, zum Beispiel: Cesare in Egitto 1809, Cleopatra 1817, Ciro in Babilonia 1818, Ottaviano in Egitto 1829, Il Crociati in Egitto 1826, Maometto 1817, Maometto II. 1824, Didone abbandonata 1827 und Saladin und Clotilde 1828.

unternommen, durch den Einsatz archäologischer Artefakte die Historie eines Landes wieder zu beleben. Bis heute sind es zwei Aspekte, die vom Reiz dieses Werkes künden: die Verlebendigung einer vergangenen Welt und die Anknüpfung des modernen Ägyptens an die westliche Welt.¹²³ Der Altertumswissenschaftler Auguste Mariette stattete die Bühnen- und Kostümbildner mit Informationen von allen genauen archäologischen und historischen Gegebenheiten aus, die sie benötigten.¹²⁴ (Abb. 28)

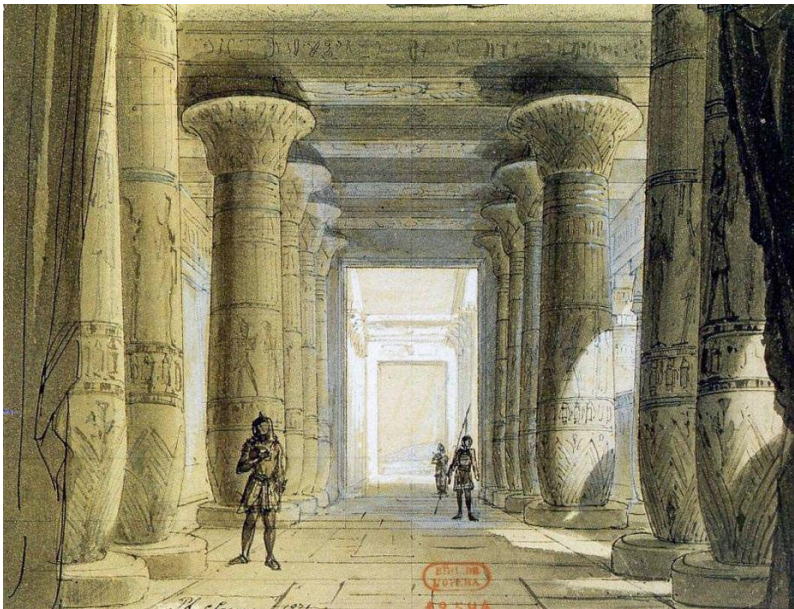


Abb. 28: Bühnenbild für den ersten Akt von „Aida“. Philippe-Marie Chaperon. Kairo 1871

Die Bühnenedwürfe der Uraufführung wiesen trotz ihres ägyptischen Themas eine Überfülle an Formen und Motiven aus, wie es eher von islamisch inspirierten Bauten bekannt war. Exotische Pflanzen wie Palmen, üppig drapierte Tücher und eine Vielzahl von Architekturelementen im Mittel- und Hintergrund werfen ihre Schatten voraus auf eine neue Auffassung von Raumausstattung. Nicht mehr die klaren, geometrisch exakten und übersichtlich strukturierten Entwürfe kamen hier zum Einsatz, sondern die später im 19. Jahrhundert umso mehr genutzte orientalisches sinnliche und geheimnisvoll verschachtelte Gestaltung. Diese Neubelebung der

¹²³ Nach der Neuorganisation von Kairo lag ein Teil des modernen Geschäfts- und Bankenwesens des Landes in den Händen von Europäern, da die Modernisierungsanstrengungen, der Bau von Eisenbahnlinien und Fabriken sowie die Tilgung der horrenden Kredite für den Kanal die Staatskasse ruiniert hatten. Die Briten nahmen den Staatsbankrott und die anschließenden politischen Wirren zum Anlass, das Land 1882 zum Protektorat zu erklären.

¹²⁴ Für die Ausstattung der Oper benutzte er in erster Linie die Werke Prisse d’Avennes, Champollions, Lepsius’ und die großen Folios der „*Descriptions de l’Égypte*“, um die Dekorationen und Kostüme exakt zu realisieren. Repliken vermeintlicher Originalobjekte wurden ohne temporäre, örtliche oder kausale Komponenten zusammengestellt. Gut ein Jahr nach der italienischen Premiere, die am 8. Februar 1872 in der Mailänder Scala stattfand, verbreiteten sich Inszenierungen der Aida mit unglaublicher Geschwindigkeit in der westlichen Hemisphäre. Nach anfänglichem Zögern wurde 1873 eine generelle Freigabe verfügt. Ein offizielles Inszenierungsbuch wurde veröffentlicht, mit Bühnen- und Positionsskizzen, mit Vorschriften für jede Bewegung und jede Geste, bis zur Platzierung der Chor-Subdirigenten. Keine kleinste Abweichung von diesen offiziellen Aufführungsvorschriften oder auch von den genehmigten Kostümentwürfen, heißt es in der Schrift, würde geduldet werden. Schreiber, Wolfgang (Hg.): Giuseppe Verdi – Aida. Texte – Materialien – Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 208–229.

Ägyptomanie im Theaterbereich fügte sich ein in die Explosion des Bühnen-Exotismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die dazu führte, dass Theaterateliers sämtlichen Bühnenbedarf anboten.¹²⁵ Die Dekorationen konnten nun nach festgelegten Lokaltönen miteinander kombiniert werden. Bezüge auf Künstler wie Eugene Delacroix, aber auch auf Jean-Léon Gérôme oder Hans Makart spiegelten sich in der Wahl der Sujets und in der Farbgebung. Landschaftsentwürfe und Haremsdarstellungen, die auf der Bühne weniger lasziv ausfielen als im Bild, ließen dennoch die Erinnerung an zuvor Gesehenes in den Köpfen der Opernbesucher aufsteigen.

In der Farbgebung der Bühnenbilder herrschten einerseits die Erdfarben Rot, Braun und Grau für die Darstellung der Landschaft vor. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts übernahm Bakst für die spektakulären Entwürfe zum Ballett „*Cleopatre*“ die *Couleur locale*. (Abb. 29)

Diese Tradition der Wüstenbilder stand für das gefährliche, sinnliche Morgenland, wie es schon in Delacroix' Gemälde „*Tod des Sardanapalus*“ mit einer ähnlichen Farbskala präsentiert worden war. Als Kontrast dazu wurden Pastellfarben dem Märchenorient zugeordnet, wie in Webers „*Oberon*“. (Abb. 30).



Abb. 29: Bühnenbildentwurf für das Ballett „*Cleopatre*“ von Leon Bakst. Paris 1909. Aquarell, 510x770 mm.

¹²⁵ Gulrich führt an, dass es in Frankreich zwischen 1850–1910 38 exotische Opern gab, in Deutschland 67 und in Italien 59. Zwischen 1860 und 1885 war ein Höhepunkt des Interesses an Werken in dieser Stilrichtung erreicht. Neben Frankreich blieb Italien über diese Zeit hinaus ein wichtiges Land für die Komposition exotistischer Opern. Herausragend sind vor allem bis heute drei, die diese Stilrichtung verkörpern: Giuseppe Verdis „*Aida*“, Giacomo Puccinis „*Madame Butterfly*“ und „*Turandot*“.



Abb. 30: Bühnenbildentwurf für Webers „Oberon“. Angelo I. Quaglio. München. 1870. Aquarell. Deutsches Theatermuseum München

Mit Carlo Songas Bühnenbildern für die Uraufführung der „*Madame Butterfly*“ von Giacomo Puccini am 17. Februar 1904 in der Mailänder Scala machte sich in der Nutzung fernöstlicher Elemente ein anderer Trend bemerkbar. (Abb. 31)



Abb. 31: Bühnenbildentwurf für den zweiten Akt von „*Madame Butterfly*“. Carlo Songa. 1904. Casa Ricordi Collection, Mailand

Der Bühnenbildner nutzte eine neuentwickelte Farbigkeit und eine asiatische Architektursprache, um den Exotismus der Puccini-Oper zu unterstreichen. Versuche eines kreativen Gebrauchs des Wissens und der Erfahrungen mit dem japanischen Theater lassen sich in Europa an vielen Beispielen zu dieser Zeit nachweisen. Wenn sie nicht nur in der Absicht unternommen wurden, fremd wirkende Effekte zu erzeugen, dann lag ihnen das durchaus ernsthafte Bestreben zugrunde, die herkömmlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Theaters zu erweitern oder gar durch Synthese einen gänzlich neuen Stil zu schaffen.

Nach 1910 verstärkte sich die Tendenz, dass die Theater wieder eigene Entwürfe für neue Inszenierungen vorlegten, wie es die Kulissen für Oscar Wildes „*Salomé*“ von Bakst präsentieren. (Abb. 32) Zwar tauchen auch hier die mittlerweile typischen Accessoires des Orients auf – kubische Häuser, üppige Stoffe, die festgelegte

‚couleur locale‘ etc. –, im Vordergrund steht jedoch die Wirkung des Ganzen, nicht länger die Detailgenauigkeit.

Durch Galileo Chini entstanden architektonische Umsetzungen, die von seinen Aufenthalten in Thailand, dem ehemaligen Siam, in den Jahren 1909 und 1911–12 geprägt waren. (Abb. 33)



Abb. 32: Bühnenbildentwurf für „Salomé“. Léon Bakst. Nach 1914. Aquarell auf Papier. 45,9x62,5 cm, Ashmolean Museum, Oxford



Abb. 33: Bühnenbildentwurf für „Turandot“. Galileo Chini. 1926. Museo Teatrale alla Scala Collection, Mailand

Deutliche Zusammenhänge sind zwischen seinen Bühnenbildern und den von ihm ausgestalteten Thermen Berzieri und des Grand Hotels in Salsomaggiore an der ihm eigenen Zusammenfügung asiatischer und Art Déco-Formen zu erkennen.¹²⁶ (Abb. 7) Wie umfassend er seine Arbeit verstand lässt sich daran ersehen, dass er versuchte, in Zusammenarbeit mit Puccini anhand von „*Turandot*“ eine ‚opera d’arte totale‘ umzusetzen, deren Begrifflichkeit auf das Wagnerianische Gesamtkunstwerk Bezug nahm.¹²⁷ Unter dem Eindruck Max Reinhardts und den Balletts Russes-Inszenierungen bemühten sich Puccini und Chini um eine entsprechende ästhetische Verarbeitung und Neuinterpretation dieser Idee durch authentische Musik mit fernöstlichen Instrumenten und Klängen, Bühnenbildern, Kostümen und neuen

¹²⁶ Bucci, Moreno: Il teatro di Galileo Chini, Florenz, Siena 1998.

¹²⁷ Alberti Cavalli, Maria: Una China remota, Antichissima. La Turandot di Puccini nei Bozzetti di Galileo Chini e di Umberto Brunelleschi. In: Giusti/Godoli 1999, S. 99.

Aufführungstechniken.¹²⁸ Seitdem Reinhardt die Gewänder wie auch die Drehbühne des Kabuki-Theaters und den Hanamichi-Bühnensteg für die Theaterinszenierungen einführte, wurden die Handlungen, ebenso wie die Aufführungstechniken durch Fernost, speziell Japan, stark gelenkt.¹²⁹ Diese Bühnenform löste die Zuschauer aus der passiven Position heraus. Damit traf man auch im Theater und der Oper eine aktive Einbeziehung des Zuschauers in die dargestellten Welten an, deren er sich nun nur noch schwerlich erwehren konnte. Das Zusammentreffen zwischen Ost und West fand nun nicht mehr nur auf kolonialen Territorien statt, sondern hielt Einzug in die kulturellen Sphären des Bürgertums und suggerierte eine vermehrte und unmittelbare Begegnung mit dem ‚Anderen‘.

¹²⁸ Giusti, Maria Adriana: *Le Età del Liberty in Toscana*. In: Giusti/Godoli 1999, S. 104.

¹²⁹ Japan und der gesamte fernöstliche Bereich gerieten in das Zentrum des Interesses zur Erneuerung der Künste, seitdem die internationalen Beziehungen intensiviert wurden. Auch die Tournee des Kawakami Otojiro mit seiner Theatergruppe Anfang 1902 war sicherlich ein tiefgehendes, eindrucksvolles Ereignis, das seine deutlichen Spuren auf europäischen Bühnen, vor allem nun in der Inszenierungstechnik und nicht nur als dekoratives Element, hinterlassen hatte. Resse, Heinz Dieter: *Zur Rezeption japanischer Musik und japanischen Theaters in Europa*. Berliner Festspiele (Hg.), *Japan und Europa. 1543–1929*, Berlin 1993, S. 56–65.

IV. Die orientalisierenden Architekturen Italiens

Während sich im 18. Jahrhundert die architektonische Verwendung der exotischen Stile noch auf das Experimentierfeld der Gärten und allenfalls der Landsitze beschränkte, gerieten innerhalb des 19. Jahrhunderts die Kategorien in Bewegung. Doch nur langsam distanzierte man sich von den Ideen der Notwendigkeit einer strengen Bauordnung und eines exakten Bewusstseins der künstlerischen Mittel und Funktionen, die in Italien von einflussreichen Architekten wie Francesco Milizia vertreten wurden.¹³⁰ In der von Heinrich Hübsch in Deutschland gestellten Frage „*In welchem Style sollen wir bauen?*“ war die Suche nach einem neuen Stil durch Katalogisierung schon latent enthalten.¹³¹

Während Pietro Selvatico in der Mitte des Jahrhunderts die Funktionen von historischen Stilen für Italien zusammenfasste und nur das Kaffeehaus auf den arabischen Stil verwies,¹³² kamen ab den 1870er Jahren zur Landhausvilla oder der Residenz am Meer vermehrt neue bürgerlich-städtische Funktionsräume wie Bahnhöfe, Passagen, Friedhöfe, Vergnügungsarchitekturen und Hotels hinzu. Parallel ist zwischen den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der 1920er Jahre eine rapide Vervielfältigung der Werke über islamische und asiatische Baukunst, Kunst und Ornamentik zu beobachten, die nicht nur als Musterbücher, sondern auch auf die theoretische Analyse des Disputs über orientalisierende Architektur Einfluss nahmen.¹³³

Während in anderen westeuropäischen Ländern die Anwendung von orientalisierender Architektur nur bis zum Ersten Weltkrieg dokumentierbar ist, konnte sie in Italien bis in die dreißiger Jahre ausgedehnt werden. Errichtet wurden die Objekte von den nördlichen Regionen bis hinab in den tiefsten Süden der Halbinsel, einschließlich Sizilien. Die annähernd 200 Bauten weisen einen großen Reichtum in der Nutzung und der Ausgestaltung auf. Sie setzen sich aus Villen, Monumenten, Synagogen, öffentlichen Bauaufgaben, Ausstellungspavillons, Ladengeschäften, Vergnügungsbauten wie Theatern sowie Festinszenierungen, Bade- und Kuranlagen zusammen. Aufgrund der immensen Anzahl konnten nur einige Objekte gewählt werden, um die Motivationen der Orientrezeption Italiens vorzustellen. Die Auswahl der analysierten Bauten wird von dem Anliegen bestimmt, einen charakteristischen Eindruck der Intentionen wie auch der außerordentlichen Gestaltung der orientalisierenden Werke Italiens geben zu können.

Fünf Kategorien fassen die wesentlichsten Punkte der baukünstlerischen Reaktion Italiens auf die Begegnung mit den orientalischen Gebieten zusammen: Den Anfang machte die Suche nach einer Identifikationsarchitektur. Weniger die staatlichen Bauprojekte, sondern eher die jüdischen Gemeinden und Fabrikbesitzer beschäftigten sich mit außereuropäischer Baukunst als einem einheitsstiftenden Stil. Als Ausdruck der Beschäftigung mit den sich verändernden Gesellschaftsstrukturen und die möglichen in Konstruktionen übersetzten Manifestationen werden diese im zweiten Kapitel zusammengefasst. Die Abwendung von den aktuellen soziopolitischen Entwicklungen zeigen die Objekte im folgenden Teil. Ausgehend von einer zunächst elitär zu nennenden Orientrezeption entwickelte sich diese zu einem Massenvergnügen am Ausgang des 19. Jahrhunderts. Aspekte zu kolonialen Anschauungen in Gartenanlagen und zur Entwicklung der Moderne, die sich aus der Begegnung mit den außereuropäischen Stilen ergaben, schließen die Analyse ab.

¹³⁰ Milizia, Francesco: *Principi di architetti civili*, Bassano 1785.

¹³¹ Hübsch, Heinrich: *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.

¹³² Selvatico, Pietro Estense: *Storia estetico – critica delle arti del disegno*, Venedig 1852/56.

¹³³ Bossaglia 1998, S. 59–63.

1. Suche nach einer Identifikationsarchitektur

Um die gesellschaftlichen Entwicklungen Italiens und dessen Positionierung im Kontext des Orientalismuskurses zu verstehen, ist es notwendig, sich die politische Situation des Landes zu vergegenwärtigen. Eine der wichtigsten Neuerungen Europas war die Gründung bürgerlicher Nationalstaaten. Nach dem Zusammenbruch des Napoleonischen Imperiums, als dessen Endpunkt die Völkerschlacht 1813 bei Leipzig gilt, kam es auf dem Wiener Kongress vom September 1814 bis Juni 1815 zur Reform Europas. Das Gebiet des heutigen Italien blieb in verschiedene Herrschaftsbereiche aufgeteilt, deren ausländische Regierungen in den folgenden Jahrzehnten immer weniger Akzeptanz fanden.¹³⁴ Bis in die 1860er Jahre hinein war daher die Politik der Halbinsel vor allem durch die Bemühungen um die Bildung eines souveränen Einheitsstaates bestimmt. Die Epoche des ‚Risorgimento‘ umfasste sowohl den Kampf um die Befreiung von der Herrschaft fremder Dynastien wie die Reichsgründung selbst.¹³⁵ Drei wichtige Zäsuren prägten die Epoche des Risorgimento: die 1848er Revolution, die Gründung des noch unvollständigen Reiches 1859 und seine Vervollständigung durch die Einnahme Roms 1870. Der Regierungssitz war zunächst Turin, dann von 1864–70 Florenz und schließlich Rom. Maßgebende Männer wie Giuseppe Mazzini, Giuseppe Garibaldi und Camillo Cavour standen für die Umsetzung eines italienischen Einheitsstaates als konstitutionelle Monarchie. Das ursprüngliche Ziel – die demokratische Republik – blieb, wie auch in Deutschland, unerreicht. Desgleichen kann in Italien die Epoche nach dem Zusammenschluss als Gründerzeit bezeichnet werden, die entweder ab 1861, dem Jahr, indem Vittorio Emanuele II. als König von Italien bestätigt wurde, oder auch erst ab 1870, als das geschichtsträchtige Rom zur Hauptstadt wurde, datiert wird.

1.1. Öffentliche Bauaufgaben

Diese politischen Entwicklungen nötigten das an Bedeutung gewinnende Bürgertum dazu, sich mit der Frage nach passenden Leitbildern auseinanderzusetzen und griffen daher auf ein architektonisches Repertoire zurück, welches sich von den Vorlieben des Absolutismus deutlich unterscheiden sollte und die nationalen Aspekte der italienischen Geschichte in den Mittelpunkt rückte. Auch der Geniekult des 19. Jahrhunderts nutzte gerne jene Bautypen, die das Legitimationsdefizit des Bürgertums ausfüllten, welches seine Machtposition nicht aus dem Gottesgnadentum, sondern nur aus den eigenen Leistungen ableiten konnte.

1.1.1. Museen

Zur Schaffung eines nationalen Bewusstseins gehörte ebenso die Einrichtung von Museen, mit denen man auf die historische und künstlerische Größe eines Landes verweisen konnte. Unzählige Sammlungen wurden nach der Vereinigung Italiens der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Geschichte der Präsentation vollzog sich von privaten Sammlungen von Einzelstücken bis hin zu einem öffentlichen Museum

¹³⁴ Seidlmayer, Michael: Geschichte Italiens, 2Stuttgart 1989, S. 368f.

¹³⁵ Das Risorgimento wurde in Italien von kleinen Gruppen getragen, die sich aus dem frühen Industriebürgertum und kleineren Kreisen der Aristokratie im Norden Italiens entwickelten. Weitere Aktivisten, die sich in Geheimbünden – sogenannten ‚Carbonaria‘ – organisiert hatten, versuchten ihre Vorstellungen mit Aufständen umzusetzen. Der erste brach im Juli 1820 in Neapel aus, blieb aber erfolglos.

enzyklopädisch-wissenschaftlichen Anspruchs. Die Motivation für eine solche Institution lag in der Idee, die verschiedenen Kulturen systematisch zu dokumentieren und sie als eigenständige Epochen in einen großen Zusammenhang einzugliedern. In der Bewusstmachung der Leistungen eines Landes oder einer Epoche ergab sich das identifikatorische Moment des neuen Italien. Bis zur Eröffnung der großen Museen in Berlin, Paris, London und Turin war es allein in der Ewigen Stadt bis ins frühe 19. Jahrhundert möglich, die altägyptische Plastik und die von den Römern interpretierten Formen wie Obelisk und Pyramide im Original zu betrachten und deren städtebauliche Wirkung am Objekt selbst zu studieren.¹³⁶ Der ersten 1748 öffentlich zugänglichen Schausammlung originaler bzw. ägyptisierender Kunst im Kapitolinischen Museum folgte die 1771–73 entstandene Raumdekoration für die ‚Stanza dei Papiri‘ im vatikanischen Palast von Anton Raphael Mengs. Diese stellt das früheste erhaltene Interieur eines Sammlungsraums mit primär ägyptischen Formen in Rom dar.¹³⁷ In dieser Tradition sei noch das im Jahr 1839 von Papst Gregor XVI. in Auftrag gegebene ‚Museo Gregoriano Egizio‘ im Vatikan genannt, für dessen Ausgestaltung der Bildhauer und Generaldirektor der päpstlichen Museen Giuseppe de Fabris verantwortlich war.¹³⁸ Eine noch relativ zurückhaltende Ausstattung diene zur Unterstreichung der ägyptischen Atmosphäre, um die ausgestellten Objekte in ihr natürliches Umfeld einzubetten und dennoch Hinweise auf die erfolgreiche römische Eroberungsgeschichte zu geben.¹³⁹

Auch die Ausstellungsräume für ägyptische Kunst im Archäologischen Museum von Florenz, die im Jahr 1891 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden,¹⁴⁰ stattete man mit Papyrussäulen mit glockenförmigen Kapitellen, Hohlkehlen, geflügelten Horusscheiben etc. aus. (Abb. 34)

¹³⁶ Die ersten Sammlungen entstanden bereits im alten Rom wie es die Hadrian-Villa dokumentiert. In der neueren Zeit wurde 1714 im Kapitol die päpstliche Sammlung durch Papst Clemens XI. begründet. Bereits 1734 war das ‚Museo Capitolino‘ das erste öffentliche Kunstmuseum Europas. 1748 wurde der ‚Canopus‘, eine dreiteilige Raumfolge mit ausschließlich ägyptischen und römisch-ägyptischen Objekten ausgestaltet. Die Villa Albani birgt seit 1755 eine sehr berühmte Skulpturensammlung, die sich in einem der Villa gegenüberliegenden, halbkreisförmigen Gebäude befand. Anschließend an diesen Ausstellungsbereich waren in den benachbarten Räumen griechische Figuren untergebracht, womit durch ein didaktisches Interesse an der Vermittlung die Beziehung zwischen Griechenland und Ägypten verdeutlicht werden sollte. Für eine solche Darlegung können in Rom die Sammlungsräume der Villa Borghese angeregt haben. Nicht zuletzt muss in diesem Zusammenhang das ‚Museo Pio-Clementino‘ von 1780 erwähnt werden.

¹³⁷ Mit der Arbeit des Bologneser Künstlers Mauro Tesis können weitere Entwürfe genannt werden. Der Entwurf für eine Villa aus den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts von Luigi Campovecchio, wie auch die Villa Rotonda bei Inverigo der Nähe von Mailand seien in diesem Zusammenhang erwähnt. Ägyptomanie 1994, S. 34f.

¹³⁸ Humbert, Jean Marcel: L’Egyptomanie, sources, thèmes et symboles, Paris 1987, Bd. 2, S. 515, Kat. Nr. 00652.

¹³⁹ Die erste ägyptische Abteilung in einem Museum des 19. Jahrhunderts wurde 1802 im Britischen Museum von Sir John Sloane gegründet. Den Anfang der Gründungsgeschichte machte in Italien das 1824 in Turin entstandene Museum. Doch erst 1862 wurden in einem öffentlichen Museum die Stelle eines Konservators eingerichtet und der Sammlung Räumlichkeiten zugewiesen, die durch den Stil des Nillandes – der Bauweise und Dekoration – einen ausgeprägten Eigencharakter trugen. Werner, Friederike: Ägyptenrezeption in der europäischen Architektur des 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1992, S. 44 ff. Curto, Silvio: Il collezionismo di cose egizie e Bernardino Dovretti. In: L’Egitto fuori dell’Egitto. Dalla riscoperta all’Egittologia. Atti del Convegno internazionale, Bologna 1990, S. 97–100.

¹⁴⁰ 1620 für die Gemahlin Cosimos II. de Medici, Maria Magdalena Erzherzogin von Österreich, erbaut.



Abb. 34: Deckenbereich des Interieurs im Archäologischen Museum. Florenz. Um 1880

Betont wurden die Türrahmungen mit Porphyrt nachahmender Stuckatur. Die Sternengewölbe tragen Bilder von Geiern. Die Hieroglyphen des Deckenbereichs nehmen Bezug auf die Entzifferung dieser alten Schrift durch Jean-François Champollion.

Obwohl die Sammlung Giuseppe Nizzoli seit 1824 den Kern des ägyptischen Museums zu Florenz bildet, stammen die meisten der ausgestellten Objekte aus der französisch-toskanischen Expedition von 1828/29, die der Toskaner Ippolito Rosellini zusammen mit Jean-François Champollion durchführte.¹⁴¹ Das Alte Ägypten wurde unter den Einflüssen der Napoleonischen Forschung als exotisch rezipiert. Dennoch blieb viel vom Ewigkeitspathos erhalten. Mit diesem verändertem Blickwinkel begann in Italien eine Kontroverse, die zur Findung einer neuen Identifikationsarchitektur beitragen sollte. Durch die Ehrung der Männer, die diese Ausstellung möglich gemacht haben, präsentiert die Ausstattung der Museumsräume ein Beispiel des vom pädagogischen Aufklärertum beeinflussten Sendungs- und Bildungsbewusstseins. G. W. F. Hegel hatte zuvor die Wirkung altägyptischer Monumente beschrieben. In seiner Ästhetik erläuterte er: *“[...] besonders tragen die Konstruktionen der älteren Kunst Babyloniens, Indiens und Ägyptens [...] die allen Zeiten und Revolutionen zu trotzen vermochten und uns ebenso wegen des bloß Phantastischen als wegen des Ungeheuren und Massenhaften in Verwunderung und Staunen setzen, entweder vollkommen diesen (d. h. religiösen) Charakter sind oder zum großen Teil aus demselben hervorgegangen. Es sind Werke, deren Erbauung*

¹⁴¹ Ippolito Rosellini, geboren am 1. August 1880 in Pisa, lehrte dort an der Universität Hebräisch und Arabisch. 1825 machte er die Bekanntschaft des Franzosen Jean-François Champollion, der seit 1822 an der Entschlüsselung der Hieroglyphen maßgeblich beteiligt und damit berühmt geworden war. Zusammen planten sie eine Expedition, die dem Zweck dienen sollte, das Studium der Hieroglyphen zu vertiefen und Zeugnisse der ägyptischen Zivilisation zu sammeln. Die Expedition, die am 31. Juli 1828 aufbrach und am 27. November 1829 zurückkehrte, wurde von Karl X., König von Frankreich, und Leopold II., Großherzog der Toskana, finanziert. Die beiden französisch-toskanischen Delegationen reisten und arbeiteten zusammen mit Champollion als Generaldirektor und wissenschaftlichem Leiter. Die zahlreichen archäologischen Funde, die während der Reise gesammelt wurden, teilte man zu gleichen Teilen zwischen Florenz und Paris auf. Durch den frühen Tod Champollions musste Rosellini die Veröffentlichung der Expeditionsergebnisse allein bewältigen. In neun Bänden erschienen *„Die Monumente Ägyptens und Nubiens“*.

Del Francia, Pier Roberto: I Lorena e la nascita del Museo Egizio fiorentino. In: *L'Egitto fuori dell'Egitto. Dalla riscoperta all'Egittologia*. Atti del Convegno Internazionale, Bologna 1990, S. 159–190.

*das ganze Wirken und Leben der Nationen zu bestimmten Zeiten ausmacht.*¹⁴²

In diesem Fall unterstützte die Bezugnahme auf Ägypten, das von Hegel in seiner Wirkung mit Babylonien und Indien gleichgesetzt wurde, das Erreichen eines nationalen Ziels durch die Hervorhebung einer Leistung und den historischen Belangen zu Rom und dessen Eroberungserfolge. Die Wissenschaftler, derer in den Räumen des Florentiner Museums gedacht wird, werden mit dem Prozess der Identifikation verknüpft. Er führte zur Wahrnehmung des historischen und kulturellen Erbes einer Bevölkerung, die nun politisch zusammengehörte und deren kulturelles Erbe zur Nationenbildung beitragen sollte.

1.1.2. Das Monument Vittorio Emanuele II.

Die gesellschaftlichen Wechsel führten auch zu einer Erörterung um die Verehrung neuer Vorbilder. Ein Feiern der großen Politiker, Denker und Künstler als Helden ließ einen ausgeprägten Denkmalkult für die neue Bürgermacht entstehen. Seit der Staatenbildung entwickelte sich in den unterschiedlichen Regionen Italiens eine Architektur, die versuchte, der neugegründeten Nation auch architektonisch eine Prägung zu geben. Dieser „*Ecclettismo italiano post unitario*“¹⁴³ lässt sich zum Beispiel in Camillo Boitos Aufgreifen lombardischer Elemente erkennen. In Florenz nutzte Giuseppe Poggi die Neorenaissance, während in Rom Guglielmo Calderini sich mehr auf die historischen Formen des Barock bezog. Lediglich in Sizilien wurden islamische Elemente in den arabisch-normannischen Eklektizismus eines Ernesto Basile einbezogen, der sich auf die ‚Cuba di Palermo‘ und die Bauten Monreales bezog.

Neben dieser Manifestierung des italienischen Staates durch Bezüge auf die Geschichte sollte die Gründung des Reiches durch Monumente für besondere Persönlichkeiten gefeiert werden.

Die Geschichte des Monuments Vittorio Emanuele II. verweist auf die Schwierigkeit, ungewohnte Stile für diese öffentlichen Bauvorhaben anzunehmen.

Nachdem in einem lang andauernden Prozess die Einigung Italiens schließlich vollzogen worden war, lag der Gedanke an ein Denkmal nah, das nicht nur den ersten König des geeinten Landes, den schon 1878 verstorbenen Vittorio Emanuele II., sondern die gesamte befreite Nation präsentierte.¹⁴⁴ Die Baugeschichte des Monumentes ist ebenso ein zu Stein gewordenes Sinnbild einer in sich widersprüchlichen und zerrissenen Epoche der italienischen Geschichte von der Staatsgründung bis zum Faschismus geworden.

Zu dem 1880 ausgeschriebenen Wettbewerb wurden 293 Beteiligungen von 227 Bewerbern eingereicht, die sich mehr oder weniger in ihren Kompositionen auf die

¹⁴² Hegel, G. W.: Ästhetik Bd. II, Berlin Weimar 1965, S. 29.

¹⁴³ Sistri, Augusto: L'orientalismo nelle esposizioni italiane dall'unità alla Grande Guerra. In: Giusti/Godoli 1999, S. 180.

¹⁴⁴ Kurze Zeit nach dem Tod des Königs am 09.01.1878 reichte der Innenminister Zanardelli einen Gesetzesentwurf zur Errichtung eines italienischen Nationaldenkmals ein: „*Noi onorando il Re, onoriamo anche l'Italia. Gli è con legittimo orgoglio che il paese vedrà sorgere un monumento il quale, oltre significare la gratitudine degli italiani, riassumerà, e qui nella capitale da tanto e si lungo desiderio invocata, tramanderà ai secoli, colla gloria del Re, la storia della patria liberata e della conquistata unità.*“ („Indem wir den König ehren, ehren wir auch Italien. Das Land wird mit rechtmäßigem Stolz ein Denkmal erstehen sehen, das die Dankbarkeit der Italiener ausdrückt und darüberhinaus hier in der seit langem und so glühend ersehnten Hauptstadt, mit dem Ruhm des Königs, die Geschichte des befreiten Vaterlands und der erreichten Einheit zusammenfasst und in die späteren Jahrhunderte hinein trägt.“) Atti parlamentari, Sess. 1878, XIII. Legislat. Cam. D. Deput., Nr.21, S. 1. Zitiert nach: Rodiek, Thorsten: Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II. in Rom, Frankfurt 1983, S. 34.

Baugeschichte Italiens bezogen.¹⁴⁵ Alle Beiträge waren ohne Ausnahme eklektisch. In der Hauptsache bedienten sich die Vorschläge der römischen Antike, der Renaissance, aber auch der klassizistischen neuzeitlichen Richtung als Orientierungshilfen. Da man bei allen eingereichten Entwürfen des ersten Wettbewerbs den innovativen Charakter vermisste, welcher der italienischen Nation oder zumindest dem Bild, das man sich davon machte, architektonisch entsprochen hätte, war der Weg zu einer erneuten Diskussion frei.¹⁴⁶ Unter den eingereichten und nicht umgesetzten Beteiligungen der ersten Ausschreibung befanden sich einige Beispiele der Denkmalsgestaltung, die versuchten, mit außereuropäischen Formen eine eigene Architektursprache für den neugegründeten Staat entstehen zu lassen. Dazu gehört der Wettbewerbsbeitrag von Corinto Corinti, der vorschlug, in der Achse S. Maria Maggiore – Piazza Vittorio Emanuele einen riesigen oktagonalen Turm als größtes Denkmal der Welt zu errichten. (Abb. 35, 36)

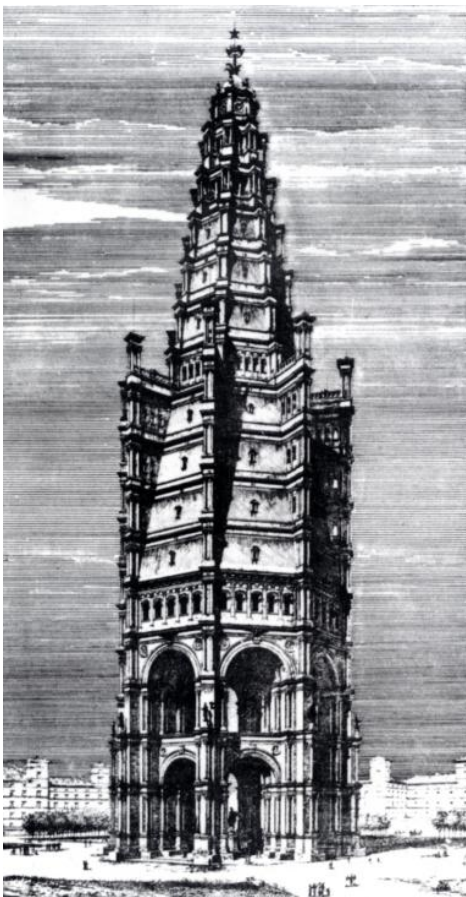


Abb. 35: Wettbewerbsbeitrag zum Monument Vittorio Emanuele. Corinto Corinti. Rom. 1888

¹⁴⁵ Sieger dieses Wettbewerbs war der Franzose Paul N not mit seinem Projekt „*Alme sol*“, Nr. 249. Rodiek, Thorsten: Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II. in Rom, Frankfurt 1983, S. 38, Abbildung 13a, b.

¹⁴⁶ Zu diesem zweiten Wettbewerb von 1882 trafen 98 Projekte ein. Diesmal gewann der Beitrag von Giuseppe Sacconi, an dessen Entwurf angelehnt schließlich auch die Umsetzung des Monuments stattfand. Im Zentrum Roms, im Bereich der Ausgrabungssttte zwischen dem Forum Romanum und dem Kapitol, wurde das Denkmal nach den sich über Jahrzehnte hinziehenden Planungen errichtet. Die Einweihung fand 1911 statt, doch bis 1930 sind noch Ergänzungen vorgenommen worden. Rodiek, Thorsten: Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II. in Rom, Frankfurt 1983, S. 44.

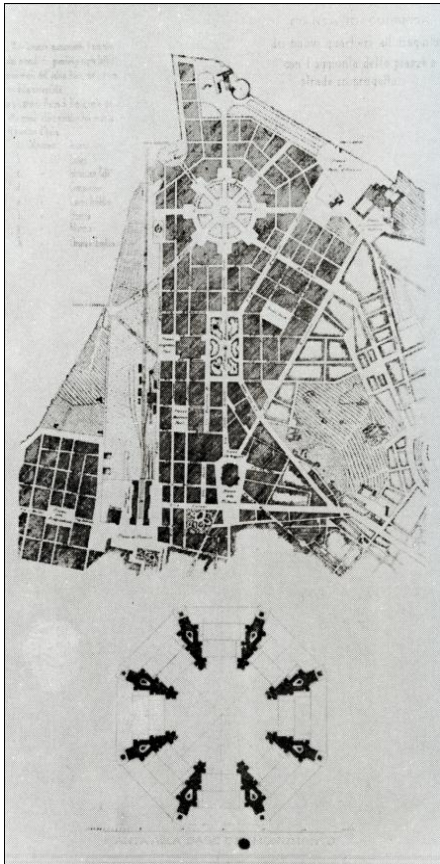


Abb. 36: Grundriss des Wettbewerbsbeitrags zum Monument Vittorio Emanuele. Corinto Corinti. Rom. 1888

Die Besonderheit dieses Entwurfs ist der Bezug auf die chinesische Baukunst. Das Denkmal, das sich aus der Pagode von Nanking und einer gotischen Fiale zu einer gigantischen hybriden Mischung zusammenfügt, wurde mit patriotisch zu verstehenden Zitaten aus der römischen Tempelarchitektur ergänzt. Dem Oktagon entsprechend umgaben acht Ministerien die Anlage und sind in der formalen Ausgestaltung dem Palazzo Venezia nicht unähnlich.¹⁴⁷ Corintis Entwurf näherte sich auch einer ephemeren Architektur an, wie sie 1842 mit dem ‚illuminierten chinesischen Turm‘, der mit einer Breite von elf Metern und einer Höhe von 42 Metern in Reggio Emilia von Luigi Franceschini aufgestellt wurde. (Abb. 37)

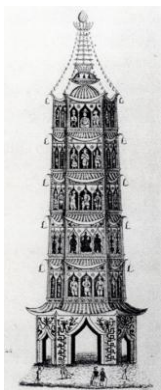


Abb. 37: Illuminierter chinesischer Turm zu Ehren der Hochzeitsfeier von Francesco d'Este und Adelgonde di Baviera. Reggio Emilia. 1842

¹⁴⁷ Rodiek, Thorsten: Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II. in Rom, Frankfurt 1983, Anm. 119, S. 56ff, 73–75.

Beide erwähnte Türme bedienten sich des Prinzips der Nanking-Pagode. Angelehnt an die heiteren und unbeschwerten Chinoiserien des 18. Jahrhunderts wurde der Beitrag für die Hochzeitsfeierlichkeiten von Francesco d'Este und Adelgunde von Bayern erstellt,¹⁴⁸ die in einer Zeit tiefster politischer Unzufriedenheit stattfanden.¹⁴⁹ Die Vertreter des absolutistischen Chinabildes, die wie Ludwig XIV. aus den Berichten über Konfuzius die Rechtfertigung seiner gottgleichen Macht auf Erden herauslasen, konnten diese entsprechend konnotieren. Abgeleitet von solch traditionellen Einsätzen chinoiser Baukunst könnte Corintis Entwurf auf der einen Seite wie ein gigantischer Festaufbau gelesen werden, eine ‚steinerne Feier‘ des ersten italienischen Königs und des Staates. Bemerkenswert ist zudem, dass die Verwertung des chinesischen Vorbildes in diesem Kontext zusätzlich einen religiösen Gesichtspunkt aufweist, der das Nationalmonument als Sakralgebäude definiert und das im Turm aufgestellte Standbild des Königs wie eine Götterstatue inszeniert. Nicht zuletzt betonten die an Revolutionsarchitekturen erinnernden gewaltigen Dimensionen das Pathos eines Nationaldenkmals. Corintis Teilnahme machte die Verherrlichung des italienischen Nationalbewusstseins in der außergewöhnlichen Größe des geplanten Baus sichtbar, aber hob vor allem durch die Wahl der Baustile die Auseinandersetzung um einen neuen Nationalstil hervor.

Ein weiterer Beitrag mit orientalischen Zitate wurde eingereicht.¹⁵⁰ (Abb. 38) Nardini Despotti-Mospignotti, der nie ein reales Gebäude verwirklichen konnte, aber einige Schriften über die Baukünste herausgegeben und an Ausschreibungen teilgenommen hatte,¹⁵¹ nutzte in diesem Beitrag seine guten Kenntnisse über die Renaissance, die er mit einer islamischen Kuppelform kombinierte. Die breit gelagerte, von Treppen umfangene Erdgeschosskonstruktion baut sich über vier Ebenen mit Säulenumgängen bis zu einem Gewölbe auf, dessen Inneres am römischen Pantheon orientiert ist. Der vierstöckige Zentralbau auf polygonalem Grundriss ruft in der Gesamterscheinung eine Assoziation an osmanische Grabmale wie dem Mausoleum von Barquq in Kairo hervor, das sowohl als ein Vorbild für die Kuppel und für die sich nach oben verjüngende Schichtung der Stockwerke gedient haben könnte. (Abb. 39)

¹⁴⁸ Adelgunde war die Tochter König Ludwigs von Bayern. Franz V. war der letzte Herzog Modenas. Davoli, Z: Gli apparati civili nelle stampe reggiane del secolo XIX. In: In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857, catalogo della mostra (Hg.: M. Pigozzi), Bologna 1985, S. 210.

¹⁴⁹ Die polygonale Festarchitektur, mit Glocken und zur weiteren Belegung mit Figuren in den Fensteröffnungen des Turmes versehen, deren Fenster- und Toröffnungen zu Spitzbögen verändert worden waren, griff auf eine lange Tradition von Festaufbauten zurück, wie sie von Götz Pochat in „*Theater und bildende Kunst*“, Graz 1990, dokumentiert wurden. Der Einsatz von chinesischer Architektur bei den Hochzeitsfeierlichkeiten lässt sich auf die im 18. Jahrhundert entwickelten höfischen Vergnügungsbauten beziehen. Dies könnte als ein Versuch der Ablenkung von der um 1840 angespannten politischen Lage interpretiert werden.

Weiterführende Literatur zur orientalisierenden Festarchitektur: Damigella, Anna Maria: Presenze, Memorie, Caratteri dell'Orientalismo a Roma dalla metà dell'Ottocento ai primi del Novecento, S 107–116. In: Giusti/Godoli 1999. Brentjes, Burchard: China als Ideal Europas und der Park als Abbild der Welt. In: Weiss 1997, S. 53–63.

¹⁵⁰ Veröffentlicht wurde der Entwurf des Ingenieurs Aristide Nardini Despotti-Mospignotti – wie auch Corintis Entwurf – in der Zeitschrift „*Ricordi di Architettura*“ im Jahr 1882. *Ricordi di Architettura*, Anno V–1882, Fasc. VI. Tav. V.

¹⁵¹ Cresti, Carlo: *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Florenz 1978, S. 332.

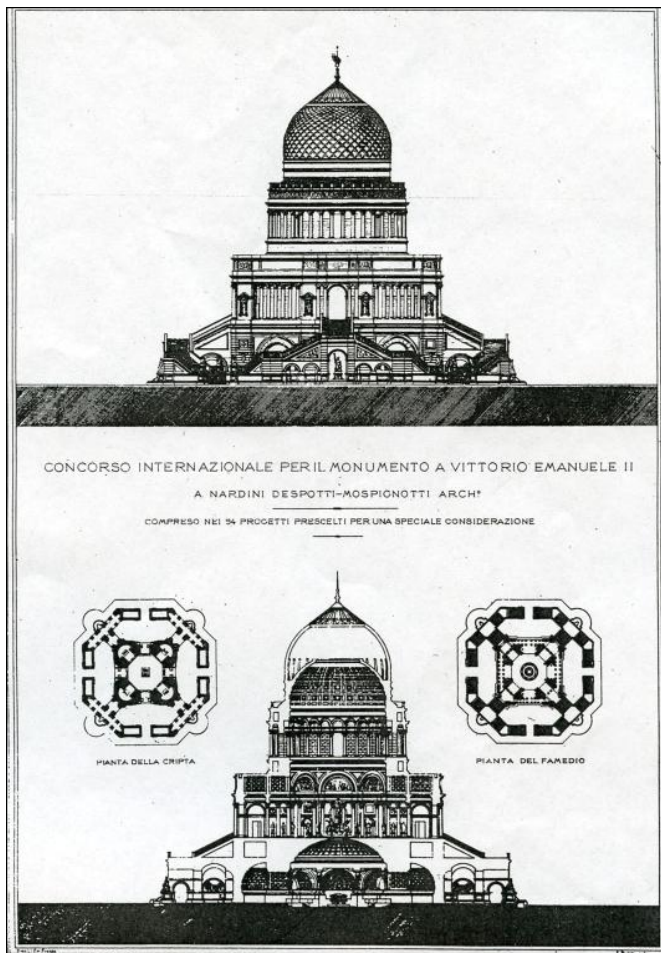


Abb. 38: Wettbewerbsbeitrag zum Monument Vittorio Emanuele. Aristide Nardini Despotti-Mospignotti. Rom. 1880

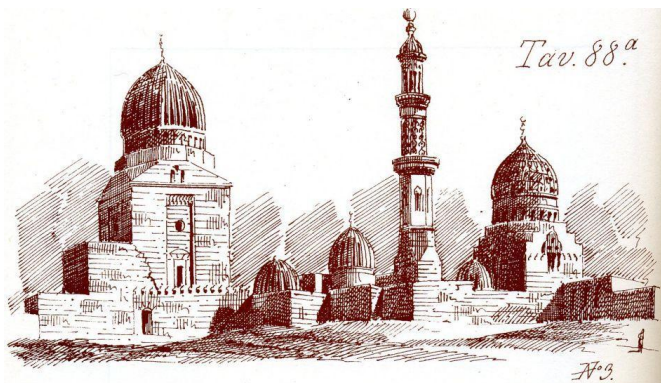


Abb. 39: Mausoleen aus der Totenstadt Kait Bey. Kairo

Die als historisches Fundament zu lesenden Renaissanceformen symbolisieren durch das darauf folgende Zitat der orientalischen Elemente die neue Zeit der Nationenbildung Italiens.¹⁵² In den Vorschlägen Corintis und Nardinis wird ein Ringen um unkonventionelle Baulösungen für das Monument der neuentstandenen italienischen Nation deutlich. Nardinis Beteiligungen an den Ausschreibungen für die Vollendung verschiedener bedeutender historischer Bauten – wie dem Florentiner und dem Mailänder Dom – in Kombination mit seinen theoretischen Schriften legen

¹⁵² Mittig, Hans Ernst: Über Denkmalkritik. In: Plagemann, Volker/Mittig, Hans-Ernst: Denkmäler im 19. Jahrhundert, München 1972, S. 283–304.

seine lebhaftige Beschäftigung mit diesen ausdrücklich offen.¹⁵³ Obgleich orientalisierende Architekturformen für staatliche Bauaufgaben kaum in Erwägung gezogen wurden, scheinen die Entwürfe von Corinto Corinti und Nardini Despotti-Mospignotti dennoch als außergewöhnliche Beiträge zum Wettbewerb des Monuments für Vittorio Emanuele II. Beachtung gefunden zu haben, wie der Abdruck in der Zeitschrift „*Ricordi di Architettura*“ belegt.¹⁵⁴

1.1.3. Ausstellungsbauten

Nach dem Konzept, die ‚Tour du monde‘ als ‚Welt im Kleinen‘ innerhalb einer Halle zu präsentieren, setzte sich das Prinzip der länderspezifischen Pavillons bei internationalen Ausstellungen durch. 1878 fand in Paris erstmals der Gedanke einer Weltreise außerhalb des zentralen Gebäudes eine deutliche Umsetzung: Die teilnehmenden Staaten wurden in einzelnen Kleinarchitekturen untergebracht, deren Architektur eine Vorstellung des jeweils als landestypisch angesehenen Baustils vermitteln sollte und zu einer ‚Rue des Nations‘ addiert wurde. (Abb. 40)

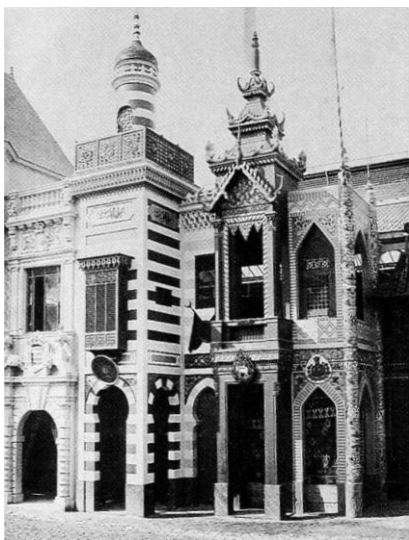


Abb. 40: ‚Rue des Nations‘, Weltausstellung Paris. 1878

Auf dem Marsfeld entstanden ägyptische Tempel, Inka-Bauten und maurische Paläste, die man nach dem Ende der Schau wieder abriß. Im Zentrum dieser exotischen Inszenierung der Weltausstellungen standen die nord- und westafrikanischen Kulturen.¹⁵⁵ 1889 war die ‚Rue du Caire‘ eine der großen Anziehungspunkte: Unter Verwendung von originalen Segmenten hatte man aus Holz und Gips die naturalistische Kopie einer Straße in Kairos Altstadt erbaut, die von ägyptischen Eseltreibern und Händlern belebt wurde.¹⁵⁶ Größtmögliche

¹⁵³ Zum Beispiel: Nardini-Despotti, Aristide: *Della razionalità architettonica*, Florenz 1853. *Della facciata del Duomo di Firenze*, Florenz 1864. *Due disegni per la facciata del Duomo di Firenze*, Florenz 1867. *Il sistema tricuspidale e la facciata del Duomo di Firenze*, Florenz 1871. *La facciata nuova per il Duomo di Milano*. In: *Il Politecnico*, Mailand 1889.

¹⁵⁴ „*Ricordi di Architettura*“ war eine monatlich erscheinende Publikation, die zwischen 1878 und 99 von einer florentinischen Gesellschaft für Architektur herausgegeben wurde. Verantwortlich waren Giacomo Roster, Corinto Corinti, Enrico Batoli und Riccardo Mazzanti.

¹⁵⁵ Seit der Eroberung von Algier 1830 hatte Frankreich seinen afrikanischen Kolonialbesitz planmäßig ausgedehnt und die Basis eines Weltreichs geschaffen, das nun stolz präsentiert wurde.

¹⁵⁶ In der Nachfolge erstellte man solche Anlagen in Chicago 1893 – ‚Cairostreet‘, ‚Turkish Village‘ – und in Paris 1900 – ‚Rue d’Algier‘, ‚Ville Arabe‘. Dieses Prinzip fand seinen Ausdruck nicht nur in der konzentrischen Form des großen Gebäudes von 1867, sondern auch in dem ‚Trottoir roulant‘ und den

Authentizität wurde in diesen Jahren zum Leitmotiv.

Technischer Fortschrittsglaube, vereinigt mit dem globalen Anspruch, über die ganze Welt verfügen zu können, bildete das Konglomerat des Erfolgs. ‚The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations‘ war die erste Weltausstellung, die 1851 im Londoner Kristallpalast sechs Millionen Zuschauer anzog. Ein kultureller und industrieller Leistungsvergleich wurde als internationaler Wettbewerb zur Schau gestellt. Die Idee vom Fortschritt sowie der Weiterentwicklung der Zivilisation, gerne in Völkerschauen präsentiert, die zu den Sensationen der Weltausstellungen zählten, ergänzte gut die technologischen Errungenschaften.¹⁵⁷ Seit 1851 hatten alle großen Veranstaltungen dieser Art eigene Kolonialabteilungen. Anders als die Abnormitäten-Schauen wurden die präsentierten Völker mit dem Aufkommen der Anthropologie als wissenschaftlicher Diskurs über die Evolutionstheorie immer mehr als lebende historische und pädagogische Beispiele vermarktet. Damit entstanden zugleich Ideologiekonstrukte zur rassistischen Überlegenheit, die dazu dienten, die entsprechende Politik zu rechtfertigen.

Gleichzeitig warb man für ein erweitertes Nationalgefühl und entwickelte eine publikumswirksame Propaganda für die imperiale Politik der jeweils anwesenden Nationen. Ganz deutlich wurden 1931 diese Tendenzen nochmals auf der letzten großen Kolonialausstellung ‚L’Exposition coloniale de Paris‘, anlässlich derer immer mehr Menschen den unangenehmen Beigeschmack verspürten, den diese Ereignisse von Anfang an gehabt hatten. So gab der Sozialist Léon Blum zu bedenken: *„Man vergesse nicht, welche Realität sich hinter dieser Fassade von Kunst und Freude verbirgt ... hier bauen wir die wunderbare Treppe von Angkor nach und lassen die heiligen Tänzerinnen vor uns auftreten, aber in Indochina, da wird erschossen, eingesperrt und deportiert.“*¹⁵⁸

Die Konzeptionen fortsetzend, begann der italienische Staat, durch Nationalschauen in der Öffentlichkeit sein Ansehen zu stärken. Seit 1881 wurden Ausstellungsbauten mit orientalisierenden Elementen errichtet. Dadurch rückte die einsetzende Expansionspolitik in den Vordergrund.¹⁵⁹ Neben dem Aufgreifen von landestypischen Architekturstilen wie der lombardischen Renaissance entstanden in Mailand exotisch

beweglichen Panoramen der Ausstellung von 1900. Auch die Menschen anderer Kulturen begriff man als Kuriosa. In ‚Eingeborenendörfern‘, auf Völkerschauen und Kolonialfesten belebten die für Europäer exotisch wirkenden Menschen nun immer häufiger die Kulissen; man stellte sie aus wie Tiere im Zoo. Das hier vermittelte Bild der außereuropäischen Welt reduzierte fremde Kulturen auf eine Ansammlung touristischer Sehenswürdigkeiten. Das Ausnutzen menschlicher Andersartigkeit und Exotik in der Tradition von Abnormitätenschauen gipfelte in den berühmtesten ethnographischen Attraktionen des 19. Jahrhunderts wie der ‚Hottentotten-Venus‘, dem ‚Wilden Mann von Borneo‘ und den ‚Siamesischen Zwillingen‘, deren medizinischer Zustand durch ihren exotischen Hintergrund aufgewertet wurde. Diese Tradition von Monströsem und Exotischem kann bis ins mittelalterliche Europa zurückverfolgt werden.

¹⁵⁷ Die Völkerschau diente in diesem Kontext als Rechtfertigung für koloniale Eroberungen wie auch für ‚rassistische Überlegenheit‘ und konnte im Zusammenhang mit der Evolutionstheorie als ein lebendes Buch zur Anthropologie gelesen werden. Innerhalb der Klassifizierung, die Wissenschaftler und Geschäftsleute in den Präsentationen proklamierten, entwickelte man ein bestimmtes Repertoire für Menschen und exotische Gegenstände. Das Prinzip, mit Hilfe architektonischer Staffagen einen Mikrokosmos zu schaffen, hatten die Weltausstellungen von den Landschaftsgärten übernommen. Auch in den Zoologischen Gärten sollte es zu einem beliebten Gestaltungsmittel werden, wie z. B. in Antwerpen, Berlin und Hamburg. Die Konzeptionen zielten auf eine Mischung von Unterhaltung und Belehrung. Vor allem durch den Zoo- und Zirkusgründer Carl Hagenbeck, der wie ein Impresario wirkte, wurden solche Darbietungen organisiert und in Europa und Amerika verbreitet.

Baratay, Eric/Hardouin-Fugier, Elisabeth: Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark, Berlin 2000.

¹⁵⁸ Koppelkamm 1986, S. 153.

¹⁵⁹ Buscioni 1990.

orientierte Pavillons. Zu sehen waren unter anderem ein türkisches Café, ein maurisches Portal von Giovanni Ceruti und ein maurischer Kiosk der Marmorfirma Candiani & C., der ein Entwurf des Architekten Maciachini war. (Abb. 41)

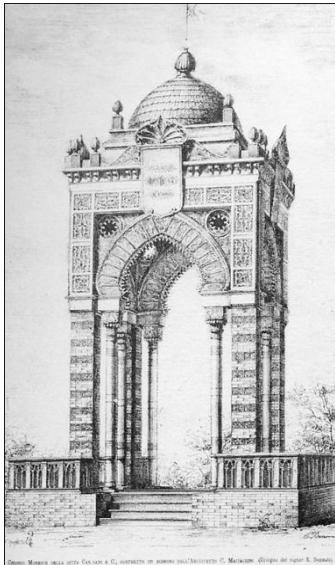


Abb. 41: Kiosk der Marmorfirma Candiani & C. für die Esposizione Nazionale. Mailand. 1881

Aufgebaut wurde zusätzlich ein Bazar und eine ‚Straße von Konstantinopel‘, die Luxuswaren anbot und sich an die Pariser Präsentation der ‚Rue des Nations‘ von 1878 anlehnte.¹⁶⁰ Das Entree für Palermo im Jahr 1891 wie auch der Eingangsbereich der Turiner Ausstellung von 1898 wiesen deutliche Bezüge zur islamischen Baukunst auf. (Abb. 42, 43)



Abb. 42: Eingangsgebäude der Esposizione Generale Italiana. Palermo. 1891

¹⁶⁰ Sistri, Augusto: L'orientalismo nelle esposizioni italiani dall'unità alla Grande Guerra. In: Giusti/Godoli 1999, S. 178–182. Buscioni 1990.

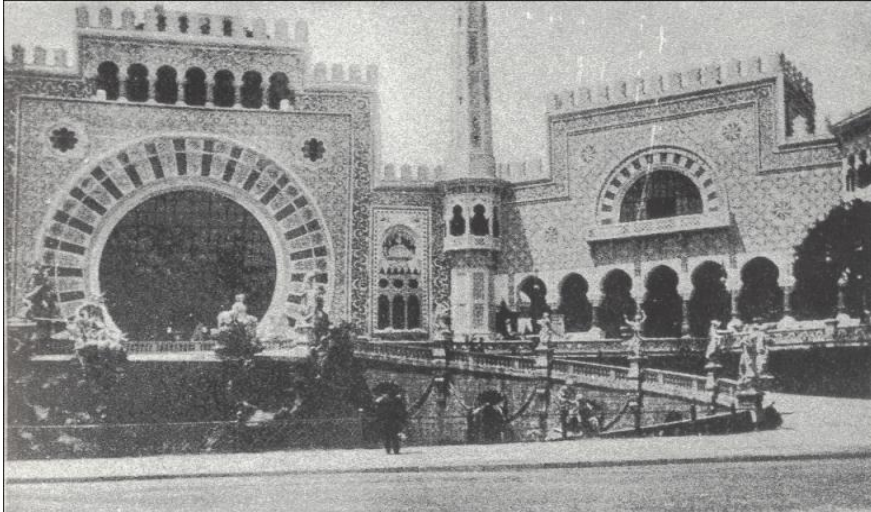


Abb. 43: Eingangsbereich der Esposizione Generale Italiana e L'Esposizione d'Arte Sacra. Turin. 1898

1906 wurde in Mailand die ‚Esposizione internazionale del Sempione‘ anlässlich der Eröffnung des Simplontunnels eröffnet. Das 100 Hektar große Gelände wurde diesmal nach Themen – Hauptschwerpunkt war der Verkehr – und nicht nach Nationen strukturiert. Bemerkenswert war der zusätzliche Versuch – jüngeren italienischen Künstlern und Designern im Pavillon der schönen Künste eine Plattform zu bieten. Diese selbstbewusste Darstellung des eigenen Landes offenbarte den Wunsch, an den aktuellen Entwicklungen zu partizipieren. Elf Kleinarchitekturen auswärtiger Teilnehmerländer und fünf Pavillons des Gastgeberlandes standen gut zwanzig themenbezogenen und im Jugendstil gehaltenen Bauten gegenüber. Aufsehenerregend war vor allem ‚Il Cairo‘, ein durch den Architekten Galetti konstruiertes provisorisches Dorf mit Folklorespektakel und Verkauf von ägyptischem Nippes. (Abb. 44)

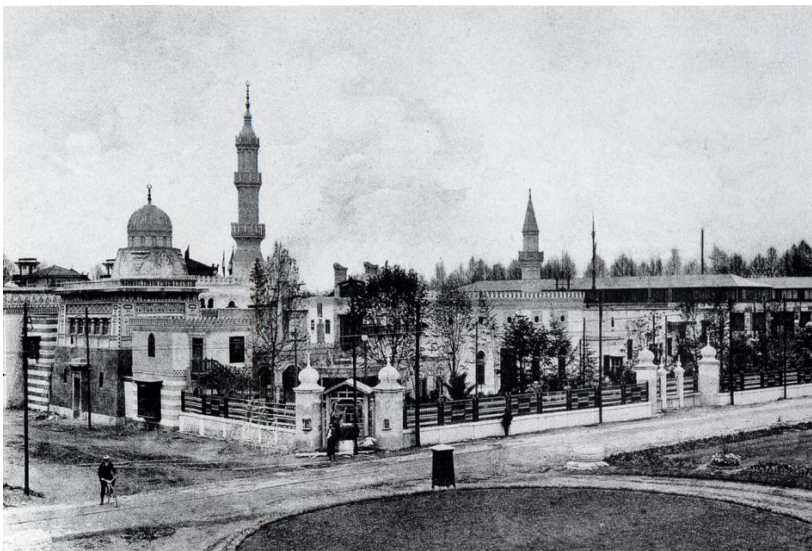


Abb. 44: Il Cairo. Esposizione Internazionale. Mailand. 1906

Hinzu kam der ‚Padiglione del Cioccolato‘ der Architekten Lissoni und Mentasi, der eine Phantasie zwischen Moschee und Mogul-Architektur anbot. (Abb. 45) Wie weit

das Interesse an diesen Häusern ging, zeigt das Aufgreifen des Letztgenannten für das Mausoleum Jader Vivarelli in Talamone, Toskana.¹⁶¹ (Abb. 46)



Abb. 45: Padiglione del Cioccolato. Esposizione Internazionale. Mailand. 1906



Abb. 46: Mausoleum Jader Vivarelli. Talamone. 1906

Auch 1911 waren die ephemeren Gebilde der ‚Esposizione Internazionale‘ in Turin der Exotik verschrieben. Schon der Anblick des Hauptgebäudes erweckte den Eindruck eines Palastes aus 1001 Nacht. (Abb. 47) Räume in Form eines Siamesischen Pavillons und das Dorf ‚Kermesse Orientale‘, die strengen kubischen Formen nordafrikanischer Wohnbauten aufnehmend, bestimmten das Bild.¹⁶² (Abb. 48) Hinzu gesellte sich ein in ägyptisierenden Formen ausgestalteter ‚Tempietto del Cioccolato Talamone‘.¹⁶³ (Abb. 49)

¹⁶¹ Das Grabmal wurde 1906 von Lorenzo Porciatti (1864–1928) für den 1904 verstorbenen Jader Vivarelli errichtet. Er war ein Industrieller, der sich Verdienste um die Modernisierung der industriellen Technik erwarb. Cortini, Fabrizio: Guida di Talamone, Florenz 1998, S. 53 und 63.

¹⁶² Cresti 1999, Anm. 33.

¹⁶³ Obwohl der Bau scheinbar noch in der Tradition der ägyptisierenden Weltausstellungsgebäude stand und dem Pariser Informationspavillon der Suezgesellschaft von Auguste Mariette von 1867 ähnelte, lag hier im Gegensatz zu seinen Entwürfen keine Nachahmung eines genau zu definierenden

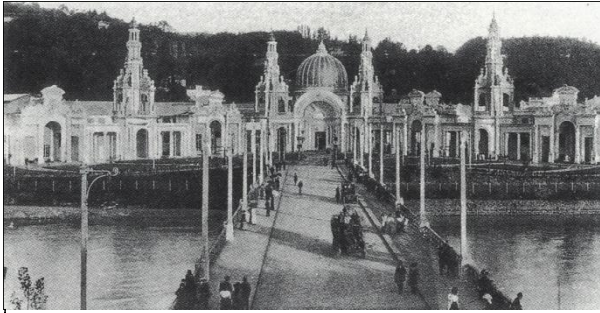


Abb. 47: Hauptgebäude der Esposizione Internazionale. Turin. 1911



Abb. 48: Kermesse Orientale für die Esposizione Internazionale. Turin. 1911



Abb. 49: Tempietto del Cioccolato Talamone. Esposizione Internazionale. Turin. 1911

Auf Sizilien entstand nach der 1891 abgehaltenen palermitanischen Schau eine relativ große Anzahl an außereuropäischen Bauten. Ernesto Basile, der für den repräsentativen Eingangsbereich verantwortlich war, stellte seine orientalischsarazenisch-mittelalterliche Kombination in den Vordergrund.¹⁶⁴ Bauten wie die um

historischen Gebäudes vor. Nicht die architektonische Struktur ist von der realen ägyptischen Kunst abgeleitet, sondern die bewusst kalkulierte Wirkung durch Versatzstücke, die sofort mit der ägyptischen Architektur assoziiert werden. Solche Inszenierungen orientierten sich an der beliebten ‚Rue des Nations‘, die in Paris Furore gemacht hatte und danach unverzichtbarer Teil der internationalen Präsentationen geworden ist.

¹⁶⁴ Bossaglia, R./Godoli, E./Rosci, M. (Hg.): La nascita del Liberty. Turin 1902, L'arte decorative internazionali del nuovo secolo, Mailand 1994.

1900 entstandene ‚Torretta‘ des Conte Agostino Sieri-Pepoli, Grabmale wie von Francesco Polo Palazzotto, eine Apotheke von Carlo Giachery und Gartenpavillons entstanden unter diesem Einfluss. Auch die zweite Ausstellung ‚Esposizione Agricola Siciliana‘ von 1907 hat Spuren hinterlassen, die man an den in den folgenden Jahren gehäuft errichteten Bauten wie dem Sportclub in Catania, 1913 (Abb. 50) und der Villa Ciuppa von Fichera in Mondello, 1915, (Abb. 51) exemplarisch nachvollziehen kann.¹⁶⁵

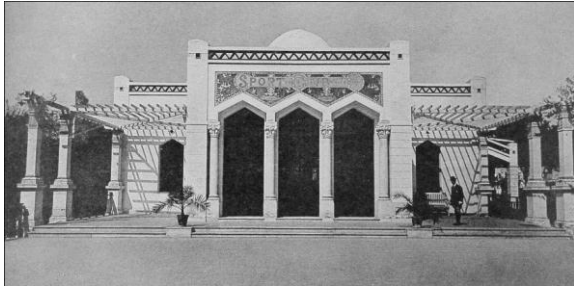


Abb. 50: Eingangsportal eines Sportclubs. Catania. 1913



Abb. 51: Villa Ciuppa. Mondello. Ing. Nicolo und Luigi Mineo, 1915

Seit den 1920er Jahren wurde Afrika wieder zu einem kolonialen Thema für Italien. Unter Mussolini wurde die Idee der imperialistischen Ausweitung Italiens aktualisiert, was schließlich zur erneuten Besetzung Äthiopiens und Eritreas führte.¹⁶⁶ In diesem Zusammenhang sollte die ‚Esposizione Missionaria Vaticana‘, innerhalb der Museen und Gärten des Vatikans, gesehen werden. Im Heiligen Jahr 1925 in Rom ausgerichtet, präsentierte sie die Missionstätigkeit der katholischen Kirche. Wie in einer Vorabschau der Pariser Ausstellung von 1931 wurde die vermeintliche Überlegenheit der ‚weißen Rasse‘ dargeboten.¹⁶⁷ Auch bei dieser Präsentation der weltweiten Ausbreitung des katholischen Glaubens verzichtete man nicht auf exotische außereuropäische Architektur. Anleihen wurden an den ethnologischen und anthropologischen Aspekten der verschiedenen bekehrten – oder zu missionierenden – Kulturen gemacht, die die Legitimation der kolonialen Besetzungen enthielten.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Sessa, Ettore: Le variabili dell’Orientalismo nella cultura Architettonica della società siciliana fra eclettismo e déco. In: Giusti/Godoli 1999, S. 164–176.

¹⁶⁶ Gresleri, Giuliano/Massaretti, Pier, Giorgio/Zagnoni, Stefano: Architettura italiana d’oltremare 1870–1940, Venedig 1993.

¹⁶⁷ Näheres zur Ausstellung von 1925: Ranaldi, Antonella: Dalle Esposizioni universali al Musei Scientifici. L’esposizione Missionaria Vaticana del 1925, In: Giusti/Godoli 1999, S. 195.

¹⁶⁸ Sistri, Augusto: L’Orientalismo nelle esposizioni italiane dall’Unità alla Grande Guerra. In: Giusti/Godoli 1999, S. 180.

1.2. Symbole der Freiheit

Nachdem 1791 die Nationalversammlung die Juden Frankreichs als gleichberechtigte Staatsbürger anerkannt hatte, folgten fast alle westeuropäischen Länder dem französischen Beispiel. Für viele Juden begann ein rascher wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Aufstieg, mit dem vor allem die bürgerlichen Schichten die volle Anerkennung erstrebten. Nach kleineren Rückschritten war es schließlich möglich, dass die jüdischen Gemeinden seit den 1870er Jahren Synagogen, Grabdenkmäler und Privatresidenzen erstellten, die ihr neues Standesbewusstsein demonstrierten.

1.2.1. Mausoleum Schilizzi, Neapel

Während die orientalisierende Architektur in der italienischen Öffentlichkeit nur in den Ausstellungspavillons Fuß fassen konnte, fand dieser Baustil im Denkmalkult der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts großen Anklang. Für das Fortschreiten des individuellen bürgerlichen Grabmalkultes ist das Anfang der 1880er Jahre erstellte Mausoleum Schilizzi ein herausragendes Beispiel.¹ (Abb. 6)

Auf dem Posillippo bei Neapel bildet es bis heute, schon allein aufgrund seiner ungewöhnlichen Ausmaße, ein besonders herausragendes Exemplar des exotischen Eklektizismus. Seit 1885 unterlagen Neubauten, wie zuvor schon in anderen Städten, nicht mehr einer strengen Stilkontrolle.² Aufgrund der Auflösung der klassizistisch orientierten Baubestimmungen Neapels konnte dieses Vorhaben in jener Form konstruiert werden.

Das Mausoleum wurde auf Anweisung des jüdischen Kaufmanns Matteo Schilizzi aus Livorno begonnen. Viel ist über ihn und seine Gründe zur Erstellung des Denkmals nicht bekannt. Die wenigen Informationen entstammen der Biografie, die der Sohn des Baumeisters, Camillo Guerra, verfasst hat.³ Er beschreibt den Auftraggeber seines Vaters als reichen, jüdischen Kaufmann. Matteo Schilizzi, wahrscheinlich 1861 in Livorno geboren, stammte aus einer Familie, die Verwandte in Ägypten gehabt haben soll.⁴ Infolge einer Schändung des Familiengrabes in der Heimatstadt, das Matteo nach dem Tod des Bruders Marco in Auftrag gegeben hatte, ließ er die Gebeine seiner Vorfahren 1880 nach Neapel, seinem neuen Wohnort, überführen. Dieser Stadt war er zuvor schon verbunden, da sein einziger Freund, der Ingenieur Tommaso d'Angelo, hier lebte. Aufgrund dieser Gegebenheiten soll er entschieden haben, ein neues, großes Grabmonument zur Erinnerung an seine Familie erstellen zu lassen.

¹ Alisio, Giancarlo: *Architettura dell'Ottocento a Napoli: il Mausoleo Schilizzi*. In: *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Neapel 1988.

² Die neapolitanische Architektur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts war charakterisiert durch einen konstanten und fast gleichbleibenden Einfluss des Klassizismus. In dieser Zeit sind zahlreiche Bauwerke entstanden, deren Entwürfe zunächst von einem Baurat ‚Consiglio Edificio‘ verabschiedet werden mussten, der durch ein Dekret von Ferdinando II. aus dem Jahr 1839 legitimiert war, Entscheidungen zu fällen. Die letzte Entscheidungsmöglichkeit lag jedoch beim regierenden König. Diese Gesetze blieben bis 1885 gültig.

³ Guerra, Camillo: *Opere e progetti di Alfonso Guerra Architetto ed Ingegnere napoletano*, Mailand 1924. Guerra, Camillo (Hg.): *Quaderni di architettura ed urbanistica napoletana*, Neapel 1932.

⁴ Ein nicht näher bezeichneter Reiseführer von 1868 soll die Existenz mehrerer Schilizzi in Alexandria erwähnen. Laut <http://www.mibweb.it/mausoleoposillipo/indice.htm> hat auch eine Recherche in Livorno keine weiteren Hintergründe über seine Person und dessen Familie offenbart. Weiterführende Informationen: Crosnier Leconte, Marie-Laure/ Volait, Mercedes: *Ambroise Baudry. L'Égypte d'un Architecte*. Ambroise Baudry (1838–1906), Paris 1998, Anm. 162.

Für den Entwurf und die Ausführung des Mausoleums Schilizzi auf einem nicht als Friedhof ausgeschriebenen Grundstück des Posilippo war der Architekt Alfonso Guerra (1845–1920) verantwortlich. (Abb. 52)

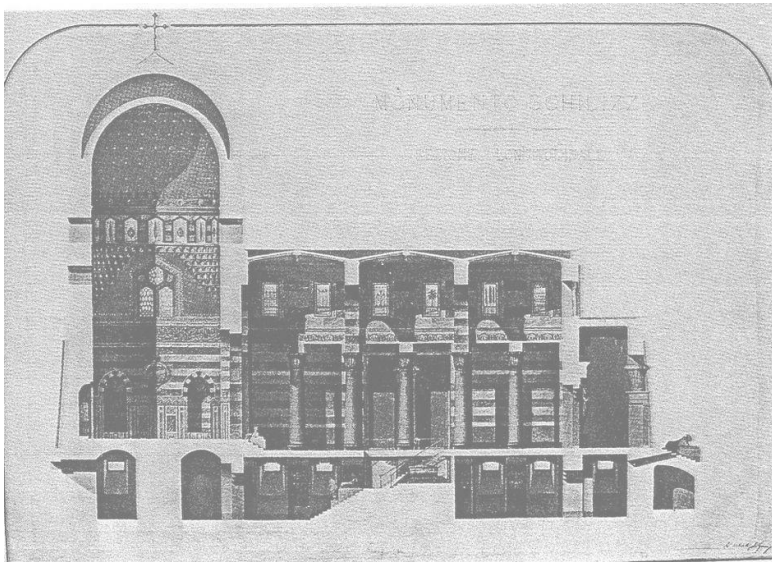


Abb. 52: Querschnitt durch das Mausoleum Schilizzi. Neapel. Ab 1880

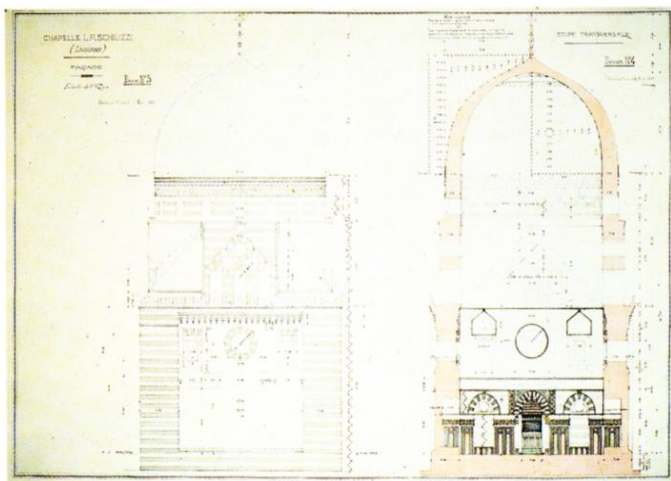
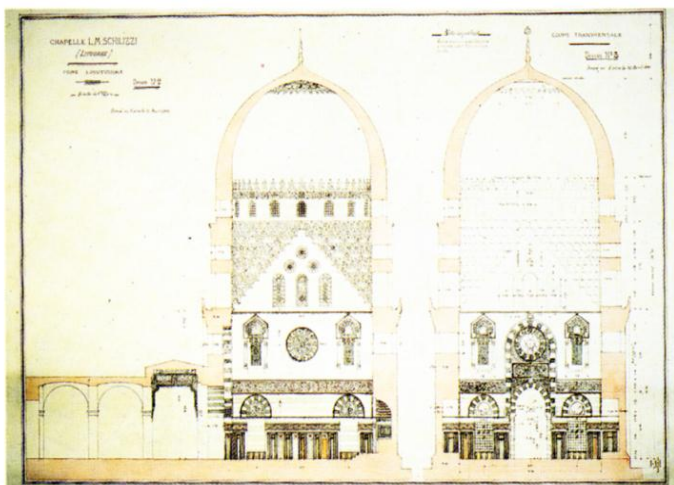


Abb. 53: Entwurfszeichnung für das Mausoleum Schilizzi. Ambroise Baudry. Um 1880

Die Planungen begannen 1881, realisiert wurde die Anlage ab 1882. Im Zusammenhang mit der Erbauung des Monuments wird der französische Architekt Ambroise Baudry erwähnt.⁵ Anhand von noch erhaltenen Entwurfszeichnungen ist zu erkennen, dass er im Frühjahr 1881 an einem Kapellenprojekt arabischen Stils in Livorno für Matteo Schilizzi arbeitete. (Abb. 53) Die Ähnlichkeit zum neapolitanischen Denkmal lässt vermuten, dass es sich um die ersten Planungen für das Grab handelte. Anscheinend änderte Schilizzi kurzfristig seinen Entschluss, in Livorno ein Denkmal erbauen zu lassen. 1880 verlegte er, wie zuvor schon erwähnt, nicht nur seinen Wohnsitz, sondern im folgenden Jahr auch die Familiengrablege nach Neapel, wo er den einheimischen Architekten unter der Mithilfe seiner Assistenten, den Ingenieuren Tommaso d'Angelo, Schilizzis Freund, und Luigi Ferrara mit der Ausführung beauftragte. Inwieweit Baudry den neapolitanischen Bau kontrollierte, kann man nur vermuten. Eng an das erste Vorhaben des Franzosen angelehnt, der eine Erinnerung an die Mausoleen der Mamelucken aus der Totenstadt Kairos heraufbeschwört, (Abb. 39) brachte Guerra zusätzlich ägyptische Elemente mit ein, die an dem Entwurf des Franzosen noch nicht zu sehen sind. Der als einer der fundiertesten Kenner der arabischen Architektur bekannte Baudry hatte sich bei seinen Schlossumbauten und französischen Palästen nur auf den islamischen Stil bezogen.⁶ Sein Kontakt zu Schilizzi und dessen fortwährende Beteiligung an der Umsetzung des Entwurfs sind aufgrund eines mehrtägigen Aufenthaltes des Architekten in Neapel im Sommer 1885 naheliegend. Man kann davon ausgehen, dass er in dieser Zeit seinen früheren Auftraggeber traf, um das Projekt, das nun in den Händen des Ingenieurs Guerra lag, zu übergeben.⁷ Innerhalb von acht Jahren, bis 1889, wurde das Mausoleum fast vollendet. Dennoch wurden zuletzt – wohl auf Betreiben Schilizzis – die Bauarbeiten eingestellt; angeblich wegen seines nicht mehr vorhandenen Interesses an der Familiengrablege.⁸

Nachdem der Rohbau jahrzehntelang dem Verfall preisgegeben war, so dass ein Abriss drohte, versuchte Alfonsos Sohn, Camillo Guerra, das originelle Werk und damit das Andenken an seinen Vater zu retten. 1919 konnte er schließlich die Stadtregierung überzeugen, unter seiner Leitung die Baumaßnahmen wieder aufzunehmen, um es als Denkmal für die Gefallenen des ersten Weltkrieges abzuschließen.⁹ Am 15. November 1921 wurden Anordnungen getroffen, das Gebäude nach den Originalzeichnungen des Vaters zu vollenden. Camillo Guerra saß der für die Durchführung zuständigen Commission ‚Tecnico-Artista‘ vor, die im März 1923 gegründet worden war. Er und die Ingenieure C. Martinez, C. Laneri und A. Balsamo wurden mit den abschließenden Arbeiten betraut.¹⁰

Der Grundriss des Mausoleums lehnt sich an einen von einer Kuppel überragten, dreischiffigen Kirchenbau an. (Abb. 54) Erbaut wurde das gewaltige Denkmal aus großen Steinblöcken, die auch nach der Fertigstellung weiterhin unverputzt blieben.

⁵ Crosnier Leconte/Volait 1998, S 97ff.

⁶ Crosnier Leconte/Volait 1998.

⁷ Zum selben Zeitpunkt wurde Baudry an der Rekonstruktion des Château du Bot beteiligt, einem Familienbesitz der Bignières in der Bretagne. Er übernahm den Auftrag 1880 und stattete den Bau, der Kunstobjekte aus Kairo beherbergen sollte, mit arabischen Interieurs aus. Crosnier Leconte/Volait 1998, S. 98.

⁸ http://www.mibweb.it/mausoleoposillipo/note_storiche.htm.

⁹ Camillo Guerra (Neapel 1889–1960) machte seinen Studienabschluss an der ‚Scuola di Ingegneria‘ in Neapel 1912. Als Ingenieur für Zivilbauten realisierte er drei Zweckbauten. In seiner ersten Phase der professionellen Aktivitäten nutzte er vor allem historische Stile wie neapolitanischen Barock und Klassizismus. Schließlich erneuerte er seinen Ausdruck durch die Annäherung an die Ideen der Wagner-Schule.

¹⁰ Alisio 1988.

Damit ist es eines der wenigen Monumente, das nicht nur ägyptische Formen zitiert, sondern auch durch die Wahl des Materials und die Größenverhältnisse das Alte Ägypten rezipiert. (Abb. 55)

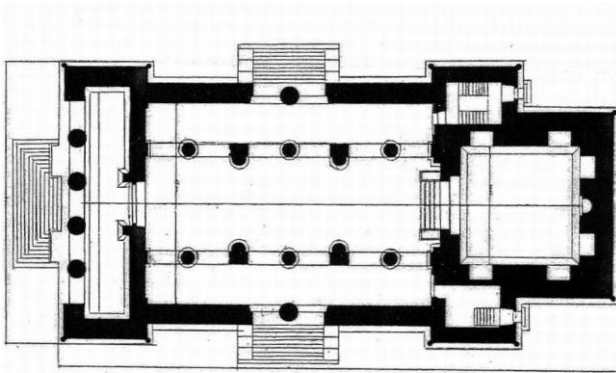


Abb. 54: Grundriss Mausoleum Schilizzi. Neapel. 1880

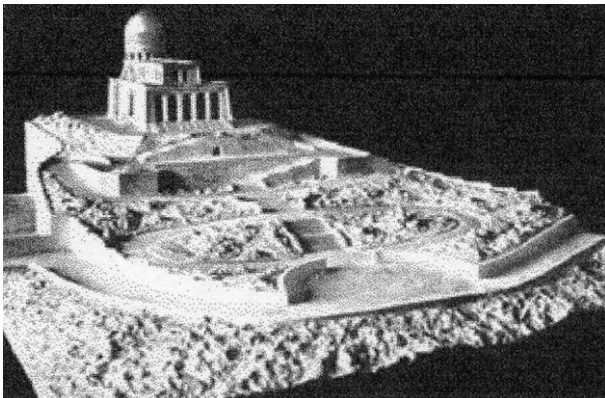


Abb. 55: Modellanlage zur Fertigstellung des Mausoleums Schilizzi. Neapel. Um 1920

Die Propyläen der Frontseite, die sich über einer Freitreppe erheben und die Rahmen, die die so bezeichneten Skulpturen ‚Engel der Zeit‘ erfassen,¹¹ nahmen ebenfalls die Schemata der ptolemäischen Zeitepoche auf, wie sie deutlich in Kom-Ombo zu finden sind. (Abb. 56, 57)

Abb. 56: Propyläen der Frontseite des Mausoleums Schilizzi mit den Skulpturen ‚Engel der Zeit‘. Neapel. 1920

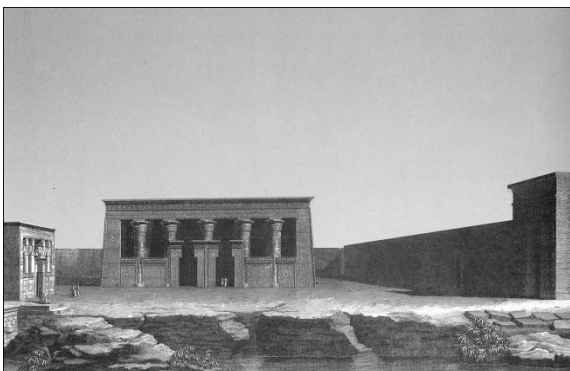


Abb. 57: Horustempel. Kom-Ombos. 304-31 v. Chr.

¹¹ http://www.mibweb.it/mausoleoposillipo/note_storiche.htm.

Die Arbeiten an dem von einer Gartenanlage mit fremdländischen Gewächsen und geometrisch angelegten Wegen umschlossenen, langgestreckten Gebäude wurden 1923 unter Camillos Leitung im Innern beendet. Wie man heute im Vergleich zwischen dem bestehenden Objekt und den Planungen Alfonsos sehen kann, wählte er eine vereinfachte Ausführung für den Innenraum, die sich in Teilbereichen der Formensprache des Art-Déco nähert. (Abb. 58)



Abb. 58: Innenansicht des Mausoleum Schilizzi. Neapel. nach 1920

Der orientalisierende Eindruck wird vor allem durch die grün und rot gebänderten Wände erhalten. Die Kuppel, von einem Himmelsgewölbe aus Mosaiken bedeckt, verstärkt den arabischen Eindruck durch Stalaktitentrompen. Gewölbebereiche, die aus Holz und Eisen vorgesehen waren, wurden in Zement umgesetzt. Die Anordnung erinnert in ihrer Komposition an Tempelanlagen mit darauf zuführenden Prozessionswegen, die zu einem auf einer Anhöhe gelegenen Heiligtum leiten. Der Sohn Alfonso Guerras führte eine Anlage zu Ende, in der sich die Schwere und Erhabenheit des ägyptischen Prachtstils mit dem Reichtum des islamischen Stils vermischte. Die Memorialarchitektur des Matteo Schilizzi griff mit dem Stil des Nillandes in besonders drastischer Weise die Vorstellung von Unvergänglichkeit auf, durch die Betonung des sorgfältig und qualitativ ausgeführten Steinbaus nochmals akzentuiert. Genutzt wurden riesige Steinblöcke aus Piperno und monolithische Säulen aus Bavenogranit, massive Architrave aus Bellona-Stein sowie farbiger Marmor für die Bänderung des Innenraums. Gerade nach der Zerstörung des Familiengrabes in Livorno ist der Wunsch Schilizzis nachvollziehbar, einen massiven Bau des dauerhaften Erinnerens entstehen zu lassen. Das Zitat des Alten Ägypten als Kombination der pharaonischen Zeiten und des bis in die heutige Zeit islamisch ausgerichteten Landes, zeigt nicht nur die veränderte Rezeption der Stile auf, die, wie zuvor schon dargelegt, beide mit ‚exotisch‘

gleichgesetzt wurden. Es konnte auch ein Hinweis auf den einer Quelle zufolge in Alexandria lebenden Zweig der Familie sein.¹²

Da Schilizzi aus einer jüdischen Familie stammte, ist die Schlussfolgerung nahe liegend, dass das Bauwerk die gleichen Beweggründe evozieren sollte, wie die neuen Synagogen der italienischen Großstädte. Denn das Mausoleum wurde in einer Zeit geplant, in der die jüdische Bevölkerung Europas ihre Gleichberechtigung in prunkvollen, oftmals orientalisierenden Gebäuden feierte.¹³ Daher bildet das Mausoleum Schilizzi, das in seinen Ausmaßen, die die Formate eines repräsentativen Sakralbaus annehmen, ein Beispiel für die Suche nach einem eigenen Stil, der den Stolz und die Integration der jüdischen Bevölkerung in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts offen zur Schau trägt.

1.2.2. Synagogen

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war – vor allem in den abendländischen Metropolen – die große Zeit der Synagogen. In Westeuropa setzte sich vom Revolutionsjahr 1848 an immer stärker die Emanzipation der Juden durch, im besonderen nach der Einigung Italiens und Deutschlands und im Verlauf der nationalstaatlichen Bestrebungen innerhalb des österreichisch-ungarischen Reiches in den Jahren um 1870. Damit begann eine neue Welle der Gleichstellung, die sich in der Errichtung von Sakralbauten manifestierte.¹⁴ Fünfzig Jahre lang sollten orientalisierende Formen für Synagogen eine große Rolle spielen. Es gab kaum Möglichkeiten sich auf historische Vorbilder zu beziehen. Nach der Zerstörung Jerusalems und der Vertreibung der Juden aus Palästina konnten keine repräsentativen Formen mehr entwickelt werden. Nur in dem toleranten geistigen Klima des maurischen Spaniens konnten sie eine eigene Baukultur entwickeln. Davon zeugen heute noch die im Mudjedar-Stil erbauten Synagogen in Toledo und Sevilla. Im übrigen Europa lebten sie als isolierte Minderheiten in einer meist feindlich eingestellten Umgebung. Bis ins 19. Jahrhundert hinein sah man in ihnen nicht die Anhänger einer besonderen Konfession, sondern Angehörige einer fremden Nation,

¹² Alfonso Guerra (1845–1920) besuchte nach einem Studium der Graphik das Institut der Schönen Künste und die Schule von Enrico Alvino. Er arbeitete an zahlreichen Projekten der neapolitanischen Architektur mit. 1867 schloss er seine Studien als Ingenieur der Zivilarchitektur ab. 1879 organisierte er in Neapel eine Ausstellung der Künste und des Ingenieurwesens. Im Laufe der folgenden Jahre war Guerra an weiteren Projekten beteiligt und in vielen Organisationen und Zusammenschlüssen der Ingenieure als Vorsitzender aktiv beteiligt, welches die große Wertschätzung seiner Arbeiten in dieser Stadt zeigte. In den letzten Lebensjahren war sein großes Projekt der Bau der Eisenbahnlinie Neapel – Rom, das ihn wohl sehr intensiv in Anspruch nahm, so dass er kaum noch Architekturen für Neapel erstellen konnte. http://www.mibweb.it/mausoleoposillipo/note_biografiche.htm

¹³ Nach den Pogromen im 16. Jahrhundert durch die spanischen Regierungen von Mailand, Neapel und Sizilien lebten in den größten italienischen Territorien zu Anfang des 19. Jahrhundert nur wenige Juden. Im Kirchenstaat hatte 1569 bereits Pius V. die Juden aus allen Orten außer Rom und Ancona 1569 vertrieben. Die römische Gemeinde war mit ungefähr 3000 Mitgliedern – neben der etwa gleich starken von Livorno – die größte in ganz Italien. Nur die Mittel- und Kleinstaaten besaßen noch größere jüdische Gemeinden mit insgesamt etwa 33000 Mitgliedern. Vor allem die Medici hatten im 16. und 17. Jahrhundert die Judenansiedlungen durch Gewährung großer Freiheiten begünstigt.

¹⁴ Zu den ersten bedeutenden Neubauten in Europa zählte die neuromanische Synagoge, die Gottfried Semper 1838–40 für die jüdische Gemeinde in Dresden entwarf. Hier beschränkte sich die Verwendung maurischer Ausstattung noch im Wesentlichen auf den Innenraum. Die große öffentliche Anteilnahme bei der Einweihung bestätigte viele Juden in der Überzeugung, dass mit der Errichtung eines repräsentativen Bauwerks auch ihre neue gesellschaftliche Stellung unerschütterlich geworden sei. Otto Simonsons Synagoge von 1854–55 in Leipzig war die erste der orientalisierenden Großstadtsynagogen. Weitere Synagogen entstanden in Wien 1853–58, Budapest 1855, Berlin 1859–66, New York 1872.

denen man kein Recht auf uneingeschränkte Berufsausübung und Wahl des Wohnortes zugestand. Ihre unsichere und immer wieder bedrohte gesellschaftliche Situation drückte sich deshalb auch in ihren Sakralräumen aus. Sie fielen kaum auf, waren den regionalen Bauformen angepasst und selten von der Straße aus zu sehen.

Die Freiheiten ab den 1860er Jahren erzeugten Wanderungsbewegungen und soziale Veränderungen in den Gemeinden. Viele osteuropäische Glaubensmitglieder zogen nach Westen. Besonders in großen Städten wie Wien, Berlin, Florenz und Rom nahm der jüdische Bevölkerungsanteil zu. Dieser Austausch führte zu Veränderungen in der Form der Religionsausübung. Reformer versuchten, die Liturgie von überkommenen Ritualen zu befreien. Sie passten den Gottesdienst dem protestantischen Kultus an, indem sie Orgel und Gesang einführten und Gebete und Predigten in nationaler Sprache abhielten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzten sich die Neuerungen fast allgemein durch, nur eine kleine Gruppe von Orthodoxen hielt an den alten Bräuchen fest. Die verschiedenen Auffassungen fanden ihren Ausdruck in unterschiedlichen baulichen Ausführungen der neuen Synagogen. Während die Orthodoxen die traditionelle Platzierung des Almemors, des erhöhten Pultes, an dem der Rabbiner die heiligen Schriften vorliest, in der Mitte der Synagoge beibehielten und deshalb Zentralräume bevorzugten, glich sich der Grundriss der Reformsynagogen dem dreischiffigen Basilikaschema an. Der Almemor rückte an die Ostwand vor den Heiligen Schrein, in dem die Torarollen aufbewahrt wurden.

Vercelli

Mit der Synagoge von Vercelli, einer Kleinstadt in der Nähe Turins, begann die Präsentation des aufkeimenden jüdischen Selbstbewusstseins in Italien. (Abb. 59, 60)

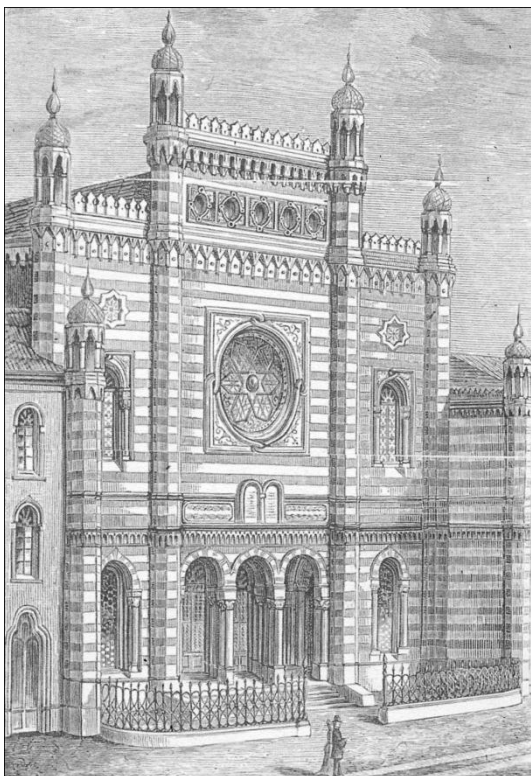


Abb. 59: Fassade der Synagoge in Vercelli. 1874

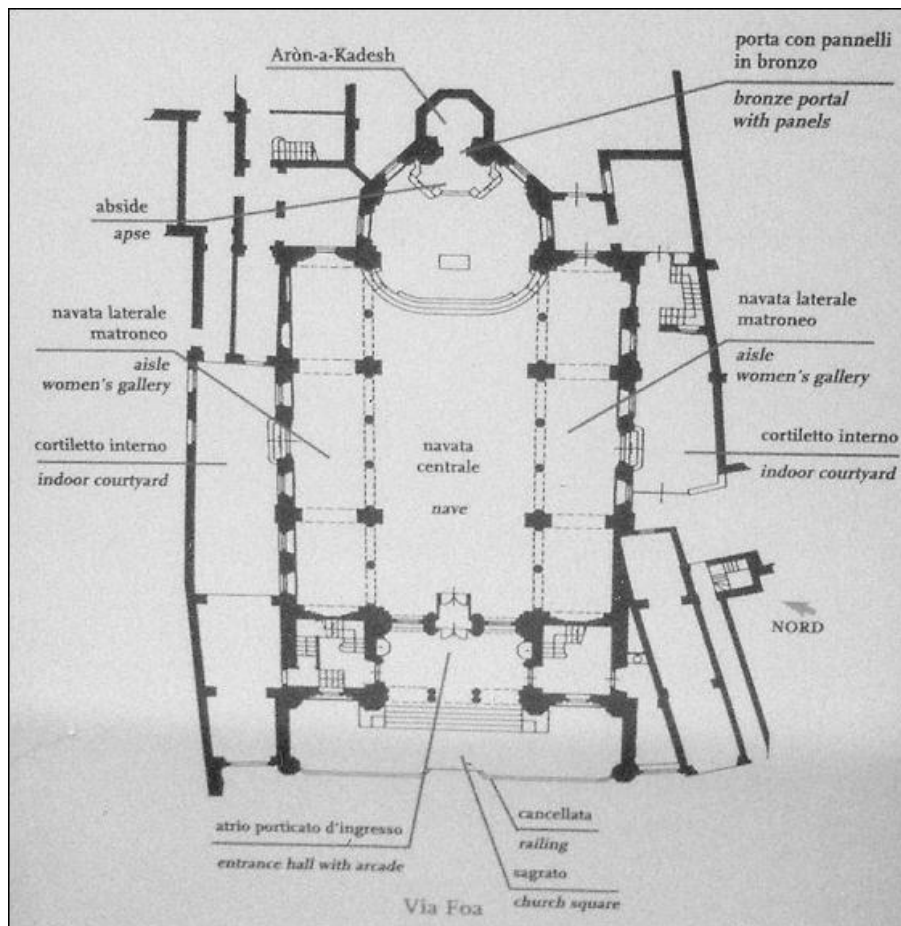


Abb. 60: Fassade der Synagoge in Vercelli. 1874

Das Gebäude liegt im Zentrum des alten Ghettos der Stadt, am selben Ort, an dem zuvor schon ein Bethaus existiert hatte. Erst beim Betreten des Straßenzuges ist es zu erkennen. Dann erschließt es sich jedoch als eine repräsentative Architektur. Der Eindruck der Größe und der imposanten Fassade wird durch den überraschenden Blick aus der engen Gasse auf die Höhenausrichtung verstärkt. Der Projektleiter dieses Baus war der einheimische Architekt Giuseppe Locarni, der sich einige Jahre später am Wettbewerb für die Turiner Synagoge mit einem ebenfalls maurischen Entwurf beteiligte.

Schon seit 1858, kurz vor der offiziellen Gleichstellung der Juden, bestanden Pläne für den Bau eines neuen Gebäudes. Zunächst wurde der Florentiner Architekt Mario Treves

in die Entwicklung einbezogen, doch dessen Vorschläge wurden zugunsten der sich mehr auf den maurischen Stil beziehenden Entwürfe Locarnis nicht umgesetzt.¹⁵

Zwischen 1874 und 1878 wurde die Synagoge von Vercelli in nur vier Jahren realisiert. Seitdem erstmalig sakrale Bauwerke für die jüdische Bevölkerung errichtet werden durften, die höher als die bestehenden christlichen waren, wurde diese als Darlegung der Emanzipation eingesetzt. Locarni entwarf einen Tempel, der, obwohl nur ein asymmetrisches Grundstück vorhanden war, eine annähernd symmetrische Grundstruktur aufweist. Angelehnt an die Reformsynagogen entstand in Vercelli eine dreischiffige Basilika mit Naxos, polygonaler, durchfensterter Chorausbildung,

¹⁵ Karwacka Codini, Ewa: L'opera di Marco Treves nei Templi di Firenze e di Vercelli. In: Giusti/Godoli 1999, S. 211–220.

Apsiden und Rundbogenfenstern. Beibehalten wurde die Trennung von Männern und Frauen durch in die Seitenschiffe eingezogene Emporen.

Die in Grautönen gestreifte, symmetrische Fassade zur Straßenfront, die aus drei Zonen besteht, wurde durch den dreibogigen Eingangsbereich, Rosette und Arabesken strukturiert. Türmchen, die mit Zwiebelkuppeln abschließen, bekrönen den Bau. Eine heute kaum noch vorhandene Vergoldung schmückte die Außenfassade. Zur Unterstreichung der Höhenausrichtung nutzte Locarni die Wirkung von Pilastern. Um einen Zentralkörper komponiert, schloss er das Gebäude mit einer Spitzkuppel ab. Obwohl der Architekt eine durchaus originelle Lösung für das bestehende Grundstück gefunden hat, ist keine vollständige Loslösung von den historischen Gegebenheiten erfolgt, da die Vercelleser Juden durch diesen Neubau nicht aus dem ehemaligen Ghettobereich herausgetreten sind. Trotz der im Verhältnis zur engen Straße durchaus beeindruckenden Ausmaße ist der Blick auf den Sakralbau erst aus nächster Nähe möglich.¹⁶ Durch die reformierte Struktur wurde sehr früh versucht, die neugewonnene Anerkennung zu präsentieren, jedoch noch nicht in letzter Konsequenz durch die freie Wahl des Baugrundstücks.

Florenz

Nachdem 1864 Florenz für einige Jahre die Hauptstadt Italiens geworden war, stellte die örtliche Gemeinde sogleich ihren Patriotismus und den gleichberechtigten Status durch einen repräsentativen Tempel zur Schau. Schon seit 1842 war vorgesehen, innerhalb des Ghettobereichs einen neuen Sakralbau zu errichten. Aus der Erbschaft des Daniele Levi waren Gelder für den Bau des Gotteshauses vorhanden, das schließlich ab 1874 gebaut wurde. 1882 fand die Einweihung statt. (Abb. 61, 62) Die Synagoge wurde geplant und ausgeführt durch die einheimischen Architekten Mariano Falcini, Vicente Micheli und Marco Treves. Durch die politischen Entwicklungen ergab sich die Möglichkeit, diese Planungen an einem anderen Ort umzusetzen.¹⁷ In einem sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schnell ausbreitenden Gebiet am Rande der Stadt, in der Via Farini, weit weg vom alten, mitten in der Altstadt gelegenen Ghettobereich, wurde nun ein imposanter Bau erstellt.¹⁸

Auf einer Grundfläche von mehr als 50 x 25 Meter erbaut, hat die Synagoge die Form eines griechischen Kreuzes, welches von einer Kuppel überwölbt wird. Deren Silhouette erinnert, wie schon Eduardo Vitta – ein Mitglied des Baukomitees – meinte, an die der Moscheen und Kalifengräber in Kairo.¹⁹

¹⁶ Als Gegensatz zu den vorsichtigen Ansätzen der Vercelleser Juden kann man das Vorhaben der jüdischen Gemeinde der Großstadt Turin ansehen, sich mit dem imponierenden Gebäude des heute als Mole Antonelliana bekannten Baus von Alessandro Antonelli in der Stadt bemerkbar zu machen. Die Fertigstellung dieses ehrgeizigen Projektes durch die jüdische Gemeinde scheiterte schließlich an den Kosten und führte zu der heute noch erhaltenen Synagoge des Architekten Enrico Petiti, die stattdessen von 1880 bis 1884 ausgeführt wurde. Krinsky, Carol Herselle: Europas Synagogen. Architektur, Geschichte, Bedeutung, Stuttgart 1988, S. 369ff.

¹⁷ 1848 wurde das Ghetto aufgelöst, doch erst zum Ende des Jahrhunderts wurde die alte Bebauung abgerissen.

¹⁸ Das Ghetto lag in der Nähe des Doms zwischen der Via Roma, Piazza della Repubblica, Via Brunelleschi und Via de'Pecori.

¹⁹ Krinsky 1988, S. 346.

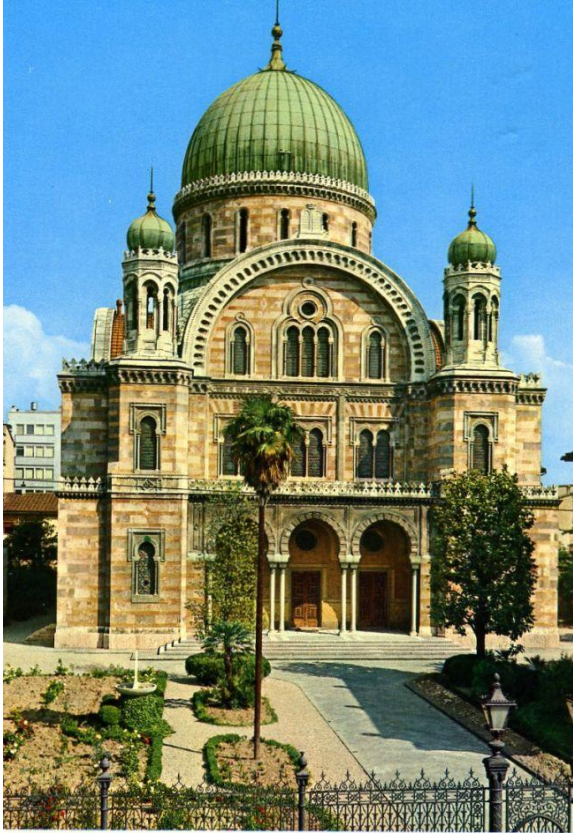


Abb. 61: Fassade der Synagoge in Florenz. 1882

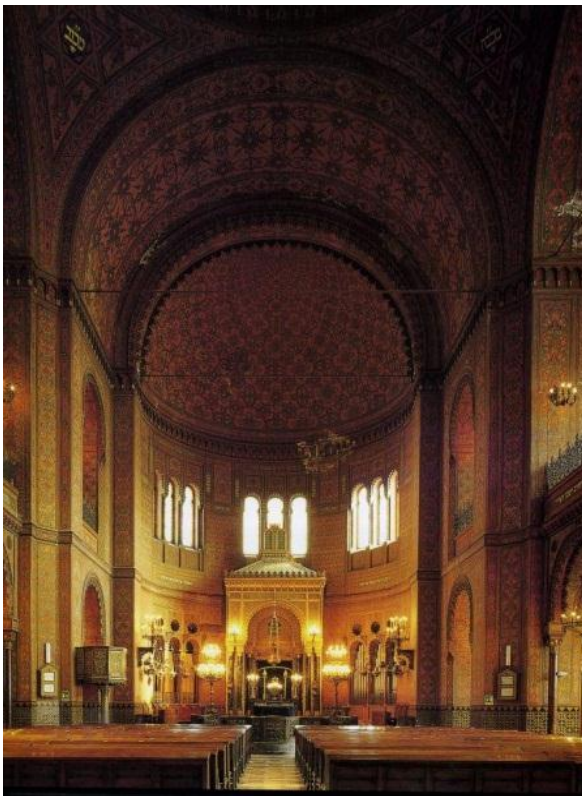


Abb. 62: Betsaal der Synagoge in Florenz. 1874–82

Die nach Westen hin gelegene Fassade wird von einem Vorplatz eingerahmt, den die Gemeinde mit Palmen und anderen exotischen Gewächsen bepflanzt. Daraus erhebt sich der Bau mit einem aus rotem Kalkstein und hellgelbem Travertin

gebänderten Mauerwerk. Die Hauptfassade mit dem imposanten Eingangsportal schließt mit einem halbrunden Giebel ab. Mit kupfernen Zwiebelkuppeln bekrönte Türme rahmen die Fassade ein. Im westlichen Bereich des Baus finden sich ein Narthex mit Treppenaufgängen und Garderoben sowie Ankleide- und Verwaltungsräume zu beiden Seiten der Apsis.

Das Innere des Gebäudes betritt man durch eine von drei Hufeisenbögen gegliederte Fassade. Im farbenfrohen Betsaal enden die Zackenbögen in den großen Wölbungen der zentralen Kuppel. Emporen erstrecken sich über drei Arme des Grundrisses und lassen im Osten Platz für eine Apsis, in der die Heilige Lade und der Almemor untergebracht sind. Diese ist durch zwei flache Stufen erhöht und erinnert an die Minbar einer Moschee. Der Almemor folgt in dieser Synagoge aschkenasischen Bräuchen, so wie die gesamte Anlage an den Ritualen der reformierten Juden orientiert ist.

Das Dekor der Mauerflächen und der Innenausstattung wurde von verschiedenen kleinteiligen Ornamenten islamischer Herkunft abgeleitet, die einen direkten Bezug zur Alhambra aufweisen und beispielsweise durch Owen Jones' Publikation „*The Grammar of Ornament*“ verbreitet wurden.²⁰ (Abb. 63, 64)

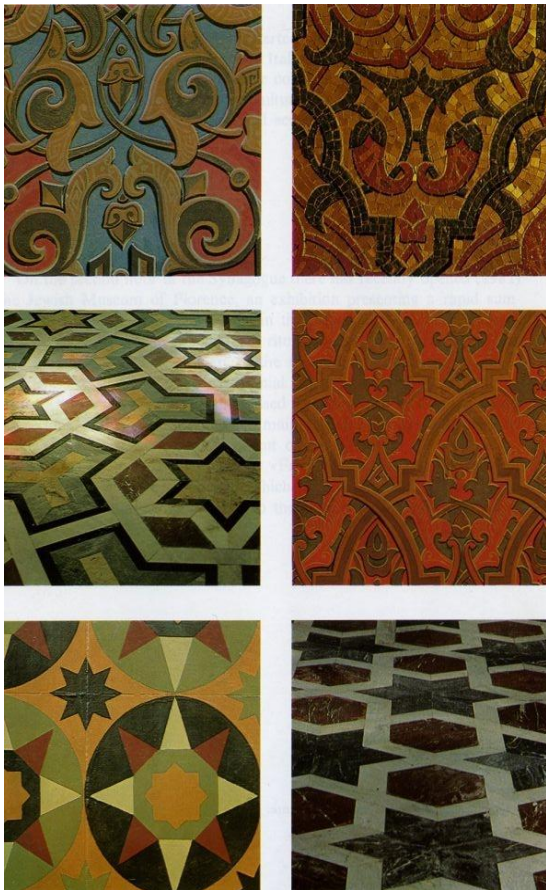


Abb. 63: Ornamentik im Innern der Synagoge in Florenz. 1874–82

²⁰ Jones, Owen: *Grammar of Ornament*, London 1856

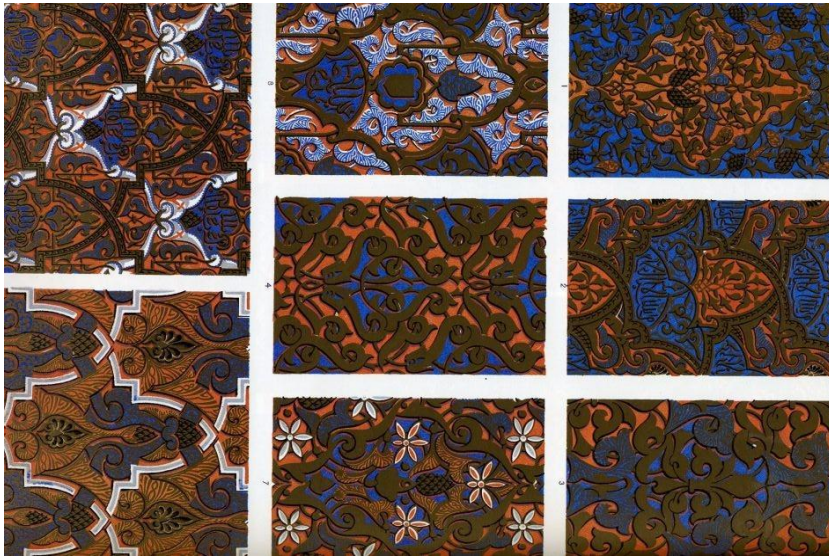


Abb. 64: Maurische Ornamente. Aus: Owen Jones: The Grammar of Ornament, Tafel 43. London 1856

Angelehnt an islamische Formen weisen die grundlegenden Merkmale des Entwurfs – das griechische Kreuz mit zentraler Kuppel, Emporen in den Armen des Kreuzes, die Turmaufbauten, der runde Giebel und die dem islamischen Stil entlehnten Bauelemente – auf die Gebetshäuser aus den 1860er Jahren hin, wie beispielsweise die Breslauer und die Londoner Synagoge.²¹ Die Kennzeichen der großen aschkenasischen Häuser in Nordeuropa bildeten die naheliegenden Beispiele für die Florentiner Gemeinde, die mit dem Aufgreifen dieser Architekturdiskussion ihre gefestigte Stellung im italienischen Staat demonstrieren wollte. Von der Kölner Synagoge kannte man die auffallende Kuppel im mohammedanischen Stil. Der Leipziger Bau hatte Hufeisenbögen und andere maurische Details, wie so viele jüdische Sakralbauten, die in der Zeit zwischen der Dresdner, 1838–40, und der Florentiner Synagoge erbaut worden waren. Der riesige, halbrunde Giebel an der Florentiner Fassade war auch an der Hauptsynagoge in der Rue de la Victoire in Paris zu finden; eine Stadt, in der Treves gearbeitet hatte, was die Ableitung leicht nachvollziehbar werden lässt. Minarett-Türme waren an den Hauptfassaden der Synagogen in der Tempelgasse in Wien und in der Rumbachstraße in Budapest angebracht. Der Aufbau der Emporen zitiert die Synagoge von Toledo, die um 1200 im Mudéjar-Stil gebaut wurde. Damit wurde zusätzlich ein Bezug zur Gleichstellung der Juden in der Vergangenheit zitiert.

Über Veröffentlichungen in internationalen Bauzeitschriften und die weltweite Atmosphäre in Florenz hatten die nordeuropäischen Tempel auch dort Einfluss. Der Bezug auf diese Vorbilder lässt sich auch mit der Mehrzahl der aschkenasischen Juden in der Florentiner Gemeinde seit ihrer Wanderungsbewegung erklären. Dennoch stellt sich die berechnete Frage, warum die patriotisch motivierte Gemeinde nicht versuchte, eine unabhängige, mehr auf den Standort angepasste Lösung für ihr Vorhaben zu entwickeln. Im Jahre 1870, als die neue Synagoge sich noch im Stadium der Diskussion befand, sandten die Vorstände der italienischen jüdischen Gemeinden eine Botschaft an den König Vittorio Emanuele II., in der sie ihre Loyalität dem neuen Königreich Italien gegenüber und ihre Absicht bekundeten, nur „in unseren Gebetstempeln daran zu denken, dass wir Israeliten sind.“²² Da die städtischen Beamten von Florenz solch ungewöhnliche Bauten ebenso akzeptierten

²¹ Krinsky 1988, S. 345.

²² Krinsky 1988, S. 346.

wie der König die einheimischen Juden, weil sie ihre Stadt durch ein weiteres schönes Gebäude bereicherten, hatte die Regierung diese offenbar als eine Gruppierung anerkannt, die mit einer eigenen, unabhängigen Geschichte betrachtet werden wollte. Die Tatsache, dass sie über Jahrhunderte davon ausgeschlossen gewesen waren, als vollwertige italienische Bürger anerkannt zu sein, hatte ihre Selbstbetrachtung geprägt. Obwohl sie Wert darauf legten, Florentiner Bürger zu sein, war es ihnen wichtig, die Identifikation mit dem Judentum zu betonen. Die Gemeindemitglieder nahmen wahr, dass diese außereuropäischen Formen mit der Herkunft ‚aus dem Orient‘ assoziiert wurden und dies die Christen in ihrem verankerten Denken über das jüdische ‚Anderssein‘ sowie in ihrem Stolz auf ihre eigene Historie nicht negativ aufnahmen. Damit lag dem Bau der Synagoge eine deutliche Äußerung der selbstbewussten Gleichstellung innerhalb der Stadt zugrunde. Die Gewissheit, ein Teil der Stadtgeschichte zu sein, wurde nicht nur durch die Pracht des Baus, sondern auch Linie durch den kupfernen Kuppelabschluss präsentiert. Seit der Fertigstellung waren die Juden im städtischen Panorama zusammen mit den Kuppeln des Doms und der Medicikapelle prägnant vertreten. Aus der Luft betrachtet liegen sie sogar geografisch auf einer geraden Linie. Inwieweit dies bewusst geplant wurde, kann nicht belegt werden. Doch sollte darauf hingewiesen werden, dass die Juden einen außerhalb der Altstadt gelegenen, frei wählbaren Bauplatz gekauft hatten. Damit nutzten sie keinen traditionellen Siedlungsraum der Gemeinde, was die Vermutung plausibel erscheinen lässt, dass in der Auswahl der Lage eine – wenn auch subtile – Absicht steckte. Mit diesem eigenen Beitrag zum Stadtbild traten die Juden von Florenz endgültig aus der Unauffälligkeit heraus und präsentierten durch den Kuppelbau einen deutlichen Hinweis ihrer Eigenständigkeit, gleichzeitig mit der Zugehörigkeit zur Stadtgeschichte.

Rom

Obwohl gerade in der Ewigen Stadt eine der ältesten und einflussreichsten jüdischen Gemeinden Europas situiert war, wurde dort erst relativ spät eine repräsentative Synagoge erstellt. Erst 1879, als Rom zur Hauptstadt Italiens ernannt wurde und die Juden von der päpstlichen Obergewalt befreit worden waren, konnten sie sich außerhalb des römischen Ghettos niederlassen. Nach dem Abriss des alten Siedlungsraumes ab 1885 kauften sie 1888 von der Stadt ein Grundstück zur Errichtung eines neuen Sakralgebäudes. 1889 begann man mit der Ausschreibung eines Wettbewerbs. Das Programm schrieb die Kapazität des Gebäudes, nicht aber die stilistische Orientierung vor, so dass den Teilnehmern alle Möglichkeiten zur phantasievollen Gestaltung gegeben waren.²³ Jüdische und christliche Architekten reichten 26 Entwürfe ein. Eines vor allem wurde mit diesen Vorschlägen deutlich: Alle gingen mit größter Selbstverständlichkeit mittlerweile davon aus, dass eine Synagoge einen eigenständigen Bautypus darstellt, der sich auch nicht an Kirchen anpasst. Auf mehreren der abgelehnten Entwürfe waren die Außenmauern mit Ornamenten überladen, im Allgemeinen mit maurischen oder entfernt nahöstlichen sowie ägyptischen.²⁴ Als Beispiele für die orientalisierenden Beteiligungen werden im Folgenden einige Beiträge vorgestellt, wie der von T. Canessa und F. Fasce. Deren Projekt, publiziert in der florentinischen Zeitschrift „*Ricordi di Architettura*“, zeigt eine Komposition aus einem horizontal gebänderten Zentralbau mit Anklängen an die Hagia Sophia. (Abb. 65)

²³ Krinsky 1988, S. 360.

²⁴ Meek, H. A.: *The Synagogue*, London 1995, S. 268.

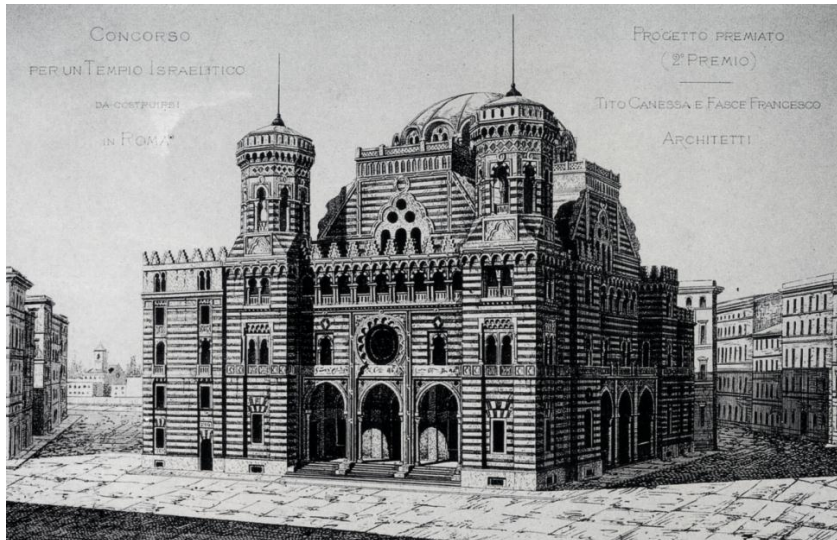


Abb. 65: Entwurf für einen israelitischen Tempel in Rom. T. Canessa und F. Fasce. 1889

Als Hauptansicht wurde eine Doppelturmfassade mit dreibogigem Portaleingang und Rosette vorgeschlagen. Bis auf die Türme wird dieser Aufbau auf den vier Seiten des Baus wiederholt. In der Gesamtbetrachtung verarbeitete diese Konzeption Elemente aus allen kürzlich zuvor erstellten italienischen Synagogen. Die Hauptfassade mit den Turmaufbauten bezieht sich auf Florenz. Die Rosette stammt aus Vercelli, der Turmabschluss wurde in Turin entwickelt. Als Innovation kann die flache, den gesamten Innenraum überdeckende Kuppel angesehen werden, die dem Bau eine gewisse Zentrierung gibt.

Dagegen entwarfen die römischen Architekten Costa & Armanni eine Synagoge mit der Silhouette einer fünfschiffigen Basilika. (Abb. 66)

Abb. 66: Entwurf für einen israelitischen Tempel in Rom. Costa & Armanni. 1889

Der Grundriss des Gebäudes erinnert eher an ein griechisches Kreuz mit Narthex. Der vorspringende Mittelteil der Fassade greift auf ägyptische Pylonen zurück. Hinter diesem erhebt sich ein quadratischer Tambour unter einer krönenden Stufenpyramide, dem Abschluss des Mausoleums von Halikarnassos abgeleitet. (Abb. 67)

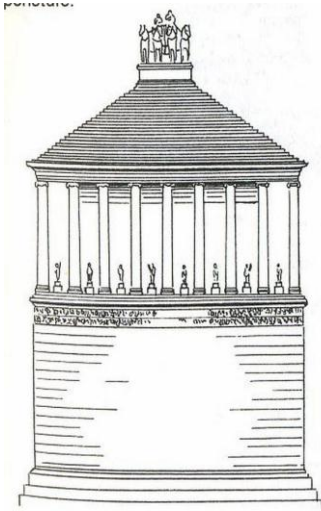


Abb. 68: Dachaufbau des Mausoleums des Königs Mausolos von Halikarnassos. 4. Jahrhundert v. Chr.

Die Ornamente sind hauptsächlich mesopotamischen, ägyptischen und islamischen Vorbildern entnommen worden. Der Kontrast zwischen den dünnen Säulen und den Nasenbögen am Pylon sowie den großen, glatten Flächen an den anderen Bauteilen war stark und ungewöhnlich.

Den ersten Preis erhielt bei diesem Wettbewerb ein jüdischer Architekt aus Bologna, Attilo Muggia, der Professor für Architektur an der Ingenieurschule in Rom und später Mitglied der Jury des Wettbewerbs für das Gebäude des Völkerbundes war. (Abb. 68)

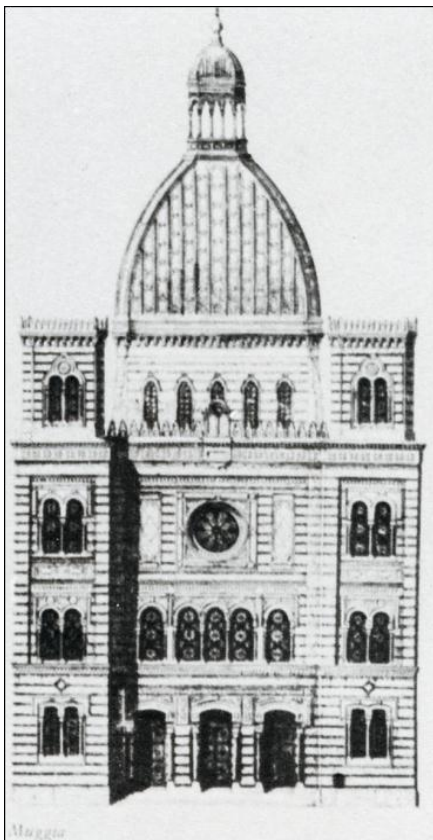


Abb. 68: Prämierter Entwurf des Wettbewerbes für eine Synagoge in Rom. Attilo Muggia. 1889

Er reichte einen Entwurf für ein zweitürmiges, vierstöckiges Gebäude mit gebändertem Mauerwerk ein, das der Florentiner Synagoge glich. Es war von einem quadratischen Tambour mit einer hochgezogenen Kuppel gekrönt, die der Mole Antonelliana entlehnt war. Muggia meinte, dass diese Form mystisch wirke und seinem Bau ein eigenes, besonderes Aussehen verleihe, ohne die Kuppelformen der Kirchen zu imitieren. Die Mischung von Stilformen, so meinte er, würde die Juden daran erinnern, dass sie auf immer mit den Orten und Ländern verbunden wären, in denen sie gelebt hatten, und würde zugleich den Tempel in Jerusalem andeuten, der, wie er wissenschaftlichen Abhandlungen entnommen hatte, auch eklektizistisch gewesen war.²⁵ Doch keiner der Entwürfe entsprach den Wettbewerbsbestimmungen vollkommen und wurde gebaut. Ein weiterer wichtiger Grund für den Aufschub des Plans war, dass die Baugelder um ein Drittel gekürzt werden mussten. Zudem tauschte 1896 die jüdische Gemeinde mit der Stadt Rom einen Streifen Land im alten Ghettobereich gegen ein neues, am Tiber gelegenes Baugrundstück. Die Lage der nun erneut zu planenden Synagoge rückte an einen anderen, diesmal sehr repräsentativen und von weitem sichtbaren Platz. Dieses Projekt musste nun nicht mehr durch besondere finanzielle Aufwendungen unterstützt werden, denn der Standort sprach für sich. Die Gemeinde bat daraufhin die Architekten, die beim ersten Wettbewerb preisgekrönt worden waren, unter diesen neuen Bedingungen bis zum Mai 1899 erneut eine Synagoge vorzuschlagen, die vom ‚Portico di Ottavio‘ ein harmonisches Bild bieten und vom Fluss aus sichtbar sein sollte. Nur Costa & Armanni reichten einen weiteren Beitrag ein und erhielten daraufhin den Auftrag. Die Architekten entwarfen diesmal eine überkuppelte Synagoge mit zentralem Grundriss, der von 1901–04 umgesetzt wurde. (Abb. 69)



Abb. 69: Außenansicht der Synagoge in Rom. Costa & Armanni. 1901–04

Auf einer Gesamtfläche von 3373 Quadratmeter nahm die Synagoge 1200 Quadratmeter des Bauplatzes ein. Der Rest des Grundstückes wurde für eine Gartenanlage verwendet. Eine zweistöckige Vorhalle mit einem offenen Portikus aus assyrischen Säulen führt zu einem Betsaal in Form eines griechischen Kreuzes, dessen Höhe bis zur Spitze der vierseitigen Kuppel 46 Meter beträgt. Die Maler

²⁵ Krinsky 1988, S. 360f.

Bruschi und Brugnoli schufen auf den Wänden des Innenraums Dekorationen in warmen Farben, die Assoziationen mit Wandteppichen entstehen ließen. (Abb. 70)

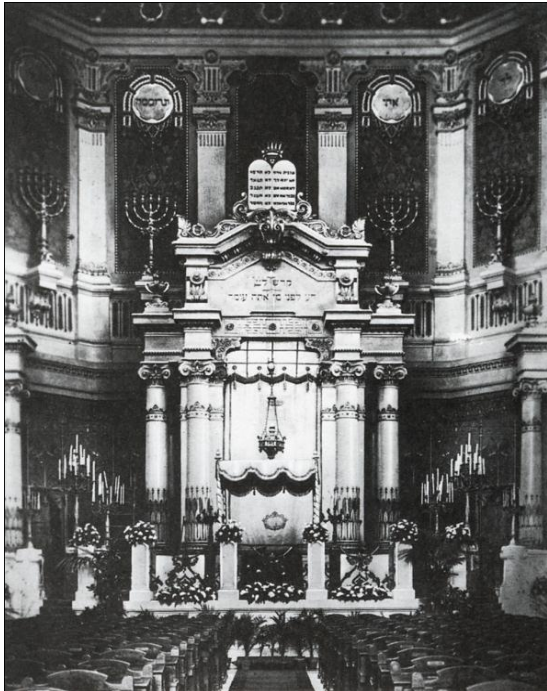


Abb. 70: Innenansicht der römischen Synagoge mit Blick auf die Heilige Lade. Costa & Armanni. 1901–04

Die Kuppel wurde als Sternenfirnament ausgestaltet.²⁶ Die assyrisch-babylonischen sowie ägyptischen Stilelemente erscheinen nur in dekorativen Details wie Säulenkapitellen und den reichen Zierprofilen. Das Gebäude wirkt kompakt und massiv durch die Akzentuierung der Quadrate und Rechtecke in der Außengestaltung. Die Betonung der antiken Baukunst und vor allem der römischen, ist eine Erklärung dafür, dass die Planer der Ansicht waren, ihr Werk harmonisiere vollkommen mit den anderen Gebäuden Roms. Der Gesamteindruck, den die Synagoge von außen vermittelt, ist daher eher römisch als exotisch. Der phantasievolle und üppige Entwurf von Costa & Armanni aus dem Jahre 1889 wäre im Stadtbild beherrschender gewesen als das kompromissreiche und letztendlich sich an die Stadtarchitektur anpassende Gebäude, das dadurch von dem Beginn des erneuten Niedergangs des jüdischen Selbstverständnisses berichtet.

1.3. Im Gewand des Orients – Imagearchitektur

Die nationale Wirtschaft Italiens wurde erst allmählich durch eine industrielle Produktfabrikation ausgebaut. Drei Viertel der gesamten Bevölkerung Italiens lebten auf dem Lande und weder Landwirtschaft noch Industrie boten der ständig wachsenden Bevölkerung – von 1870–1900 betrug die Zunahme mehr als fünf Millionen – genügend Erwerbsmöglichkeiten. Die vor allem im Norden entwickelten Industrieanlagen und Kraftwerke entsprachen oftmals nicht nur den technischen Gegebenheiten, sondern probten auch neue, aussagekräftige Architekturen für diesen aktuellen Bautypus. Obwohl die Anwendung von Stahl- und Glaskonstruktionen als innovativ und geeignet galt, entstand ein Trend, die

²⁶ Die bemalten Flächen der Kuppel sind besonders leuchtend und transparent, weil nach Aussagen der Architekten die Kuppel aus Aluminium besteht. Krinsky 1988, S. 361.

Funktionen hinter pittoresken Fassaden zu verbergen, die das Renommee der Produkte unterstrichen. Der orientalisierende Stil war bei der Ermittlung nach einer adäquaten Form für Industriebauten kein Einzelfall. Häufig sollte die eigentliche Funktion der Anlage durch die Wahl der Stile überdeckt werden, indem sie sich von Palästen, ägyptischen Bauwerken oder Moscheen ableiteten.²⁷

1.3.1. Villaggio Crespi d'Adda

In der Nähe Bergamos befindet sich das von der Unesco als Weltkulturerbe unter Schutz gestellte frühe Industriedorf ‚Villaggio Crespi d'Adda‘. (Abb. 71) 1876 initiierte Cristoforo Benigno Crespi den Bau zu dieser Anlage, die bei dem Mailänder Architekten Ernesto Pirovano in Auftrag gegeben worden war. 1878 wurde mit der Umsetzung begonnen, die in mehreren Bauabschnitten bis 1928 andauerte.

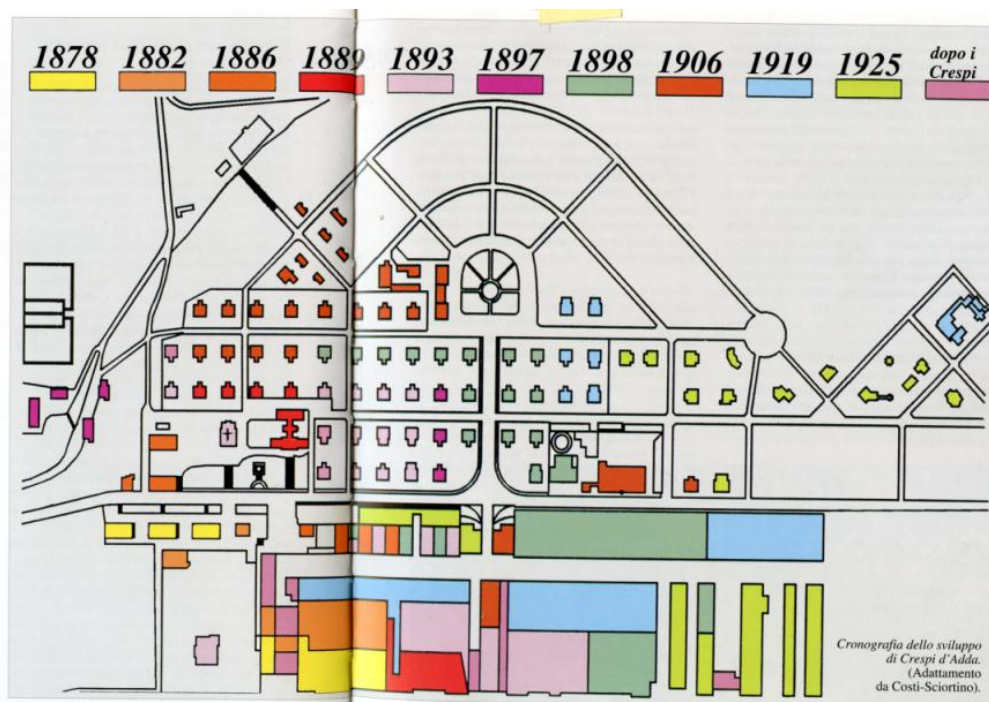


Abb. 71: Chronologische Bautentwicklung des Villaggio Crespi Adda. 1878–1925

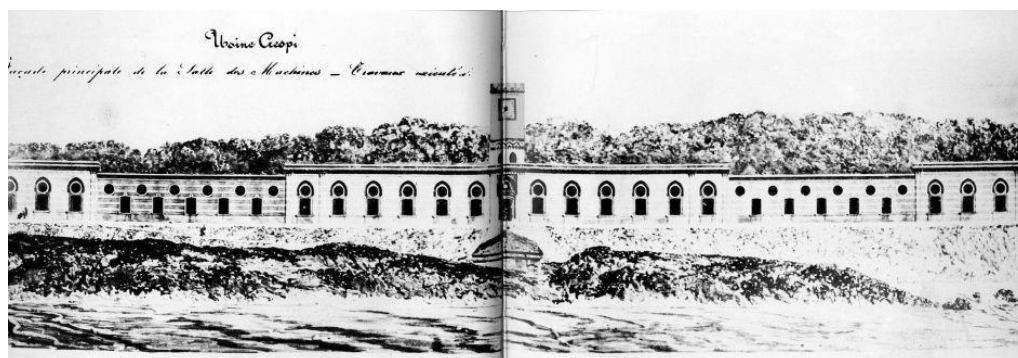


Abb. 72: Erste Fabrikanlage des Villaggio Crespi d'Adda. 1878

²⁷ Weitere Beispiele bieten das Dampfmaschinenhaus in Potsdam von Ludwig Persius, 1841–43, das Bahnhofsgebäude der District Railways Blackfriars, London 1870, wie auch die Tabakfabrik Yenidze in Dresden Martin Hammitzsch, 1907–09, die Insektenpulverfabrik Johann Zacherl in Wien-Döbling von Karl und Julius Mayreder, 1892–93 oder die ebenfalls einem indischen Palast gleichende Zementfabrik in Alzano, in der Nähe Bergamos.

Die erste Fabrik zur Baumwollverarbeitung von 1878 bestand aus einem längs gerichteten, einstöckigen Gebäude aus Backsteinen, das auf einer kleinen Anhöhe entlang des Flusses Adda lag. (Abb. 72) Symmetrisch angeordnet wurde der Mittelteil mit quadratischem Turmaufsatz und dem ornamental geschmückten Haupteingang betont. Neben diesem reihten sich auf beiden Seiten sechs Hufeisenbogenfenster aneinander. Benachbarte Bauteile mit Flachbögen und Occuli als Fensteröffnungen schlossen mit dem dritten Bauteil ab, der ebenfalls je drei Hufeisenbögen enthielt. Die horizontale Ausrichtung wurde zusätzlich hervorgehoben durch die gebänderte Fassade und Traufen. Diese Architektur suggeriert Anklänge an Medresen, die an Moscheen angegliederten Koranschulen. Diesem Industriegebäude wurde ein Kanal zugeführt, um Flusswasser für die Baumwollverarbeitung nahe an die Produktionsstätte heranzuleiten. Die nachfolgenden Industrieanlagen wurden zwischen 1878 und 1925 gebaut. Von Angelo Colla aus Mailand begonnen wurden sie im Wesentlichen von Ernesto Pirovano, der schon zuvor mit Colla zusammengearbeitet hatte, in Kooperation mit den Ingenieuren Piero Brunati und Gaetano Moretti weitergeführt. Das horizontale Hauptgebäude am Fluss ist zweistöckig, mit einem schon Jugendstilformen aufgreifenden eindrucksvollen Haupteingang. Große Fensteröffnungen, Rustikamauerwerk und Pilaster strukturieren das rot-weiße Gebäude. Die direkt an der Straße liegenden sowie die südlich liegenden Erweiterungsbauten bestehen aus einzelnen Teilstücken, die in langer Reihung aneinandergesetzt wurden. Jeweils eine Tür oder Fenster mit Flachbögen und ein sternförmiges Fenster, wie sie in kleinerer Form in den Kuppeln von islamischen Badehäusern, den Hammam, zu finden sind, gestalten ein Bausegment. (Abb. 73, 74)



Abb. 73: Erweiterungsbauten der Fabrikationssäle des Villaggio Crespi d'Adda

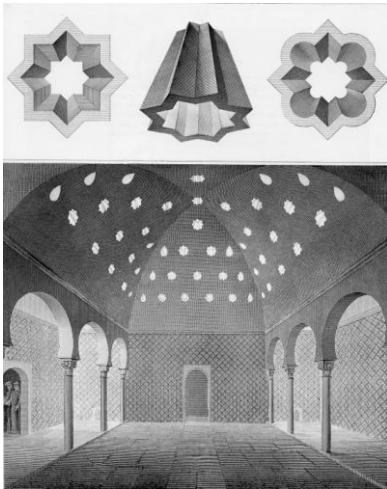


Abb. 74: Schnitt durch den Saal der Bäder, Alhambrah, Granada. Aus: James Cavanah Murphy: The Arabian Antiquities of Spain, Tafel XX. London. 1813

Türen, Fenster und die Traufe wurden mit roten Ziegeln gestaltet, während die Fassaden hellgelb verputzt wurden. Diese, wie auch die unmittelbar am Wasser horizontal ausgerichteten Bauten, deuten in ihrer Ausgestaltung nicht unmittelbar auf ihren Funktionszusammenhang hin, sondern verschleiern ihn eher. Die sich an der Straßenachse entlangziehenden Werkhallen könnten ebenso gut ein Marstall oder eine Orangerie sein, während das mehr zum Fluss ausgerichtete Gebäude die Impression eines Schlossflügels hinterlässt. Auffallend an den sich durch wiederholende Bauelemente auszeichnenden Architekturen sind sicherlich die sorgfältige Ornamentik und die polychrome Ausstattung der Fabrikanlage. Dies könnte man durchaus als Anspielung auf die Farbigeit und Qualität der dort hergestellten Textilien interpretieren.

Wie der Erbauungsplan zeigt, hatte sich bis in die Mitte der 1920er Jahre die Anlage am Ufer des Flusses Adda halbkreisförmig ausgedehnt. In Nord-Süd-Richtung liegen die produktionstechnischen Erweiterungen des Betriebes. Eine gradlinig ausgerichtete Allee trennt die Arbeitsstätten von der Siedlung, die aus von Grünanlagen umgebenen Häusern besteht.

Cristoforo Benigno Crespi war der erste Industrielle in Italien, der schon früh für seine Arbeiter und deren Familien Wohnungen und Unterkünfte in einer weiträumigen, von Grünflächen durchzogenen Siedlung erbauen ließ, wie sie durch die Gartenstadtgesellschaften in Europa verbreitet wurden. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es Bestrebungen zur Reform der inzwischen mit Konflikten beladenen Industriestädte. Die ungünstigen Umstände, die mit der Urbanisierung und Industrialisierung der Metropolen auftraten, riefen schon früh Reaktionen hervor, die diesem entgegensteuern wollten; erst in England und Frankreich, dann in Deutschland. In diesem Zusammenhang entwickelte sich die Idee der Gartenstadtbewegung. Sie wurde gleichzeitig von dem Engländer Ebenezer Howard und dem Deutschen Theodor Fritsch in den 1890er Jahren entwickelt.²⁸ So definierte der Parlamentsabgeordnete Ebenezer Howard in seinem 1898 erschienen Buch „*Garden Cities of tomorrow*“ die Gartenstadt wie folgt: „[...] eine planmäßig gestaltete Siedlung auf wohlfeilem Gelände, das dauernd in einer Art Obereigentum der Gemeinschaft erhalten wird, derart, dass jede Spekulation mit dem Grund und Boden dauernd unmöglich ist. Sie ist ein neuer Stadttypus, der eine durchgreifende

²⁸ 1899 wurde die erste Gartenstadt-Gesellschaft ins Leben gerufen, aus der 1902 die ‚Garden City Pioneer Company‘ hervorging; von dieser ausgehend entstanden sie überall in Europa zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

*Wohnungsreform ermöglicht, für Industrie und Handwerk vorteilhafte Produktionsbedingungen gewährleistet und einen großen Teil seines Gebietes dauernd dem Garten und Ackerbau sichert.*²⁹

Obwohl die Gartenstadt nicht als Arbeiterkolonie konzipiert worden war, ist das Aufgreifen dieser Siedlungsform zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Villaggio Crespi d'Adda als eine positive Umsetzung zu werten, die den Arbeitern eine lebenswerte Umwelt schuf.

Das Dorf umfasst eine Mensa, eine kleine Herberge, eine Stallung, ein Heizwerk, einen Versammlungsplatz, eine Schule und eine Kooperative. Später kamen die Kirche Madonna dell' Aiuto, Baubeginn 1891, und ab 1905 ein Friedhof hinzu, auf dem sich das Crespi-Mausoleum von Gaetano Moretti befindet.³⁰ (Abb. 186) Schon die gradlinig verlaufende Straße, die in die Ortsmitte von Villaggio Crespi führt, weist auf die dem Dorf Sinn gebende Industrieanlage: statt auf einen Kirchturm wie in historisch gewachsenen Orten blickt man hier schon von Weitem auf einen Fabrikschornstein, der in seiner Erscheinung an ein Minarett denken lässt. Auch die Schule hatte ursprünglich maurische Ornamente wie Zwiebelkuppeln, Zackenfriese, Hufeisenbögen etc., von denen heute etwas kaum mehr etwas zu erahnen ist. Dass sogar diese dergestalt eingebunden wurde, lässt auf eine bewusste frühe Indoktrination der Kinder schließen. Dieser ‚Erkennungseffekt‘ sollte sie an eine Identifikation mit den Produktionsanlagen heranführen, die ihnen durch die bekannten Bauelemente vertraut erscheinen. So sollten die Grenzen zwischen Ausbildung und Arbeit leichter zu überschreiten sein und einen autarken Lebensbereich bilden. Zu bedenken ist, dass man sich durch die Verquickung von Wohnen und Arbeit der Gemeinschaft dieses Fabrikdorfes kaum entziehen konnte, wenn man seinen Lebensunterhalt nicht verlieren wollte. Dennoch sollte nicht verkannt werden, dass die Lebensbedingungen in Crespi d'Adda einen relativ hohen Standard hatten. Die Häuser boten den Familien viel Raum, einen großzügigen Gartenbereich zur Anzucht von Obst und Gemüse und der Haltung von Tieren.

Im Norden schließt die von einem Garten umgebene Fabrikantenvilla an die Industrieanlage an, mit deren Planung um 1890 begonnen wurde und deren Fertigstellung auf das Jahr 1894 zu datieren ist.³¹ (Abb. 75)

²⁹ Howard, Ebenezer: Garden Cities of tomorrow, London 1898. dt.: Gartenstädte in Sicht, Jena 1907.

³⁰ Zum Beispiel wurde der Einkauf von Spindeln bei der englischen Firma Platt-Brothers getätigt. Cortesi, Luigi. Crespi d'Adda. Villaggio ideale del lavoro, Bergamo 1995, S. 37.

³¹ In einer Publikation „La Edifizia Moderna“, Februar 1895 wurde die Villa der Öffentlichkeit vorgestellt. Cortesi 1995, S. 88–91.



Abb. 75: Fabrikantenvilla in Villaggio Crespi d'Adda. 1890–94

Charakteristischerweise für eine solch frühe Anlage ist die Residenz der Besitzer unmittelbar an die Produktionsstätte gekoppelt.³² Auf einem rechteckigen Grundriss erhebt sich ein an das italienische Mittelalter angelehnte Backsteingebäude, dessen Zentrum ein mit Zinnen bewehrter, mächtiger Turm ist. Das rustizierte Erdgeschoss ist beherrscht von einer steinernen Massivität. Triforien, Biforienfenster, Arkaden, Merlons, Occuli, Hufeisenbögen, Zinnen und Balkone bieten eine reiche Kombination italienischer Motive, die eine Festung suggerieren. Diese Stilwahl imaginiert eine Familientradition, die ausschließlich durch die Architektur legitimiert wurde. Über das Interieur ist kaum etwas zu berichten, da bisher keine Veröffentlichungen über die Ausstattung des Gebäudes erlaubt wurden. Lediglich eine Fotografie des Atriums von 1902 steht zur Verfügung. (Abb. 76)

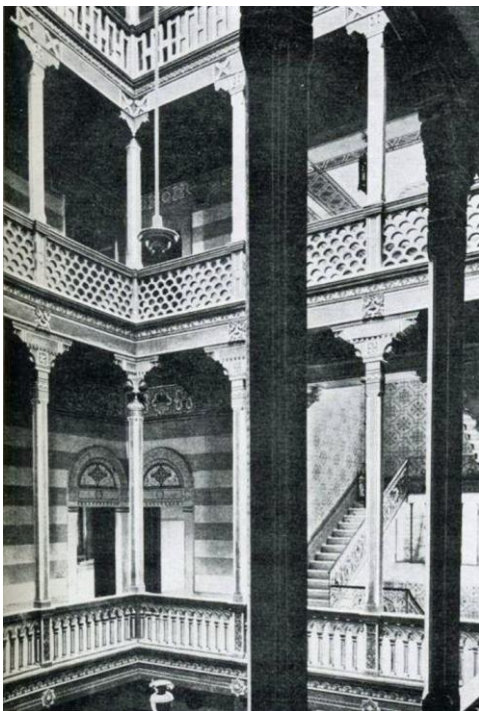


Abb. 76: Atrium der Fabrikantenvilla in Villaggio Crespi d'Adda. 1902

³² Müller, Michael: Die Villa als Herrschaftsanspruch, Frankfurt 1981.

Diese von der Alhambra abgeleitete Konstruktion dient als ein Hinweis auf die Quelle des Rohstoffes Baumwolle: Im weitesten Sinne war damit das islamische Ägypten angesprochen, das hervorragende Baumwolle lieferte. Da der maurische Herrschersitz in Granada stellvertretend für die islamische Kultur gesehen wurde, wird mit ihrem Zitat auch auf Ägypten und Vorderasien hingewiesen. Ob in Crespi d'Adda dieses Material verarbeitet wurde, ist unwesentlich: wichtig war die Assoziation der hergestellten Produkte mit diesem Nimbus.

1.3.2. Elektrizitätswerk, Trezzo d'Adda

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Villaggio Crespi d'Adda nochmals erheblich erweitert. Der Ausbau bezog sich zunächst auf technische Neuerungen, denn als die Fabrik begann, elektrische Spindeln zu nutzen, stieg der Energieverbrauch gewaltig an. Daher wurde 1904 unter der Leitung von Silvio Crespi ein Wasserkraftwerk in Trezzo d'Adda, der nächstgelegenen Ortschaft, erbaut.³³ (Abb. 77)



Abb. 77: Gesamtansicht des Elektrizitätswerkes. Trezzo d'Adda. 1906

Der Architekt Gaetano Moretti situierte das Werk in einem Mäander des Flusses Adda. Farblich den umliegenden Gebäuden angepasst, zu denen auch eine oberhalb der Zentrale gelegene Burg gehört, besteht das zweigeschossige Objekt aus drei Abschnitten: unterschiedlich langgezogene Seitenbauten umfassen einen erhöhten Teil, der mit annähernd ovalen, dreigeteilten Fenstern und Türmchen den Mittelpunkt bildet. Der längere Seitenteil ist mit elf Biforienfenstern, der kürzere mit fünf ungegliederten Fenstern versehen worden. Über das gesamte Gebäude hinweg ziehen sich geometrische, zumeist plastisch ausmodellerte Ornamente. Lisenen gliedern die Fassade und bilden durch ihre Anordnung Bezugslinien zum hinter dem

³³ Cortesi 1995, S. 40.

Bau erhöht liegenden Kastell. Von einem zentralen Betrachtungspunkt am Ufer ist zu bemerken, dass die senkrechten Linien in exakter Korrespondenz zur Ruine im Hintergrund stehen. So wurde das neue Elektrizitätswerk mit der historischen Bebauung des Ortes verbunden. Moretti, der bei diesem Bauwerk neue Materialien wie Zement einsetzte und auch vom Jugendstil beeinflusst war, legte auch hier Wert auf die Verschleierung der Funktion. Wie ein indischer Palast an einem idyllischen See spiegelt sich die Anlage im Fluss; als Beispiel kann der Lake Palace in Udaipur, Rajasthan dienen. (Abb. 78)



Abb. 78: Lake Palace in Udaipur. Rajasthan, Indien



Abb. 79: Außenansicht der Villa Pia Crespi. Orta San Giulio. 1880–90

1.3.3. Villa Pia Crespi

Zum Besitz der Crespis gehörte auch ein Landsitz am Lago d'Orta, nahe bei Orta San Giulio. Der Architekt dieser Residenz war Angelo Colla. (Abb. 79)

Nach der Ehefrau Pia des Erbauers Cristoforo Benigno Crespi benannt, diente diese abseits der lärmenden und stinkenden Produktionsstätten liegende Villa der Familie zur Erholung. Über das Jahr der Fertigstellung werden unterschiedliche Angaben gemacht. Da Colla den Bau nicht beenden konnte, wurde der Architekt Talamoni engagiert, der – laut Cortesi – 1890 den Bau, nach Meeks 1895, beendete.³⁴

Auf einer nahe dem See gelegenen Anhöhe wird das im Grundriss quadratische Gebäude von einem Minarett dominiert. Die für ein orientalisierendes Gebäude obligatorischen arabischen Zinnen umfassen das dreigeschossige Haus. Biforienfenster, Dreipässe, hufeisenbogene Türöffnungen und polychrome Stuckaturen strukturieren die Fassaden der Villa. Marmorne Säulen betonen die Kostbarkeit der Architektur. Diese vielfältigen Elemente, die sich im Innern fortsetzen, überdecken die Schlichtheit der kubischen Struktur. (Abb. 80)

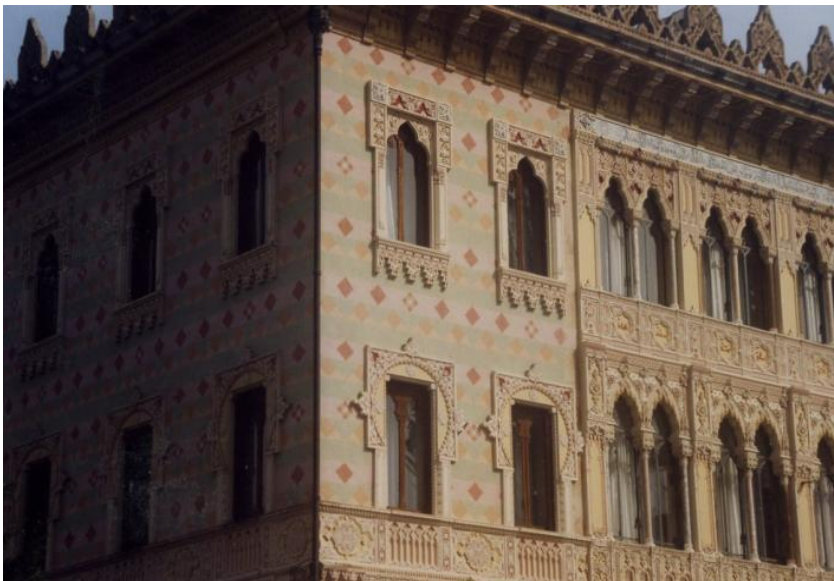


Abb. 80: Fassadenornamentik der Villa Pia Crespi. Orta San Giulio. 1880–90

Die dem Haupteingang vorgelagerte Loggia führt in die von einer Sternenkuppel überwölbte Eingangshalle, die sich über drei Stockwerke hinweg ausdehnt. Ein Umgang im ersten Stock und die vollständig mit Stuckaturen bedeckten Wandflächen, Rosettenfenster sowie Türportale mit Hufeisenbögen in weiß-gold-blauer Farbigkeit betonen die Prächtigkeit und den Eintritt in diese subtile Nuancen genießende Traumwelt. (Abb. 81) Die englischen ‚halls‘ als zentralen Repräsentationsort zitierend verweist das Entree gleichzeitig auf die Innenhöfe arabischer Wohnhäuser. (Abb. 82)

³⁴ Cortesi 1995, S. 309. Meeks, Carol: Italian Architecture 1750–1914, New Haven, London 1966, S. 259.



Abb. 81: Eingangshalle der Villa Pia Crespi. Orta S. Giulio. Angelo Colla, Ernesto Pirovano, 1880–90

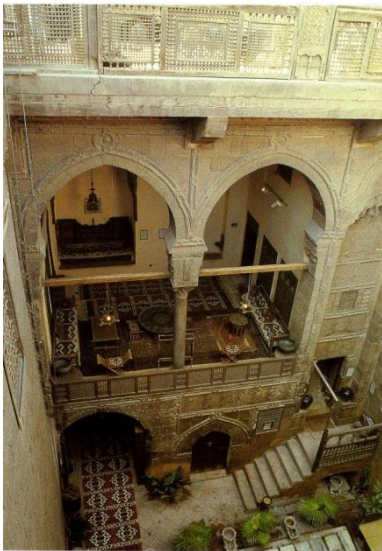


Abb. 82: Innenhof eines arabischen Wohnhauses

In den Veröffentlichungen von Jones, Castellazzi bis hin zu Hessemer über die arabische Kultur von Spanien bis Ägypten, trifft man auf jene charakteristischen Details, die genutzt wurden, um eine solche architektonische Imagination entstehen zu lassen. Die Ornamentik der Villa ist zu aufwändig, um sie an dieser Stelle bis ins Kleinste auf ihre Herkunft hin zu analysieren. Der Garten, der zum See ausgerichtet ist, wurde als Ergänzung zum Baustil der Villa mit exotischer Flora und Palmen bestückt.

Trotz ihrer exakt übernommenen Ausschnitte ist das Haus als ein Ort des poetischen Morgenlandes aufzufassen. In einer 1905 erschienenen Publikation über die Villa Pia beschwor der Autor Masserani die Atmosphäre des Orients herauf: *„Eleggere lo stile arabo era quasi ricondurci in quell’atmosfera d’ospitalità, di cavalleria e di coltura, della quale i Califfi, bisogna pur confessarlo, furono di primi propagatori tra le rudi baronie dell’occidente; era quasi invitarci a respirare quell’aura di poesia, che aleggia*

*nelle ghazele di Hafiz, e celebra in accenti così soavi i fasti della bellezza, della gioventù e dell'amore.*³⁵

(„Den arabischen Stil zu wählen hieß, in jene Atmosphäre der Gastfreundschaft, des Ritterwesens und der bebauung einzutauchen, in der die Kalifen, man muss es anerkennen, Vorreiter waren gegenüber den rauen Fürstentümern des Westens; es hieß, uns einzuladen, jene Aura der Poesie zu atmen, die in den Gaselen von Hafiz weht, und die mit so sanften Tönen den Prunk der Schönheit, der Jugend und der Liebe feiert.“)

Fern der Geschäfte bot ein orientalisierendes Wohnhaus auch einen Abstand von der alltäglichen Realität durch ein Erholungsversprechen. Für feudale Sommerresidenzen und Landhäuser wurden fremde Stile, an erster Stelle der islamische und indische, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gesellschaftsfähig. Zur Rechtfertigung konnte man darauf verweisen, dass auch diese Bauten schließlich in den Zusammenhang eines Parks gehören oder wie der ‚Royal Pavilion‘ von Brighton in einem Seebad standen. Dieses Ausnahmerecht ließ sich auch auf die Villen in den Gartenvororten der Städte anwenden. Eine architektonische Analogie bietet der schon 1846–48 von Leopold Eidlitz in Bridgeport, Connecticut gebaute Landsitz für den Impresario Barnum. (Abb. 83)

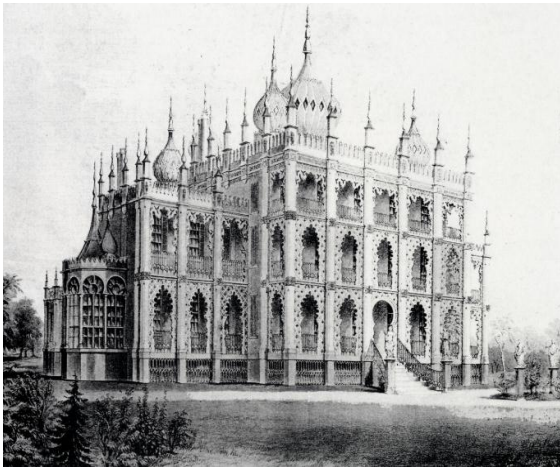


Abb. 83: Villa für den Impresario Barnum, Bridgeport, Connecticut. 1846–48

Dieser noch detailfreudiger angelegte Bau wird ebenso wie die Villa Pia durch die Rhythmisierung der Fenster, den betonten Dachbereich, die Kuppel sowie die gleiche Anzahl der Ebenen bestimmt. Wesentlich erscheint die Verbindung, dass durch das Aufgreifen des außereuropäischen Stils auf die berufliche Tätigkeit des in der Unterhaltungsbranche tätigen Besitzers hingewiesen wurde. Auch die Villa Pia liegt wie ein prunkvoller, arabischer Märchentraum am Lago d'Orta. Sie ist stilistisch den Ländern verpflichtet, aus denen die Rohstoffe der Gewinn bringenden Textilproduktion kommen. Da die Ornamentierung der Hauswände zudem an islamische Teppich- oder Textilmuster erinnert, ist nebenbei die Überlegung möglich, ob die Schönheit, Qualität und haptische Sinnlichkeit der baumwollenen Crespi-Produkte in der Baukunst präsentiert werden sollten. Leider gibt es zur baulichen Gestaltfindung keine schriftlichen Quellen, um diesen Gedanken zu bestätigen. Die konsequente Nutzung von orientalisierenden Bauelementen an den Industrieanlagen, der Fabrikantenvilla, der Arbeitersiedlung Villaggio Crespi und der Villa Pia in einem Zusammenhang zueinander zu stehen scheint. Am ruhigen Lago

³⁵ Masserani, Tullio: Le Ville Crespi. Villa Pia a Orta e Castello Crespi a Crespi d'Adda, Mailand 1905, S.15.

d'Orta war eine äußere Abgrenzung, wie dies in der Fabrikantenvilla durch einen Abstand haltenden Garten und die Festungsarchitektur geschah, nicht notwendig. Die volle Pracht des Reichtums und die Darlegung der Herkunft der luxuriösen Genüsse wurden hier offensichtlich umgesetzt. Die Identifizierung mit den Herkunftsländern des Rohmaterials konnte nun schon an der Fassade präsentiert werden und war gleichzeitig eine Anpreisung der Produkte der Fabrik Crespi, die mit diesem architektonisch dargelegten Luxus verbunden werden sollten.

1.4. Fazit

Auf der Suche nach einer nationalen Identifikationsarchitektur im 19. Jahrhundert hinterließen außereuropäische Formen nur geringe Spuren in der Baukunst. Dennoch erscheinen die wenigen Versuche einer Beschäftigung interessant genug, um den Diskurs über orientalisierende Bauten in Italien zu eröffnen. Einige Beispiele fanden sich in der Gestaltung von Museen und Gedenkstätten, deren stilgerechte Inszenierungen dazu beitragen sollten, die Sammlungsobjekte und Leistungen italienischer Wissenschaftler und Sammler auf pädagogische Weise zu vermitteln. Den frühen Tod des ersten Königs der neugegründeten Monarchie im Jahr 1878 nahm man zum Anlass, ein Denkmal für ihn und gleichzeitig ein Symbol für die von der Fremdherrschaft befreite Nation zu planen. Die Anstrengung wurde in der schwierigen Entscheidungsfindung zur Erstellung des Vittorio-Emanuele-Monumentes in Rom deutlich. Neben den sich im Wesentlichen auf die römische Antike und Renaissance beziehenden Vorschlägen wurden lediglich zwei Konzepte eingereicht, die nicht europäische Teile enthielten. Corinto Corintis Entwurf begriff sich sowohl als Sakral- als auch Festbaukunst, während der zweite Entwurf von Nardini Despotti-Mospignotti den italienischen Staat durch Renaissanceformen präsentierte und die sich über dem Denkmal erhebende islamische Kuppel als eine für diese bis dahin nicht übliche Architekturform einen Neubeginn symbolisierte.

Die Inszenierungen der Weltausstellungen aufgreifend wurden in Italien Schauen realisiert, die dazu beitragen sollten, die Errungenschaften der jungen Regierung in Szene zu setzen. Seit 1881 wurden neben den Versuchen, eine Nationalarchitektur zu entwickeln, indem man auf stilistische Besonderheiten der Regionen zurückgriff, vermehrt orientalisierende Pavillons in den Mittelpunkt gestellt, um die Kolonialexpansion Italiens zu popularisieren.

Zeitgleich mit den Planungen für das italienische Nationalmonument entstand in Neapel seit 1881 das Mausoleum für die Familie des Kaufmannes Schilizzi. Auf der Anhöhe des Posilippo gelegen hinterlässt es den Eindruck eines die Zeiten überdauernden antiken Heiligtums, welcher durch die altägyptischen Zitate akzentuiert wird.

Bevor Grabmale wie das Mausoleum Schilizzi entstanden, konnte mit dem Bau von extravaganten Synagogen die seit 1859 gültige Gleichstellung der Juden in der Öffentlichkeit dargestellt werden. Die Wahl des islamischen sowie des ägyptischen Stils impliziert Eigenständigkeit und Hoffnung auf ihre fortdauernde Anerkennung. Diese exotischen Bauformen verschafften den jüdischen Gemeinden die Gelegenheit, einer Identität bildenden Architektur Ausdruck zu verleihen. Ab 1874 begann man in Italien mit der Errichtung von orientalisierenden Synagogen, die in dem Florentiner Sakralbau ihren architektonischen Höhepunkt fanden. In den Bauformen sollte Selbstsicherheit unter Hinweis auf die nahöstliche Herkunft

ausgedrückt werden, sowie gleichzeitig ein ästhetisch bedeutender Beitrag zur Stadtgemeinschaft geleistet werden. Die Frage nach dem am besten geeigneten Stil stellte sich den jüdischen Gemeinden erstmals im 19. Jahrhundert. Damit folgten sie der Suche nach einem identifikatorischen Nationalstil bis hin zu architektonischen Lösungen für neue Bauaufgaben. Durch die Wanderbewegung der osteuropäischen Juden waren die italienischen Gemeinden zu einem kulturellen Treffpunkt Europas geworden. Dadurch gelangten neue Entwicklungen der Baukunst wie auch die aschkenasischen Reformbewegungen in die Städte und bestimmten die Wahl der Konstruktionen. Die Herkunft der Juden wurde von fast allen Wettbewerbsteilnehmern der architektonischen Ausschreibungen als Begründung für die exotische Stilwahl angegeben. Da über das Aussehen des Vorbildes aller Bethäuser – des von Nebukadnezar 587 v. Chr. zerstörten Salomonischen Tempels – kaum etwas bekannt war, bot sich der maurische Stil als Ersatz für eine Tradition an, die sich nach der Vertreibung aus Palästina nie hatte weiterentwickeln können. Auch wenn die Überlieferung, die auf die neuen Synagogen anspielte, eine fingierte war, so erfüllte der islamische Stil dennoch die ihm zugeordnete Aufgabe. Obwohl die meisten Gebäude deutliche Anleihen an diesem erkennen lassen, wollte man nicht unbedingt auf das islamische Spanien Bezug nehmen, als in den historischen Zeiten Juden, Moslems und Christen unbehelligt zusammenlebten und die jüdische Gemeinde in Andalusien einen eigenen Baustil entwickeln konnte. ‚Maurisch‘ wurde nun vielmehr mit ‚orientalisch‘ gleichgesetzt. Die Wahl war der Versuch, einer um gesetzliche Gleichstellung kämpfenden Gesellschaftsgruppe eine kulturelle Identität auch durch einen ihr eigenen Bauduktus zu geben. Die außereuropäischen Bauteile machten die Sakralbauten zu einem unverwechselbaren Gebäude, das selbstbewusst die Eigenart des jüdischen Glaubens unterstrich. Das Aufsehen, das viele durch den ungewöhnlichen Stil und ihre hohe architektonische Qualität erregten, trug wesentlich zur wachsenden öffentlichen Anerkennung jüdischer Kultur bei. Die Synagoge des 19. Jahrhunderts ist demnach ein Baudenkmal, an dem sich die Haltung der ersten emanzipierten jüdischen Generation zeigte. Dies war nur möglich durch das Klima der Toleranz, das in den 1870er Jahren herrschte. Die hier beispielhaft angeführten Bauten sind alle aus dem Gedanken des Expansionsgeistes und den Hoffnungen der Juden jener Zeit entstanden. Die exotischen Synagogen vermittelten durch die Präsenz im Stadtbild der restlichen Bevölkerung ein Bewusstsein für ihre Anwesenheit und Herkunft. Gleichzeitig erzeugte der maurische Stil ein kaum lösbares Dilemma: Er stand im Widerspruch zu der von der Mehrzahl der Juden angestrebten gesellschaftlichen Assimilierung, da er durch die Betonung ihrer fernen Herkunft die alten Vorurteile gegenüber den Juden als einer fremden Nation bestätigte und einem seit den 1880er Jahren wieder zunehmenden Antisemitismus zusätzliche Nahrung lieferte. Erst 1889 begannen die Planungen für einen jüdischen Sakralbau in der Hauptstadt Rom, die mit der Einweihung 1904 ihren Abschluss fanden. Obwohl sich die Selbstverständlichkeit schon durchgesetzt zu haben schien, dass orientalische Formen für eine Synagoge obligatorisch waren, bahnte sich schon gegen Ende des Jahrhunderts ein Rückschritt in weniger tolerante Zeiten an. Das Aufgreifen römischer Architektur, angereichert mit Ägyptizismen und islamischen Dekorationsformen, stellte eine neuerliche Zurückhaltung und Anpassung an die zweitausendjährige Geschichte der Umgebung dar, der sich die jüdische Gemeinde beugte.

Anhand dem zwischen 1878 und 1928 erbauten Villaggio Crespi d'Adda konnte offengelegt werden, wie die durch die Ausgestaltung von Fabrikationsstätten eine

Identifikation der Arbeiter mit den entstehenden Waren und eine den Verkauf fördernde Werbestrategie unterstützt wurde. Mit der Anwendung des orientalisierenden Stils fand nicht nur der Besitzer ein Sinnbild für die Erzeugnisse, zugleich erfuhren die Werkstätigen eine Indoktrinierung, da überall – von der Schule bis zur Fabrik – entsprechende Motive aufgegriffen wurden, die immer wieder an das baumwollene Produkt erinnerten.

Abgeschlossen von der Umwelt durch die einer Gartenstadt ähnelnden Siedlung, ausgestattet mit allen notwendigen Infrastrukturen, wurden Herstellung und Leben untrennbar miteinander verflochten. Das Kraftwerk, das für die gesteigerte Produktion von Baumwolltextilien 1904 errichtet wurde, versteckte den technischen Aufwand durch die Gestaltung des Baus. Das Gegenteil der eigentlichen Bestimmung wird durch die bauliche Anlehnung an indische Paläste präsentiert: Entspannung und Muße statt Arbeit und Anstrengung. Zugleich greift das Baumaterial die umliegenden historischen Bauten auf und fügt sich damit scheinbare Tradition vorspiegelnd in die Umgebung von Dorf und Burg ein. Das Verhältnis zwischen Arbeitersiedlung und angrenzender Fabrikantenvilla im mittelalterlichen Stil als Burgfeste lässt Assoziationen aufkommen an die oftmals eine solche Anlage umgebenden Dörfer und deren Abhängigkeitsverhältnis. Die Architektur der am Lago d'Orta situierten Villa macht auf repräsentative Weise die Quelle des Reichtums ablesbar. Diese entstand als Stellvertreter des fertigen Textilproduktes, das durch seine Qualität Wohlbehagen verbreiten sollte. Eine Identifizierung der Arbeiter mit dem Produkt, die Annahme der Lebensbedingungen und der Abhängigkeit von der Familie Crespi als ‚Herrschermacht‘ bis hin zur lockenden Orientassoziation durch das erstellte Textilprodukt waren notwendig, um einen Verkaufserfolg zu gewährleisten.

2. Auf der Suche nach neuen Lebensentwürfen

Im 19. Jahrhundert unterlag Italien politischen und sozialen Umgestaltungen wie der erneuten Fremdherrschaft nach dem Wiener Kongress 1814/15 bis hin zur Nationalgründung 1870. Sie führten zu einer verstärkten Diskussion um neue gesellschaftliche Identitäten und weltanschauliche Vorstellungen. Zu Beginn des Jahrhunderts rief der griechisch-türkische Befreiungskrieg in Europa rege Anteilnahme hervor und unterstützte die Ansicht, dass das Morgenland als Symbol für die Konfrontation zwischen Rationalismus und Unberechenbarkeit gelten könne. Damit wurde zunehmend auch die Vorstellung von der ‚weißen Antike‘, der vom Verstand geprägten Aufklärung, mit der mythisch verklärten Sinnlichkeit des Orients zu einer Gegenwelt Europas verknüpft. Die vermeintlich natürlichen, unzivilisierten, d.h. ohne abendländischen Einfluss belassenen Weltgegenden erschienen dem Westen wie der Garten Eden. Europas Kultur galt vielen als verdorben und dekadent. Romantische Reflexionen der Ursprungsfrage gab es seit der esoterischen Griechendeutung Friedrich Schlegels und Friedrich Creuzers. *„Da Griechenland der Mittelpunkt der Erörterung ist, so entsteht die vorbereitende Frage, woher die religiöse Erkenntnis und der Cultus der Griechen ihren Ursprung genommen.“*³⁶ Relevant für die Akzeptanz dieser anderen Lebensform war der Verweis auf den Zusammenhang zwischen Griechenland und dem Orient. Nach Ansicht der Romantiker ließ sich das Griechische nicht aus sich selbst heraus verstehen, da es orientalischen Ursprungs war. Sie erblickten in diesen Gegenden eine Welt, die ganz anders war als die des Klassizismus: nicht rationalistisch, sondern vielfältig und von großer Freiheit der Phantasie, reich an Sinnlichkeit und Schicksalsgläubigkeit. Damit rückte das Altehrwürdige dieser Gebiete, aber auch das Dunkle, mystisch Vielgestaltige und Triebhafte in den Blickpunkt einer theoretischen Untersuchung und war dafür prädestiniert, als Gegenentwurf zu Europa angesehen zu werden.³⁷

Während die ‚Carbonari‘, ein Geheimbund, seit den 1820er Jahren eine nationale Einigung Italiens umzusetzen versuchten, hatten sich zuvor schon die Freimaurer zusammengeschlossen, um sich mit den Idealen der Aufklärung und des Humanismus auf die Suche nach einer bestmöglichen Gesellschaft zu begeben. Ebenso verboten wie die Vereinigung der Carbonari, da beide als regierungskritisch angesehen wurden, konnten die Freimaurer ihre Gesinnung zunächst nur versteckt darlegen. Dazu wählten sie Versammlungsorte, die in ihrer ägyptisierenden Ausgestaltung entsprechende Symbolik beinhalteten, wie auch von Mitgliedern des Geheimbundes angelegte Gärten der Illustration ihrer Weltanschauung dienten.

2.1. Freimaurer – Symbole für den Weg zur Erkenntnis

Die Freimaurer waren als kosmopolitische Vereinigung um 1700 in England begründet worden und gewannen im 18. Jahrhundert an internationaler Bedeutung und Verbreitung. Sie verstanden sich als ein Mysterienbund mit humanistischen Ansprüchen, der das Streben nach Weisheit und Vollkommenheit zum wesentlichen Lebensziel erhob. Ein geistiger Bezug des Geheimbundes basiert auf Tugenden, die man in den Lehren und der vorbildlichen Weisheit der altägyptischen Priesterschaft zu erkennen glaubte. Auf der Suche nach einer geschichtlichen Tradition und dem Ursprung des selbst den Mitgliedern verborgenen Arkanentums gingen bereits die englischen Gründer der Freimaurer auf die Bauhöfen der gotischen Kathedralen und

³⁶ Creuzer, Friedrich: Symbolik und Mythologie der alten Völker, Bd. I. Heidelberg 1810, S. 261.

³⁷ Rehm, Walter: Götterstille und Göttertrauer, München 1955.

den Salomonischen Tempel zurück.³⁸ Salomon wurde zum Vorbild für die Ziele der Freimaurer, die einer toleranten und gerechten Lebensführung nacheiferten. 1792 wurde die einflussreiche Veröffentlichung des Freimaurers und aktiven Revolutionärs Nicolas Bonneville mit dem Titel „*De l'esprit des religions*“ herausgegeben.³⁹ Dieses Buch wollte den gemeinsamen Anfang der Weltreligionen untersuchen, um mit Hilfe der dadurch ergründeten Urreligion der Menschheit die ethischen Normen der noch unverdorbenen Urgesellschaft zu rekonstruieren. Das Aufgreifen eines derartigen Verständnisses von Ägypten in der Architektur der Freimaurer wurde aktuell, da damit auf die zu jener Zeit hochaktuelle Diskussion um die Suche nach einer utopischen Gesellschaft verwiesen wurde, die in direktem Zusammenhang mit der Auseinandersetzung um die außereuropäischen Stile im 19. Jahrhundert stand.⁴⁰

2.1.1. Villa Pavone, Siena

Gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden diese Auffassungen durch ägyptische wie exotische Bauformen an ihren Versammlungsorten und in privaten Räumlichkeiten tradiert. Unmittelbar an der Porta Romana in Siena angesiedelt, ließ der Adlige Mario Bianchi Bandinelli⁴¹ 1825–28 ein klassizistisches Wohnhaus und mehrere Staffagebauten in einem sie umgebenden Garten durch den Architekten und Freimaurer Agostino Fantastici anlegen.⁴² Dieser entwickelte mit der Villa ‚Il Pavone‘ eine Anlage, die in ihren Grundstrukturen einen ‚Garten der Empfindsamkeit‘

³⁸ In einer Epoche, die erst versuchte, wissenschaftliche Kategorien zu entwickeln, sind Rekonstruktionen des Salomonischen Tempels noch phantasievolle Umsetzungen und basieren eher auf den obenerwähnten mythischen Intentionen als auf wissenschaftlichen Ergebnissen. Das wachsende historische Interesse gegen Ende des 18. Jahrhunderts führte schließlich dazu, dass der Salomonische Tempel in der Architekturgeschichte zunehmend als von ägyptischen Formen und Vorstellungen geprägtes Gebäude gewertet wurde, da in der ägyptischen Kultur der Ursprung aller Entwicklungen gesehen wurde. Auf die intensive Auseinandersetzung verweisen die Entwurfszeichnungen verschiedener Architekten wie zum Beispiel Basolis ‚*Tempio di Salomone*‘ aus dem beginnenden 19. Jahrhundert. Diese Rekonstruktion weist eine an den Zeichnungen Schinkels für die ‚*Zauberflöte*‘ angelehnte Konstruktion auf, die in Teilen sogar Elemente wie die Pyramide und die Palastarchitektur aus dessen Bühnenbildern übernahm. Solche Imaginationen des Salomonischen Tempels hatten dahingehend Einwirkungen auf die freimaurerischen Architekturen, als dass Vorstellungen und Ideen aufgegriffen und in den Nutzbauten des Bundes real umgesetzt wurden. Syndram 1990, Anm. 1103.

³⁹ Bonneville, Nicolas, *De l'esprit des religions*, Paris 1792.

Bonneville fand, wie zuvor auch schon Court de Gebelin, in der uralten ägyptischen Kultur wesentliche Züge der gesuchten Urgesellschaft und ihrer Theologie, ohne allerdings die ägyptische allein mit dem hypothetischen Ursprung aller Kulturen gleichzusetzen. Beide Autoren sahen in der Verehrung der generativen Kräfte der Natur die konstituierende Grundlage der Urreligion. Syndram 1990, S. 261–289.

⁴⁰ Das Schwanken zwischen Sinndeutung und Wirklichkeitsbeschreibung in den Jahrzehnten um 1800 fasste Syndram folgendermaßen zusammen: „*Diese Auseinandersetzung mit der ägyptischen Kunst, den Ausgrabungen und den Diskussionen um ‚Aufklärungsarchitektur‘ bereitete den Boden vor für die im 19. Jahrhundert folgenden wissenschaftlichen Aufarbeitungen des Orients sowie den Einsatz der ‚romantischen‘ Architektur. Die Nutzung ägyptisierender Formen wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts so populär, dass sie schließlich sogar in der freimaurerischen und rosenkreuzerischen Symbolik, wie auch in den Bühnenbildern von Opern, wie zum Beispiel dem berühmtesten Beispiel – Mozarts Zauberflöte – Aufnahme fanden. Die spielerische und dekorative Verwendung ägyptischer Motive des Rokoko wurde durch eine Wiederbelebung altägyptischer Baukunst abgelöst, die nicht nur eine großartigere – bühnenhafte Wirkung anstrebte, sondern auch deutlich archäologische Interessen verriet.*“ Syndram 1990, S. 297.

⁴¹ Cresti, Carlo: *Massoneria e Architettura*, Foggia 1989.

⁴² Cresti, Carlo: *Agostino Fantastici, Siena, Turin 1992*. Cantelli, Giuseppe: *L'architettura civile in Toscana. Dall'illuminismo al novecento*, Siena 2002.

präsentierte.⁴³ Die Kombination der verschiedenen Elemente dieses Terrains legt den Schluss nahe, dass der ebenfalls dem freimaurischen Bund angehörige Besitzer die Gesinnung dieser Vereinigung in die Gestaltung einfließen ließ. Zu viele Elemente der Villa und des Gartens weisen auf die geheimbündlerische Symbolik hin, als dass sie zufällig gewählt erscheinen.⁴⁴ Dies konnte nur versteckt transportiert werden, denn die Ideale der Freimaurer galten in den 1830er Jahren im fremdbesetzten Italien als regierungskritisch. Daher sollte das Gartenprogramm nur von Eingeweihten, denen das gesamte Konzept präsentiert wurde, verstanden werden.⁴⁵ (Abb. 84)



Abb. 84: Gesamtansicht des Gartens der Villa Il Pavone aus westlicher Richtung. Zeichnung: Alessandro Maffei, 1835

Der freimaurerische Garten galt als ein konzentriertes Stück Landschaft, das im Bezug auf das Paradies stand. Er war ein passender Ort, um im Kleinen eine neue, bessere Weltanschauung umzusetzen. Damit wurde auch die Idee des elysischen Ideals umgesetzt, das mit der Auffassung von einem geläuterten Leben durch Humanismus, Erkenntnis und Wissenschaft in Verbindung gebracht wurde. Sicherlich bedarf es noch einer intensiveren Bearbeitung, um sicherstellen zu können, dass man auch von ‚freimaurerischen Gärten‘ als Stilbegriff sprechen darf.⁴⁶ Bisher ist es nur möglich, die Beobachtung anzuführen, dass für solche Grünanlagen eine gedrängte Abfolge von kontrastierenden, pittoresken Bühnenbildeffekten typisch war.

⁴³ Fantastici war als Architekt, Innenausstatter und Möbeldesigner in Siena und Umgebung bekannt, der sich hauptsächlich der Restaurierung und dem Umbau von öffentlichen und zahlreichen privaten Stadt- und Vorstadtresidenzen des sienesischen Adels und des reichen Bürgertums widmete. Ausgehend vom Neoklassizismus hat sich Fantastici im Laufe der Zeit immer stärker dem romantischen Historismus zugewandt.

⁴⁴ Mauro, Eliana/Sessa, Ettore: Sizilianische Gärten – zwischen Aufklärung und Freimaurertum. In: Mosser, Monique/Teysot, Georges: Die Gartenkunst des Abendlandes, Stuttgart 1993, S. 344–346. Cresti, Carlo: Massoneria e Architettura, Foggia 1989.

⁴⁵ Zur Begrifflichkeit der ‚Gärten der Empfindsamkeit‘: Hammerschmidt, Valentin/Wilke, Joachim: Die Entdeckung der Landschaft, Stuttgart 1990.

⁴⁶ Mosser/Teysot 1993, S. 344.

Staffagen wie Pyramiden, Loggien und Observatorien – gerne in klassizistischem oder ägyptisierendem Stil – sowie seltene Gewächse, chinesische Gartenbepflanzungen und architektonische Chinoiserien wurden regelmäßig eingearbeitet. Wirksame Stimmungsbilder evozierten Emotionen im Sinne der sensualistischen Kunsttheorie Edmund Burkes.⁴⁷ Damit folgten diese Anlagen durchaus den sentimentalischen Gartenkonstrukten der Zeit.⁴⁸

Mit diesen Ausstattungselementen, die sich bis Mitte des 19. Jahrhunderts als unverzichtbarer Teil aller von Freimaurern geschaffenen Gärten etablierten, wurde vom verstandesmäßigen Erfassen und heiliger Erkenntnis gesprochen. Der Aufstieg in höhere Wissenssphären machte sich in der hierarchischen Struktur der Vereinigung bemerkbar. Auch der Entwurfsgedanke des Labyrinths erhielt neue Impulse. Aufgrund seiner symbolischen Bedeutung als Initiationsweg wurde es zum wichtigen Element dieser Gärten. Wesentlich war auch ein spiralförmig gewundener Weg bis zu einem Tempel auf der bewaldeten Spitze eines Hügels, dem ‚Heiligen Berg‘, der am Ende eines durch die ‚Natur‘ verlaufenden Initiationsweges stand. Er führte zur heiligen Erkenntnis und zur sittlichen Vervollkommnung des Einzelnen. Diese Vorstellung des Erreichens der Höhe durch das Begehen eines Weges als Symbol einer geistigen Reife ist für die Interpretation der Villa des Gartens ‚Il Pavone‘ ein wesentlicher Aspekt. Parkanlagen dieser Zeit waren als Wiederbelebung des symbolischen Gartens, der ihnen als Metapher der idealen Gesellschaft galt, konzipiert. In der Überzeugung des Geheimbundes war diese von einer liberalen Grundtendenz gekennzeichnet, die sich nicht dem ‚göttlichen Recht der Oligarchie‘ beugt. Die Wiederentdeckung der Naturgesetze, das Bemühen, den Artenreichtum der Erde zu klassifizieren und zu ordnen, unterstützten die Suche nach kosmischer Harmonie und dem ‚Urzustand‘ des Lebens, die als wesentlicher Antrieb für alle Tätigkeiten galt. Somit sind die Gärten der Freimaurer stilistisch zwischen den Prinzipien des ästhetischen Rationalismus und der Schwelle zur Romantik anzusiedeln.

Die den Garten der Villa Il Pavone illustrierende Zeichnung von Alessandro Maffei aus dem Jahr 1835, eröffnet dem Betrachter eine Gesamtansicht des Gartens aus westlicher Richtung, der einige der zuvor erwähnten gestalterischen geheimbündlerischen Aspekte zeigt. Zusammen mit der Graphik und der heute noch im Wesentlichen erhaltenen Anlage ergibt sich folgendes Bild: Der von zwei Sphingen von Luigi Magi flankierte Eingang zum Garten liegt an der vom Süden auf die Porta Romana zuführenden Straße. (Abb. 85)

⁴⁷ Syndram 1990, S. 207, Anm. 832. Mosser/Teysot 1993, S. 319–322.

⁴⁸ Obwohl die Entwicklung der ägyptisierenden Gartenstaffagen in England initiiert und in Frankreich ausgebaut wurde, sind die sich architektonisch an das Alte Ägypten anlehenden Gartenstaffagen in ganz Europa verbreitet worden. Durch die internationalen Kontakte, nicht zuletzt durch die freimaurerischen Verbindungen mit diesem Gedankengut und deren baulichen Umsetzungen, haben diese Staffagen eine weite Verbreitung gefunden.



Abb. 85: Gartenportal der Villa Il Pavone. Luigi Magi. Siena. 1827–35

Diese Mischwesen gelten als mysteriöse Kreaturen, die geheimes Wissen bewahren und Repräsentanten der Zeitlosigkeit sind.⁴⁹ Den symbolischen Zugang zum illusionistischen Erlebnisraum des ‚Jardin pittoresque‘ charakterisierend, verließ man die Ebene der realen Welt und gelangte in die symbolhafte, freimaurerische Weltvorstellung verkörpernde Landschaftsszene der Villa. Direkt südlich an den Eingang anschließend befand sich das Casino. Von dort aus führt ein Weg auf die im westlichen Gartenbereich liegende Pyramide zu, die 1835 mit Kapelle und Gruft als Familiengrablege entstand.⁵⁰ Dienten im Laufe des 18. Jahrhunderts Pyramiden als Grabhügel, Scheingräber und Stimmungsträger, wurden im letzten Drittel solche gebaut, die real die Aufgabe der Erinnerung an Stimmungswerte einen düsteren, einsamen, dem Tode geweihten Ort erfüllten.⁵¹ Im Zusammenhang mit pyramidalen Gartenstaffagen stehen zudem häufig Hinweise auf die Freimaurer, die das Grab als einen Ort interpretieren, von dem aus sich die Seele zum Zenit erhebt.⁵² Erste

⁴⁹ Demisch, Heinz: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1977, S. 184.

⁵⁰ Einen ägyptisierend gestalteten Eingangsbereich mit freimaurerischen Bezügen findet man nicht nur im Garten der Villa Pavone. In diesem Zusammenhang kann auch der 1817 von Antonio Niccolini entworfene Garten der Villa Floridiana in Neapel angeführt werden, deren Eingangsbereich ebenfalls eine entsprechend ägyptisierende Gestaltung erhielt. Das in einer Zeichnung festgehaltene Tor zur Villa Floridiana zeigt ein zwischen zwei Obelisken angebrachtes Pylonenportal, das mit ausgeprägter Hohlkehle, einer reliefartigen, geflügelten Figur und Hieroglyphen geschmückt wurde. Auf die Obelisken führen jeweils getrepte Mauern zu, die mit Sphingen und sitzenden Figuren geschmückt sind. Auch in Sizilien ist ein pyramidales Portal vom Ende des 18. Jahrhunderts als Eingang zu einem Garten dokumentiert, der im Zusammenhang mit dem Geheimbund zu sehen ist. Beauthéac, Nadine/, François-Xavier: L'Europe exotique, Paris 1985, S. 181. Venditti, Arnaldo: Architettura neoclassica a Napoli, Neapel 1961, S. 246–266. Reinhardt, Helmut: Baukunst und Gartenkunst – Wirkung und Wechselwirkung. In: Modrow, Bernd: Gespräche zur Gartenkunst und anderen Künsten, Regensburg 2004, S. 115–134.

⁵¹ Diese aus England stammende Entwicklung der Bestattung auf eigenen Grund und Boden, ist von Philippe Aries in der „Geschichte des Todes“, München 1980, S. 445ff. ausführlich dargelegt worden. In: Ägyptomanie 1994, S 83ff, wird eine mit vielen Beispielen versehene Entwicklung der ägyptisierenden Gartenbauten erläutert.

⁵² Eine „[...] Pyramide, gelegentlich Claude-Nicolas Ledoux zugeschrieben, wurde von Alexandre Brongniart für den Marquis de Montesquieu entworfen, als der Park in Maupertuis angelegt wurde, zwischen 1775 und 1780. Es ist besonders erwähnenswert, dass Brongniart und Montesquieu derselben Freimaurer Loge angehörten, Saint Jean d'Ecosse du Contrat Social, und dass der Garten – Brongniarts Meisterwerk – wahrscheinlich Freimaurerideale widerspiegelte. Anders als die Pyramiden in Monceau und der Désert de Retz, waren beide Kopien der Pyramide von Cestius in

Zusammenhänge zwischen pyramidalen ‚fabriques‘ und dem Geheimbund wurden mit der Gestaltung des Gartens von Monceau im Jahr 1778 bekannt. Er enthielt unter anderem einen Obelisken und eine Pyramide, die in Verbindung mit Freimaurer-Zeremonien als das ‚Ägyptische Grab‘ bekannt geworden waren.⁵³ Diese Konnotation von ägyptischer Architektur kann auch auf ‚Il Pavone‘ angewendet werden, zumal bekannt ist, dass der Besitzer Mario Bianchi Bandinelli wie auch Agostino Fantastici dem Bund angehörten. Wenige Schritte Richtung Norden befindet sich ein von einer Trauerweide überschatteter Teich mit einer unterirdischen Grotte, die wie ein etruskisches Grab aus Tuffstein gestaltet ist. Ein Gang führt zu einem rechteckigen Raum aus Ziegelsteinen, von dem aus sich ein weiterer anschließt. Neben einer Orangerie bestand ein Belvedere; beide sind heute nicht mehr erhalten.

Im leicht gewellten Gelände bewegt man sich durch einem natürlichen Wuchs folgende vielfältige Pflanzung auf das Haus zu. Dies entsprach der Vorstellung von der Systematisierung und der Präsentation der Artenvielfalt in Freimaurergärten. Der spiralförmige Weg, der typischerweise in Freimaurergärten einen Hügel hinaufführt, ist im Park der Villa Pavone durch verschlungene Pfade, die von Felsbrocken begleitet werden, vertreten. Wie in chinesischen Gartenprinzipien wird dadurch die ‚Welt im Kleinen‘ symbolisiert. Durch diese Formationen wurde der für Geheimbundgärten charakteristische ‚Berg der Erkenntnis‘ versteckt.

Die klassizistische Villa als Symbol der humanistisch orientierten Aufklärung als Tempel der Erkenntnis, ist nicht das eigentliche Ziel, sondern das mit ägyptischen und islamischen Motiven ausgestattete Zimmer. Auch für dessen ägyptisches Interieur war der Architekt Fantastici verantwortlich, während die Wandmalerei von Cesare und Alessandro Maffei ausgeführt wurden.⁵⁴ Ausgerichtet auf den Garten bietet der Ausblick aus dem Fenster dieses quadratischen Raumes einen Gesamtblick über die Anlage hinweg und fasst damit die zuvor beschriebenen Zusammenhänge nochmals zusammen.

Die Raumgestaltung gibt den Anschein, man befinde sich im Innern einer ägyptischen Architektur, von der aus man auf verschiedene in Wüstenlandschaften stehende Gebäude blicken kann: In den Wandfeldern sind eine Pyramide, eine Moschee mit Minarett und Zwiebelkuppel, ferner ein ägyptischer Tempel und Palmen zu sehen. (Abb. 86, 87) Die Trompe-d'œil-Malerei ahmt Phantasie-Hieroglyphen auf grauem Stein – ägyptischem Kalkstein – und imitiertem Rosengranit nach. Der Übergang vom Wandbereich zum Gewölbe des Raums wurde gestaltet durch Sphingen, Kanopen und jeweils in den Ecken angebrachten Mumienhüllen. (Abb. 88)

Rom, war Brongniarts Pyramide als Ruine geplant, mit einer – vermeintlich – durch die Zeit zerstörten Spitze-ein sonderbarer Widerspruch zu der Idee der ewig unveränderlichen Pyramide.“ Ägyptomanie 1994, S. 87.

⁵³ Angelegt wurde er von Carmoutelle für den Cousin des französischen Königs, den Herzog von Chartres, von dem bekannt ist, dass er Großmeister des ‚Grand Orient‘-Verbandes in Frankreich war. Ägyptomanie 1994, S. 77.

⁵⁴ Cresti, Carlo 1992, S. 205. Restucci, Amerigo: L'Architettura civile in Toscana. Dall'illuminismo al Novecento, Siena 2002, S. 394.



Abb. 86: Wandfeld mit Moschee im Ägyptischen Raum der Villa Il Pavone. Siena. 1820–30

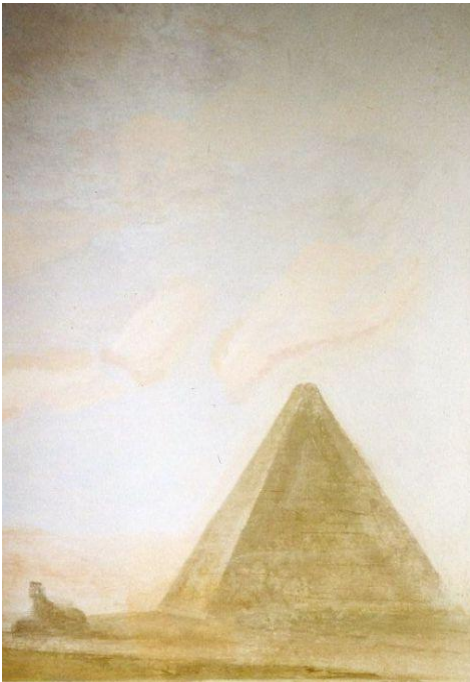


Abb. 87: Wandfeld mit Pyramide im Ägyptischen Raum der Villa Il Pavone. Siena. 1820–30



Abb. 88: Deckenbereich des Ägyptischer Raum der Villa Il Pavone. Siena. 1820–30



Abb. 89: Supraporte im Ägyptischen Raum der Villa Il Pavone. Siena. 1820–30

Nicht nur die Pharaonenzeit wird dargestellt, sondern auch islamische Elemente, wie sie zur Bauzeit der Villa Pavone immer häufiger durch Publikationen bekannt geworden waren. Unabhängig von der Freimaurersymbolik wird in dieser Raumgestaltung das Alte Ägypten mit den moslemischen Elementen dem exotischen Stil gleichgesetzt, wie dies für die Ägyptenrezeption des 19. Jahrhunderts charakteristisch wurde. Die Darstellung der Wüstenlandschaft ist auch als ein Blick in eine Welt der Klarheit, Reinheit, Toleranz und auf eine allumfassende Erkenntnis hin zu deuten, die das Ziel der Freimaurer war.

Mit den Supraporten, in denen – neben weiteren ägyptischen geflügelten Fabelwesen – Hände in Richtung eines Gefäßes wie zum Gebet erhoben sind, wurden freimaurerische Symbole wie das Dreieck eingearbeitet und bekräftigen die Deutung der Villa Pavone als Freimaureranlage. (Abb. 89)

Auch die Deckenmalerei, die, einem aufgespannten Tuch ähnlich, ein häufiges Motiv in italienischen Villen und Palazzi des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts ist, nimmt durch die kreisförmig angeordneten Tierkreiszeichen Bezug auf weitere Vorstellungen des Geheimbundes. Die Beziehungen im Universum, die Harmonie der Vielen und des Einzelnen werden mit diesen dargelegt.

Diese Kombination von Ägyptizismen und maurischen Elementen ist kein Einzelfall für die vom Geheimbund genutzten Bereiche. Eine solche Ausstattung ist in den Versammlungsräumen der Freimaurer, dem von Giuseppe Jappelli zwischen 1817–42 in Padua errichteten ‚Caffè Pedrocchi‘ bewahrt. (Abb. 90, 91) Neben dem ägyptischen Saal enthält ein angrenzender semioktogonaler Raum islamisch anmutende Malerei, in dem Giovanni Battista Belzoni als lebensgroßes Porträt des Malers Giovanni De Min integriert wurde.

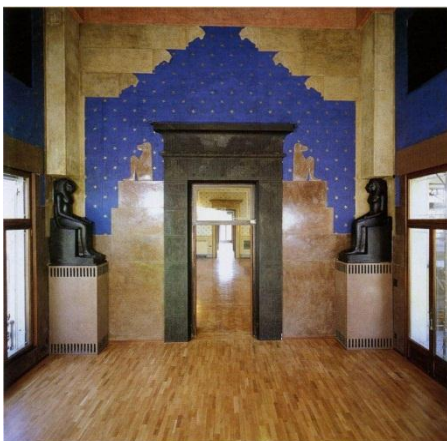


Abb. 90: Eingangsfrent des Ägyptischen Saals des Caffè Pedrocchi. Padua. Nach 1836



Abb. 91: Giovanni Battista Belzoni als Araber im Maurischen Raum des Caffé Pedrocchi. Padua

Die Hinweise auf verschiedene Weltreligionen in der Villa Il Pavone finden sich – neben dem Ursprung aller weisen Erkenntnis in der altägyptischen Religion – in der der Antike nachempfundenen klassizistischen Fassade der Villa, in dem Garten mit seinen ägyptischen Staffagen und chinesisches Gestaltungselementen bis hin zur Darstellung einer Moschee im Ägyptischen Raum – prägnante Motive für eine universale Erkenntnis- und Wissenssuche. Damit kann dieser Garten und die Villa – vor allem der Freimaurer-Raum, der nur von geladenen Gäste betreten wurde – als ‚Tempel der Erleuchtung‘ interpretiert werden.

Durch den Park, die erhöhte Lage der klassizistischen Villa, den ägyptischen Raum und die alles zusammenfassende Blickführung von diesem aus hat Fantastici einen Bereich geschaffen, in dem im Geheimen eine harmonische Ergänzung eines über die Gartenkunst weiter getragenen Ideals bildet, das nur durch die exotischen Elemente gelesen werden konnte.

2.2. Neapel – eine Stadt der Erholung: die Planungen Lamont Youngs

Seit den 1870er Jahren begann man in Neapel, das zu dieser Zeit immer noch als Zentrum des agrarisch geprägten Süditaliens galt, mit der Diskussion um einen Identitätswechsel. Der Ingenieur Lamont Young unterbreitete 1872 der Stadtverwaltung Pläne für die Verbesserung der Infrastruktur der Stadt, die den Antrag unterstützten, die Stadt zu einem Ort des Massentourismus werden zu lassen.⁵⁵ Er hatte verstanden, dass durch die wachsende Industriegesellschaft das Bedürfnis nach Erholung, Bildung und Abwechslung einen immer höheren Stellenwert bekam. 1888 wurden Youngs Ideen in einer fünfbändigen Ausgabe veröffentlicht. Sie erschienen unter dem Titel *„Relazione sul progetto di una Ferrovia metropolitana, Campi Flegrei e Rione Venezia per la Città Napoli“*.⁵⁶

Sein Konzept bestand zunächst darin, das Stadtviertel Bagnoli, das aufgrund seiner Thermalquellen schon seit dem 18. Jahrhundert als Badeort genutzt wurde, auszubauen. Von dort aus plante Young eine direkte Verbindung zum Bahnhof und Stadtkern. Eine Untergrundbahn, die er einführen wollte, war in erster Linie auf die Zielsetzung des durch Fremdenverkehr bestimmten Quartiers ausgerichtet.

⁵⁵ Alisio, Giancarlo: Lamont Young (1851–1929): Utopia e realtà, Rom 1978. Sonnentag, Stefanie: Tourismus und Städtebau in Neapel zwischen 1860 und 1900, Stuttgart 1999.

⁵⁶ Young, Lamont: *Relazione sul progetto di una Ferrovia metropolitana, Campi Flegrei e Rione Venezia per la Città Napoli*. Vol. V., Neapel 1888.

2.2.1. Bagnoli

Zu Youngs umfassendem Projekt für Bagnoli gehört auch eine Stadt im Wasser, die er ‚Rione Venezia‘ betitelte. Nach dem Beispiel Venedigs gestaltet sollte sie sowohl Wohnraum schaffen als auch der Unterhaltung dienen. Diese war jedoch nur insoweit an orientalische Bauten angelehnt, wie die venezianische Architektur in den vergangenen Jahrhunderten arabische Elemente aufgenommen hatte. Auffallend exotisierend ausgestattet ist die Hotelanlage, Thermalbäder und eine Badeanstalt am Strand, deren Höhepunkt, der in seiner Ausgestaltung an die ersten Weltausstellungen angelehnte ‚Kristallpalast‘, ist. (Abb. 4) Auf ein Niveau von vierzig Metern über Meereshöhe sollte dieser 400 Meter lange Baukomplex durch eine künstliche Erhebung nochmals zehn Meter angehoben werden. Zur Seeseite hin ausgerichtet ist der an barocke Schlossanlagen erinnernde Bau von einer moscheeähnlichen, gläsernen Kuppel bekrönt. (Abb. 92, 93)

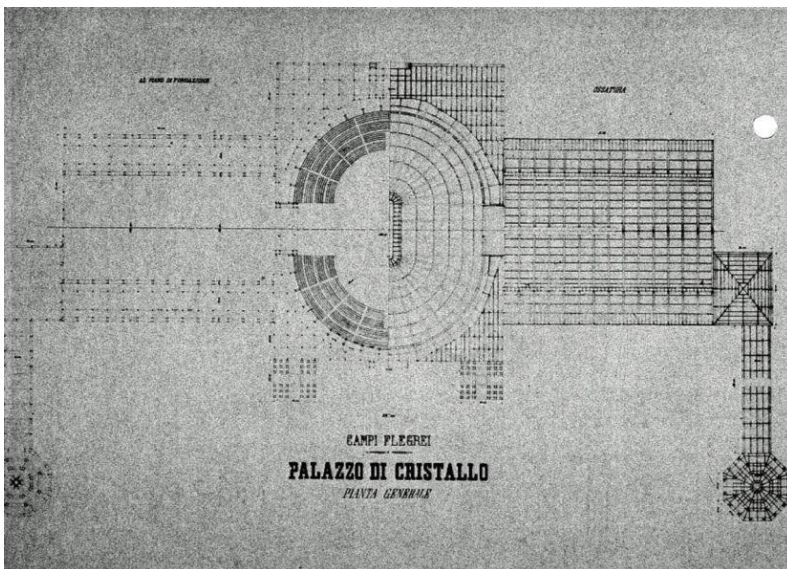


Abb. 92: Grundriss des Kristallpalastes. Lamont Young. Neapel. 1888

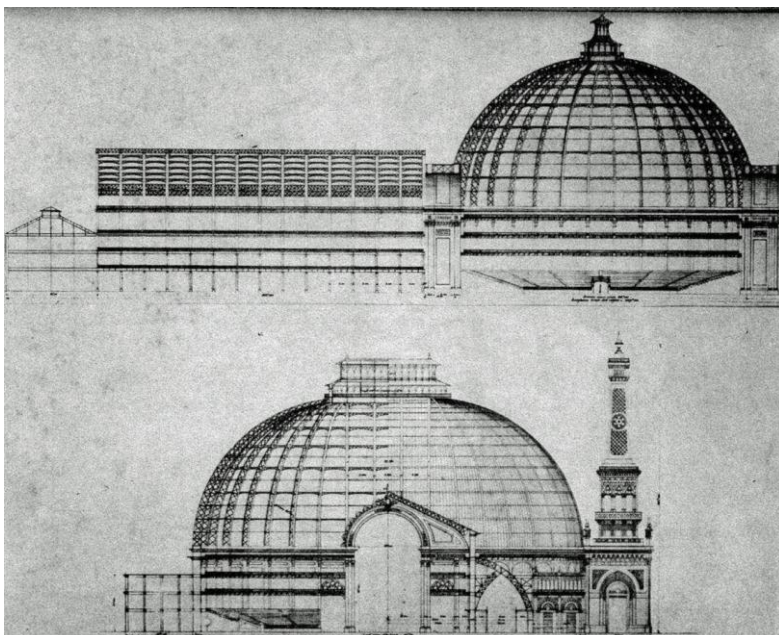


Abb. 93: Kuppel des Kristallpalastes. Lamont Young. Neapel. 1888

Minaretttürme rahmen den Eingang des Hauptgebäudes ein und schließen die Seitenflügel ab. Damit erhält der Entwurf ein an Kirchenfassaden erinnerndes sakrales Motiv, das ihn als ‚Kathedrale der Vergnügungen‘ erscheinen lässt. Im Innern sollte das Werk mit chinesischen Pavillons, arabischen Bauelementen, Kunstgalerien, Restaurants, Cafés und Wintergärten mit klassizistischen Skulpturen etc. angereichert werden. Auf den erhaltenen Graphiken präsentieren Bühnen ein buntes ethnologisches Völkergemisch. (Abb. 5) Der Kristallpalast als kommunikatives Zentrum des Urlaubsressorts hatte die Aufgabe, in exotische Lebensbereiche einzuführen, die konzentriert – wie auf den Weltausstellungen – präsentiert wurden. In dem künstlichen Kosmos des Erholungszentrums Bagnoli wäre es daher für die breite Masse möglich gewesen, sich ohne kostspielige und gefährvolle Fernreisen mit Eindrücken aus fernen Welten unterhalten zu lassen.

Der repräsentative Bau aus Glas und Gusseisen ist als ein Etablissement für eine große Menge an Leuten erdacht worden, welche aufgrund finanzieller Beschränkungen keine weiten Reisen unternehmen konnten. Die Intention des Kristallpalastes legte Young in seiner Publikation folgendermaßen fest: *„In Italia manca un monumento, in cui il popolo, che non viaggia, che non legge, che non conversa con i dotti, possa apprendere in poco tempo, con poca fatica, e con tenuissima spesa chi si diceva: rassegnati – oggi gli si dice: ribellati – nessuno gli dice: lavora; ed egli non ha un posto dove apprendere a quali alti destini può condurre il lavoro, di qualunque natura esso sia... Il Palazzo di Cristallo dovrà essere un tempio, in cui la scienza parli all’immaginazione delle moltitudini per mezzo dei sensi, per quali si possano apprendere le nozioni del bello e dell’utile, con ordine storico e visibile, dove si mostri che tutto ciò che vive prende le sue radici in ciò che ha vissuto; dove veggasi insomma la storia sintetica e pratica dello svolgimento dello spirito umano.“*⁵⁷

(In Italien fehlt ein Denkmal, in dem das Volk, das nicht reist, das nicht liest, das nicht mit den Gelehrten spricht, in kurzer Zeit, mit wenig Mühe und mit geringfügigsten Ausgaben erfahren kann wer ihm sagt: finde dich ab – heute sagt man ihm: wehre dich – keiner sagt ihm: arbeite; und er hat keinen Platz wo er erfahren kann, zu welcher anderen ehrbaren Bestimmung die Arbeit führen kann, welcher Natur auch immer sie sei... Der Palazzo di Cristallo soll ein Tempel sein, in dem die Wissenschaft die Imagination der Menge anspricht, mit Hilfe der Sinne, durch die man die Begriffe vom Schönen und Nützlichen lernen kann, mit einer historischen und sichtbaren Ordnung, wo gezeigt wird, dass alles das, was lebt, seine Wurzeln in dem, was gelebt hat, findet; wo man also zusammenfasst und unmittelbar die Geschichte der Entwicklung des menschlichen Geistes erfährt.)

Bei vielen Entwürfen, vor allem bei den repräsentativen Solitärbauten, wird deutlich, dass Youngs Konzeptionen nicht nur innovativ waren, sondern, dass er auch neue Techniken wie Glas- und Eisenkonstruktionen einsetzte, die seit Paxtons Kristallpalast in ganz Europa und Amerika begeistert erstellt wurden.

2.2.2. Grand Hotel Pizzofalcone

Ab 1914 arbeitete Young neben den Aufträgen für einige Privatvillen, wie zum Beispiel dem Castello Aselmeyer und dem Castello Lamont, an denen ebenfalls orientalisierende Zitate zu finden sind, immer wieder auch an Planungen von Hotelgebäuden und weiteren touristischen Anlagen.⁵⁸ Im Rahmen der Gründung

⁵⁷ Alisio 1978, S. 45. Young, Lamont: Relazione sul progetto, Neapel 1888, S. 79f.

⁵⁸ Alisio 1978, S. 85ff.

einer ‚Società Edifizia Monte Echia Napoli‘ zum Zwecke der Förderung der Stadt sind sie einzureihen in sein konsequent verfolgtes Ziel, Neapel zu einem touristischen Zentrum umzuformen.

Vor allem für den von der Stadt ausgeschriebenen Wettbewerb zur Sanierung des ‚Pizzofalcone‘, einer Anhöhe hinter der Via Chiatamonte, hatte er eine eindrucksvolle Idee: Im unteren Teil des zu bebauenden Felsens wurde ein monumentaler, im unteren Bereich mit klassizistischem Formenrepertoire ausgestatteter Bürokomplex geplant, während darüber ein Grand Hotel wie ein phantastischer Palast schweben sollte.⁵⁹ (Abb. 94, 95)

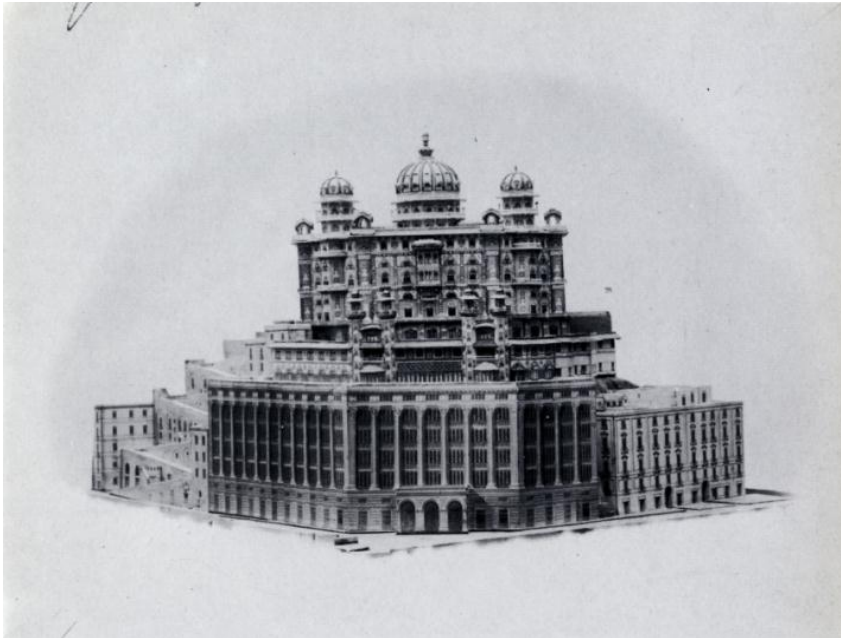


Abb. 94: Grand Hotel Pizzofalcone. Lamont Young. Neapel. 1888

⁵⁹ Sämtliche Skizzen und Entwürfe zum Thema ‚Monte Echia‘ von Lamont Young befinden sich im Privatarchiv Guerra.

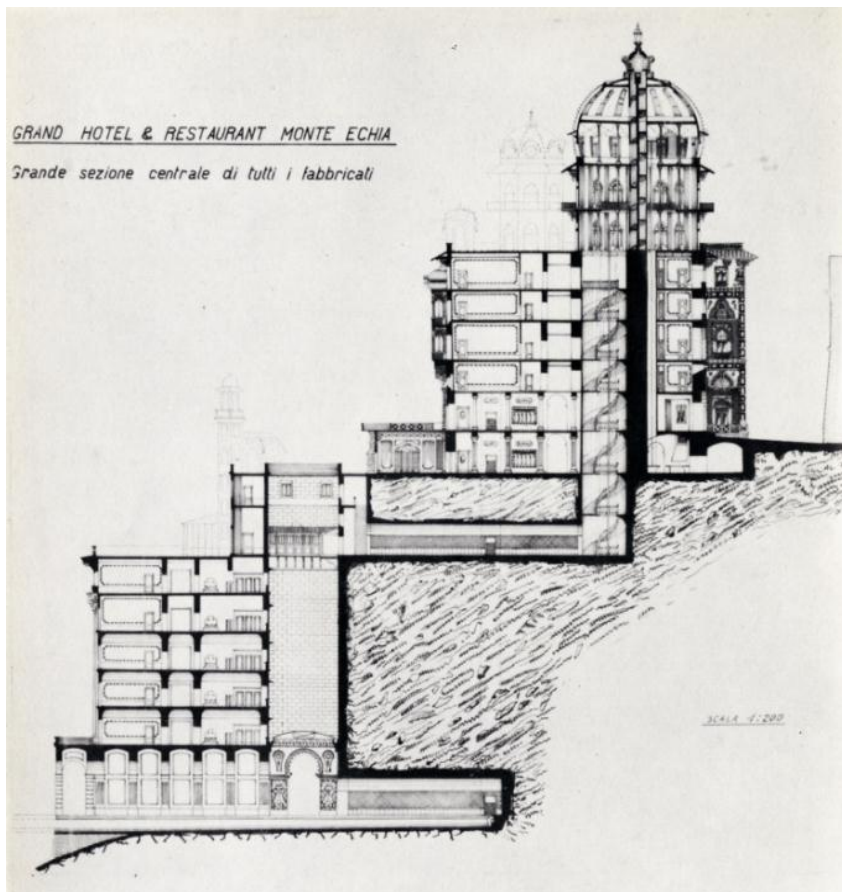


Abb. 95: Grand Hotel Pizzofalcone. Lamont Young. Querschnitt. Neapel. 1888

Bei diesem Entwurf griff Young auf Ideen zurück, die er 20 Jahre zuvor bescheidener für das Castello Aselmeyer entwickelt hatte: Er passte den Bau an das steile Gelände des Berghanges an. Minaretttürmchen, arabische Fenster motive sowie die Hufeisenbögen des Portals fanden sich in Ansätzen schon beim Castello Lamont, das später Villa Ebe genannt wurde, wieder. Zusätzlich waren für das Grand Hotel die Fassaden komplett bedeckende Ornamentierungen aus Majolika-Arbeiten und für die Fenster Holzapplikationen vorgesehen. Drei Kuppeln aus Gusseisen und Glas sollten das Gebäude abschließen. Wenn dieses Gebäude ausgeführt worden wäre, hätte es sicherlich eine außerordentlich wichtige Position im Stadtpanorama Neapels eingenommen.

Die Zeichnung für das Grand Hotel auf dem Monte Echia weist in der Gestaltung und in der exponierten, das Panorama bestimmenden Lage eine Analogie zum Taj Mahal Hotel in Bombay auf. (Abb. 96, 97)

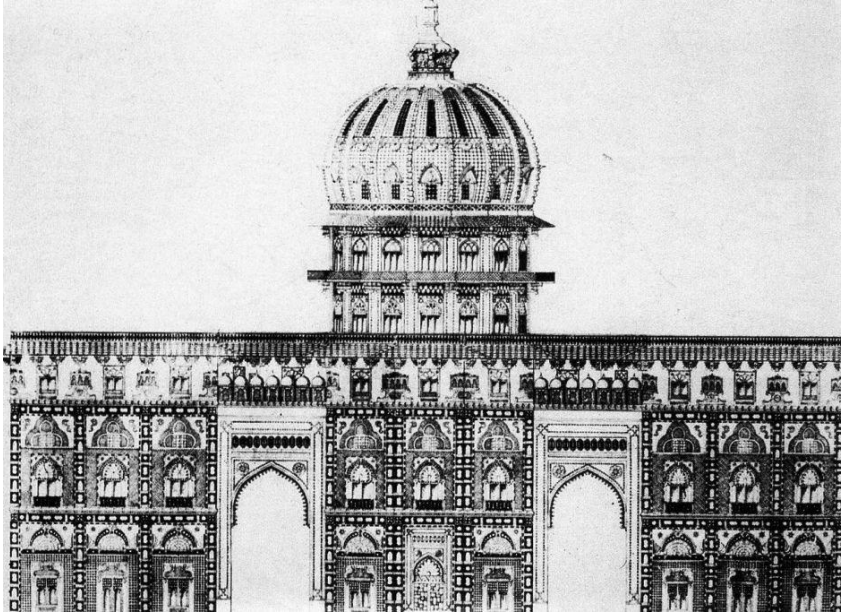


Abb. 96: Fassade des Grand Hotel Pizzofalcone. Lamont Young. Neapel. 1888



Abb. 97: Taj Mahal Hotel. Sitaram Khanderao Vaidya, D.M. Mirza, W. A. Chambers. Bombay. 1904

Dies wurde 1904 von den Architekten Sitaram Khanderao Vaidja und W. Chambers im indo-sarazenischen Stil erbaut und gilt als eines der spektakulärsten Gästehäuser der Welt.⁶⁰ Vorstellbar ist, dass Young durch das Zitat des indischen Hotels einen zusätzlichen Imagegewinn für seine Anlage erreichen wollte.

Die auffallende Nähe seiner Entwürfe zum neoindisch-englischen Stil ist in diesem Fall durch die Bezüge zu seiner Herkunft zu erklären. Die Eltern Lamont Youngs – Giacomo Enrico Young und die in Kalkutta geborene Mutter Elisabetta Swinhoe – lebten lange in der britischen Kolonie Indien, bevor sie sich in Neapel niederließen. Gleichzeitig hielten sie beständigen Kontakt zu England. Auch Youngs Schulausbildung fand in Großbritannien und der Schweiz statt.⁶¹ Spätere regelmäßige Reisen erweiterten seine Kenntnisse über die aktuellsten architektonischen und technischen Entwicklungen auf der Insel und prägten auch seine stilistischen Ansichten. Neben der englischen Vorliebe zu dem indisch-orientalisierten Stil nahm er ebenso die neuesten technischen Entwicklungen der Insel in seine Stadtplanung für Neapel auf, als er vorschlug, eine Untergrundbahn zu

⁶⁰ Volwachen, Andreas: Splendours of Imperial India, München 2000, S. 162ff.

⁶¹ Alisio 1978, S. 12.

bauen. Diese wird er durch unmittelbare Anschauung kennengelernt haben, da seit 1863 ein solches Verkehrsmittel in London gebaut wurde. Man kann davon ausgehen, dass Young auch einige der aufsehenerregenden, orientalisierenden Vergnügungs- und Erholungsetablisements Englands, wie den ‚Palace Pier‘ von R. St. George Moore, erbaut von 1891–99 in Brighton, durch eigene Anschauung erlebt hat. (Abb. 98)



Abb. 98: Palace Pier. Brighton. 1891–99

Ebenso wie Youngs Kristallpalast war dieser als repräsentative Architektur mit Unterhaltungsbauten geplant worden, die mit zentraler Kuppel, Zwiebeltürmen und Hufeisenbögen als exotisch charakterisiert wurde.⁶²

Young hatte schon früh die touristischen Potentiale Neapels erkannt, die im engen Zusammenhang mit der Entwicklung der vor der Stadt liegenden Inseln standen und aufgrund ihres milden wie toleranten Klimas häufiger frequentiert wurden. Obwohl einheimische und ausländische Geldgeber sich anboten, in die neapolitanische Region zu investieren, kam die Stadtverwaltung jahrzehntelang zu keiner definitiven Entscheidung, Neapel entweder zu einem Industriestandort oder einem Zentrum des Fremdenverkehrs werden zu lassen. Aus diesem Grunde wurden Lamont Youngs Planungen nicht verwirklicht. Die von ihm eingearbeiteten unüblichen Architekturformen können aber durch die deutliche Abgrenzung zur klassizistisch geprägten Stadt als Zeichen eines Neuanfangs interpretiert werden, die weithin sichtbar der Stadt eine andere Ausrichtung gegeben hätten.

⁶² Alisio 1978, S. 100f.

2.3. Die glückselige Insel – Manifestationen des Individualismus auf Capri
„Damit das Wort ‚Orient‘ im Geist seine volle Wirkung entfalten kann, ist es vor allem wichtig, niemals selbst in jener unbestimmten Gegend gewesen zu sein, die es bezeichnet. Man sollte durch Bilder, Berichte, Lektüren und einige wenige Dinge nur die ungenauesten, ungelehrtesten, ja verworrensten Kenntnisse haben. Nur so bereitet man sich einen guten Stoff zum Träumen. Man braucht dazu eine Mischung aus Zeit und Raum, aus Pseudowahrheiten und falschen Tatsachen, aus winzigen Details und unvollständigen Übersichten. Dort liegt der Orient der Seele.“¹ Paul Valéry's Zitat beschreibt eingehend die Wahrnehmung des Morgenlandes als romantischen Standpunkt der Europäer. Wie zuvor schon erörtert dienten diese fernen Regionen als Projektionsfläche für die eigenen Illusionen. Die Schilderungen politischer und sexueller Freiheit sowie paradiesischer Sorglosigkeit rührten an die unterschweligen Sehnsüchte des europäischen Bürgers. Unerreichbare Wünsche wurden in diese idealen Welten verlegt, um die Illusion einer Erfüllung zu finden. Dahinter steckte auch die Hoffnung, dass auf Erden ein elysisches Gebiet ohne die Einflussnahme der Europäer bewahrt wurde. Zu dem Bild eines von der europäischen Kultur unberührten Paradieses leistete Jean-Jacques Rousseau einen wichtigen Beitrag, indem er in der Schrift *„Discours sur les sciences et les arts“* einen glücklichen naturhaften Urzustand der Menschheit konstruierte, aus dem diese durch Vergesellschaftung und Wissenschaft ins Verderben geraten sei.² Der Reiz, in amerikanischen Urwäldern, auf Südseeinseln oder im Orient ein solches Paradies zu finden, prägte auf der Suche nach den glückseligen Gestaden die Begegnung mit fremden Kulturen.³

Diese idealen Vorstellungen von einem anderen, schöneren Ort – einem wirklichen, schon zu Erdzeiten existierenden Elysium – wurden von vielen Künstlern thematisiert; so standen vergleichsweise für Delacroix und Flaubert Nordafrika, für Artaud Mexiko und für Rimbaud ebenfalls Afrika im Zentrum ihrer Imaginationen. Ein prominentes Beispiel ist der Maler Paul Gauguin, der 1891–93 und 1895–1901 auf Tahiti, von 1901–03 auf Hiva Oa lebte. In einem Brief an August Strindberg formulierte er: *„Ein Glück in der Ferne zu erspähen, ist es nicht wie eine Vorfreude zum Nirwana?“*⁴

2.3.1. Die Insel

Als im Zeichen der Romantik das Landschafts- und Naturerlebnis an Bedeutung zunahm, erlebte die Sehnsucht nach *„einem der schönsten Orte der Welt“*⁵ mit der Entdeckung der blauen Grotte durch den Maler August Kopisch 1826 und dessen romantisch-schwärmerische Beschreibung einen erneuten Aufschwung. Von dieser veränderten Naturwahrnehmung geformt, wurde die Insel Capri vereinnahmt und ließ sie gleichermaßen zu einer Ansiedlung der Realität gewordenen Vorstellung vom glückseligen Leben in Licht und Wonne werden.

Hierin äußerte sich auch eine romantisch-utopische Ideologie, die man als Reaktion auf die gründerzeitliche Industrialisierung der frühen achtziger Jahre beobachten

¹ Aus dem Vorwort von Paul Valéry zu: Bezombes, Roger: *L'exotisme dans l'art et la pensée*, Paris 1953, S. VII.

² Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur les sciences et les arts*, Paris 1750.

³ Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt 1976, S. 909ff.

Frecot, Janos: *Die Lebensreformbewegung*. In: Vondung, Klaus (Hg.), *Das wilhelminische Bildungsbürgertum*, Göttingen 1976.

Herrnands, Jost: *Der Schein des schönen Lebens – Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt 1972.

⁴ Költzsch, Georg-W.: *Paul Gauguin. Das verlorene Paradies*, (Kat.) Köln 1998, Klappentext.

⁵ Sonntag, Stefanie: *Spaziergänge durch das literarische Capri und Neapel*, Hamburg 2003, S. 5.

kann.⁶ Angeregt von den lebensreformerischen Utopien des Monte Verità versuchte beispielsweise der Lebensreformer, Begründer der FKK-Bewegung und Erfinder des Lichtbades Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913) diese auf Capri durch die Umsetzung seiner Pläne für einen Tempel zu realisieren.⁷

Während in Neapel Lamont Young Pläne für den Massentourismus schmiedete, war zwar auch Capri um die Wende zum 20. Jahrhundert längst kein Geheimtipp mehr, doch es präsentierte sich als exklusives Reiseziel der gehobenen Kreise. Die Insel zog Geschöpfe an, die ihre von den bürgerlichen Standpunkten abweichende Individualität unter der südlichen Sonne ausleben wollten. Dafür war Capri durch die Mythen um Kaiser Tiberius prädestiniert, die insulare Abgeschlossenheit und die Nähe zur Großstadt unterstützten dies. Damit waren beste Voraussetzungen geschaffen, die Exzentriker der Zeit anzuziehen, auch diejenigen, die aufgrund ihrer sexuellen Neigungen oder freizügigen Denkweisen mit den Gesetzen anderer Länder in Konflikt geraten waren.⁸ Das Eiland galt wie zuvor schon das Morgenland als ein Gebiet, in dem man sich verwirklichen konnte, ohne Repressalien fürchten zu müssen.

2.3.2. Die Villen

Mit dem Aufgreifen von orientalisierenden Baustilen für private Wohnbauten wurden diese Ansätze auch architektonisch nach außen getragen. Einige Beispiele für architektonische Umsetzungen werden nun vorgestellt.

Villa Narcissus

Zu den frühen orientalisierenden Wohnsitzen gehört die ursprünglich als ‚Villa Oleandro‘ bezeichnete Villa Narcissus. (Abb. 99) Die spätere Namensgebung bezog sich auf die Replik einer Statue des schönen Jünglings Narcissus aus dem Museo Nazionale von Neapel, die im ersten Innenhof des Hauses aufgestellt worden war.⁹

⁶ Diefenbachs Weltanschauung basierte auf einer schon in den 1890er Jahren propagierten naturgemäßen Lebensweise, dem Vegetarismus, dem Nudismus, dem Lichtkult und einer absoluten Friedfertigkeit. Damit einher ging auch eine sexuelle Befreiungssehnsucht. Angelehnt an die Lebensreform-Kolonie des Monte Verità bei Ascona versuchte Diefenbach in München und Wien als ‚Kohlrabiapostel‘, seine Utopien von einem Leben in Licht und Luft ohne gesellschaftliche Beschränkungen zu Beginn des 20. Jahrhundert umzusetzen. Erst in München und dann in Wien ansässig, ging er um 1900 nach Kairo, wo er neben den Pyramiden von Gizeh einen lang geplanten Tempel bauen wollte. Als sich weder diese Pläne noch eine Auswanderung nach Indien realisieren ließen, zog er sich für die letzten Jahre seines Lebens nach Capri zurück.

Die Gartenstadtbewegung, Naturheilkunde und Nacktkultur waren die drei Säulen der lebensreformerischen Ideologie. Es ging der Lebensreform in all ihren Einzelbestrebungen um einen Wandel der Existenzweisen im Bereich der Lebensführung, der Ernährung, des Wohnens und der Gesundheitspflege. Rückkehr zur Natur und natürliche Lebensweise – diese Schlagworte galten als Orientierungsmarken aller Reformbemühungen dieser Zeit. Allerdings scheinen die Besucher der ‚glückseligen Insel‘ Capri für das organisierte und asketische Leben, das der Lebensreformer propagierte, kein Interesse gezeigt zu haben, so dass er keine Geldgeber für die Umsetzung seiner Vorstellungen fand.

⁷ Diefenbach scheint im Anschluss an diese Umsetzungsversuche in Neapel im Mausoleum Schilizzi zeitweilig ein Atelier eingerichtet zu haben. Karl Wilhelm Diefenbach. Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen! Museum Villa Stuck, München 2009, S. 74.

⁸ Man erinnere sich nur daran, dass Homosexualität in vielen Staaten bis in das 20. Jahrhundert hinein ein Kapitalverbrechen war.

⁹ Cantone, Gaetana/Prozillo, Italo: Case di Capri, Neapel 1994, S. 66.

Die Orientierung an nordafrikanischen bzw. maurischen Bauten lässt Überlegungen aufkommen, dass homoerotische Vorlieben, deren Erfüllung in jener Zeit mit Nordafrika verbunden wurde, angesprochen werden sollten.

Zuerst wurde der Bau als Gästehaus des benachbarten Klosters der hl. Teresa genutzt, später wohnte in dieser an eine kleine Festung erinnernden Villa von 1880 bis zu seinem Tod 1920 der amerikanische Maler Charles Caryl Coleman.¹⁰ Nach dem Kauf baute er diese komplett um und versah die capresischen Architekturelemente, die sich schon traditionell an die kubischen Formen Nordafrikas anlehnen, mit maurischen Bauteilen. Das Äußere präsentierte nach den Veränderungen einen kompakten Bau mit Biforienfenstern, Dachterrassen und erinnert in seinem Aussehen an nordafrikanische Stadthäuser, die wie eine Verteidigungsanlage abgesichert wurden. Das Innere wurde durch verschiedene neomaurische Hofanlagen strukturiert. Colemans Haus sei ein Tempel der antiken Kunst, schrieb sein Freund und Bewunderer Edwin Cerio. *„Selbst ein großer Kenner, sammelte er in seiner Villa Narcissus wunderbare Möbel und Stoffe und wertvolles Porzellan der besten Epochen, so dass er der Zielort und das Mekka aller Gelehrten und Sammler seines Landes wurde.“*¹¹

Das im Gegensatz zur eher kargen Architektur an ein überfülltes Museum erinnernde historistische Interieur war prägend für orientalische Räumlichkeiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:¹² *„Viel interessanter als der landschaftliche Orient in den Kriminalromanen ist jener üppige Orient in ihren Interieurs. Der Perserteppich und die Ottomane, die Ampel und der edle kaukasische Dolch. Hinter den schweren gerafften Kelims feiert der Hausherr seine Orgien mit den Wertpapieren, er kann sich als morgenländischer Kaufherr, als fauler Pascha im Khanat des faulen Zaubers fühlen, [...]“*¹³ Walter Benjamins Aufzählung der typischen Requisiten des orientalischen Interieurs lässt die üppigen Dekors des späten 19. Jahrhundert vor unseren Augen auferstehen. Die spätfeudale Entfaltung exotischer Pracht existierte auch auf Capri im bürgerlichen Maßstab weiter.

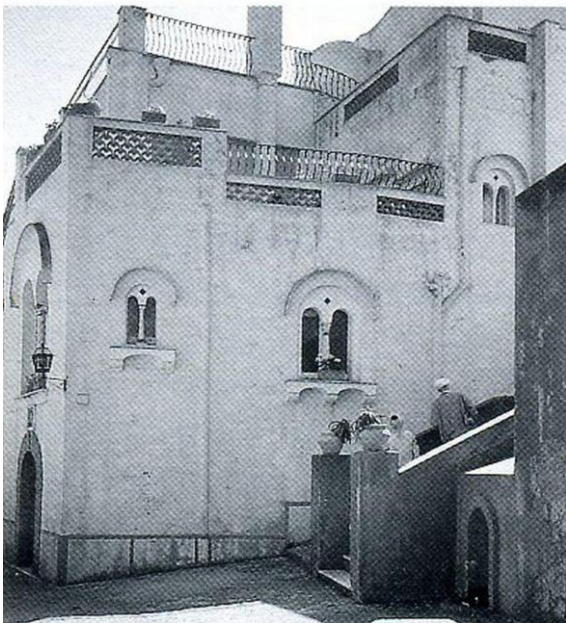


Abb. 99. : Teilansicht der Villa Narcissus. Capri. Um 1870

¹⁰ Sonntag, Stefanie: Spaziergänge durch das literarische Capri und Neapel, Hamburg 2003, S. 41.

¹¹ Sonntag, Stefanie: Spaziergänge durch das literarische Capri und Neapel, Hamburg 2003, S. 40.

¹² Cantone, Gaetana/Prozillo, Italo: Case di Capri, Neapel 1994, Anm. 89.

¹³ Walter Benjamin. In: Koppelkamm 1987, S. 110.

Der faule Pascha war die Metapher für ein Lebensgefühl, das den durch Arbeit zu Wohlstand gelangten Geschäftsleuten ebenso fremd sein musste wie den reichen Industriellen.

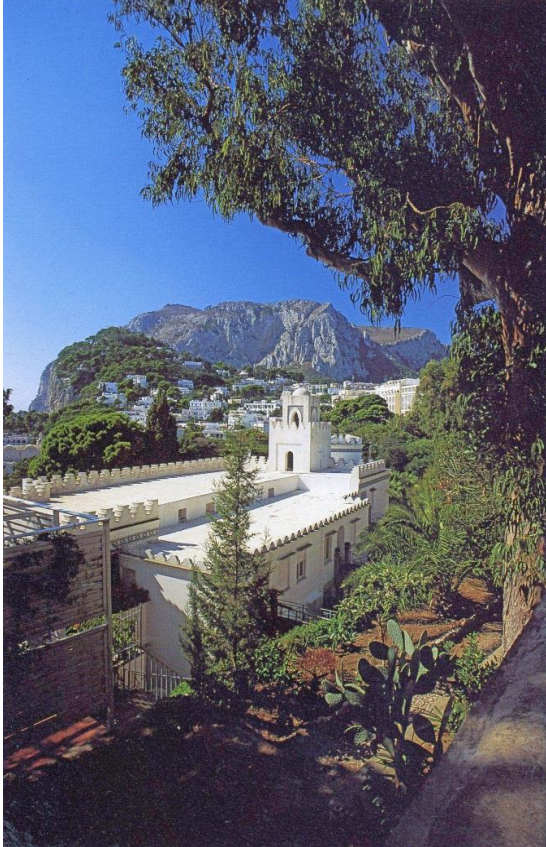


Abb. 100 : Außenansicht der Villa Discopoli. Capri, um 1900.

Villa Discopoli

Die Villa Discopoli wurde 1880 von dem seit 1877 auf der Insel lebenden französischen Maler Henri Daras und seiner Ehefrau in Auftrag gegeben. (Abb. 100) Nach einem Umbau im Jahr 1890 lebte seit 1897 Alice Irmgard Faehndrich Freiin von Nordeck zur Rabenau in diesem Haus, das den Treffpunkt der deutschen Adelsgesellschaft auf Capri bildete. Die horizontal ausgerichtete, aus mehreren ineinander greifenden Kuben konzipierte Villa wird von einem quadratischen Turm bekrönt, der eine Ableitung des Minaretts der Kutubija-Moschee in Marrakesch ist. (Abb. 101)

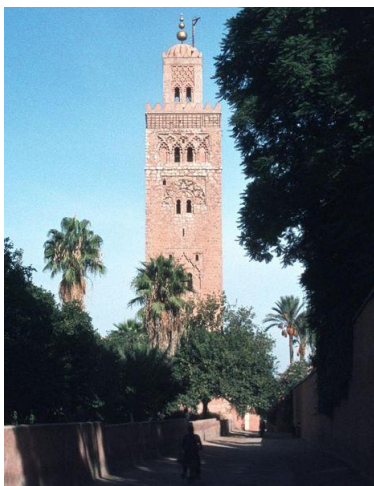


Abb. 101: Minarett-Turm der Kutubija-Moschee. Marrakesch, Marokko. 12. – 13. Jahrhundert

Die den Dachbereich umfassenden Zinnen stammen aus Kairo, wo sie von Giuseppe Castellazzi dokumentiert wurden.¹⁴ Ein von mediterranen Pflanzen geprägter Garten mit Opuntien, Palmen etc. umschließt das Anwesen auf verschiedenen Ebenen. Die zuvor genannten Villen greifen in der Konstruktion auf die capresische Bauweise zurück bzw. bauen vorhandene Anlagen zu luxuriösen Wohnsitzen aus. Mit zusätzlichen Versatzstücken und Ornamenten werden diese dann exotisiert.

Villa Quattro Venti

Zur Unterstreichung des Images des Malers Elihu Vedder entstand die Villa Quattro Venti.¹⁵

(Abb. 102) Zwischen 1901–03 errichtete er das Haus, die ersten eigens angefertigten Entwurfszeichnungen stammen von 1879. Der in Amerika und Europa erfolgreiche Maler esoterischer Sujets mit Anlehnungen an die viktorianischen Präraffaeliten und Symbolisten griff auch orientalisierende Motive auf. Seinen Werken entsprechend wurde das Äußere wie auch das Interieur der Villa ausgestaltet.



Abb. 102: Außenansicht der Villa Quattro Venti. Capri. 1901–03

Der dreigeschossige Baukörper ist unterhalb der Klippen der Barbarossa-Burg und über den sogenannten Felsen der Sirenen errichtet worden. Von hier aus hat man einen weiten Blick über die Bucht von Neapel hinweg, über Ischia und Procida bis zur Sorrentinischen Halbinsel.

Auch diesmal charakterisieren additiv zusammengeschobene Kubusformen, die von einer Kuppel abgeschlossen werden, die Architektur. Das Zentrum der Villa bildet der dreistöckige ‚Turm der vier Winde‘, nach dem der Maler sein Haus benannte. Er teilt das Hauptgebäude in zwei ungleiche Teile auf. Weiß gewaschene Wände mit Renaissance-Ornamentik an Balkonen und Terrassen ergänzen die Ausstattung. Im Innern führt ein langer gewölbter Gang zu einem Hof, in anderer Richtung zum Zeichensaal, der Bibliothek und dem Speisezimmer; labyrinthische

¹⁴ Castellazzi, Giuseppe: *Ricordi d'Architettura Orientale*, Venedig 1871.

¹⁵ Soria, Regina; Elihu Vedder. *American visionary artist in Rome (1836-1923)*, Rutherford, Madison, Teaneck/ USA 1970, S. 236.

Raumkonstruktionen bestimmen den Aufenthalt. In der zweiten Etage befinden sich die Privaträume der Familie und ein blau gekachelter, von Olivenbäumen bestandener Hof. Eine weitere von Wein überrankte Terrasse ist von hier aus ebenso zu erreichen wie das angrenzende Studiogebäude. Details der Innenausstattung wurden ergänzt mit Bezügen auf capresische Symbole wie dem Steinbock, den vier Winden, die Capri umwehen, und die Lyra spielende Sirene, von der erzählt wird, dass diese Insel ihr Wohnsitz sei. Bauteile wie Fenster, Türgewände und Zinnen sowie die kubische Konstruktion des Hauses, die zusammen mit einer Verschachtelung von Innenhöfen und Zimmerfluchten nordafrikanische Architekturen aufgreifen, ergeben den orientalischen Eindruck.

Alle Einzelheiten, angefangen bei den dekorierten Wegen des Gartens, den Bodenfliesen, Brunnen bis hin zu den Fenstern, wurden von Vedder nach eigenen Vorstellungen gestaltet.

Selbst von imposanter Erscheinung schuf er mit seinem von eigener Hand entworfenen Haus einen stilvollen Sommersitz, mit dem er für sein Ansehen einen passenden Rahmen schaffen konnte. Sein Salon wurde während seiner monatelangen Anwesenheit auf der Insel von den auf Capri ansässigen europäischen Künstlern und Individualisten, aber auch von potentiellen Käufern aufgesucht.

Villa Torricella

Mit der um 1900 erbauten Villa La Torricella wurde eine zusätzliche Spielart auf Capri eingeführt. (Abb. 18, 103)

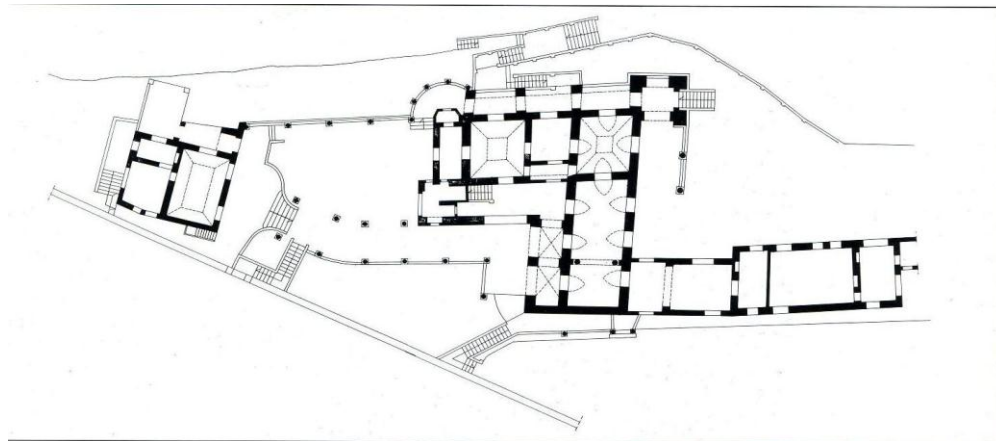


Abb. 103: Grundriss der Villa La Torricella. Capri. Um 1900

Eduard Chimot, ein Architekt, der schon die neoklassizistische Villa Lysis des Grafen Fersen konstruiert hatte, erhielt diesen Auftrag von den Amerikanerinnen Kathryn Perry und Saidee Walcott. Roger Peyrefitte flocht die pittoreske Erscheinung des Anwesens in seine Erzählung über Graf Fersen mit ein: *„Die maurische Villa, eine Erweiterung der Villa Narcissus, glich eher einer riesigen Zuckerbäckerei, mit Mosaiken glasiert, von Balustraden durchflochten, mit arabischen Gittererkern versehen, von Türmen und Türmchen flankiert. Die Möbel waren dementsprechend, der Stil des Haushalts war prunkvoll, die Dienstboten ein Schwarm anmutiger Mädchen [...]“*.¹⁶

Als Walcott und Perry beschlossen, sich auf Capri niederzulassen, erwarben sie ein riesiges Waldstück mit einem Haus, welches den Kern der Villa bildete.¹⁷ Auf einer

¹⁶ Peyrefitte, Roger: Exil in Capri, Karlsruhe 1965, S. 150.

¹⁷ Cantone, Gaetana/Prozillo, Italo: Case di Capri, Neapel 1994, S. 66.

Fotografie vom Beginn des 20. Jahrhunderts ist ein zentral ausgerichtetes Hauptgebäude mit zwei vorgelagerten Türmen mit gotischen Elementen zu sehen. Über eine ebenfalls von einer Begrenzung umsäumten Dachterrasse hinweg ist der zweite, höher angelegte, mit Zwiebelkuppel zu erkennen. Von diesem Zentrum ausgehend wurden weitere Hinzufügungen bis 1907 vorangetrieben und ließen schließlich einen Bau entstehen, dessen Grundriss zu einer ungleichmäßigen Z-Form ausgedehnt wurde. So entstanden durch die eklektizistischen Erweiterungsbauten drei verschiedene Kernbereiche. Das monochrom weiße Gebäude erscheint seither als heterogene Mischung von exotischen und europäisch-historistischen Teilen. Glatte Mauerflächen werden von den gotischen und romanischen Fensteröffnungen und Renaissance-Loggien durchbrochen, die von arabischen Stuckarabesken betont werden.

Die ersten Villen, die von den neuen Bewohnern Capris konzipiert wurden, zeigen noch eine Anpassung an die örtlichen Gegebenheiten in ihren sich nach außen abschließenden kubisch-strengen Formen. Damit scheinen sie schon einen Ausblick auf die von Nordafrika inspirierten Bauten Le Corbusiers zu geben. In den ergänzten Versatzstücken und Ornamenten und durch die Interieurs wurde das Fremdländische nochmals betont.

Zum Beginn des 20. Jahrhunderts wurden mit der Villa Quattro Venti und der Villa Torricella Bauten errichtet, die den Hang, sich dem Licht und der Luft zu öffnen, durch die Auflösung der zuvor abgeriegelten Bauten verdeutlichen. Fenster, Durchgänge, Terrassen, Balkone etc. lösten die strengen Binnenstrukturen ab und beziehen sich auf die nordeuropäischen Orientrezeptionen. An der Villa Torricella wird besonders deutlich, dass mit der Verknüpfung von orientalisierender Gestaltung und neogotischen Elementen eine bisher auf der Insel nicht übliche Architektur Einzug gefunden hat, die einerseits die Extravaganz der Bewohner nach außen trug, andererseits die Abgeschlossenheit ihrer in eigenen Imaginationen und Ansichten verhafteten Existenz einfließen ließ.

Auf der Suche nach den ‚glückseligen Inseln‘ entstand auf Capri ein einzigartiger Mikrokosmos, da die alteingesessenen Einwohner zugunsten der Devisen die exzentrischen Gepflogenheiten der Hinzugezogenen und Besucher der Insel zuließen.¹⁸ Durch die individuell in Architektur umgesetzte Imagination, die die Insel als Eldorado unter der wärmenden Sonne Italiens deutete, wurde Capri eine Enklave von Ausländern, die versuchten, ihre Auffassungen von einem freien und auf sie zugeschnittenen Leben wahr werden zu lassen. Der Zusammenschluss zu einer von Regeln und Strukturen definierten Lebensgemeinschaft mit weltanschaulichem

¹⁸ Marchesa Casati, die bekannte Schauspielerin des beginnenden 20. Jahrhunderts machte nicht nur durch ihre auffallende Erscheinung und als Geliebte d’Annunzios, sondern auch durch ihre bisexuellen Liebesaffären von sich reden. In ihrer von Roger Peyrefitte romanhaft beschriebenen Erscheinung war sie ein anschauliches Beispiel für die Exzentriker, die von der Insel Capri angezogen wurden: *„Obwohl die Capresen taten, als wunderten sie sich über nichts, hatten sie ein solches Schauspiel noch nicht erlebt. Die Marchesa, groß und hager, trug einen spitzen Astrologenhut, von dem Schleier niederfielen, die sie umwallten. Ihr Gesicht war kalkweiß gepudert wie bei einem Pierrot, ihre Augen waren von großen schwarzen Ringen umgeben, die Haare rot. An den Ohren baumelten Glöckchen wie in Jacques Bäumen. Ihre Schmincke tropfte auf die staubigen Schuhe... In den Händen hielt sie, um sie zu kühlen, eine Kristallkugel. Eine Dienerin trug einen schmiedeeisernen Zweig mit zinnoberrot bemalten Granatäpfeln und einem Etikett, das besagte, daß dies ein Geschenk Gabriele d’Annunzios sei. Ein Neger hielt zwei malvenfarbenen gepuderte Windspiele und einen Leopard an der Leine, ein Heiduck bewachte Käfige, die eine Boa, Papageien und eine Eule enthielten. Unzählige Koffer und Köfferchen waren auf mehrere Carrozellen verteilt.“* Peyrefitte, Roger: Exil auf Capri, Karlsruhe 1965, S. 341f.

Überbau wie auf dem Monte Verità und wie Diefenbach es sich erträumte, konnte mit den Exzentrikern und Künstlern des Eilandes nicht umgesetzt werden. Dennoch zeugen die vielen Residenzen in einer besonderen Bauart davon, dass die Insel und die Architektur als Ausdruck des Lebensgefühls der Hinzugezogenen, als eine Gegenwelt zu der sinnesarmen und unter strengen Normen existierenden westlichen Gesellschaft angesehen wurden. Das Genießen der milden Luft, der Helligkeit der Sonne und das Ausleben von Sinnlichkeit und Individualität waren die Maxime der sich auf Capri Niederlassenden.

2.4. Die lächelnden Gestade – neue Konzepte im Salento

Nach dem Risorgimento prägte eine tiefe Unzufriedenheit mit dem wirtschaftlichen und kulturellen Leben die Zeit bis zur Jahrhundertwende.¹⁹ Weder Landwirtschaft noch Industrie boten der ständig wachsenden Bevölkerung genügend Erwerbsmöglichkeiten. Eine Landflucht setzte spätestens nach dem Zusammenbruch des Getreidemarktes durch Einfuhr billigerer Ware aus den USA ein. Zwischen 1876 und 1930 verließen fünf Millionen Menschen Apulien, da die Region ihnen keine Lebensgrundlage bieten konnte.

Unter Francesco Crispi, der in den 90er Jahren als Ministerpräsident der führende Mann Italiens war, begann man – neben der Entwicklung zum Kolonialstaat – einen beträchtlichen Teil des zur Verfügung stehenden Kapitals in die Baumwoll- wie auch die chemische und mechanische Industrie sowie den Bergbau zu investieren. Vor allem in Norditalien kam eine rationellere Agrarproduktion hinzu. Zwar gab es auch im Süden ausländische Investoren, doch durch eine Krise in den 80ern ergab sich eine unterschiedliche Entwicklung. Dem Preisanstieg für die durch den Schutzzoll verteuerten Massenprodukte entsprachen das Sinken der Kosten für Agrarprodukte und der immer schnellere Abfluss von Kapital in die Städte, vom Süden zum Norden.²⁰ Obwohl eine Neuordnung der Besitzverhältnisse im südlichen Italien nach der Loslösung vom bourbonischen Königreich Besserung versprach, waren die Eigentümer der Ländereien nicht an einer Veränderung interessiert, die das traditionelle, ländliche Gefüge zerstört hätte. Apulien wurde weiterhin von Großgrundbesitzern beherrscht, so dass die Bauern unter den schwierigen Mezzadria-Bedingungen litten. Vom Norden kam kaum Hilfe zur Förderung einer strukturellen Modernisierung, es fand eher eine Ausbeutung der Ressourcen statt. Dennoch wurde im Gebiet des Salento während des Zeitraums von 1874–1930 eine auffallend große Anzahl an Privathäusern gebaut, bei denen eine Verwendung von orientalisierenden Bauelementen überdurchschnittlich häufig war. In einer von landwirtschaftlichen und massiven wirtschaftlichen Missständen geprägten Region wie dem Süden Apuliens mutet es zunächst seltsam an, dass innerhalb weniger Jahrzehnte eine solch große Zahl an Neubauten entstand.

2.4.1. Die Planungen

Grundlage für diese Bautätigkeit war die ab Mitte der 1870er Jahre stattfindende Parzellierung der Landbestände (Patrimonium) des ‚terra greca‘ genannten Bezirks, mit der die Architekten Giuseppe Ruggieri und sein Sohn Pasquale beauftragt worden waren. Sie nahmen die Möglichkeit wahr, ihre an der ‚Scuola di Applicazione‘ in Neapel erworbenen Kenntnisse über die neuesten Tendenzen der Stadtentwicklung einzusetzen. Dabei sind die Vorschläge Lamont Youngs für die

¹⁹ Procacci, Giuliano: Geschichte Italiens und der Italiener, München 1983, S. 294.

²⁰ Procacci 1983, S. 292ff.

ehemalige Residenzstadt in die Konzeption der Ruggieris eingeflossen, wie im Folgenden zu sehen sein wird. Von der neapolitanischen Diskussion um den Ausbau des Fremdenverkehrs angeregt, wollten diese ein daran angelehntes Vorhaben verwirklichen, dass neben den schwer aufzulösenden traditionellen ländlichen Machtstrukturen umgesetzt werden konnte. Die Ingenieure versuchten damit eine Lösung für das Salento zu finden, um einer weiteren Entvölkerung entgegenzuwirken.²¹ Einher ging die Ablehnung einer industriellen Entwicklung des Gebietes, um die im Norden sichtbaren negativen Auswirkungen zu vermeiden. An verschiedenen Stätten der südlichsten Region Apuliens begannen die Ruggieris eine verbesserte Infrastruktur zu schaffen, die dazu beitragen sollte, den Fremdenverkehr auszubauen. Die Dokumentation ihrer Pläne und vierundneunzig in diesem Zusammenhang zwischen 1874 und 1930 errichteten Privathäuser wurden von Ciro Robotti in der Publikation „*Le ville del Salento*“ dokumentiert.²²

2.4.2. Capo di Leuca

Als erstes begann man in Capo di Leuca, dem südlichsten Punkt Italiens, einen rechtwinklig angelegten Bebauungsplan zu erstellen, der mit den Ideen der Gartenstadtbewegung kombiniert wurde. In unmittelbarer Nähe zum Meer säumen die Villen in lockeren Abständen nebeneinander liegend den Weg. Umgeben von großzügigen Gärten, die eingefasst werden von Mauern oder Gittern, bilden sie individuell zu gestaltende Grundstücke.

Neben Jugendstilformen griffen manche dieser Wohnhäuser Leucas in der Außengestaltung der Fassaden den orientalisierenden Stil auf.²³ Die Villa ‚La Meridiana‘ von 1874 ist ein Beispiel der Auseinandersetzung Giuseppe Ruggieris mit solchen Stilelementen. (Abb. 104) Die kleine, rot-gelb gebänderte Villa mit annähernd rechteckigem Grundriss wird von einer laternenbekrönten Kuppel überwölbt.

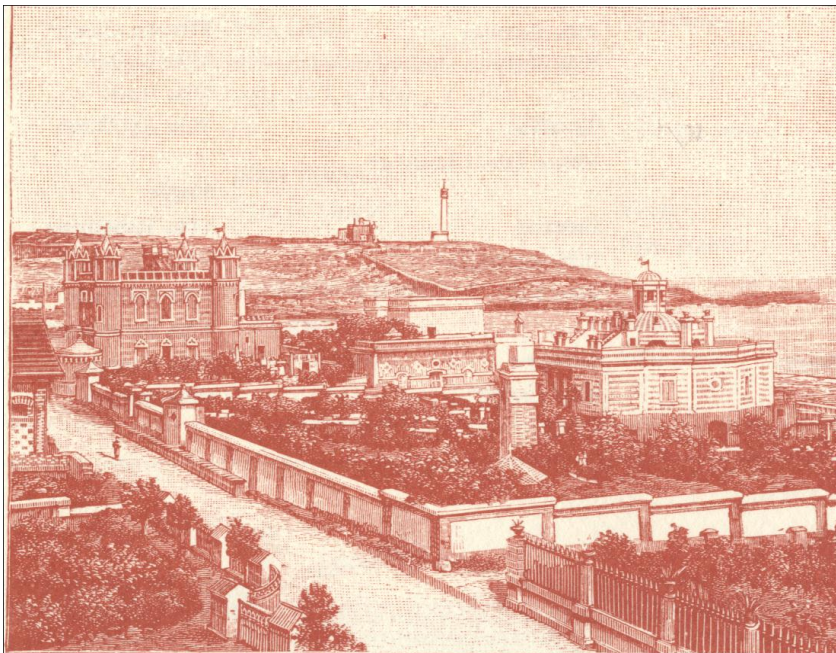


Abb. 104: Villa La Meridiana. Capo di Leuca. 1874

²¹ Robotti, Ciro: *Le ville del Salento*, Bd. 1, Bari 1992, S. 7.

²² Robotti, Ciro: *Le ville del Salento*, 3 Bde., Bari 1992.

²³ Die Interieurs der Villen wurden bisher nicht ausführlich dokumentiert.

2.4.3. Lecce

Auch am Stadtrand von Lecce wurden einige orientalisierende Stadtvillen errichtet, die durch eine kubisch aufragende Konstruktion und sie umgebende Gärten Ähnlichkeiten aufweisen. Als Beispiel sei die Villa Bray – auch Martini – genannt, die in den Jahren zwischen 1887 und 1888 entstand. (Abb. 105)

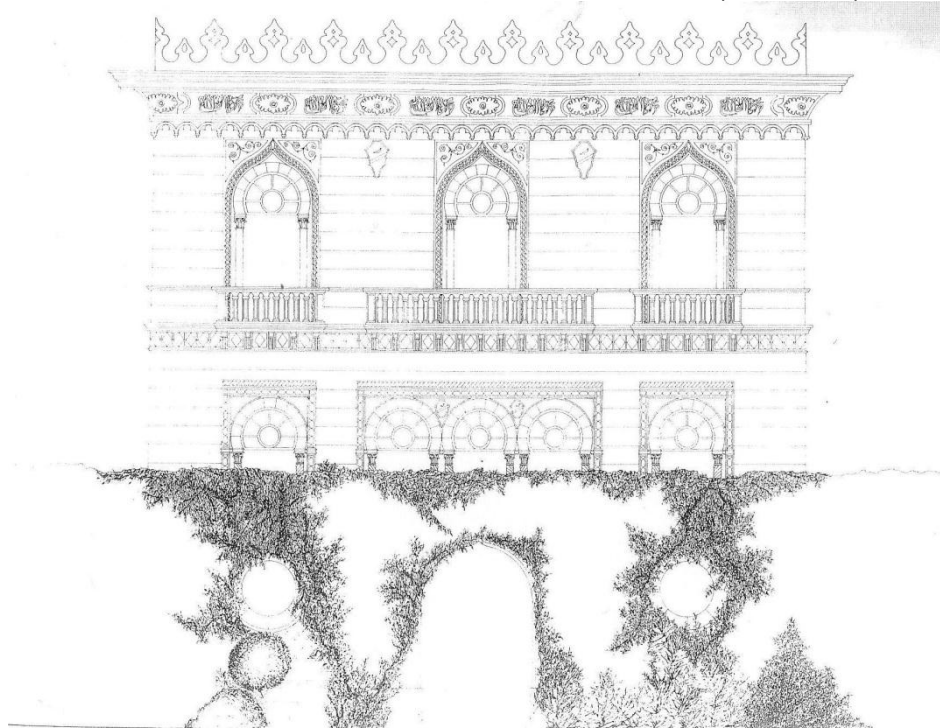


Abb. 105: Außenansicht der Villa Bray-Martini. Lecce. 1887–88

Der Ingenieur Francesco de'Simone erhielt den Auftrag von Pasquale Elio Bray. Das dreistöckige Domizil aus Tuffstein wird vor allem durch Hufeisenfenster, rot-gelbe Bänderung und auffällige, formenreiche Zinnen als orientalisch charakterisiert. Auf dem Gesimsabschluss und neben den Fenstern befinden sich Medaillons mit islamischen Inschriften. Versteckt hinter einer hohen Mauer wird die Privatsphäre der Bewohner am Rande der Stadt gewahrt. Obwohl die Höhenausrichtung der Bauten sich eher an städtische Paläste anlehnt, weisen die sich voneinander individuell unterscheidenden Häuser durch großzügig umgebende Grünanlagen wieder einmal auf die Idee der Gartenstadt hin, die schon in Capo di Leuca Einfluss hatte.

Zur Erhöhung der Attraktivität des Wohnortes Lecce ist der 1897 begonnene Ausbau der Badeanlagen ‚Adriano‘ und des Hafens in S. Cataldo zu sehen. Die Sommerfrische San Cataldo mit Hafen- und Badeanlagen sollte ausgebaut werden, um Touristen anzuziehen, deren Versorgung wiederum Arbeitsplätze außerhalb der Industrie und Landwirtschaft geschaffen hätte.

Keine Untergrundbahn, sondern eine Straßenbahn zwischen Lecce und dem am Meer gelegenen Erholungsort sollte die Erreichbarkeit erleichtern.²⁴ Schon an dem Einsatz von neuen Transportmitteln, die darauf angelegt sind größere Personengruppen zu bewegen, kann man deutlich erkennen, dass diese Planungen mit Lamont Youngs Ideen zur Umstrukturierung Neapels in Zusammenhang stehen. Der Bezug zu seinen Ideen ist naheliegend, da die Architekten und Ingenieure, die für die

²⁴ Robotti, Ciro: Le ville del Salento, Bari 1992, Bd. I.

Parzellierung und die Villen verantwortlich waren, ihre Ausbildung in Neapel in einer Zeit absolviert hatten, als die Vorschläge des englischen Ingenieurs aktuell diskutiert wurden.²⁵ Ähnlichkeiten sind auch durch die offensichtliche Kombination der Stadt als Lebensraum und dem Meer als Erholungsstätte zu sehen.

2.4.4. Santa Cesarea Terme

Mit dem Einsatz der außereuropäischen Baukunst knüpften die Ingenieure und Architekten an den um die Jahrhundertwende in ganz Europa verbreiteten Trend an, Bäderarchitekturen mit exotischen Formen zu verbinden. Die Erholung bietende Landschaft Apuliens wurde durch das Thermalbad S. Cesarea Terme ergänzt, dessen Panorama bis heute von der Villa Pasca poi Sticchi bestimmt wird. (Abb. 106)

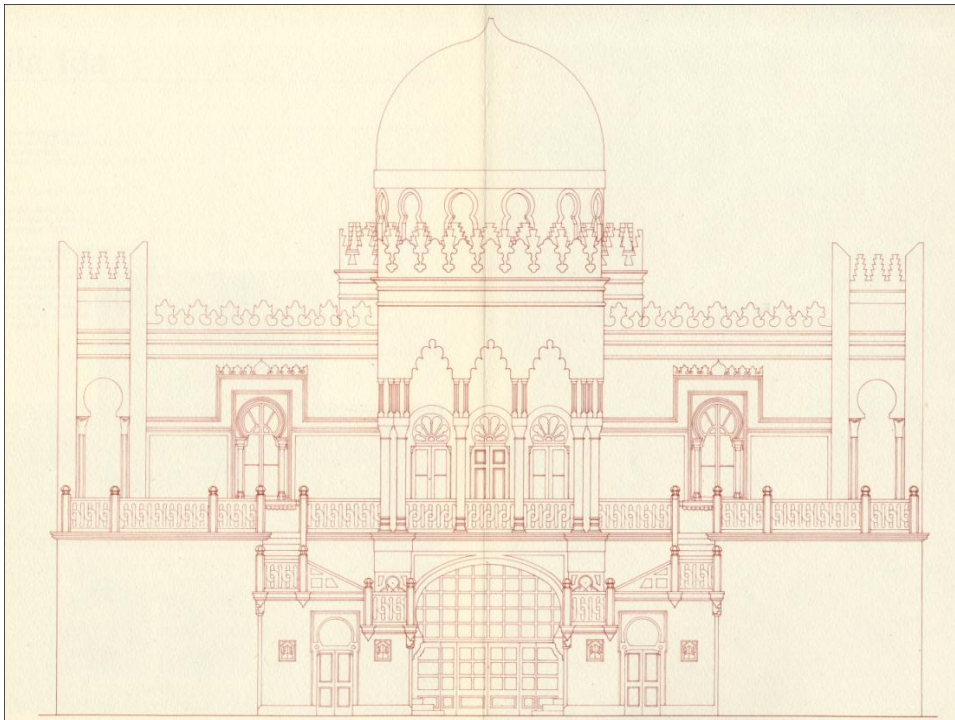


Abb. 106: Außenansicht der Villa Pasca poi Sticchi. S. Cesarea Terme. 1894–99

Von Pasquale Ruggieri 1894–99 für einen Onkel erbaut, ging diese 1904 in den Besitz der Familie Sticchi über. Bis in die zwanziger Jahre hinein war das Gebäude Kursaal des kleinen Seebades, heute vermieten die Erben Sticchi die Villa als Wohnhaus. Der Bau nimmt in seiner Konsequenz einen zentralen Platz in der Diskussion über orientalisierende Stile im Salento ein. Das 17,5 x 16,5 Meter lange, annähernd rechteckige Gebäude liegt in beherrschender Position auf einer felsigen Anhöhe in Meeresnähe. Über dem dreistöckigen Kubus steigt eine dominierende rote Kuppel auf, die schon aus der Ferne die Blicke auf sich zieht. Kuppel und Zinnen charakterisieren die Binnenstruktur der Architektur, während Arkaden und Loggien die architektonische Schwere auflösen. Das Hauptportal wird betont durch einen großen Hufeisenbogen, eingefasst in eine sich beidseitig des Entrees hoch schwingende Treppenanlage, die in den zweiten Stock führt. Diese wird durch eine zum Festland ausgerichtete Loggia über dem Eingang zusätzlich betont. Zur See ausgerichtet befindet sich ebenfalls ein großzügig angelegter Zugang, über dem sich ein Arkadengang im zweiten Stock erhebt, der auf die große Kuppel hinführt. Die

²⁵ Robotti, Ciro: Le ville del Salento, Bari 1992, Bd. III.

Fassaden und Bauteile aus Tuff sind reich dekoriert und in den Farben Blau, Rot und Ockergelb gehalten.²⁶ Charakteristisch für eine solche exotische Architektur ist wieder einmal, dass der Bau sich in seiner vom Grundriss her relativ klaren Struktur durch die konstruktiven Elemente wie Treppen, Portale, Säulen, Loggien, Zinnen, Risalite, Balustraden, Balkone, Erker u.ä. verzweigt.

Auf drei Seiten des zweiten Stockwerks wandelt man in einem schattigen, von schlanken, gedrehten Säulen getragenen Arkadengang. Durch die hufeisenförmigen Stützbögen und die sternförmig durchbrochene Balustrade scheint die Sonne hinein und inszeniert ein Spiel von Licht und Schatten, das die Dekorationsfülle des Baus zusätzlich betont und nochmals einer Überschaubarkeit entgegengearbeitet. Obwohl viele Teile der Villa Pasca poi Sticchi von der Alhambra abgeleitet wurden und nur die Kuppel aus dem indischen Kulturkreis stammt, strahlt das Gebäude eher die Aura eines Mogulpalasts aus, in dem die nächtlichen Träume nach der Lektüre der Geschichten von „*Tausend und einer Nacht*“ wahr zu werden scheinen. Mit diesem Entwurf scheint die Villa Pasca eine konsequente Weiterführung der Ansichten der Ruggieris zu sein, wie man an dem Gefüge der Villa Francesco-Licci, einem Werk des Vaters von 1881, erkennen kann. (Abb. 107) Die Auflösung der Außenwände in vielfältige, arabische Bauelemente, einen großzügig gestalteten Eingangsbereich und in die dreiteilig gegliederte Loggia wiederholt sich in beiden Gebäuden.

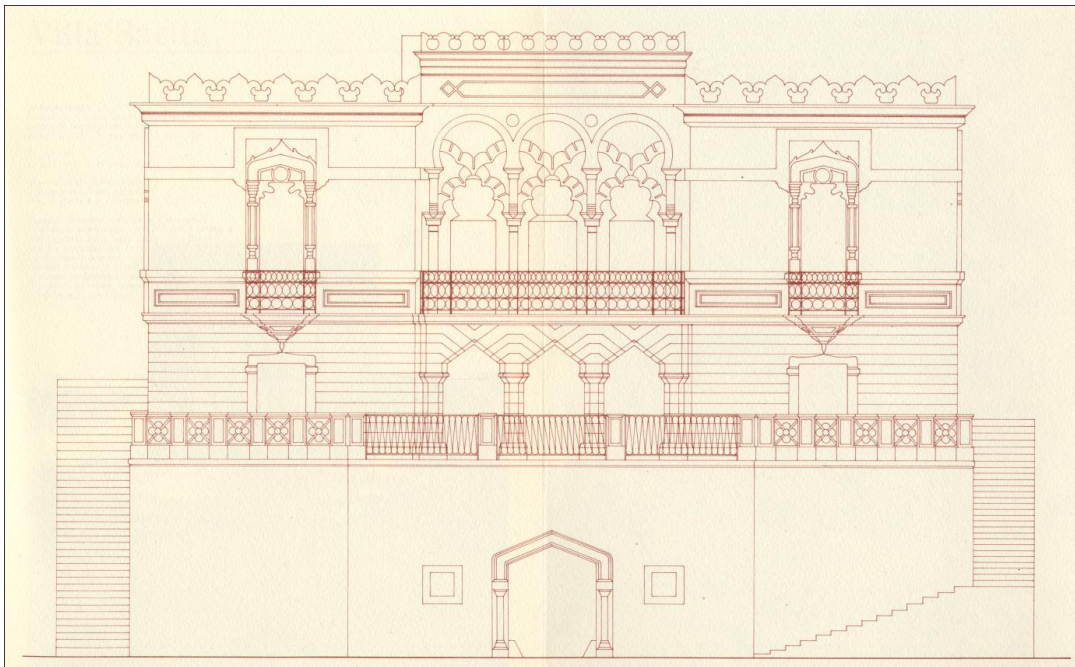


Abb. 107: Außenansicht der Villa Francesco-Licci. Santa Maria di Leuca. 1881

2.4.5. Nardò

Bis in die 1930er Jahre wurde auf die Konzeption der Ruggieris zurückgegriffen, einen in Meeresnähe liegenden Ort zu einem attraktiven Erholungsaufenthalt auszubauen. In dieser Zeit entstanden in Nardò, westlich von Lecce, nochmals einige Villen, die dem zuvor vorgestellten Plan zugerechnet werden müssen. Auch Nardò wurde durch eine gradlinige Straße direkt mit dem Meer verbunden. Durch den schnellen und unmittelbaren Zugang zur Seeseite wie zur Stadt war es möglich,

²⁶ Ciro Robotti erwähnt Wandgemälde mit exotischen Motiven, leider ohne dies mit Abbildungen zu belegen. *Le Ville del Salento. 1870–1930*, Bd. I., Bari 1992, S. 10.

den Vorteil der Urbanität zu nutzen, von der man sich jedoch gleichzeitig mittels der orientalisierenden, nicht unbedingt aktuell wirkenden Villen, die in der Strandnähe entstanden, zurückziehen konnte. Dieser Ausbau Nardòs kann wie ein Aufflackern der alten Wünsche und Ideen in den politisch und gesellschaftlich harten Zeiten nach dem Ersten Weltkrieg gesehen werden.

Als Beispiel einer in den zwanziger Jahren erbauten Residenz ist die Villa Cristina von Generoso de Maglie besonders charakteristisch. Sie belegt das Überdauern des Vorhabens durch die Analogie zur Villa Pasca poi Sticchi. (Abb. 108, 109)

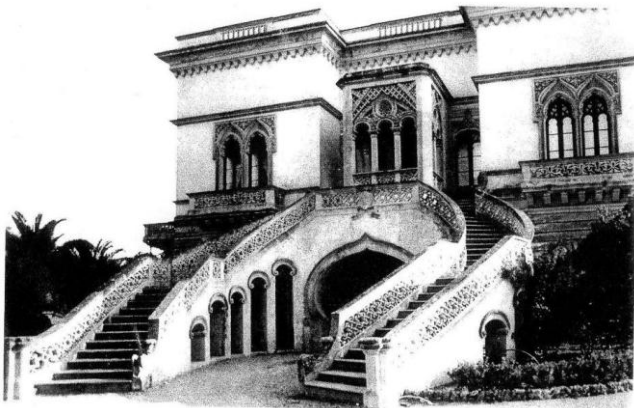


Abb. 108: Eingangsbereich der Villa Cristina. Nardò. 1920–30

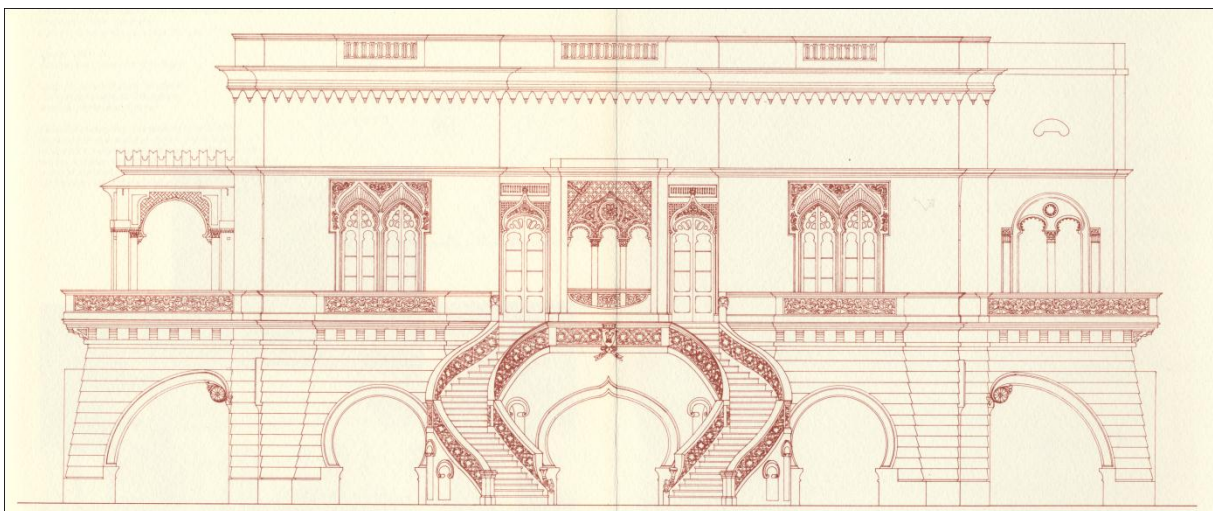


Abb. 109: Fassadenansicht der Villa Cristina. Nardò. 1920–30

Der zweigeschossige Bau erhebt sich über einem quadratischen Grundriss. Die auf allen Seiten gleichförmig ausgeführten Fassaden bestehen aus einem rustizierten Untergeschoss mit großzügig angelegten Portalen mit Kiel- und Hufeisenbögen. Eine Freitreppe führt zum Piano Nobile. Das obere Geschoss wurde vorwiegend mit Tür- und Fensteröffnungen mit Hufeisenbögen gestaltet, deren Zentrum ein Belvedere mit Triforien bildet, jeweils umgeben von vielfältigen, fein ausgearbeiteten islamischen Ornamenten. Loggien finden sich an den Seiten des Hauses. Das flache Dach wird von einer Balustrade eingerahmt.

Die Privatbauten des Salento entstanden aus einem lokalen ‚pietra leccese‘ genannten Tuffgestein, der in zahlreichen Steinbrüchen zwischen Lecce und Capo di

Leuca abgebaut wurde. Trotz ihrer ungewöhnlichen Stilausrichtung entstanden durch die Materialwahl sich in die Landschaft harmonisch einfügende Gebäude.

Auch hier gilt, dass die Villen mehr durch ornamentale Dekorationen und Bauteile als durch die Übernahme von Grundrissen aus der islamischen Architektur definiert wurden. Die Häuser und die zugehörigen Gärten wurden von Abgrenzungen aus Gittern oder Mauern umschlossen.

Obwohl bisher keine ausführlichen Untersuchungen zu den Auftraggebern durchgeführt worden sind, macht die Betrachtung der Bauten deutlich, dass deren Ingenieure und Architekten den Orientdiskurs neben den Bezügen zu Lamont Young durch die Schriften von Camillo Boito, Giuseppe Castellazzi, Luca Beltrami, Alfredo Melani und natürlich Owen Jones verinnerlicht hatten.²⁷ Mit diesen Publikationen wurden die aus dem Gebiet des Salento stammenden Konstrukteure an ihrem Ausbildungsort in Neapel, an der ‚Regie Scuole di Applicazione‘ vertraut gemacht.²⁸ Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts waren vor allem Achille Rossi, Giorgio Fazzi, Giuseppe und Pasquale Ruggieri, Francesco de’Simone und Carlo Luigi Arditì im Villenbau tätig. Wie Ciro Robotti darlegt, gehörten einige Auftraggeber der Villen zu diesen Ingenieuren und Architekten. So erstellte beispielsweise Giuseppe Ruggieri zur eigenen Nutzung die Villa La Meridiana. Carlo Luigi Arditì, der auch an der Gebietsplanung von Leuca beteiligt war, hatte sich theoretisch mit Architektur auseinandergesetzt. Von ihm sind drei Publikationen übermittelt, die einen populärwissenschaftlichen Charakter aufweisen und von denen man bei näherer Untersuchung eine Wirkung auf die regionale Baukunst erwarten kann.²⁹

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts erschien eine andere Gruppe, die aus den Ingenieuren Raffaele Politi, Generoso de Maglie und dem Architekten Giuseppe Anguilla bestand. Auch diese zweite Generation, die die späten Objekte erstellte, wurde an der ‚Scuola di Applicazione‘ in Neapel ausgebildet.³⁰

An den Villen wurde Neogotisches, Jugendstil und Art Déco mit den orientalisierenden Elementen kombiniert. Damit deutet sich schon an, dass die bevorzugten Stile der alteingesessenen Familien wie Barock und Klassizismus keinen großen Anklang bei den Auftraggebern der Villen fanden. Dies scheint in Verbindung zu stehen mit dem Abgrenzungswillen von der traditionellen Bauweise der Großgrundbesitzer und den traditionellen Verhältnissen. Das heißt, der Orientalismus dieser Wohnhäuser diente dazu, ein Zeichen für die Zukunft des Salento zu setzen: Der südliche Teil Apuliens wollte die Gelegenheit, sich in Licht und Luft vom Aufenthalt in den industrialisierten Städten zu erholen systematisch ausbauen und durch die Förderung des Tourismussektors eine Lösung für die wirtschaftlichen Schwierigkeiten finden. Nicht nur die Originalität der einzelnen Gebäude im südlichen Italien hebt diese hervor, sondern die Quantität innerhalb eines so eng begrenzten Gebietes wie dem Salentinischen im Kontext mit den vorgestellten Zusammenhängen.

²⁷ Selvatico, Pietro: *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*. o. O. 1870–1879. Boito, Camillo: *Arte italiana decorativa e industriale*, o. O. 1892. Boito, Camillo: *Questioni pratiche di belle arti*, o. O. 1893. Castellazzi, Giuseppe: *Ricordi d’Architettura orientale*, Venedig 1877.

²⁸ Die ursprünglich 1810 gegründete ‚Scuola di Acque e Strade‘ in Neapel wurde mit königlichem Dekret 1863 zur ‚Scuola di Applicazione per gli Ingegneri‘ umbenannt.

²⁹ Arditì, C. L.: *Metodo facile per la misurazione delle fabbriche*, Lecce 1878. Derselbe: *Guida teoretico-pratica ai lavori di fabbrica*, Lecce 1888.

³⁰ Robotti, Ciro: *Le ville del Salento*, Bd.I., Bari 1992, S. 5.

2.5. Fazit

Das Überdenken der gesellschaftlichen Strukturen führte dazu, dass der Ausblick auf eine bessere Welt in der Ferne immer mehr in den Vordergrund rückte. Das Aufgreifen orientalisierender Bauelemente machte den Wunsch nach einer Veränderung sichtbar. Wie es schon 1792 Nicolas Bonneville formulierte, galt die ägyptische wie auch die chinesische und islamische Kultur als Vorbild für die Bildung einer neuen utopisch-paradiesischen Gemeinschaft. Um von diesem Ideal zu künden, wurden ägyptisierende und exotische Elemente in den symbolischen Gärten der Freimaurer eingesetzt. Am Beispiel der Villa Pavone in Siena wurden diese in Architektur umgesetzten Auffassungen dargelegt. In solchen Parks, die den ‚Garten der Empfindsamkeit‘ zum Vorbild nahmen, konnte der Geheimbund seine Konzeption des ‚Weges der Erkenntnis‘ innerhalb eines abgeschlossenen Terrains erlebbar werden lassen. Da diese Gruppierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur verborgen tätig sein konnte, bediente sie sich nur an den Mitgliedern bekannten Sinnbildern, die sie aus der Antike und verschiedenen außereuropäischen Kulturen ableiteten, um ihre Ideen durch die Ausformung eines Erkenntnisweges zu einer besseren Gesellschaft hin auszudrücken.

Durch die sich in Europa entwickelnde Industriegesellschaft entstand ein zuvor nicht gekanntes Bedürfnis nach Erholung und Abwechslung, das ein großes ökonomisches Potential für die Zukunft darstellte. Konkrete Vorschläge zur Verbesserung der wirtschaftlichen Situation durch das Reisewesen erarbeitete für Neapel der Ingenieur Lamont Young von 1874 bis in die 1920er Jahre. Er entwarf das Vergnügungs- und Erholungsviertel Bagnoli mit Badeanlagen, einem Kristallpalast und Hotels, das der breiten Bevölkerungsschicht die Illusion einer Fernreise vorgaukeln sollte.

Auch die durch die Vereinigung zum italienischen Nationalstaat notwendig gewordenen Stadt- und Gebietsplanungen nahmen Bezug auf den Orient. An die Konzeptionen Lamont Youngs anknüpfend sollte auch im südlichen Teil Apuliens durch die Unterstützung des Tourismus eine von der Landwirtschaft unabhängige Verdienstmöglichkeit geschaffen werden. Wesentlich für die Entwicklung dieser Pläne des auch nach der Gründung des italienischen Königreiches von sozialen Missständen geprägten Gebietes waren die Architekten Giuseppe Ruggieri und sein Sohn Pasquale. Die Diskussionen um die Industriestädte des Nordens sind Konstrukteuren des Salento nicht vorübergegangen. Angelehnt an die Gespräche um die Zukunft Neapels – Industrie versus Tourismus – und die Pläne Lamont Youngs aufgreifend, versuchte man dieses Vorhaben in verschiedenen Stufen umzusetzen. Zuerst entstand in Capo di Leuca eine lockere Ansammlung an eklektizistischen Landhäusern, die den Ort zu einer Gartenstadtsiedlung werden ließen. Mit der Villa Meridiana entstand 1874 die erste von vielen orientalisierenden Landhäusern in diesem südlichsten Ort des Salento. In Lecce wurde eine Stadtrandbebauung mit von Gärten umgebenen Häusern gestaltet, die eine schnelle Straßenbahnverbindung zu den am Meer gelegenen Badeanlagen ‚Adriano‘ in San Cataldo erhielten. Weitere Entfaltungen des Fremdenverkehrs im südlichsten Apulien sind in S. Cesarea Terme zu finden, welches systematisch durch die Nutzung der Thermalquellen zum Badeort ausgebaut wurde. Bis in die 1920er Jahre hinein griff man auf die Idee zurück, das Salento in ein Gebiet des erholsamen Rückzugs zu verwandeln. Spät entstanden in Nardò nochmals einige Villen, die nun eher die regressiven Ansätze einer nun mehr als 50 Jahre alten Idee hervorhoben.

Die außergewöhnliche Gestaltung der Bauten betont den Versuch, sich von den althergebrachten Gefügen abzusetzen. Das Reisewesen, das mit dem Ausbau

einiger Ansiedlungen zu Badeorten und attraktiven Immobilienstandorten in Schwung gebracht werden sollte, vermochte möglicherweise die Lösung der wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Region aufzuzeigen: die Wahrnehmung des südlichen Apuliens als neues Arkadien. Obwohl die vorgestellten Pläne zur Neustrukturierung des Salento lange aktuell geblieben sind, fand keine konsequente Umsetzung statt. Damit haftet dem Versuch, in einem Gebiet von 50 Quadratkilometern einen solchen Ansatz auszuführen, etwas Irreales an, mithilfe dessen von den massiven sozialen Missständen eher abgelenkt wurde, als dass sie gelöst werden konnten.

Auch auf Capri wurden seit den 1880er Jahren Häuser errichtet, die vermehrt orientalisierende Bauformen annahmen. Für viele Reisende galt die Insel als ein Ort, an dem man ein Leben außerhalb enger Gesellschaftsnormen führen konnte. Die Gebäude, in denen die einem individuellen – bisweilen auch exzentrischen – Lebensstil frönenden Dauergäste lebten, hatten zunächst noch Anklänge an die ursprüngliche Inselarchitektur bewahrt, die von den kubischen Formen nordafrikanischer Häuser bestimmt war. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Besiedlung durch englische oder französische Variationen der exotischen Villenarchitektur ergänzt; islamische Anteile vermischten sich darin mit gotischen. Residenzen, die sich in ihrer Ausgestaltung mehr dem Persönlichkeitsbild des Besitzers unterwarfen wie das Landhaus ‚Quattro Venti‘ des Malers Elihu Vedder, verdeutlichen auf besondere Weise, dass diese angeführten Residenzen Capris ein Indiz für die Gestaltung einer höchst eigenen Lebensanschauung waren. Die orientalischen Zitate der capresischen Domizile waren ein Symbol des Glaubens, mit diesem exklusiven Reiseziel die ‚Glückseligen Inseln‘ gefunden zu haben und hier fern der engen europäischen Bürgerlichkeit zu sein. Gemeinsam ist dem Entstehen dieser Gebäude, dass deren bauliche Umsetzung sich auf die Imagination bezog, im Orient eine von Helligkeit durchflutete und die Sinne anregende Gegenwelt zu finden.

3. Vom privaten Raum zum öffentlichen Ort

Neben verschiedenen enttäuschenden Versuchen, eine Verbesserung der wirtschaftlichen wie auch der sozialen Strukturen in Italien einzuleiten, ging relativ bald nach dem Risorgimento eine Tendenz zum abgeschirmten Rückzug aus der städtischen Gesellschaft einher. Rezession und Ängste, die der rasche Anschluss an die Moderne auslöste und ein fehlendes Zugehörigkeitsgefühl zum neuen Nationalstaat ließen im Verlauf der fortschreitenden Jahrzehnte immer mehr Bauten als dauerhafte und elitäre Möglichkeit zum Entweichen in die traumverhafteten, historischen Sphären des Morgenlandes entstehen. Die Orient-Zitate boten einen vermeintlich zeitlosen Rahmen, der als Pendant zu den schnellen Veränderungen und Unsicherheiten der Gegenwart stand. Jene geheime Wunsch- und Traumimaginationen aufgreifenden Räume bilden den umfassendsten Teil der orientalisierenden Architektur Italiens.

Mit den fortschreitenden Ansprüchen einer sich entwickelnden Arbeitsgesellschaft wuchs das Aufgreifen von orientalisierenden Elementen in den Städten an. Vergnügungsarchitekturen wurden für eine breite Bevölkerungsschicht zum Symbol der zeitweiligen Entfernung aus der Realität. Auch mit ephemeren Festinszenierungen und Theaterbauten war es nun möglich, für Stunden den Alltag zu vergessen.

3.1. Zauberberge – dem Alltag fern

Nachdem feudale Sommerresidenzen und Landsitze im orientalisierenden Baustil gesellschaftsfähig geworden waren, ließ sich dieses Ausnahmerecht auch auf die Villen in den Gartenvororten der Städte anwenden. Die Angehörigen des Bürgertums wie auch die Adligen Italiens zogen sich immer mehr aus der Öffentlichkeit zurück und bewohnten fernab der Städte liegende Residenzen, die als Fortsetzung fürstlicher Raritätenkammern und Porzellankabinette verstanden werden können. Fern der Geschäfte versprach auch einen Abstand von der Realität, und wo konnte man dem Alltag besser entkommen als in einer orientalisierten Villa, einem Kurort oder einer exotischen Vergnügungsanlage?

Die scharfe Abgrenzung des Privaten von der Öffentlichkeit begann nach 1880, auch in Europa einen immer breiteren Raum einzunehmen. Diese Herausbildung einer modernen bürgerlichen Häuslichkeit, die zunehmend als intimer, abgeschirmter Schutzraum charakterisiert wurde, greift ein Gefüge auf, das in der islamischen Welt schon lange vorhanden war.³¹

Die folgenden Beispiele belegen die Anwendung der außereuropäischen Bauformen auf Wohnbauten in einem Zeitraum von annähernd 130 Jahren, die von einem repräsentativen Charakter, aber mehr noch durch die Abwendung von der Gesellschaft, dominiert wurden.

3.1.1. Palazzina Cinese, Palermo

Im Dezember 1798 suchten Ferdinando IV., König beider Sizilien, und seine Gemahlin Maria Carolina in Palermo Zuflucht vor den Napoleonischen Truppen. Einige Vertreter des sizilianischen Baronats setzten sich dafür ein, dem Monarchen und seinem Hofstaat für die Dauer ihres Aufenthalts einen Landsitz zu bieten, der – zum Ausgleich der königlichen Liegenschaften von Portici oder San Leucio – der Zerstreung und Jagd dienen sollte. Der Monarch übernahm sowohl das Grundstück als auch ‚La Casena‘, das auf dem Weg von Palermo nach Mondello weit außerhalb der Stadt lag. (Abb. 1) Dort ließ sich der Hofstaat dauerhaft nieder und residierte nicht – wie erwartet – im Palazzo Reale.³²

In der kurzen Phase der Rückkehr nach Neapel beauftragten Ferdinando und Carolina ab 1802 den zu jener Zeit bekanntesten Architekten Siziliens, Giuseppe Venanzio Maruviglia, mit einem Umbau. Bis zum Jahre 1805 dauerten die wesentlichen Bauarbeiten an. Die im Folgenden ‚Palazzina Cinese‘ oder ‚La Favorita‘

³¹ In diesen Regionen wird traditionell zwischen dem von der Öffentlichkeit abgetrennten privaten Wohnbereich, einem Ort der Geschäfte (der Basar) und einem des Gebets (die Moschee) streng getrennt.

Bianca, Stefano: Hofhaus und Paradiesgarten. Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt, München 2001.

³² Der ursprüngliche Eigentümer war Giuseppe Maria Lombardo e Lucchese Baron delle Scale e delle Manchi di Belice, der es am 10. März 1798 von seinem Bruder Benedetto, Richter am Zivilen und Strafrechtlichen Obersten Gerichtshof des Reichs Sizilien, geerbt hatte. Das umliegende, zur Verfügung gestellte Gelände setzte sich aus den verschiedenen Ländereien der Adelsfamilien Malvagna, Niscemi, Pietratagliata, Salerno, Airoldi und Vannucci zusammen. *„Als man hörte, dass Seine königliche Majestät einige Landsitze zur Erholung suchte... boten sich neben den anderen die Fürsten von Malvagni, der Marchese Vanucci, die Fürsten von Niscemi sowie der Marchese Don Stefano Ajroldi bereitwillig und mit der Bitte um allerhöchste Aufmerksamkeit an, das im Namen des Königs gesuchte Haus ohne eigenes Interesse und kostenlos zur Verfügung zu stellen [...]“* Zalapì, Angheli/Lanza Tomasi, Gioacchino: Paläste auf Sizilien: Köln 2000, S. 254. Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: La Palazzina Cinese e il Museo Pitre nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987.

genannte Anlage stellte durch die ausgedehnten Ländereien, insbesondere aber durch die eigenwillige Architektur, einen bemerkenswerten Wohnort dar. Die Palazzina wurde von Beginn an als chinesisches Gebäude geplant. Frühe Belege sind bis heute erhalten geblieben. Im Oktober 1790 registrierte Léon Dufourny, Schüler von Julien-David le Roy, der zusammen mit G. V. Maruviglia die ‚casena‘ von Benedetto Lombardo besichtigte, in seinem Tagebuch am 21. Oktober 1790 die ersten Aufzeichnungen über die chinesische Form des seinerzeit fast fertiggestellten Bauwerks. (Abb. 110)

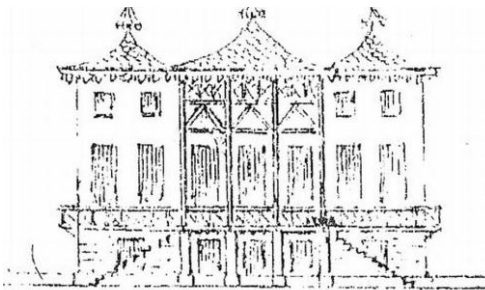


Abb. 110: Zeichnung der Palazzina Cinese. Aus: Léon Dufourny: Diario di un giacobino a Palermo, Paris 1789–93. Tagebuchnotiz vom 21. Oktober 1790

Er hielt die erste Konstruktionsphase fest und kritisierte die Architektur als klassizistischer Purist.³³ „Er (Maruviglia) baute dort für jenen Juristen ein sogenanntes chinesisches Wohnhaus, aber abgesehen davon, dass dem Bauwerk ein solcher Charakter völlig abgeht, ist die Dekoration und ihre Anordnung schlecht und stilllos.“³⁴ Seine Kommentare versah er am Seitenrand mit Skizzen, die die Palazzina wohl in ihrem ursprünglichen Zustand zeigen. Aus dem Zitat geht hervor, dass Maruviglia schon vor dem königlichen Auftrag in den Bau der Palazzina Cinese involviert war. Wann genau der Baubeginn anzusetzen ist, kann bisher nicht belegt werden.³⁵

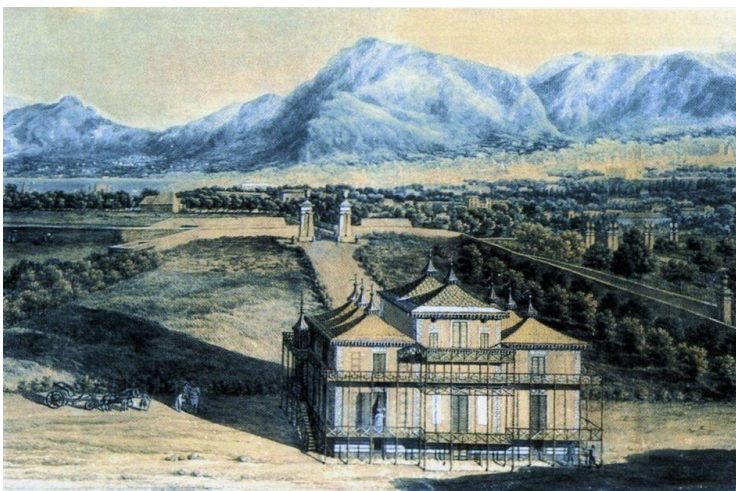


Abb.111: Aquarell der Palazzina Cinese nach der ersten Umbauphase. Piero Martorana. Vor 1797

Ein Aquarell von Piero Martorana zeigt die nächste Phase der Palazzina. (Abb. 111) Es wird von einer schriftlichen Beschreibung über den Besuch der Villa des

³³ Dufourny, Léon: Diario di un giacobino a Palermo, Paris 1789–93.

³⁴ Zalapì, Angheli/Lanza Tomasi, Gioacchino: Paläste auf Sizilien, Köln 2000, S. 254.

³⁵ Weder über den ursprünglichen Erbauer der Anlage, den Rechtsanwalt und Adligen Benedetto Lombardo, noch über dessen Motivation zur Errichtung eines derartigen solitären Baus auf Sizilien ist etwas bekannt geworden. Giusti/Godoli 1999, S. 233.

Marchese von Villabianca ergänzt. „[...] die vollständig von einem Holzgerüst gestützt wurde, während man die Balkone mit Seilen an den Holzverzierungen festgebunden hatte, die Konturen des Gebäudes waren abgerundet und nach chinesischem Geschmack gebildet, mit ihren kleinen Kuppeln, in denen kleine Glöckchen hängen, die im Wind läuten, weshalb das Haus Glöckchenvilla genannt wird.“ Und er fügte hinzu: „Ich, Villabianca, der die Konstruktion im Mai 1798 besichtigte, empfand sie als extravagant, kurzlebig und alles andere als erhaben.“³⁶

Martorana zeichnete die nordöstliche Fassade. Die Abbildung muss die Palazzina Cinese vor 1797, dem Todesjahr des Malers, zeigen. Zu erkennen ist, dass das quadratische Gebäude aus zwei Stockwerken bestand. Überdacht wurde es mit sieben Zeltdächern. Dieser Abschluss wurde im mittleren Bereich aufgestockt, während die restlichen Dächer mit pyramidalen Einzelsegmenten überspannt wurden. Besonders augenfällig sind die am Mauerwerk hochgezogenen, zweistöckigen Laubengänge mit hölzernen Geländern.

Ein im Januar 1799 von Giuseppe Venanzio Maruviglia angelegtes Inventar beschreibt im Detail die Ausstattung zum Zeitpunkt des Bezuges durch die Bourbonenkönige. Zusätzlich existieren Zeichnungen von seinem Sohn Alessandro Emanuele, der als sein Mitarbeiter die Instandsetzung des Parks und spätestens ab 1804 die Bauleitung übernahm. Weitere beschreibende Listen existieren aus den Jahren 1807 und 1835.³⁷

Nachdem die ‚Villa delle campanelle‘, wie der Bau in den ersten Jahren auch genannt wurde,³⁸ laut Villabianca ganz aus einem hölzernen Gerüst erstellt worden war, ließ Maruviglia dieses durch dauerhaftes Mauerwerk ersetzen und nutzte lediglich nur noch Holzverkleidungen. (Abb. 112)

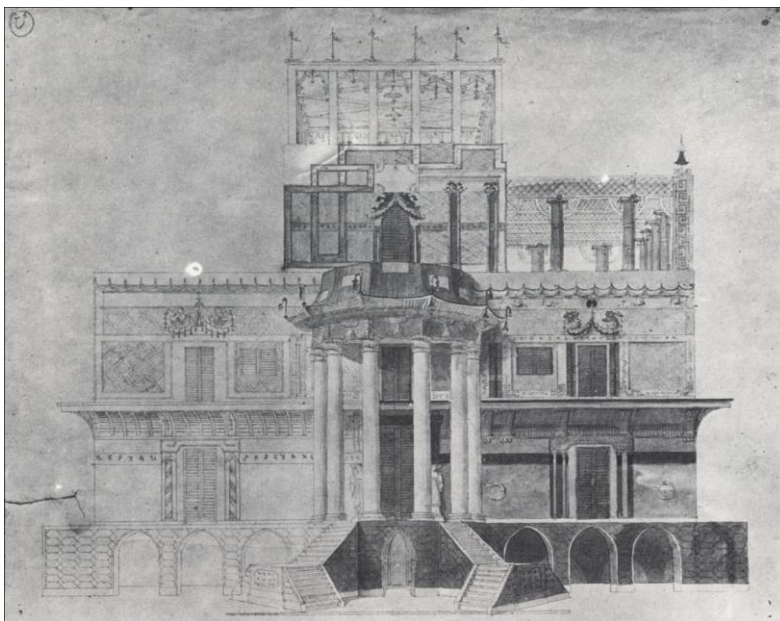


Abb. 112: Letzte Umbauphase der Palazzina Cinese. Venanzio Maruviglia. 1802–15

Die wesentlichen Veränderungen bestanden darin, dass die chinesischen Abschlüsse durch zwei Terrassen ausgetauscht wurden. Zusätzlich wurde der Mittelteil erhöht und als Pagode gestaltet. Die West- und Ostfassaden ergänzte

³⁶ Zalapì, Angheli/Lanza Tomasi, Gioacchino: Paläste auf Sizilien, Köln 2000, S. 256.

³⁷ Inventario generale del Real Casino della real Villa dei Colli, denominata 'La Favorita'. In: Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: La Palazzina Cinese e il Museo Pitrè nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987, S. 14–18, 32.

³⁸ Glöckchen hängen bis heute in dem das Gebäude umgebende schmiedeeiserne Gitter.

Maruviglia mit zwei vorgelagerten polygonalen Loggien.³⁹ Zudem konstruierte der königliche Baumeister Giuseppe Patricola auf beiden Seiten des Hauses minarettförmige Wendeltreppen, die den endgültigen Zustand der Palazzina Cinese abrundeten.

Bis heute ist die Favorita als fünfgeschossiges, kubisches Gebäude in dem unveränderten Zustand des beginnenden 19. Jahrhunderts zu bewundern. Lediglich der Park wurde in Teilbereichen verkleinert. Der Bau weist trotz des klassizistischen Grundrisses deutliche Analogien zu William Chambers' ‚ting‘ auf, das er von chinesischen Pavillons abgeleitet hatte. (Abb. 13). Versatzstücke wie die Treppentürme, deren Extravaganz bis in das späte 19. Jahrhundert verbreitet blieben – beispielsweise an dem 1873 bis 1892 von Mahabat Kanji und Bahadur Kanji in Auftrag gegebenen Mahabat Maqbara, dem Mausoleum der Nawabs, in Junagadh, Gujarat, Indien – wurden in dieser Form erstmals aufgegriffen und ergänzen die Anlage zum ersten bekannten eklektizistischen Bau Italiens. (Abb. 113)



Abb. 113: Mahabat Maqbara. Mausoleum der Nawabs in Junagadh/ Gujarat, Indien. Begonnen 1878 von Mahabat Kanji, fertiggestellt 1892 von Bahadur Kanji

Die überwiegend in Rot und Ockertönen gehaltene Fassung der Fassade unterstreicht die architektonische Gliederung. Auf die Außenwände wurden chinesische Schriftzeichen aufgetragen, deren Inhalt bis heute nicht geklärt werden konnte. Über dem Haupteingang erhebt sich ein Portikus mit polygonalem Pagodendach. Die gleiche Konstruktion wiederholt sich auf der rückwärtigen Seite. Entlang des Souterrains befinden sich Spitzbogenarkaden, während breites Gebälk den dritten Stock umläuft; letzteres führt in das Innere des Baus. Die äußeren Pyramidaldächer wurden durch Loggien ersetzt. Über einem Karnisbogen erhebt sich im fünften Geschoss der wiederum von einem oktogonalen Pagodendach gekrönte, türkisch inspirierte Saal der Winde.

Die Anordnung der Zimmer ist symmetrisch ausgerichtet und greift eher klassizistische als asiatische Raumfolgen auf, womit nochmals der Eindruck entsteht, dass die außereuropäischen Formen mehr als Verkleidung eines klassizistischen Prinzips angewendet wurden. Verschiedene Stilrichtungen kamen bei der Ausführung des Interieurs zum Einsatz. Die Abfolge unterschiedlicher Themenräume war um 1800 durchaus verbreitet. Das Piano Nobile birgt den Ball- und Audienzsaal mit antiken Motiven. Gleichzeitig befinden sich hier auch der Empfangssaal, der Speisesaal und der Raum des Königs mit chinesischen Motiven.⁴⁰ Der exotische Eindruck des Äußeren wurde durch chinoise Wandmalerei, aber auch durch ägyptisierenden Konstruktionen im Innern unterstützt. (Abb. 114, 115, 116)

³⁹ Zalapì, Angheli/Lanza Tomasi, Gioacchino: Paläste auf Sizilien, Köln 2000, S. 254.

⁴⁰ Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: La Palazzina Cinese e il Museo Pitre nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987.



Abb. 114: Teilansicht des Speisesaals der Palazzina Cinese. 1802–05



Abb. 115: Teilansicht des chinesischen Saals der Palazzina Cinese. 1802–05



Abb. 116: Chinesische Figurine. Aus: William Chambers, *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, Utensils*. London. 1757

Ägyptisierende Säulen trennen den Treppenaufgang vom Speisesaal ab. Die Figuren des chinesischen Saales sind Kopien aus William Chambers' *„Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils“*, London 1757.⁴¹

Der zweite Stock enthält einen mit römischen Wandmalereien freskierten Salon und einen weiteren klassizistisch ausgeschmückten Raum. Im nächsten Geschoss wurden das Boudoir und das Schlafzimmer der Königin im pompejanischen Stil eingerichtet und mit Porträts der Familienmitglieder ergänzt. Elia Interguglielmi versah das Schlafzimmer mit Wandbildern, während Benedetto Cotardi, Giuseppe Patania und Vincenzo Riolo mit der Vollendung und Überarbeitung der allgemeinen Verzierungen der Villa beschäftigt waren. Für die oberste Ebene mit dem Saal der Winde waren Giuseppe Velasco und Rosario Silvestri zuständig gewesen.

Ursprünglich hatte der zugehörige Park eine Ausdehnung von über 260 Hektar. Das genaue Ausmaß und die Beschaffenheit sind durch zwei Grundrisspläne aus den Jahren um 1850 überliefert.⁴² Der in West-Ost-Richtung angelegte Landschaftsgarten besitzt in Hausnähe zwei geometrisch angelegte Bereiche. Durchzogen wird der Park von einer Nord-Süd-Achse, die im Norden mit dem Springbrunnen endet, der den Herkules Farnese aufgreift. Rechtwinkelig dazu verläuft die Viale di Pomona, seitlich durch ein Aquädukt begleitet, an deren Verlauf für das Abendland gartentypische Staffagen und Skulpturen aufgereiht sind. Pavillons und ein Kaffeehaus werden von diversen Wirtschaftsgebäuden, Ställen, Lagerhäusern und den Unterkünften für die Kavaliere der königlichen Jäger und dem Klerus ergänzt.⁴³

Inwieweit die Villa und der Park sogar freimaurerische Motive enthalten, muss noch im Detail untersucht werden. Einige Elemente der Anlage legen dies nahe, zumal die am Ausbau und der Gestaltung der Palazzina Beteiligten und dem König Nahestehenden wie Venanzio Maruviglia, Lord Hamilton,⁴⁴ und sogar Admiral Horatio Nelson – der lange Zeit während des Exils auf der Insel weilte – dem Geheimbund angehörten und dem gemäß ihre Auffassungen hätten einfließen lassen können.⁴⁵

⁴¹ Weiss 1997, S. 171, 183–185.

⁴² Nach dem Anschluss Siziliens an das Königreich Italien fielen die Villa und ihre zugehörigen Ländereien der Krone zu und gingen 1877 in Staatsbesitz über. Schließlich wurde das Anwesen und das königliche Wohnhaus 1935 der Kommune von Palermo überlassen.

⁴³ Der berühmteste unter den zahlreichen Mitarbeitern ist zweifellos der Baumeister Giuseppe Patricola, dem die Errichtung des ‚cafeaos‘, des Quartiers der königlichen Jäger und des Klerus, übertragen wurde. Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: *La Palazzina Cinese e il Museo Pitre nel parco della Favorita a Palermo*, Palermo 1987, S. 77.

⁴⁴ Lord Hamilton gründete schon 1736 eine Loge in der Schweiz und hatte großen Einfluss auf deren Ausgestaltung. Syndram 1990, S. 286ff.

⁴⁵ Mauro, Eliana/Sessa, Ettore: *Sizilianische Gärten – zwischen Aufklärung und Freimaurertum*. In:

Von 1802 bis 1805 konnte der Hof für einige wenige Jahre nach dem Fall der Parthenopeischen Republik nach Neapel zurückkehren. Ein Großteil der Instandsetzungsarbeiten und umfangreichen Ausbauten wurde in dieser Zeit durchgeführt. Aufgrund des erneuten Vorrückens von Napoleons Truppen mussten die Bourbonen ein zweites Mal nach Palermo fliehen. Während dieses zweiten Aufenthaltes von 1805 bis 1815 nahm man lediglich Ausbesserungen vor und vollendete die Innendekoration, die von den zuvor erwähnten Malern Palermos und Neapels beendet wurde. Teile der Raumausstattung könnten konkrete Bezüge aufgenommen haben. Die oben erwähnten pompejanischen Räumlichkeiten dienten womöglich einerseits der Erinnerung an die große königliche Antikensammlung aus Pompeji und Herculaneum, andererseits können sie ebenso als eine Hommage an den englischen Gesandten und Vertrauten des Königs, Sir William Hamilton, interpretiert werden. Dieser unterstützte als naher Vertrauter des Herrschers dessen Sammelpassion, ist aber gleichermaßen für seine Beteiligung an der Ausgrabung Pompejis bekannt. Er ging 1798 zusammen mit dem neapolitanischen Hof ins Exil, verlor auf der Flucht sogar den Großteil seiner eigenen kostbaren Objekte aus den Ausgrabungsstätten. Hamiltons Einflussnahme auf das Herrscherpaar scheint nicht gering gewesen zu sein, zumal er nachweislich an dem Ansinnen der aus Österreich stammenden Königin Maria Karolina, Schwester des lombardischen Erzherzogs Ferdinand I. von Bourbon und Maria Antoinettes von Frankreich, einen Landschaftsgarten in Caserta anzulegen, um es ihren Verwandten in Monza und Versailles (Petit Trianon) gleichzutun, beteiligt war.⁴⁶

Luigi Vanvitelli, der schon in Neapel ein Modell für einen Chinesischen Pavillon entworfen hatte, war in den nachfolgenden Jahren auch in Sizilien tätig.⁴⁷ Auch wenn die genannte Kleinarchitektur und die Palazzina Cinese keine Ähnlichkeiten haben, wäre seine Beteiligung am chinesischem Umbau der Exilresidenz und der Anlage des Parks nicht verwunderlich.

Die Politik manifestierte am Ende des 18. Jahrhunderts die Nähe zu England und die Feindschaft mit Frankreich. Ferdinando I., der König beider Sizilien, sah mit seiner österreichischen Gattin Maria Karolina seit der Revolution Frankreich als Gegner an. Napoleon hatte Anfang 1798 in Rom eine Republik errichtet und schließlich auch Neapel besetzt. Daher musste Ferdinando I. nach einem erfolglosen Blitzkrieg gegen die Franzosen samt Hofstaat nach Sizilien fliehen. Dort konnte er sich nur dank der englischen Flotte unter Admiral Nelson halten, der schon zuvor in der Schlacht vor Abukir die feindlichen Flotten Napoleons besiegt hatte. Dem scheint die ägyptisierend ausgeschmückte Treppenanlage der Favorita als Hommage gewidmet zu sein. Auch wenn zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Theorie weit verbreitet war,

Mosser/Teysot 1993, S. 344–346.

⁴⁶ Nach dem Kauf von 20 Hektar Land legte man 1786 zunächst eine das ganze Terrain umgebende Mauer an. Hamilton lernte über Joseph Banks aus Kew John Andrew Graefer kennen, einen jungen österreichischen Gärtner, der bei Phillip Miller in den Chelsea Physical Gardens in die Lehre gegangen war. Der erfahrene Graefer erreichte Neapel 1786 und nahm – in Zusammenarbeit mit Vanvitelli – die Aufgabe sofort an. Der Gesamtplan kam schließlich 1805 zur gänzlichen Ausführung. Mauro, E./Sessa, E.: *Inventario – guida dei giardini storici di Palermo*, In: Pirrone, G./Buffa, M./Mauro, E./Sessa, E.: *Palermo, detto Paradiso di Sicilia. Ville e giardini XII–XX secolo*, Palermo 1989, S. 81–141.

⁴⁷ 1758 beauftragte Königin Maria Amalia, die seit ihrer Dresdner Kindheit mit der Chinamode bestens vertraut war, Luigi Vanvitelli mit dem Bau eines chinesischen Pavillons. Der Kunstschöpfer Antonio Rotz konstruierte ein Modell nach den Vorgaben Vanvitellis. Doch der auf Athanasius Kirchers „*China Monumentis*“ zurückgehende Entwurf wurde niemals ausgeführt.

dass Chinas Ursprung im Alten Ägypten läge, scheint doch zumindest eine Ehrung des häufigen Gastes Admiral Nelsons in diesen Dekorationen enthalten zu sein.⁴⁸ Generell lässt sich beobachten, dass Sizilien sich zwischen 1806 und 1813 zu einer Art britischen Kolonie entwickelt hatte, die die kulturellen Neuerungen Englands auf die Insel brachte. Aufgrund der napoleonischen Kontinentalsperre waren britische Kaufleute gezwungen, sich neue Ausgangspositionen im Mittelmeer zu suchen.⁴⁹ Die Nähe zu Nordafrika ließ Sizilien zum Knotenpunkt für die wirtschaftlichen Interessen Europas und zugleich zum Marktplatz für den Handel mit dem Nahen und Mittleren Osten werden.⁵⁰

In der Palazzina Cinese sind daher die nach Sizilien transportierten Orientalismen Englands, an erster Stelle sicherlich die Rezeption William Chambers', dokumentiert, die auch in anderen Regionen Italiens Spuren hinterließen. Zeitgleich zur ‚Favorita‘ entstand auch auf einem Landsitz des Conte Ulisse Aldrovandi um 1800 in der Nähe von Bologna ein sich an Chambers Publikationen anlehrender Bau. Ebenso fand sich das Projekt für die Dekoration eines Kabinetts für Signora Michelini in Bologna von 1807, wie auch Entwürfe zu anglo-chinoisen Gärten in Rom von Francesco Bettini am Ende des 18. Jahrhunderts.

Wesentlich für den aufwändigen Umbau der Palazzina Cinese ist die Frage, warum nicht der Palazzo Reale, der offizielle Regierungssitz in Palermo, als ständiger Aufenthaltsort des Königs gewählt wurde. Mit diesem chinesen Bau wählte der König eine in seinen Ausmaßen eher bescheidene, aber extravagant erscheinende Konstruktion weit abseits der Stadt.

Zwar galten Chinoiserien bis in das 19. Jahrhundert hinein als Symbol einer hierarchischen Macht, wie die zahlreichen Porzellankabinette der Schlösser und die Staffagen in den Gärten nahelegen. Gleichzeitig galt China als Land des unbeschweren irdischen Glücks. Ein finanziell gut ausgestatteter Personenkreis konnte mit den bizarren und bunten Phantasien fröhliche Geselligkeit und ungetrübtes Vergnügen vermitteln. Ferdinando, der sich während des Exils gerne der Jagd widmete, scheint wenig Interesse an der herrschaftlichen Residenz in der sizilianischen Hauptstadt und dem aktuellen politischen Geschehen an den Tag gelegt zu haben. Lieber zog er sich aufs Land zurück, obwohl die Sorge um den weiteren politischen Werdegang Europas groß war.⁵¹ Abseits der Stadt, vom Meer

⁴⁸ Nelson selbst wohnte während seines Aufenthaltes auf Sizilien nicht in der Palazzina Cinese, sondern zusammen mit dem englischen Gesandten William Hamilton und seiner Gattin Emma im Palazzo Bastioni und später – wiederum mit diesen – im Palazzo Palagonia in der Nähe des Hafens.

⁴⁹ Über den Marsala-Handel, der von den Engländern intensiv betrieben wurde und in dessen Rahmen sich viele Briten auf Sizilien etablierten – bereits 1773 hatte sich die Familie Woodhouse in Marsala niedergelassen –, wurde dieser Wein in großen Mengen angebaut und exportiert.

⁵⁰ Seit wann auf Sizilien der ‚Orient‘ bzw. China rezipiert wurde, ist mangels Quellenmaterials nicht mehr genau belegbar, abgesehen von einem Bericht aus den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts in dem Valerio Rossi die Stadt Palermo in Verbindung mit chinesischer Bauart bringt, „*durchkreuzt von diesen zwei großen Strassen [...] können sie Kanton ähneln, der wichtigsten Stadt Chinas*“. Ohne den Kontakt der sizilianischen Jesuiten im 17. Jahrhundert mit China zu berücksichtigen, erschien die Neigung zum Chinesischen in Palermo auf jeden Fall noch vor 1790, dem Jahr der Besichtigung des damals noch ‚Villa Lombardo‘ genannten Anwesens. Zumindest in Bezug auf die Innendekorationen tritt diese Tendenz zum Exotischen auf Sizilien nachweislich mindestens seit 1753 auf. Aus diesem Jahr ist ein Dokument überliefert, das die Herstellung von Bodenfliesen mit ‚Verzierungen nach chinesischer Art‘ seitens eines bekannten Handwerkers aus Neapel, Ignazio Attanasio, betrifft, und welches auch bezeugt, dass diese Fliesen nach Sizilien geliefert wurden. Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: La Palazzina Cinese e il Museo Pitiré nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1994, S. 332.

⁵¹ Ein Anklang an die Palazzina Cinese ist in den Modernisierungsarbeiten des Palazzo Reale zu sehen, der als Residenz der normannischen Herrscher kurz nach 1831 angelegt wurde. Vor allem die Ausmalung des Speisesaals im chinesischen Stil, ausgeführt von G. Patricolo, der sich von der einige

durch einen Gebirgsausläufer getrennt, lässt die Lage und die Gestaltung der Favorita vermuten, dass der Monarch während des Aufenthaltes auf Sizilien die politische Realität negierte und es vorzog in der Exotik der Palazzina Cinese zu schwelgen. Damit versuchte er die Illusion eines unbeschwerten Lebens fortzuführen, mit dem er an die monarchischen Gewohnheiten in Neapel anknüpfte.

3.1.1. Castello Sammezzano, Regello

Ein einzigartiges Gebäude kann mit dem ca. zwanzig Kilometer südlich von Florenz situierten Kastell Sammezzano vorgestellt werden. (Abb. 2) Ursprünglich erhob sich auf den Resten eines römischen Forts eine Befestigungsanlage, die schon Karl der Große aufgesucht haben soll, nachdem er um 780 in Rom mit Papst Hadrian I. zusammengetroffen war. In späteren Zeiten von der Familie Gualtierotti vergrößert, ging das Kastell in den Besitz der Altoviti über, um am Ende des Trecento von den Medici erworben zu werden. Giovanni Jacopo de' Medici, Herzog von Marignano, ließ es weiter ausbauen. 1605 kam der Bau schließlich in den Besitz der Familie Panciatichi Ximenes D'Aragona. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Anlage in einen Zeitraum von etwa dreißig Jahren durch Ferdinando Panciatichi Ximenes D'Aragona (1813–97) nochmals erheblich verändert.

Die weit sichtbare Anlage befindet sich dem Castello di Regello gegenüber in hügeliger Landschaft. Ehemals lag das Gebäude an einer antiken Straße, die nicht durch das malariaverseuchte Arnotal, sondern über die östlich gelegenen Hügel verlief. In der Nord-Süd-Achse auf einem bewaldeten Hügel erstellt, erreicht man Sammezzano heute durch eine sich in schlechtem Zustand befindliche Auffahrt, die in vielen Windungen an einem maurischen Brückenbogen und einem Wachthaus im Chinoise-Stil vorbeileitet.⁵² (Abb. 117)

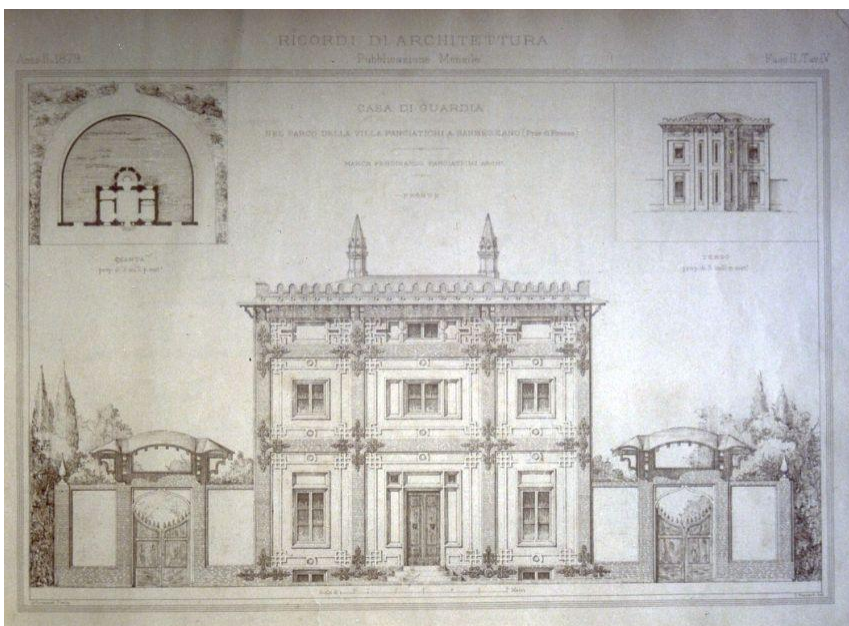


Abb. 117: Wachthaus im Park des Castello Sammezzano. Regello. 1879

Jahrzehnte zuvor entstandenen Malerei im Inneren der Palazzina Cinese hatte inspirieren lassen, ist während einer intensiven Umbauphase des Palazzo Reale entstanden. Die gemalten Säulen Patricolos im Palazzo Reale greifen interessanterweise die Gestaltung der Säulen des Esszimmers der Palazzina Cinese auf. Giusti/Godoli 1999, S. 20, S. 97.

⁵² Der Entwurf wurde zur Erbauungszeit 1879 in der Florentiner Zeitschrift „Ricordi di Architettura“ veröffentlicht.

Ein weiterer Zugang geleitet die wenigen Besucher durch eine jüngere und breitere Mammutbaumallee in der großen Parkanlage mit vielen weiteren exotischen Pflanzen den Hügel hinauf. Die Grünanlage wurde schon vor dem Umbau zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Niccolò Panciatichi Ximenes D'Aragona angelegt, dessen Passion für Botanik auch der Garten auf der Via Bolognese in Florenz dokumentiert. Sammezzano imponiert schon aus weiter Entfernung durch die Größenproportionen. Auf dem Gipfel der Erhebung angekommen, erblickt man ein dreistöckiges, längsgerichtetes Gebäude aus unverputztem Stein. (Abb. 118)



Abb. 118: Westfassade des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70

Die westlich gelegene Seite des zum Tal hin steil abfallenden Berges wird durch einen halbkreisförmig abschließenden Mittelrisalit mit Ziffernblatt betont. Bei näherem Herantreten erkennt man zuerst die durch einen Iwan mittig akzentuierte Ostfassade. Ungewöhnliche, über die Fassade hinweg verlaufende ornamentale Bänderungen umspielen die Fenster. Polygonal konstruierte Zinnen umschließen das gesamte Objekt in Traufenhöhe. Über eine Freitreppe erreicht man das repräsentative mittig angebrachte Hauptportal. An dieser Stelle konzentrieren sich die orientalisierenden Formen des Außenbereichs, die schon auf das Bauprogramm im Innern hinweisen. Über die Freitreppe in den ersten Stock geführt, betritt man das Gebäude durch ein hufeisenförmiges, mit farbigen Gläsern ausgestattetes Portal. Im Inneren ist das extravagante Ambiente heute vor allem im Piano Nobile erhalten geblieben. Das Mobiliar ist leider kaum noch vorhanden.⁵³ Dennoch scheinen die Ornamente und deren Vielfältigkeiten, auf die man schon im Vestibül trifft, unendlich zu sein. Ein Gang durch die labyrinthischen Räume des Kastells lässt den Besucher in eine andere Welt eintauchen. (Abb. 119)

⁵³ Einzige Quelle über den Verbleib der Möbel ist eine Bemerkung Bruce Chatwins, dass er bei Freunden – Beatrice von Rezzori – in Donnini, unweit des Kastells, Stühle aus Sammezzano sah. Born, Jan/Graves, Matthew (Hg.): Bruce Chatwin. Der Traum des Ruhelosen, Frankfurt 1998, S. 36.

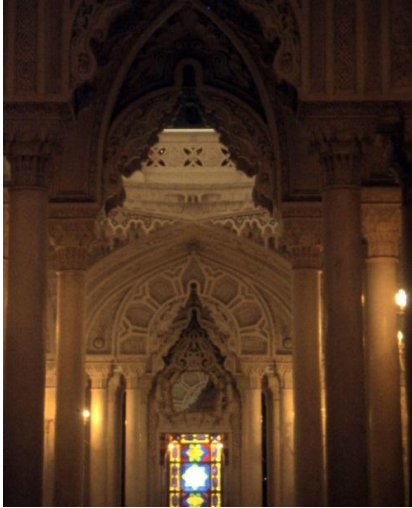


Abb. 119: Durchgänge im Innern des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70

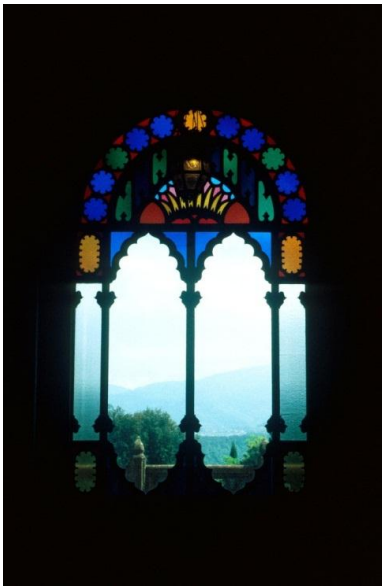


Abb. 120: Eingangsportal des Castello Sammezzano, Regello. 1840–70

Buntglasfenster verschließen das Innere des Baus gegen die Außenwelt. (Abb. 120) In den weiten, miteinander verbundenen Zimmern voller Nischen, Säulenreihen und Portalen wechseln sich farblich stark ausgeschmückte mit monochrom weiß gehaltenen ab. Jeder Raum hat ein eigenes stilistisches Thema. Arabischen Bauten gleichend, in denen der Symbolgehalt der Texte auf religiöse oder dichterische Quellen zurückgeht, sind Kalligraphien in italienischer Sprache auch hier in die Dekorationen der Wände eingelassen worden. Sie verweisen auf die Konzeption des jeweiligen Raumes.

Die hintereinander liegenden Eingänge der Räumlichkeiten lassen den Eindruck eines Schlüssellocks entstehen, durch das man in die verschiedenen Zimmer blickt. Das Ende der Sichtachsen bildet jedes Mal ein aus farbigem Glas gestaltetes Fenster, um wieder auf die im Innern des Gebäudes geschaffene Atmosphäre zurückzuführen.

Der Rundgang durch das Gebäude nimmt seinen Anfang im Vestibül, das sich über zwei Stockwerke in die Höhe erstreckt. (Abb. 121)

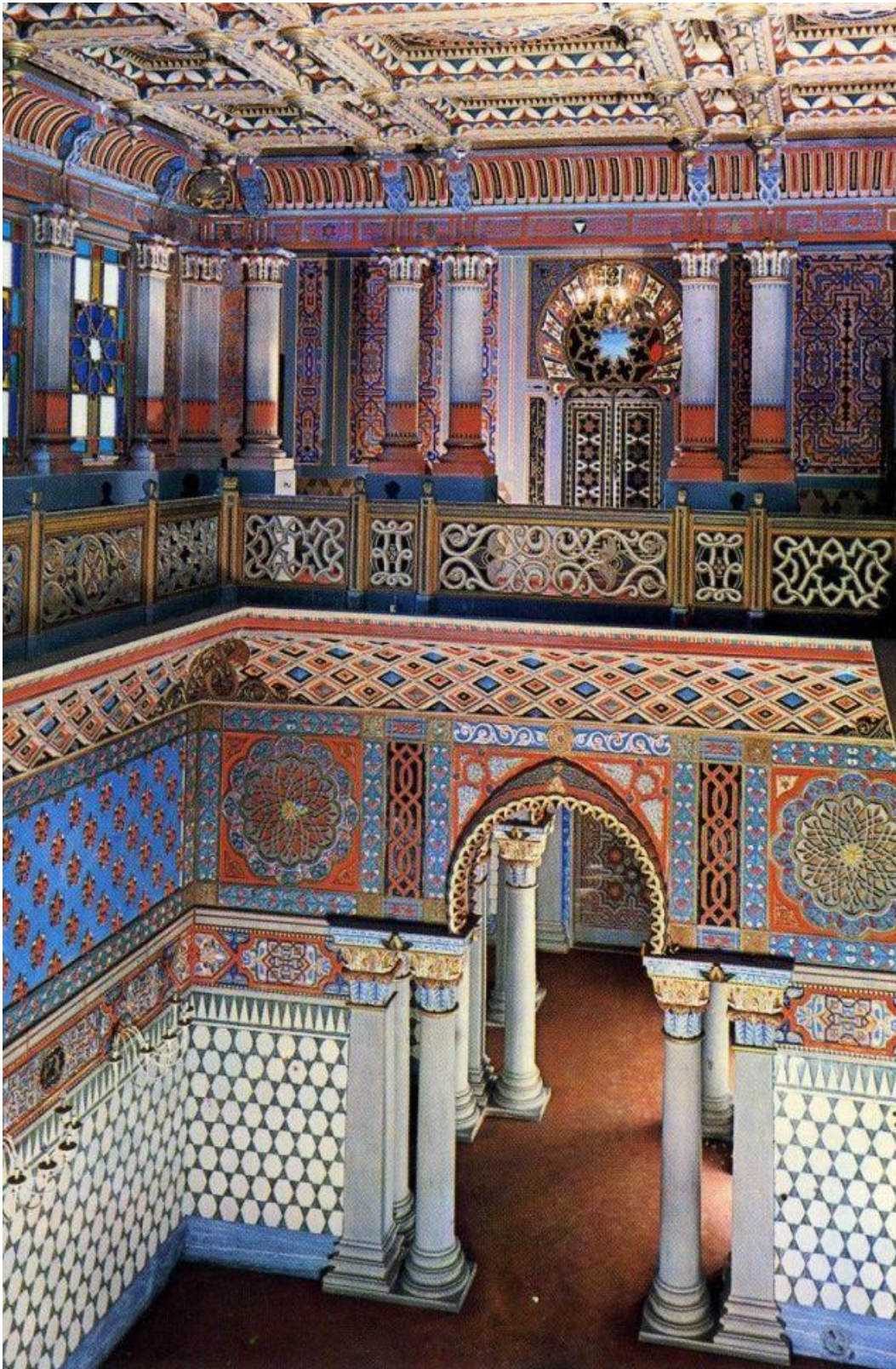


Abb. 121: Vestibül des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70

In der Höhe mit einem Emporenengang versehen, gliedern verschiedene maurische Elemente wie Arabesken, Buntglasfenster und Pfeiler diesen Raum. Dieser Empfangssaal wurde in Rot-Blau-Gold, dem von Owen Jones rekonstruierten Farbklang der Alhambra, ausgestattet. Eine vergoldete Kassettendecke schließt den Raum ab. Beim Betreten der Vorhalle blickt man auf das pseudo-aragonesische Motto „*Non plus ultra*“. (Abb. 122)

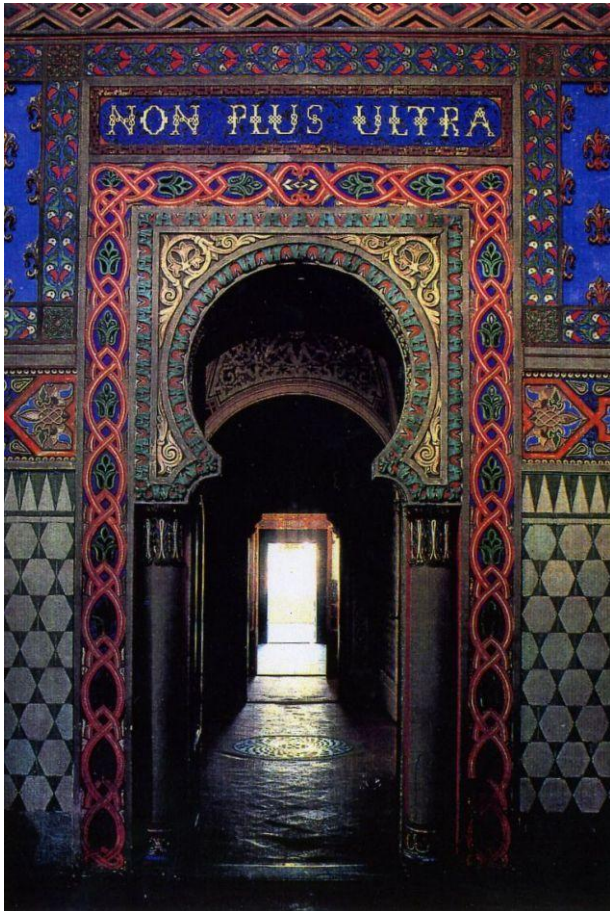


Abb. 122: Wandinschrift im Vestibül des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70

Dessen Gegenteil „*Plus Ultra*“ war der Leitsatz des Aragon-Erben Karl V. aus dem Hause Habsburg. Ein seitlicher Wandabschluss mit dem Wappen der Familie und Spiegeln, die den Durchgang zum anschließenden Pfauensaal einfassen, enthält folgende Sinnsprüche. „*Sempre l'uom non volgare e non infame*“ und „*Scavalcato o inutile si spense*“ („*Stets ging der nicht gemeine und ehrbare Mann aus dem Feld geschlagen oder erfolglos zugrunde*“).

Auch Sätze wie „*Fiero sangue D'Aragona nelle vene a me trascorre.*“ („*Stolzes Blut von Aragona fließt durch meine Venen.*“) und „*Questa sala inventó ed eseguì il marchese Ferdinando Panciatichi Ximenes D'Aragona l'anno di nostra salute 1853*“ („*Dieser Saal wurde im Jahr des Herrn 1853 von Marchese Ferdinando Panciatichi Ximenes D'Aragona entworfen und ausgeführt.*“) finden sich in diesem Vestibül.

„*Nada*“ („*Nichts*“) steht zusätzlich an den Wänden des Eingangsbereiches. Stolz und Misanthropie mischen sich als Schlüsselzeichen einer anderen Inschrift, die nur als Übersetzung im Deutschen vorliegt: „*Die verborgenen Zauber eines phantastischen Stils entschleierte mir eine gute Fee – nun verachte ich die feige, bössartige Meute der Pedanten*“.⁵⁴ Dies bezog sich, wie später noch näher zu erläutern sein wird, deutlich auf Ferdinandos Kritiker, allen voran Alessandro Foresi, mit dem er Kämpfe um die Anerkennung der orientalischen Kunst ausfocht.

Der neben dem Vestibül gelegene ‚Saal der Lilien‘ ist ein quadratischer, ebenfalls polychrom gestalteter Raum, der von einer großen farbigen Buntglaskuppel überfangen wird. Diese wächst aus Hufeisenbögen heraus, die von blauen Säulen mit gelbem Lilienmotiv getragen werden. (Abb. 123, 124)

⁵⁴ Hage, Volker/Schröder, Thomas (Hg.): Italien – Land ohne Ende, München 1986, S. 110.



Abb. 123: ‚Sala dei Gigli‘ im Castello Sarmezano. Regello. 1840–70

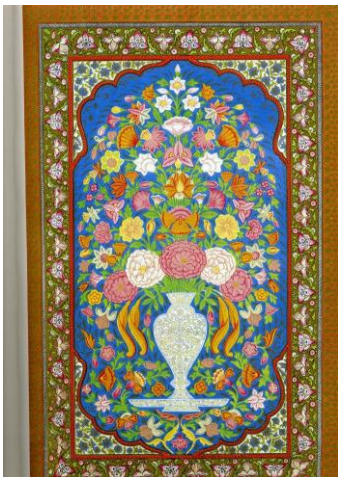


Abb. 124: Indische Ornamente. Aus: Owen Jones: The Grammar of Ornaments, Tafel 54. London. 1856.

Diese Blume kann als Symbol für die Stadt Florenz verstanden werden. Die zurückliegenden Wände sind abwechselnd mit einem indischen Blumenmotiv und maurischen Kacheln in Schwarz, Weiß, Blau, Grün und Gelb gestaltet. Höhepunkt des Interieurs ist der kreisrunde, zweifach überkuppelte weiße Ballsaal. (Abb. 125, 126, 127)

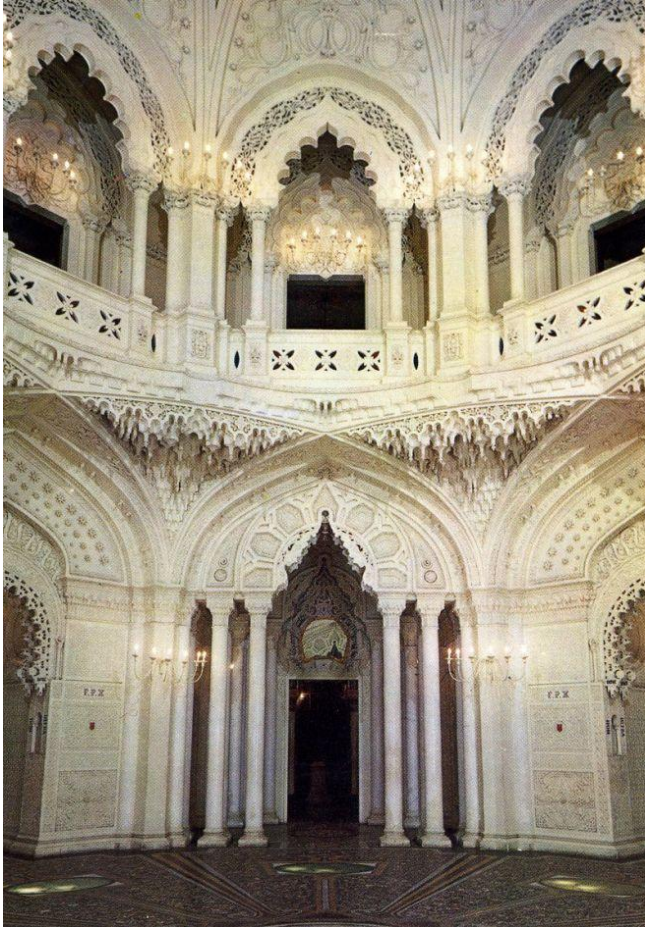


Abb. 125 : ‚Sala bianca‘ des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70

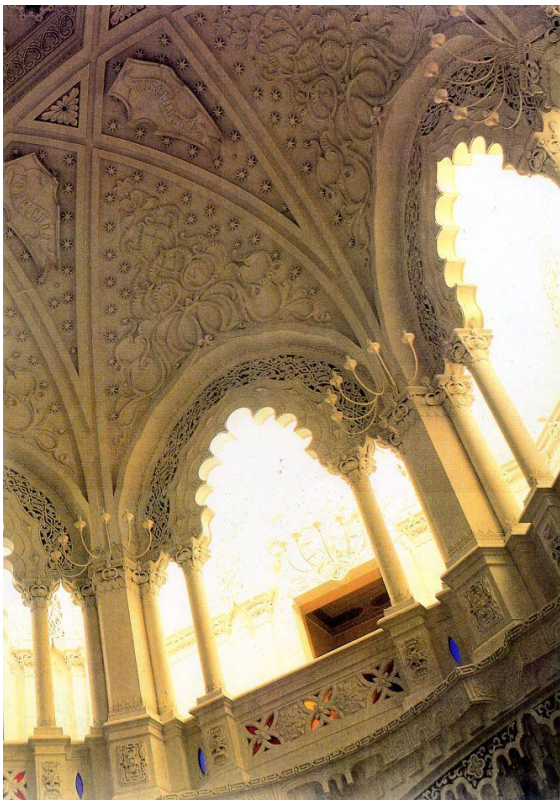


Abb. 126: Details der Kuppel der ‚Sala bianca‘ des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70



Abb. 127: Kuppel der Großen Moschee in Cordoba. 784–987

Das Zentrum von Panciatichis architektonischem Universum ist mit weißen Stuckaturen, Spitzbögen, Eselsrückenbögen, schlanken Säulen sowie Stalaktiten ausgestattet und von einer zweischaligen Kuppel überfangen, die von der Moschee in Cordoba abgeleitet wurde. Beleuchtet wird dieser durch Fenster am Rand des Gewölbes. Medaillons, in Form von Wappen, sind auf den umlaufenden Emporen angebracht, die außerdem die Tugenden *Fortitudo*, *Misericordia*, *Elementia*, *Temperantia*, *Pax*, *Prudentia*, *Justitia* und *Libertas* nennen. Ein zweiter um die Kuppel herumführender Gang weist eine weitere Inschrift auf, welche den Namen des Marquis D’Aragona als Urheber der Halle im Jahr 1863 benennt. Die Initialen FPX – Ferdinando Panciatichi Ximenes – werden an den Wänden des Raums als zeichenhaftes Kürzel erneut abgebildet. Auch die über den Türen angebrachte Ornamentik wiederholt diese. Weitere Eingänge des weißen Saals tragen wie eine Zauberformel je dreimal, in Fraktur-Kleinbuchstaben, von links nach rechts gelesen, die Worte „rokak“ und „tarot“. Eine kufische Schrift lässt erst auf den zweiten Blick erkennen, dass sie nicht von rechts nach links zu lesen ist, sondern aus lateinischen Buchstaben besteht. „*Omnia lauda*“ und auf der anderen Seite des Türgewändes „*Nulla crede*“ („*Lobe alles – glaube niemandem*“). Weitere Sätze auf weißem Grund über den Eingängen, die von Illusion und Verwandlung sprechen, finden sich: „*Est Aliquid Delirii*“ („*Es ist ein Anteil Wahn*“) „*In Omni Magho*“ („*In allem Zauber*“). Obwohl Elemente der Alhambra und der Moschee von Cordoba zitiert wurden, hinterlässt dieser Teil des Gebäudes eher den Eindruck indischer Mogularchitektur als den eines maurischen Palastes.

In der Mitte des Gebäudes symbolisiert der weiße Saal die Farbe der Reinheit, Unschuld und – nach den optischen Gesetzen – alle Farben in sich. Zugleich enthält er die Kreisform zweifach als konstruktives Motiv: im Grundriss sowie in der Kuppel. Der Kreis symbolisiert das Paradies bzw. die Vollkommenheit.⁵⁵ Beharrend auf der Definition des Schönen als „*die harmonische Regulierung der Teile mit dem Ganzen*“, schrieb Ferdinando in seinem Traktat „*Pensieri sull’Architettura*“ dem Kreis das Attribut „*padre d’ogni bellezza*“ – „*Vater jeder Schönheit*“ – zu.⁵⁶ Damit scheint

⁵⁵ Vercelloni, Virgilio: Europäische Stadtutopien, München, Mailand 1994, S. 24, 51–65.

⁵⁶ Cerelli, Claudia: Ferdinando Panciatichi e i suoi ‚Pensieri sull’architettura‘. In: Architettura e Arte, Florenz N. 11–12, Juli–Dezember 2000, S. 78. Das Original dieses unveröffentlichten Bändchens –

dieser zentrale Ort innerhalb des Castello den Ausgangspunkt für die Ansichten von Schönheit und Perfektion zu bilden, die Panciatichi in seiner eigenen, von ihm erschaffenen Welt umsetzen wollte.

Der repräsentative Festbereich schließt den nebenan liegenden oktogonalen Rauchsalon mit ein. Funktional mit polychromen Fliesen ausgestattet, damit der Tabakrauch an glatten, schnell zu reinigenden Wänden abgleiten konnte, ist dieser Raum ein Typus des 19. Jahrhunderts. Die farbige Gestaltung steht im bewussten Kontrast zum Weiß der ‚Sala Bianca‘ und dem anschließenden Spiegelsaal, der hauptsächlich mit Stalaktiten ausgestattet wurde. (Abb. 128)

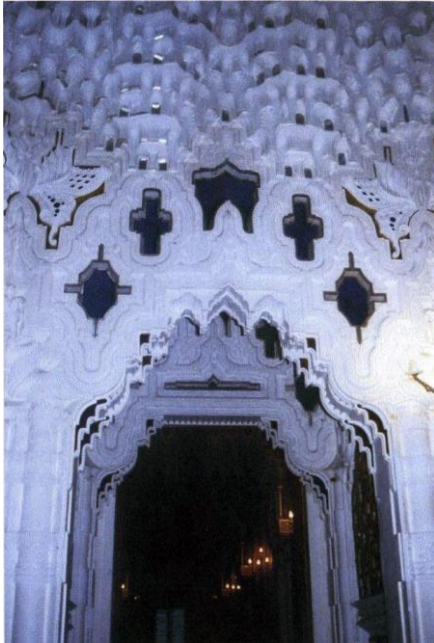


Abb. 128: ‚Sala dei specchi‘ des Castello Sarmezzano. Regello. 1840–1870



Abb. 129: Ornamentik der Rabari-Nomadenhäuser. Gujarat, Indien

In den Untergrund der Wände wurden ergänzende Spiegelstückchen eingearbeitet. Ein wenig Blau als zarte Akzentuierung unterstreicht die silbrige, grottenartige Ausstrahlung des Raumes. Abgeleitet wurde diese Technik von den Häusern der

von Panciativchi selbst als ‚opuscolo‘ bezeichnet – ist heute im Privatbesitz des Dott. Ivo Becattini, Florenz.

halbnomadisch lebenden Rabari in der Küstenregion von Gujarat, Nordindien. (Abb. 129)

Die Publikationen „*The Grammar of Ornaments*“ und vor allem „*Plans, Elevations of the Alhambrah*“ hatten unbestritten große Wirkung auf Europas orientalisierende Architekturen und auch auf Sammezzanos Ausgestaltung. Owen Jones, der 1842–45 seine Forschungen veröffentlichte,⁵⁷ wurde unmittelbar bei der Entwicklung von Sammezzano Rechnung getragen, indem Ornamente aus dem Buch umgesetzt wurden. Beispiele dafür finden sich im Liliensaal. Doch der Spiegelsaal deutet darauf hin, dass Panciatici nicht nur Jones' Publikationen als Vorlage für Sammezzano gewählt hatte, wie die wenigen Texte über das Kastell immer wieder erwähnen, sondern sich viel intensiver als bisher bekannt mit der nicht klassischen Kunst beschäftigt haben muss.

Im nächsten größeren Saal, dem Saal der Pfauen, finden sich erneut polychrome Stuckverzierungen, nun vorwiegend in einem gold-gelben Farbklang mit roten und blauen Akzenten. (Abb. 130)

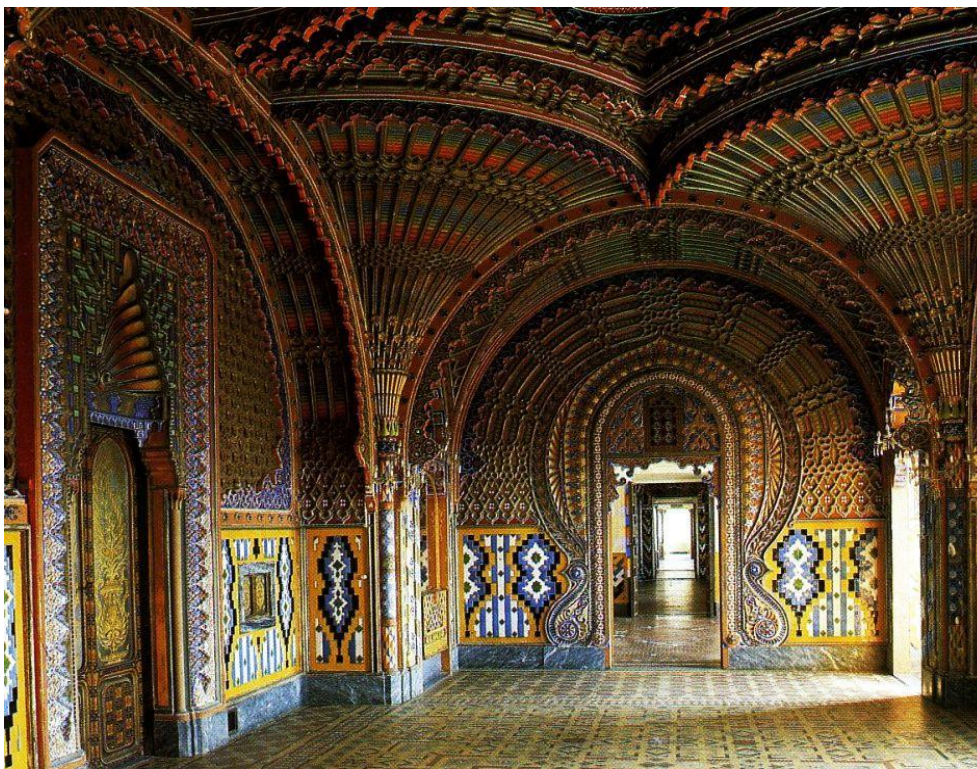


Abb. 130: ‚Sala dei pavoni‘ des Castello Sammezzano. Regello. 1853

Eine marmorne Plinthe bildet den Übergang zum vielfältig dekorierten Fußboden, während das Raumgefüge generell durch eine Anlehnung an die spätgotischen Gewölbe Englands eine regenbogenfarben-goldene Struktur enthält. Diese an einen aufgerichteten Pfauenschweif erinnernde Ornamentik gab dem Raum seinen Namen. Der untere Teil der Wände ist von Kacheln in einer Komposition aus Gelb, Blau, Weiß, Grün und Schwarz bedeckt.

Auch die ‚Halle des Eides‘ ist in gleicher Manier wie die zuvor beschriebenen Räume üppig ausgestattet. Benannt wurde sie nach dem alten Feudaleid, der in Weiß und Gold über dem Kamin fixiert die Aragona-Familie an ihren Souverän band: „*Antico giuramento dei Nobili di Aragona/ Noi ognuno dei quali siamo grandi/ quanto voi/ e*

⁵⁷ Jones, Owen: *Plans, Elevations of the Alhambrah*, London 1842–45.

tutti insieme piu di voi/ giuriamo obbedienza e fedeltá a Nostra Maestà/ inquantoché conserverete infatti i nostri diritti/ le nostre libertá e i nostri privilegi e se no no/ Così Addio ci aiuti“. („Alter Schwur der Edlen von Aragona/ wir sind, jeder von uns, so groß/ wie ihr/ und alle zusammen größer als ihr/ wir schwören unserer Majestät Gehorsam und Treue/ insoweit ihr unsere Rechte bewahrt/ unsere Freiheit und unsere Privilegien bewahrt/ und wenn nicht/ dann helfe uns Gott“).

Sogar das Bad wird in die symbolische Gestaltung des Kastells eingebunden. Keine Wasserquelle, sondern die Herkunft des Besitzes wird an diesem Ort zitiert. In der mit einem Occuli ausgestatteten Kuppel prangt das Wappen der Medici, von denen die Panciatichi, wie zuvor schon erwähnt, das Kastell überschrieben bekommen haben. (Abb. 131) Das Zentrum bildet das Badebecken, welches wie der Theoderich-Sarkophag in Ravenna gestaltet ist und vor einer Trompe-d'œil-Malerei mit architektonischer Renaissancemotivik angebracht wurde. Dieser Raum ist, soweit heute noch feststellbar, der einzige nicht orientalischeschmückte Raum dieser Ebene.



Abb. 131: Wanddetail des Bades des Castello Sarmezano. Regello. 1840–70

Eine verwirrende Raumflucht von maurisch, indisch und islamisch dekorierten Sälen, Korridoren und Zimmern, deren genaue Bezeichnung nicht immer bekannt sind, führt durch den Saal der Liebenden zur Kapelle am Ende des nördlichen Flügels. (Abb. 132)

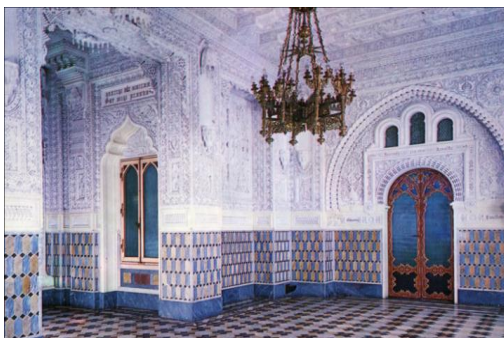


Abb. 132: ‚Sala degli amanti‘ des Castello Sarmezano. Regello. 1840–70

Die Namen der Paare sind in Gold entlang der Stuckdekorationen eingearbeitet, während andere kufische Inschriften die Kraft der Liebe preisen. Die berühmten Protagonisten der Rittersagen und Kreuzzüge werden aufgelistet: Tancredi und

Clorinda, Tristan und Isolde, Lanzelot und Ginevra, Bradamante, Orlando, Angelica, Medoro, Armida, Rinaldo und andere mehr.

Die Charakteristik des oktogonalen Zimmers, das mit spanischen Majoliken dekoriert wurde, liegt in den Stuckaturen des rippenbogigen, mit vielen gold-grün und weiß-blau verzierten Keramiktellern besetzten Deckengewölbes. (Abb. 133)

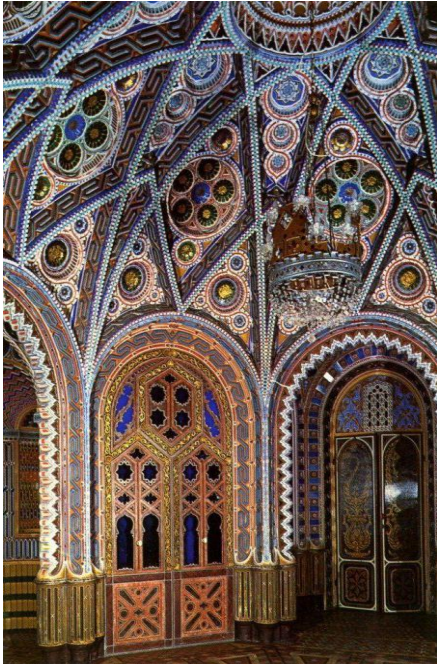


Abb. 133: ‚Sala dei piatti spagnoli‘ des Castello Sarmazzo. Regello. 1840–70

Dieses Porzellankabinett stellt eine Verbindung zu den Ausstattungen von historisch gewachsenen Schlössern dar. In diesen diente ein solcher Raum zur Demonstration von Macht, Reichtum und Beziehungen zu fernen Ländern. Die Majoliken Sarmazzanos sollen auf die spanische Herkunft der traditionsreichen Familie Ximenes hinweisen. Verdeutlicht wird diese Aussage zusätzlich durch Kreuzrippengewölbe, die auf das europäische Mittelalter verweisen, eine Zeit, in der die Familie Ferdinandos ihren Ursprung hatte.

Die ‚Sala Bizantina‘ wie auch die byzantinische Kapelle sind dem Namen des Raumes entsprechend ausgestattet; (Abb.134) auch deren Dekorationen wurde unmittelbar von Owen Jones’ Veröffentlichung *„The Grammar of Ornaments“* beeinflusst.



Abb. 134: Byzantinische Kapelle des Castello Sarmazzo. Regello. 1840–70

Mit dem Farbklang Weiß-Blau-Gold wird die Kostbarkeit des sakralen Ortes betont. Der Übergang von der islamischen zur christlichen Welt ist finessenreich auskomponiert mit arabischen, romanischen und gotischen Dekorations- und Gewölbeformen, mit denen zum wiederholten Mal auf die Geschichte des Gebäudes und der besitzenden Familie angespielt wird. In einer Nische, die wie der Mihrab, die islamische Gebetsnische in Moscheen, gestaltet wurde, steht ein christlicher Altar, der an die Hagia Sophia erinnert. Der Eintritt in die christliche Welt scheint mit den Fraktur-Majuskeln hinter dem Altar der Kapelle: „*Dio é grande*“ besiegelt zu sein. Aber das angebrachte Zitat ist alles andere als christlich. „*Allah akbar*“ („*Gott ist groß*“) ist der Bekenntnisruf der Moslems. Ferdinando hat bewusst auf kufische Inschriften verzichtet, um die Imitation offensichtlich zu deklarieren. Mit dem Anführen der frühchristlichen Kirche Hagia Sophia, die späterhin für die islamische Religionsausübung genutzt wurde, hat er erneut die Verschmelzung dieser Kulturen verbildlicht.

Im Untergeschoss des Castello Sammezzano befanden sich die Wirtschaftsräume, deren Ausstattung nicht mehr vorhanden ist. Nur ein Springbrunnen in Ananasform spricht von dem originellen Interieur dieser Ebene. Die Ausgestaltung des Obergeschosses ist durch die zurückliegende Umwandlung in ein Hotel fast gänzlich zerstört worden.

Die familiären Hintergründe des Mannes, der die orientalischen Formen zwischen die toskanischen Zypressen verpflanzte, sollen helfen, die Idee zu diesem extravaganten Gebäude besser nachvollziehen zu können: Als der letzte Ximenes in direkter Nachfolge – auch er hieß Ferdinando – 1816 starb, fielen Namen, Wappen, Titel und Besitz an den Erstgeborenen einer Schwester des letzten echten Ferdinando Panciatichi Ximenes D’Aragona. In der Florentinischen Öffentlichkeit rege war dieser, der auch den Titel Marchese von Saturnia trug. Er gehörte zur ‚Accademia dei Georgofili‘ und zum ‚Ateneo italiano‘. 1864 wurde er zum ‚Accademico onorario‘ des ‚Collegio dei Professori dalla Reale Accademia di belle Arti‘ von Florenz ernannt und 1885 zum ‚Socio Onorario del Collegio degli Architetti ed Ingegneri‘. 1867 wurde er Mitglied des ‚Consiglio direttivi‘ für das Museo Nazionale del Bargello. Er war Baureferent und Stadtrat der Florentinischen Kommune und interessierte sich neben der Architektur für Numismatik.⁵⁸

Da es aufgrund des fehlenden Quellenmaterials kaum glaubwürdige Angaben über das Castello Sammezzano im 19. Jahrhundert gibt, stützt sich diese Untersuchung in der Hauptsache auf das erst im Jahr 2000 in der Zeitschrift „*Architettura e Arte*“ publizierte Traktat von Ferdinando Panciatichi Ximenes D’Aragona.⁵⁹ Zusammen mit der Charakterisierung der wichtigsten Räumlichkeiten und einem Verweis auf die Familiengeschichte des Auftraggebers ist es möglich, die Motivation zur Konstruktion dieses Baus zu entschlüsseln.

Als frühester Zeitpunkt von Arbeiten am Kastell Sammezzano wurden bisher Umbaumaßnahmen im Jahr 1841 angeführt. Belegt werden sie durch eine Rechnung vom 2. Januar 1841 von Andrea Frassinetti, Dekorateur und Maler, der Arbeiten in der ‚Sala dei Gigli‘ angibt.⁶⁰ Ein Stein im Außenbereich des Iwan gibt 1866, ein anderer in der Höhe 1889 als Baujahr an. Der Ballsaal ist mit 1863, die Galerie

⁵⁸ Cresti, Carlo: *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Florenz 1978, S. 174.

⁵⁹ Cerelli 2000, S. 77–85.

⁶⁰ Das Archiv Panciatichi Ximenes D’Aragona bewahrt eine Reihe von Quittungen auf. Nr. 203 gibt Auskunft über diese frühen Handwerksarbeiten. Cerelli 2000, S. 77, Anm. 2.

zwischen dem Spiegelsaal und dem oktogonalen Rauchzimmer mit 1870 datiert. Demzufolge wurde das Sammezzano über mindestens dreißig Jahre hinweg zu einem morgenländischen Märchenschloss ausgebaut und kann als ein Versuch ausgelegt werden, Panciatichis Anschauungen in Architektur umzusetzen. Obwohl sich die Anlage einige Kilometer von Florenz und damit nicht unmittelbar unter den Augen seiner Kritiker befand, sollte man sich angesichts der Größenausmaße und der luxuriösen Ausführung dennoch die Frage stellen, ob dieser Bau nicht auch eine Polemik gegen seine Gegner enthielt.

1865 zusammengestellt, erläutert Ferdinando in seinem Traktat mit einer sehr eigenwilligen Sprache und Schreibweise seine Gedanken über Baukunst, Schönheit und die Beziehung zur Natur. Die Natur ist für Panciatichi die harmonische Übereinkunft der Einheit und der Vielfältigkeit.⁶¹ Obgleich dem Bau während der internationalen Orientalistenkongresse in Florenz im Jahr 1873 und 1878 Aufmerksamkeit geschenkt und auf einer Exkursion besichtigt wurde, gibt es keine schriftlichen Kommentare und Diskurse zu dieser außergewöhnlichen Konstruktion.⁶² Abgesehen von Panciatichis Essay und einigen publizierten architektonischen Entwürfen in der Zeitschrift „Ricordi di Architettura“⁶³, enthält nur ein langer, polemischer Briefwechsel mit Alessandro Foresi, Kunsthändler und -theoretiker, einige Informationen über die Nutzung der orientalischen Stile. Auf diese Diskussion bezieht sich auch immer wieder das Schriftstück Ferdinandos.⁶⁴ Diejenigen werden

⁶¹ Seine Ideen und Interpretationen, so die Aussage des Marchese selbst, entstanden nach der Lektüre der „*Études Céramiques: recherche des principes du beau de l'architecture, la céramique et la forme en général*“ von Jules-Claude Ziegler, Paris 1850.

⁶² Ein Zeugnis für diese Besuche geben Zeitungsberichte ab. Carocci, G.: Il Congresso degli Orientalisti a Firenze. In: *Illustrazione Italiana*, a.V., n. 40, 6. Oktober 1878, Seite 218–219. Gennarelli, A.: Il Congresso degli Orientalisti a Firenze. In: *Nuova Antologia*, vol. XI, serie II, 15. September 1878, S. 177–190. Quarto Congresso degli Orientalisti, „*La Nazione*“, 15. September 1878, Jarro, La gita a San Mezzano, „*La Nazione*“, 17. September 1878.

⁶³ Veröffentlichte Entwürfe in: *Ricordi di Architettura*: Entwurf für ein chinesisches Wachthaus, 1879. Entwurf für einen Kenotaph, 1883. Entwürfe für zwei Säle, 1883. Projekt für die Torbefestigung eines Parks, 1885, Entwurf für das Eingangsportal eines Parks, 1885.

⁶⁴ Im März 1867 erschien ein Brief Panciatichis in der Zeitschrift „*Il Diritto*“, in dem er öffentlich zugab: „*Che io sia troppo amante degli oggetti orientali non posso certamente ritenerlo per un biasimo; anzi solo mi duole di non aver tutte le conoscenze che esigerebbe lo studio dei paesi da cui ha preso le mosse tutto lo scibile umano, anzi è da notare che per chi ben conosce cose orientali non è più un mistero né il rivestimento del Duomo di Firenze come ancora la cattedrale di Pisa, il battistero della medesima ecc., giacché le forme primordiali ammirate di questi monumenti dell'arte e che danno un senso mistico, debbono in gran parte la loro filiazione al commercio da cui i pisani e i fiorentini tennero per tanto tempo lo scettro in Oriente*“ („*Dass ich die orientalischen Dinge zu sehr liebe, kann ich nicht als Tadel ansehen; im Gegenteil tut es mir leid, dass ich nicht alle Kenntnisse habe, die nötig wären für das Studium der Länder, in denen das ganze menschliche Wissen seinen Anfang nahm, im Gegenteil muss man feststellen, dass für den, der die orientalischen Sachen gut kennt, weder die Verkleidung des Doms von Florenz noch die Kathedrale von Pisa, deren Baptisterium usw., ein Rätsel sind, weil die ursprünglichen an diesen Kunstdenkmälern bewunderten Formen, die etwas Mystisches haben, ihre Herkunft zu einem großen Teil dem Handel verdanken, in dem die Pisaner und die Florentiner im Orient schon lange Zeit das Szepter in der Hand hielten*“). Cerelli 2000, S. 77, Anm. 2. Dieser Brief des Marchese Panciatichi, erschien als Antwort auf den von Dott. Alessandro Foresi, ein Kunstsammler, erschienen am 26. Februar in derselben Tageszeitung, mit welchem Foresi Panciatichi – gerade in das Direktionskomitee des Neuen Nationalmuseums gewählt (im florentinischen Bargello) – beschuldigt, die orientalischen Dinge zu sehr zu lieben. Panciatichi fügte hinzu „*D'altronde poi non sono tanto esclusivo amatore delle cose orientali che ciò mi abbia impedito di formare una galleria di sopra cinquecento quadri, corredata di bronzi, ecc.; e ad onta di tutto questo ho potuto mandare al Museo bassorilievi di pietra, in Marmo e in terracotta, busti, ecc. dell'epoca i Donatello, Mino, Baccio Bandinelli e Bernino, che se più semplicemente ho inviato oggetti orientali al Museo gli è perché titolo potessi meritare la riconoscenza del pubblico inviando oggetti poco conosciuti e meno studiati*“ („*Andererseits liebe ich die orientalischen Dinge nicht so ausschließlic, dass es mich davon*

enttäuscht sein, die in seinen „*Pensieri*“ Hinweise auf Musterbeispiele für orientalisierende Architektur zu finden hoffen. Die schriftlich fixierten Gedanken beschreiben die theoretischen Grundlagen der Weltsicht Panciatichis. Verdeutlicht werden auch die Beweggründe für die Umgestaltung und die Namensgebung des Kastells. Unklar bleibt die Benennung dennoch, da es weder eine historische Ableitung noch einen Ortsbezug gibt. Doch in seinen Überlegungen schrieb Panciatichi: *„Vero però si é che qualunque sieno gli e la necessitá degli uomini, gli edificii loro non possono essere che di tre maniere, sodo, gentile e mezzana. Ma tra questi tre modi passandosi dagli uni agli altri per infiniti gradi, infiniti possono essere ancora i sentieri prescelti a raggiungere il fine, quantunque però sia sempre obbligatoria la necessitá ancora di conservare quell'unitá che è parte integrale della bellezza“*⁶⁵ („Es ist aber richtig, dass die Bauwerke unabhängig davon, was die Bedürfnisse der Menschen sind, nur dreierlei Art sein können: solide, mittel und edel. Aber unter diesen drei Arten, die in unzähligen Abstufungen ineinander übergehen, gibt es auch unzählige Wege, das Ziel zu erreichen, immer ist es jedoch notwendig, jene Einheit zu erhalten, die ein wesentlicher Teil der Schönheit ist“). Sein Credo wiederholte er mehrfach, so dass man den Namen frei übersetzen könnte mit: „*Sa mezzana*“ („Er weiß die Mitte“).⁶⁶ Wenn Ferdinando ganz allgemein über die Architektur schreibt, so wie in einigen weiteren Notizen, die vielleicht vorbereitend für das „*Opuscolo*“ gedacht waren, scheint er jede stilistische Vorliebe vergessen zu haben und notierte: *„L'architettura ha il suo tipo nell'universo intero. Non l'uomo, non la pianta, non l'animale ne danno l'origine e ne formano la base. Sono le leggi dell'universo alle quali (sono) soggetti tutti gli esseri esistenti (che) vivono più o meno della loro influeza secondo i loro vari infiniti rapporti, dando ciascuno per loro stessi, a queste leggi medesime, quello che l'intrinseco e l'estrinseco della propria natura domanda. Da quel'armonia dell'insieme universale e delle sue parti da cui risulta insieme“*⁶⁷ („Die Architektur hat ihr Modell im ganzen Universum. Nicht der Mensch, nicht die Pflanze, nicht das Tier sind ihr Ursprung und ihre Grundlage. Alle Lebewesen unterstehen den Gesetzen des Universums, sie leben mehr oder weniger unter ihrem Einfluss und dem ihrer unendlichen Beziehungen untereinander, und jedes von ihnen gibt eben diesen Gesetzen das, was ihre inneren und äußeren Eigenschaften von ihrer Natur verlangt. Daraus entsteht jene Harmonie des Universums und seiner Teile“).

Anregungen und Inspirationen für seine Weltanschauung fand Panciatichi auch durch Einblicke in den Mikrokosmos, der sichtbar gemacht wurde durch eine neue Erfindung, die ihm unbekannte Welten eröffnete: das Mikroskop.⁶⁸ Die Beobachtung

abgehalten hätte, eine Sammlung von über fünfhundert Gemälden, ergänzt durch Bronzen, anzulegen; und trotzdem habe ich dem Museum Basreliefs aus Stein, Marmor und Terrakotta, Büsten usw. aus der Zeit Donatellos, Minos, Baccio Bandinellis und Berninis schicken können, und wenn ich dem Museum orientalische Objekte gegeben habe, dann geschah das, weil ich glaubte, die Anerkennung des Publikums eher gewinnen zu können, wenn ich weniger bekannte und untersuchte Objekte zur Verfügung stelle“).

⁶⁵ Cerelli 2000, S. 80, Artikel 2, 2.

⁶⁶ „*Io ho detto di sopra e giova ripeterlo adesso, non esservi che tre modi di fabbricare in architettura, cioè sodo, mezzano e gentile*“ („Ich habe oben gesagt, aber es empfiehlt sich zu wiederholen, dass in der Architektur drei Arten zu bauen existieren, d.h. solide, mittel und edel“).

Cerelli 2000, S. 80, Artikel 3.1.

⁶⁷ Cerelli 2000, S. 77.

⁶⁸ Bezüglich Panciatichis Informationen und Gedanken über optische Instrumente lohnt es sich, den um 1850 begonnenen Briefwechsel mit Achille Brachet zu untersuchen sowie die Pläne von achromatischen Linsen, die er an Chermes Chevalier gesandt hatte. Dieser war der Besitzer eines Ladens für Astronomie, Optik, Physik, Mineralogie in Paris und erster Hersteller von achromatischen Mikroskopen im Jahr 1828. Archiv Panciatichi Ximenes D'Aragona, Reihe 79, Faszikel 3.

der Diatomeen und Blumenpollen, die ihm zahllose Beispiele schöner Formen und Bilder seltsamer Ornamente lieferte, die der menschliche Geist bis dahin nie ersonnen hatte, beeindruckte ihn schon früh. In der zeitlich späteren Veröffentlichung von Ernst Haeckels „*Kunstformen der Natur*“ aus den Jahren 1899–1903 ist der gleiche Ansatz zu erkennen.

Zusätzlich streute Panciatichi Ximenes in den „*Pensieri*“ Zweifel über den allgemein anerkannten Vorteil der Anwendung der fünf architektonischen Ordnungen aus. Er bevorzugte es, sich „*eher mit der Form zu beschäftigen als mit den anderen mit Bauten verbundenen Qualitäten [...]*“ („*Ma essendo intenzion nostra, come di sopra dicemmo, di occuparci piuttosto della forma che delle altre qualità appartenenti agli edifici, [...]*“)⁶⁹ sowie mit der Schönheit, die der Form zukommen sollte. „*[...], mi é sembrato che il far nascere la bellezza in Architettura dello scrupoloso impiego degli ordini abtichi, fosse piú presto cosa ridicola che meritevole di lunga confutazione*“⁷⁰ („*[...] so erschien es mir eher lächerlich als widerlegungsbedürftig, die Schönheit in der Architektur aus der peinlich genauen Anwendung der antiken Regeln entstehen zu lassen*“). Mit dieser Bemerkung wischte er alles weg, was klassische Archäologen an Säulenabständen, Winkeln etc. ableiteten. Er bevorzugte eine Baukunst, die höchstens Inspiration erhielt, aber auf keinen Fall sich sklavisch an Vorgaben klammerte. „*[...], che la bontá del modello e l'ecellenza della imitazione non nascono nella prima da un'accidentalitá, nella seconda dall'esattezza, ma sebbene dall'osservanza di certe regole intrinseche, le quali superiori sempre ad ogni tempo e ad ogni moda; costuiscono il fondamento di ciò che gli uomini chiamano bello, [...]*“⁷¹ („*[...] dass die Qualität des Modells und die Vollkommenheit der Nachahmung erstens nicht durch Zufall und zweitens nicht durch Genauigkeit bestimmt werden, sondern durch die Beachtung gewisser innerer Regeln, die über jeder Zeit und jeder Mode stehen; sie bilden die Grundlage dessen, was die Menschen schön nennen [...]*“).

Panciatichi sprach sich gegen ein reines Nachahmen und Zusammensetzen von Formen, Ornamenten und Versatzstücken aus. Mehr ein freies Anführen, Ableiten sowie ein Rücksichtnehmen auf den gesamten Zusammenhang stellte er in den Mittelpunkt. Die wissenschaftliche Zitatensammlung, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert aktuell wurde, lag sicherlich nicht im Interesse des Marchese. „*Solamente faró osservare, che questi involucri piú o meno perfetti sembrano sempre una legge costante, la quale é che la forma esterna é sempre adattare e conforme al corpo che deve proteggere*“⁷² („*Ich möchte nur bemerken, dass diese mehr oder weniger perfekten Umhüllungen ein konstantes Gesetz zu sein scheinen, nach dem die äußere Form immer dem Körper, den sie schützen soll, anzupassen ist*“).

Die Funktionalität, die in der Arts-and-Crafts-Bewegung Englands und später im Bauhaus eine große Rolle spielte, wurde von ihm ignoriert. Er stand eher der Anschauung nahe, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die sich in Florenz aufhaltenden französischen und englischen Ästheten vertreten wurde. Im weiteren Verlauf zum Fin de Siècle hin wurde dieser Ansatz von Joris-Karl Huysmans, in dem Roman „*A Rebours*“ literarisch umgesetzt und in der Nachfolge von Gabriele d'Annunzio mit dem Begriff der ‚*Décadence*‘ aufs Höchste stilisiert.

Cerelli 2000, S. 82, Artikel 5, 2–5.

⁶⁹ Cerelli 2000, S. 81, Artikel 5, 1.

⁷⁰ Cerelli 2000, S. 80, Artikel 2, 4.

⁷¹ Cerelli 2000, S. 80, Artikel 3, 2.

⁷² Cerelli 2000, S. 81, Artikel 4, 2.

Panciatichi wies in seinen schriftlich fixierten Gedanken auf seine Herkunft aus einer alten spanischen Familie hin, mit der er die Nutzung des islamischen Stils legitimierte. Seit der maurischen Besetzung von Teilen der iberischen Halbinsel war die Familie Panciatichi Ximenes D'Aragona eine mächtige Dynastie. *„Un'altra considerazione particolare, quantunque di natura assai vasta, potrebbe essere utile, sia que' refugi piu o meno temporanei, che sono costruiti da animali per servirsene solo nel tempo della gestazione, come i nidi degli uccelli e di alcuni pesci, sia come dimore continue, quali sarebbero quelle de'castori tra i quadrupedi e quelle delle termiti fra gli insetti. È veramente quest'ultima parte, cioè delle dimore continue degli animali, può somministrare delle lunghe osservazioni. [...] Non e da tralasciarsi però in ultima considerazione, che queste abitazioni sono perfettamente idonee agli ui, ai costumi, e alla natura degli abitanti loro, qualità si spesso desiderata ma non sempre conseguita negli edifici degli uomini”*⁷³ („Eine weitere besondere Überlegung, wenn auch recht umfassender Natur, könnte nützlich sein, sei es hinsichtlich der mehr oder weniger vorübergehenden Zufluchtsorte, die die Tiere für die Tragzeit bauen, wie die Nester von Vögeln oder manchen Fischen, sei es hinsichtlich der festen Wohnungen, wie diejenigen der Biber unter den Vierbeinern und der Termiten unter den Insekten. In der Tat könnte diese letzte Überlegung, über die festen Wohnungen der Tiere lange Betrachtungen nach sich ziehen [...] Eine letzte Überlegung sollte nicht außer Acht gelassen werden, und zwar, dass diese Behausungen der Nutzung, den Gebräuchen und der Natur ihrer Bewohner in perfekter Weise angepasst sind, eine Eigenschaft, die für die Gebäude der Menschen oft gewünscht, aber nicht immer erreicht wird“).

Damit wollte Ferdinando wohl andeuten, dass auch er ein ‚Nest‘ brauchte, in dem er Gedanken und Ideen ‚ausbrüten‘ konnte und welches seiner Natur, sprich seiner Abstammung entsprach. Der ‚neue‘ Ximenes war noch traditionstreuer als die Nachfahren der direkten Erblinie. Auf seine südspanischen Ursprünge spielte er immer wieder mit den Inschriften auf den Wänden und Decken der Villa an. Damit untermauerte er seine Vorliebe für Islamisches auch genealogisch. Die Aussage *„kämpferisches Blut von Aragon fließt in meinen Venen“*⁷⁴ unterstreicht dies nochmals: *„Ma ciò che non mi sembra punto indifferentesi é la massima, che l'architettura essendo un bisogno degli uomini deve necessariamente conformarsi all'indole, al clima ed ai costumi loro, e che perciò qualunque architettura buona in se ch'ella sia, ma non risponda a questa parte essenziale, e sarebbe di natura sua cattiva per l'applicazione, se non per i principii“*⁷⁵ („Als wesentlich erscheint mir aber die Regel, dass die Architektur, indem sie einem Bedürfnis der Menschen entspringt, sich ihrem Wesen, Klima und ihren Gebräuchen anpassen muss, und dass deshalb jede in sich gute Architektur, die jedoch diesem wesentlichen Grundsatz nicht entspricht, in der Anwendung, wenn nicht schon wegen ihrer Prinzipien, von Grund auf schlecht wäre“).

Er versuchte auch das Problem zu lösen, das entsteht, wenn ein abendländischer Eklektiker arabische Architektur nachbaut, zu deren Bestandteilen die zu vielfältigen Ornamenten verformbare Schrift zählt. Das religiöse Sinnloch füllte er mit der Berufung auf das Haus Aragon aus. Dies zeigen die oben aufgeführten Inschriften im Vestibül und in der Halle des Schwurs durch die Wiedergabe des Lehenseides wie aber auch die Anrufung der Tugenden. Das Bauprogramm scheint die Befragung der

⁷³ Cerelli 2000, S. 81, Artikel 4, 3.

⁷⁴ Brief an Ferdinando Guerri vom 20. Februar 1867 (Biblioteca Nazionale di Firenze, Vari 119, 157).

⁷⁵ Cerelli 2000, S. 79, Artikel 2.

eigenen Identität zu sein. *„Un'altra legge generale ne segue, ed é, che gli esseri sono tant piú complicati quanto piu sono perfetti, ed é perciò che quello che deve servira a'molteplici casi, non può mai né dev'essere cosi semplice come quello che si riserba ad un solo. E ad esempio il palazzo di un re è necessario che sia piu complicato del palazzo di un privato, od una cattedrale, di una chiesa di campagna”*⁷⁶

(„Noch ein weiteres allgemeines Gesetz folgt daraus, und zwar, dass die Lebewesen umso komplizierter sind, je perfekter sie sind, und deshalb kann das, was für viele Fälle gelten muss, niemals so einfach sein, wie das, was nur auf einen Fall beschränkt ist. Ein Königspalast zum Beispiel muss komplizierter sein als das Haus eines Privatmannes, oder eine Kathedrale komplizierter als eine Kirche auf dem Lande“). Mit diesem letzten Satz offenbart Panciatichi seine umfassende Idee für Sammezzanos Gestaltung. Diese undurchschaubare Abfolge von Räumen, der Einsatz von Ornamentik aus der arabischen Bautradition war für ihn eine gelungene Umsetzung seiner Weltvorstellung. In eine eklektizistische Form übertragen, mit vielen islamischen Bauelementen – von Mogularchitektur bis zur maurischen in Kombination mit europäisch-historistischen Elementen – diente das Kastell auch als Grundlage der Präsentation seiner Kunsttheorien. An erster Stelle stand, dass Ferdinando Panciatichi Ximenes D'Aragona über die Ausgestaltung des Kastells seine maurisch-spanische Provenienz untermauern konnte. Durch das mittelalterliche Formenrepertoire, der Saal der spanischen Teller, den Hinweis auf die Medici im Bad bis hin zu den außereuropäischen Ausstattungen wurde eine biografische Tradition evoziert. Mit Sammezzano legitimierte Ferdinando die Frage der Nachfolge. Macht und Einfluss durch aktive Teilnahme an der aktuellen Politik und Gesellschaftsentwicklung sollten daraus hervorgehen und von ihm in Anspruch genommen werden. Doch die abseitige Lage des Anwesens spricht mehr für das Wunschdenken des Besitzers als für eine reale Umsetzung.

Sammezzano wurde von einem Mann erdacht, der aktiv am öffentlichen Florentiner Leben teilnahm, aber dennoch von den örtlichen Kunsttheoretikern angefeindet wurde bzw. wegen seiner Begeisterung für orientalische Kunst in seinem Ansehen geschmälert war.

In Zeiten, in denen Italien zu einem eigenständigen Nationalstaat wurde und das Bürgertum immer mehr in den Vordergrund des gesellschaftlichen Geschehens trat, bezog sich einer der letzten Nachfahren der Adelsfamilie Panciatichi Ximenes D'Aragona auf seine traditionsreiche Herkunft. Weil er seinen Standpunkt nicht in der Stadt verbreiten konnte, ohne weitere Anfeindungen zu erleben, setzte der letzte Nachkomme dieser alten Familie in einer abgeschiedenen Landschaft seine Vorstellungen in der Gestaltung Sammezzanos um. Weit abseits der klassisch dominierten Stadt Florenz erbaute er, ein großzügiger aber dennoch nicht völlig akzeptierter Mann, eine hermetische Architektur mit allen ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten als Pendant zur bestehenden Realität in der Stadt Florenz.

⁷⁶ Cerelli 2000, S. 82, Artikel 5, 5.

3.1.3. Villa Gheza, Breno

Abseits der Altstadt von Breno im Val Camonica liegt auf einer sanften Anhöhe eine Villa, die zwischen den Jahren 1929 und 1935 für den Advokaten Maffeo Gheza errichtet wurde, der dort bis zu seinem Tod 1948 ansässig war.⁷⁷ (Abb. 135)



Abb. 135: Außenansicht der Villa Gheza. Breno. 1929–35

In Pian di Borno am 30. April 1875 geboren, ließ er sich nach einem Studium der Rechtswissenschaften an der Universität von Turin in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts in Breno nieder. Dort begann er seine berufliche Laufbahn als Zivilrechtsgelahrter und Unternehmer im Bereich der Eisenindustrie, Immobilien und des Bankwesens. Damit startete er einen Versuch, die abgelegene und dadurch schwierige wirtschaftliche Lage des Tales Camonica zu verbessern. Bezeichnend für Gheza war, dass er sich mit aller Ausführlichkeit um das Projekt kümmerte, als er auf einem Grundstück am Rande des Zentrums von Breno sein Wohnhaus konstruieren ließ.⁷⁸ Engagiert wurden für die Erstellung des Baus die lokalen Arbeiter und Handwerker. Das Resultat ist ein reich geschmückter Komplex mit Blick auf das Castello Breno und das Tal. Im Innern ist das Haus in separate Wohnungen für Gheza und seine Nachkommen aufgeteilt worden. Zurückgesetzt von der Straße und durch eine chinoise gestaltete Mauer von der Umwelt abgetrennt, wird die bewusst gewählte Abgrenzung erstmals deutlich. Lediglich die an der Straßenkreuzung gelegene Einfahrt in der Form eines arabischen Eselsrückenbogens, gewährt dem Passanten Einblick in den Gartenbereich. Je näher man dem Bau kommt, desto augenscheinlicher wird die Exzentrik der Anlage. Vor allem das mit chinesisches Elementen reich ausgeschmückte Hauptportal an der östlichen Seite des Grundstücks offenbart die Eigenwilligkeit des Besitzers.

⁷⁷ Atlante Bresciana: Nummer 21, Brescia 1989. La Villa Gheza, S. 74–77.

www.comune.breno.bs.it

⁷⁸ Einige Entwurfszeichnungen für die Villa Gheza befinden sich im Stadtarchiv von Breno. Sie wurden von dem Rechtsanwalt Gheza zwischen 1931 und 1934 erstellt und zeigen Lösungen bezüglich der einzelnen Teile der Dekorationen und des Dachabschlusses. Diese Zeichnungen, Bleistift auf Papier und fast alle unterschrieben und datiert, waren als Vorlagen für die verschiedenen Handwerkerbetriebe gedacht, die für die Ausführung der Villa verantwortlich waren.

Arabische, polychrom gefasste Inschriften sind entlang der Mauer angebracht, unter denen der Wortlaut in italienischer Sprache wiederholt wird. (Abb. 136)



Abb. 136: Umfassungsmauer der Villa Gheza. Breno. 1929–35

Die Zeilen der inneren und äußeren östlichen Mauerseite sind nur noch teilweise erhalten. Daher ist es nicht möglich, das vollständige Programm zu lesen. Doch die folgenden Zitate sind noch aussagekräftig genug, um die weltanschaulichen Tendenzen des Hausbesitzers erkennen zu lassen. Nach arabischer Schreibweise von rechts nach links wurden auch die italienischen Texte angebracht, aus denen sich Folgendes ergibt:

„*Nella Vita non c'è stasi o si procede o si perde terreno.*“ („*Es gibt keinen Stillstand im Leben, man schreitet vorwärts oder man verliert an Boden.*“)

„*Apprezzerete il Frutto del Lavoro eseguendolo.*“ („*Ihr werdet die Frucht der Arbeit während ihrer Verrichtung zu schätzen wissen.*“)

„*Fisica morale Intellettuale per Edificarla.*“ („*Körper Moral Geist um sie zu Erbauen.*“)

„*[...] Lo stesso [...] tempo ha no molto chi [...] icalta ro [...] ingigntie*“ („*das Gleiche [...] Zeit [...] hat nicht viel wer [...]*“).

„*[...] la ha che atriu...[...] [pat]rimonia il e fatto bene.*“ („*[...] sie hat als, ob das Vaterland und gut gemacht.*“)

„*Spetta all'uomo conquistarsi la vita*“ („*Es ist dem Menschen aufgetragen, sich das Leben zu erobern.*“).

„*L'Avvenire sarà di chi non lo avrà temuto.*“ („*Die Zukunft gehört dem, der sie nicht gefürchtet hat.*“)

„L'Animo ingigantisce nelle difficoltà! Chi molto [...] ha tempo [...] per [...] creando“
(„Die Seele vergrößert sich durch Schwierigkeiten! [im Sinne von: Der Mensch wächst mit seinen Aufgaben] Wer viel [...] hat Zeit [...] um zu [...] erschaffen“)

Diese Sätze machen deutlich, dass es sich um die Kodifizierung der ethischen Prinzipien eines Mannes der Tat handeln muss. Diese verweisen darauf, dass Ghezas geistige Haltung stellvertretend für das neue Jahrhundert war, in dem eine große Anzahl von Unternehmern, mit viel Schwung und neuen Auffassungen an der Eroberung des Wirtschaftsmarktes teilhatte.

Nach dem Öffnen des Portals begibt man sich in einen Gartenbereich, der sich heute als ein Konglomerat aus exotischen Pflanzen und Gestaltungen darstellt, die in ihrer Komposition an chinesische Gärten erinnern. Ursprünglich wurde der Park wie die Grünanlage des Gheza-Ferienhauses am Lago d'Iseo, mit Palmen und Agaven kultiviert, nicht mit den neuesten Pflanzen des internationalen Handels, wie dies seit dem Ende des 19. Jahrhunderts durchaus üblich war. Zusätzlich gab es einen Dachgarten, dessen zementierte Kübel mit Erdbeeren und blühenden Gewächsen dekoriert wurden.

Über eine zierliche Brücke, die über einen üppig bewachsenen Wassergraben hinwegführt, nähert man sich zunächst einer Loggia mit Alhambra-Säulen. (Abb. 137)



Abb. 137: Östliche Loggia der Villa Gheza. Breno. 1929–35

Empfangen wird man dort von einem weiteren Sinnspruch, wieder von rechts nach links lesbar: „*Impippatene e guarda in alto*“ („*Pfeif' darauf und schau' nach oben*“). Dahinter erhebt sich auf einem rechteckigen Grundriss ein in Italien seit dem späten 19. Jahrhundert häufig zu findender Bautypus.⁷⁹ Der Aussichtsturm, der die Blicke auf sich zieht, ist ein Element, das beinahe an jedem eklektischen Gebäude der lombardisch-piemontesischen Gegend verwendet wurde. In diesem Fall wurde er in Form eines fragil wirkenden Belvedere-Pavillons ausgeführt, realisiert aus Eisen und Zement. Weitere Balkone, Loggien, Erker, Hufeisen- und Eselsrückenbögen, Zinnen, fächerförmige Treppen, arabisch anmutende Säulen und Kapitelle, Grotten, Brunnen, Pavillons und Mauern, die mit kleinen Türmen, maurischen und chinesischen Ornamenten übersät sind, finden sich zahlreich an allen Seiten des Baus. Vor allem in den Eingangsbereichen, dem Turm, dem Gewächshaus sowie in den Loggien sind die das Haus charakterisierenden orientalischen Elemente gehäuft zu finden; auch an dieser Architektur überspielen viele Details die Schlichtheit der Konstruktion. Eine weitere Loggia, für die Elemente wie Säulen und vorgelagerte Wasserbecken aus der Alhambra übernommen wurden, liegt unter einer zur Stadt hin gewandten Terrasse. (Abb. 138) Vorbild für die Villa Gheza war generell die Alhambra, deren Zitate sich mit Weiterentwicklungen der Formen abwechseln.



Abb. 138: Westliche Loggia der Villa Gheza. Breno. 1929–35

Das von der Stadtseite aus zu betretende polygonale Vestibül hat einen aufwendigen Marmorboden wie er in den maurischen Palästen Granadas oder Marokkos zu finden ist. (Abb. 139)

⁷⁹ Meeks 1966, S. 259f.

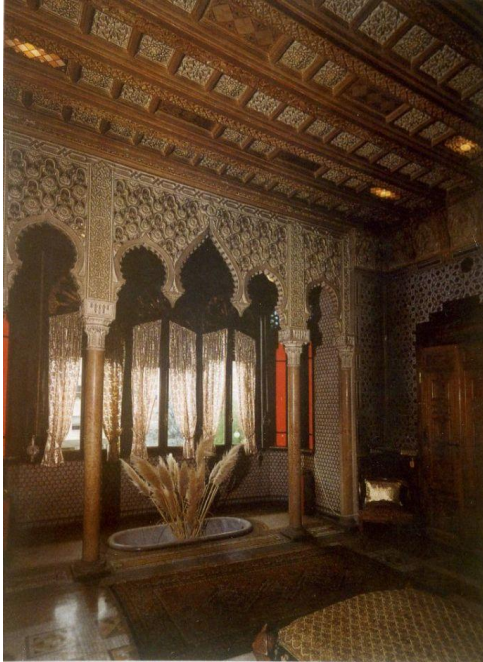


Abb. 139: Interieur des Erdgeschosses der Villa Gheza. Breno. 1929–35

Teile des Interieurs sind noch im Erdgeschoss vorhanden. Das elterliche Schlafzimmer spielt mit allen Exotismen, die Gheza in seine Ausführungen übertragen konnte. Hier trennen Säulchen wie in den Innenhöfen der Alhambra die Alkoven vom Bogenfenster ab. Ein marmornes, in den Boden eingelassenes Wasserbecken, wie auch die geometrischen Dekorationen des Verputzes, Vergoldungen und schließlich zwei Nussbaumbetten mit Intarsien, ähnlich den Möbeln von Bugatti, vervollständigten den orientalischen Traum.⁸⁰

Mit seiner Villa präsentierte der Advokat Gheza eine Kenntniss der Architektur und Ornamentik des Mittleren Orients und dem maurischen Herrschaftsbereichs, die er sich durch wissenschaftliche Publikationen angeeignet hatte. Die Erklärung für dieses Bauvorhaben liegt wohl in den ihn stark beeindruckenden Besuchen einiger internationaler Ausstellungen, wo er Pavillons im exotischen Geschmack der Zeit betrachten konnte. Eigene Reisen hat er nicht unternommen, da eine Eigenheit Ghezas in dem Grundsatz bestand, niemals die Lombardei zu verlassen.⁸¹ Eine Einsicht in die Schwierigkeiten, die der Advokat anscheinend mit den Einwohnern Brenos hatte, lassen die unmittelbar am Haus angebrachten Denksprüche erahnen. Der Advokat schien auf ein gutes Sozialverhalten und Toleranz Wert gelegt zu haben, ebenso wie die Inschriften auch von einem Kampf gegen die geistige Enge des Spießbürgertums sprechen. Unterhalb des zum Stadtzentrum ausgerichteten Balkons findet sich ein in kufische Ornamentik auflösender Sinnspruch: „*La gente dice, che cosa dice, Lasciamola dire.*“ („*Die Leute reden, was reden sie, lassen wir sie reden.*“)

In einer Veröffentlichung des Stadtarchivs von Breno aus dem Jahr 1989 wird der Advokat Gheza als außergewöhnlicher, aber schwieriger Charakter beschrieben. Sein Denken wurde zunächst von der inneren Überzeugung bestimmt, durch eine

⁸⁰ Die Zeichnungen und Möbel von Carlo Bugatti wurden 1898 in Turin und 1902 auf der Esposizione di Arte Decorativa Moderna präsentiert. Sie waren für Gheza, von dem bekannt ist, dass er die internationalen Ausstellungen regelmäßig besuchte, sicher eine Anregung. Eine Wiege und ein Haremssofa wurden – wie das weitere Mobiliar – von Alfredo Cappellini di Niardo realisiert.

⁸¹ Atlante Bresciana, Nummer 21, Brescia 1989, S. 74–77.

Verbesserung der wirtschaftlichen Lage den Menschen dieses abgelegenen Tales helfen zu können. Mit der Errichtung dieser späten exotischen Architektur stellte er sich in einer bewussten Polemik gegen die Einwohner der Stadt. Gheza offenbarte mit der Solitärlage, der Abgrenzung durch die Umfassungsmauer, den Inschriften und der in Baukunst übersetzten Exzentrizität seine Opposition zum konservativen Milieu des Alpentals. Dabei war, wie es scheint, nicht die direkte Umsetzung eines erlebten Orients seine Idee, sondern die einer besseren, freieren, legendären und märchenhaften Welt, die sich von der Enge der Realität absetzte. Der Versuch, eine wirtschaftlich innovative, aber auch geistig aufgeschlossene Gesellschaft um sich zu versammeln, hatte Widerstände zur Folge, die in einem solch abgelegenen Tal und einer schon durch den Faschismus bestimmten Zeit nicht verwundern. Die in den 1930ern eher konservativ erscheinende Bauweise der Villa mit ihrer historisierenden und den Orient zitierenden Verspieltheit deutet auf eine individualistische und letztendlich auch regressive Mentalität hin, mit der sich Maffeo Gheza von seinem Umfeld und den gesellschaftspolitischen Tendenzen der Zeit zurückzog.⁸²

3.2. *„Nur einen Tag lang wieder Pascha sein“* – Luxus- und Badeanlagen
Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden in Italien, wie überall in Europa, vermehrt Kurstädte, Badeanlagen und Grand Hotels als Stätten des organisierten Rückzugs. Unterstrichen wurde die Exklusivität solcher Heilstätten mithilfe von orientalisierenden Bauten. Diese waren mit einer doppelten Aufgabe behaftet: einer hygienischen und einer sozialen. Im Gegensatz zum christlichen Abendland, wo die körperliche Reinigung durch regelmäßig wiederkehrende moralische Kampagnen der Kirche ein sehr wechselhaftes Schicksal hatte, war das Bad im islamischen Leben ein fester Bestandteil des Alltags. Der hohe Stellenwert dieses öffentlichen Raumes lässt sich schon am architektonischen Aufwand ablesen.⁸³ Trotz der im Mittelalter weit verbreiteten Badestuben, die größtenteils aus Holz bestanden und deshalb kaum erhalten geblieben sind, gab es zu jener Zeit keinen hoch entwickelten Bautypus der mit römischen oder orientalischen Beispielen vergleichbar wäre. Das Erstaunen über diese ausgedehnte Körperpflege im islamischen Kulturkreis war deshalb so groß, weil es im christlichen Westen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nichts Vergleichbares an Badekultur gab. Regelmäßiges Baden war im Abendland allenfalls medizinisch zu rechtfertigen. Dass dessen Funktion über die alltägliche Körperpflege hinaus in der Entspannung und Regeneration von Körper und Geist, im sinnlichen Erleben und im geselligen Beisammensein bestehen könne, war für Europäer schwer zu verstehen.

Zwingende medizinische Gründe führten zur Einführung öffentlicher Badeanstalten. Eine Choleraepidemie, die 1832 in englischen Industriestädten Tausende von Opfern gefordert hatte, alarmierte die bürgerliche Öffentlichkeit und richtete den Blick auf die katastrophalen hygienischen Bedingungen, unter denen die meisten Menschen lebten. So verbreiteten sich allmählich Wasch- und Badehäuser, in denen Männer

⁸² Erwähnenswert erscheint, dass in der Nähe – am Gardasee – der alternde Gabriele d'Annunzio zur gleichen Zeit eine Villa ausbauen ließ. Er schuf, angelehnt an die Tradition der Künstlerhäuser, sein eigenes Reich, welches – durchsetzt von biographischen Erinnerungen – ein Denkmal seiner selbst und später auch zur Verherrlichung des italienischen, faschistischen Staates wurde. Die Villa Cargnacco, die 1921 in seinen Besitz kam, wurde unter der Leitung des Architekten Gian Carlo Maroni in einem lang währenden Um- und Ausbauprozess erstellt. Beim Tod des Dichters war er noch nicht beendet und wurde bis in die fünfziger Jahre bis zur heutigen Anlage ‚Il Vittoriale‘ fortgeführt. Irace, Fulvi: *L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, Mailand 1993.

⁸³ Bildliche Darstellungen von Badeanlagen waren nicht weit verbreitet: eine der frühesten Abbildungen von einem türkischen Badehaus ist bei Johann Bernhard Fischer von Erlach zu finden. Es handelt sich um das Kaiserbad in Ofen.

und Frauen streng voneinander getrennt wurden. Da diese in der Regel keinen großen Komfort boten, entstanden in England und bald überall in Europa Klub- und privat betriebene Dampfbäder, die sich optisch gerne an den historischen Anlagen orientierten. Unter den zahlreichen exotischen Pavillons, die man auf dem Marsfeld der ersten Weltausstellung erstellt hatte, gab es auch ein türkisches Bad, ein schon durch seine mit Halbmonden verzierte Kuppel als orientalisch gekennzeichnete Bau. Als die nächste Weltausstellung in Paris stattfand, war bereits das Hammam in der Rue des Marthuins 1876/77 eröffnet worden, um Besucher in die sinnliche Welt des Morgenlandes zu geleiten. Von den zahllosen, türkischen Badehäusern, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in fast allen englischen Städten gegründet wurden, waren viele nicht nur im Grundriss, sondern auch in den architektonischen Details, in Material und Farbwahl von islamischen Vorbildern inspiriert.⁸⁴ Ihre fremdartige Erscheinung enthielt ein Versprechen, das über ihren medizinischen Nutzen hinausging: den des körperlichen und gesellschaftlichen Genusses durch eine üppige Entfaltung von Pracht.

3.2.1. Rocchetta Mattei, Riola di Vergato

In einem abgeschiedenen westlichen Tal des Appenin ist ein einzigartiges Gebäude zu entdecken: die Rocchetta Mattei. Oberhalb von Riola di Vegato gelegen, bietet diese Anlage ein Beispiel dafür, dass es eine Position zwischen dem privaten ‚Xanadu‘ des Castello Sammezzano und den Freuden einer luxuriösen, aber öffentlichen Heil- und Badeanlage einnimmt.⁸⁵ (Abb. 3) Nachdem Conte Cesare Mattei zehn Jahre lang in Bologna praktiziert hatte, fand er in der mittelalterlichen Rocchetta ein Refugium der ungestörten Erforschung der Elektro-Homöopathie und hatte gleichzeitig die Möglichkeit, ein Behandlungszentrum einrichten zu können.⁸⁶ Damit schuf Mattei enorme ökonomische wie soziale Erfolge. Nach seinem Tod wurde die Institution von seinem Adoptivsohn Mario Venturoli weitergeführt. Der Umbau des ehemaligen Kastells fand in den Jahren 1870–75 statt. Schon seit 1850 in der Nutzung des Conte, ist der Umzug in die Rocchetta ab 1870 als sicher anzusehen.⁸⁷ Die ehemalige Festungsanlage der Mathilde von Canossa wurde zum Treffpunkt des europäischen Adels und illustrier Persönlichkeiten, die an diesem stillen Ort in adäquater Gesellschaft ihre Gebrechen kurieren wollten. Die auf einer Anhöhe liegende Burg mit unregelmäßigem Grundriss umfasst vier Ebenen. (Abb.140-143)

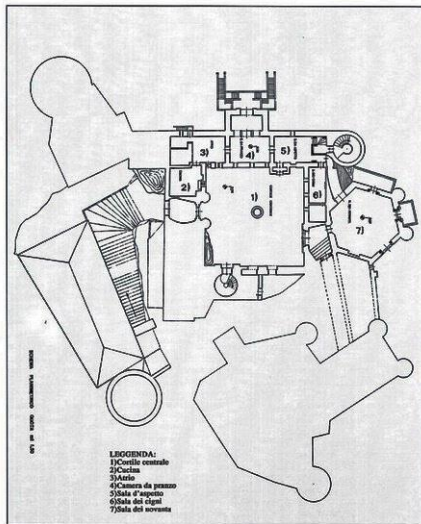
⁸⁴ Bereits zehn Jahre nach Urquharts ersten publizistischen Bemühungen um die Verbreitung des türkischen Bades konnte man in England von einem ‚turkish bath movement‘ sprechen. Koppelkamm 1987, S. 129.

⁸⁵ <http://cesaremattei/rocchetta.htm>

⁸⁶ Nach einem Studium der Naturwissenschaften lag das Interesse des Conte Mattei zunächst in der Anatomie, Physiologie und Pathologie, nahm dann immer mehr eine Wendung hin zur Chemie und Botanik. Vor allem setzte er sich mit der Homöopathie Hahnemanns auseinander, bis er schließlich seine eigene Heilmethode entwickelte.

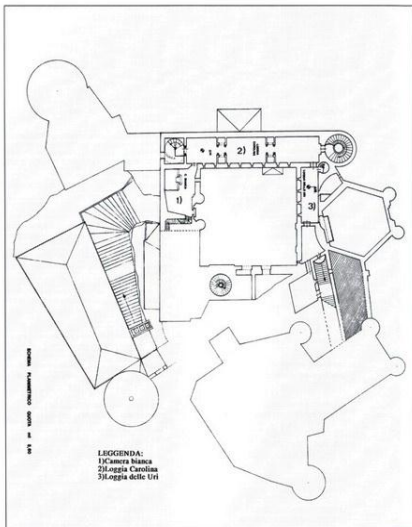
Facci, Mario: Il conte Cesare Mattei: vita e opere di un singolare guaritore dell'Ottocento, inventore dell'elettromeopatia, costruttore della Rocchetta di Riola, Poretta Terme, Bologna 2002.

⁸⁷ Am 5. November 1850 kam die erste, vom Conte adressierte Post aus der Rocchetta.



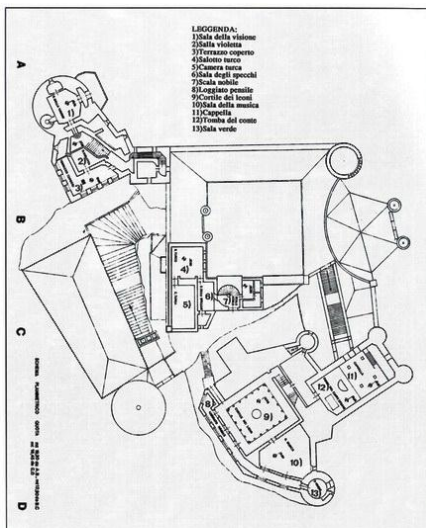
A. Schema planimetrico della Rocchetta Mattei di Stefano Muratori (Quota m.1,50).
(Proprietà Stefano Muratori)

Abb. 140: Grundriss der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75. 1. Ebene



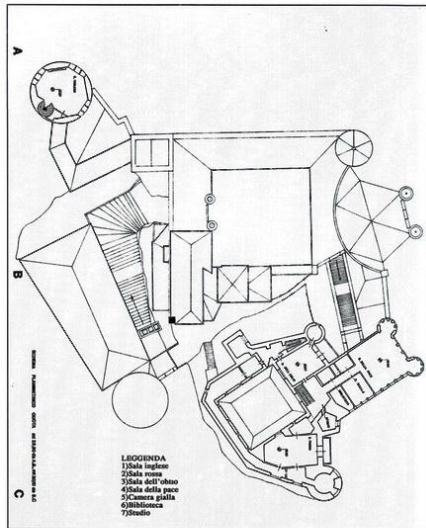
B. Schema planimetrico della Rocchetta Mattei di Stefano Muratori (Quota m. 5,60).
(Proprietà Stefano Muratori)

Abb. 141: Grundriss der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75. 2. Ebene



C. Schema planimetrico della Rocchetta Mattei di Stefano Muratori (Quota m.19,20 da A.B.; m. 12,90 da B.C.; m.16,45 da C.D.).
(Proprietà Stefano Muratori)

Abb. 142: Grundriss der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75. 3. Ebene



D. Schema planimetrico della Rocchetta Mattei di Stefano Muratori (Quota m. 28,89 da A.B.; m. 28,16 da B.C.) (Proprietà Stefano Muratori)

Abb. 143: Grundriss der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75. 3. Ebene

Eine von Zinnen bekrönte Mauer umgibt das Hauptgebäude und einen vorgelagerten Rundturm. Außenmauern aus Bruch- und Backstein, der teilweise ornamental eingesetzt wurde, erhalten den Burgcharakter dieser verwinkelten Anlage. Schon die aus der Ferne sichtbaren, mit Zwiebelkuppeln bekrönten Türme und Türmchen und das gewaltige Eingangsportal aus Holz und Gusseisen verhiessen dem Ankommenden ein besonderes Erlebnis. Die Tor- und Fensteröffnungen, zumeist durch Hufeisenbögen gebildet, verweisen auf die ‚andere‘ Welt im Innern des Baus. Wappen dekorieren die Fassaden, erinnern zugleich an die traditionsreiche Vergangenheit des Gebäudes respektive des adligen Besitzers und suggerieren die besondere Position der exklusiven Heilmethode des Conte.

Die Innenräume, deren farbige Fassung und Ausstattung noch in Teilen erhalten ist, wurden mit Eigennamen belegt. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Bezeichnungen von Conte Mattei ausgesucht wurden, da sie manchmal noch im direkten Bezug zu ihm stehen. Beispielsweise wurde die ‚Salone dei Novanta‘ nach seinem Wunsch benannt, hier – zusammen mit anderen Gleichaltrigen – seinen neunzigsten Geburtstag zu feiern. (Abb. 144)



Abb. 144: ‚Salone dei Novanta‘ der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75

Die Farben Rosé, ein Grünblau und das Weiss der Türen bestimmen den Charakter dieses Raumes. Die Decke wurde zur Sternenkuppel ausgestaltet. Jener in der ersten Ebene des Turmes liegende polygonale Raum führt zum zentralen Innenhof mit Springbrunnen, auf den verschiedene Räume zuführen. Im Salon der Schwäne befindet sich ein Kamin in Jugendstilformen, zwei Flamingos versinnbildlichend. (Abb. 145)



Abb. 145: ‚Salotto dei Cigni‘ der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75

Dieser wurde erst von Matteis Adoptivsohn zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingebaut und weist deutliche Parallelen zu den Dekorationen im ‚Salone dell’onore‘ der Pariser Ausstellung ‚Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes‘ von 1925 auf.⁸⁸ (Abb. 146)

⁸⁸ Buscioni 1990, S. 273.

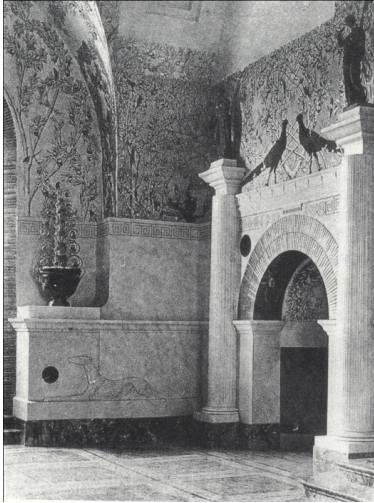


Abb. 146: Detail der Dekoration der ‚Salone d'onore‘, Paris 1925

Daneben liegen ein Wartesaal, ein Speisesaal, das Atrium und die Küche. Über eine Wendeltreppe erreicht man den ersten Stock, in dem drei große Zimmer um einen weiteren Innenhof angeordnet sind: das weiße Zimmer, die Loggia der Huri und die Loggia Carolina. Letztere wurde mit maurischen Bögen, Säulen aus schwarzem Stuck und roten Tapeten ausgestattet.

In der darüberliegenden Ebene wurden viele kleine Räume angelegt, wie der im Hauptturm gelegene Saal der Visionen, neben der sich der violette Saal befindet. Von hier aus kann man eine überdachte Aussichtsterrasse betreten, die einen Ausblick in das weite Tal bietet. Weiterhin befindet sich auf dieser Ebene ein türkischer Salon. Eine hängende Loggia, der maurische Löwenhof in Anlehnung an die Alhambra, (Abb. 147) ein Musikzimmer und ein grüner Salon werden ergänzt von der Kapelle mit dem Grab des Conte Mattei. Dieser Sakralraum wurde mit Bauteilen ausgestattet, die die Moschee in Cordoba zitieren. (Abb. 148, 149)



Abb. 147: Löwenhof der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75



Abb. 148: Kapelle der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75

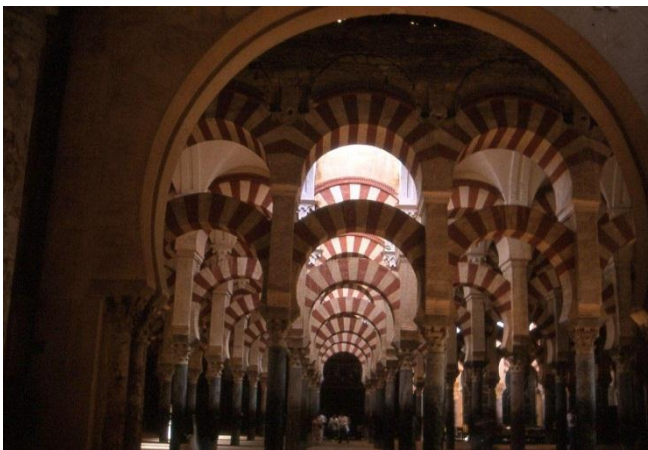


Abb. 149: Bogenstellung in der Großen Moschee in Cordoba, Spanien. 784–987

Die oberste Etage enthält einen englischen und einen roten Saal, eine Bibliothek, ein gelbes Zimmer, den Saal des Friedens und den Saal des Vergessens. Weitere Räume werden genannt, ohne dass die Ausstattung oder Benennung heute noch einen Verweis auf die exakte Funktion der Zimmer geben kann. Über eine große Treppe wurde der Besucher zu dem ‚Portone di Levante‘ und weiter in einen Park mit exotischen Pflanzen geführt. Nur auf einer Seite der Burg angelegt, wurde Außenstehenden kein Einblick gewährt.

Trotz der baulichen Veränderungen wurde bei der Umgestaltung der Rocchetta Wert darauf gelegt, dass der historische Burgcharakter erhalten blieb. Durch verschiedene architektonische Elemente zusammen mit Kachelöfen, Loggien, Fensternischen und den Interieurs wurde der Eindruck eines den Traditionen verbundenen Gebäudes nochmals verstärkt. Wichtig scheint auch bei dieser dem romantischen Historismus nahestehenden Anlage, die sich über die Landschaft hinweg erhebende Höhenlage zu sein. Anders als in Sammezzano ermöglichen Aussichtsplattformen den Blick in die Ferne, durch die Erhebung wird der Kontakt der Gäste zur realen Umwelt jedoch ferngehalten.

Als Wohnsitz des Conte und gleichzeitig als Behandlungszentrum der Elektro-Homöopathie erscheint die Rocchetta wie ein Zwischenstadium auf dem Weg zu

orientalisierend ausgestatteten Heil- und Badeanstalten. Als Vorbote steht sie für eine Kultur, deren Entwicklung anhand der Kuranlagen in Salsomaggiore im Anschluss dargelegt wird. Nicht zuletzt diente die Burg dazu, Gästen und Patienten einen luxuriösen Aufenthalt fernab aller gesellschaftlichen Zentren zu gewährleisten. So lässt die kommerzielle Funktion wie auch die abgeschiedene Lage die Assoziation an Thomas Manns „*Zauberberg*“ aufkommen. Die Patienten wurden nicht nur medizinisch behandelt, sondern kamen in die Einsamkeit des Appenins, um weit entfernt vom Alltag die Exklusivität und Einzigartigkeit der Behandlung zu genießen. Dieser spezielle Ort bot den Gästen des Conte durch die märchenhafte orientalische Atmosphäre die Gelegenheit, sich der Illusion hinzugeben, dass die Zeiten keinen Veränderungen unterliegen. Mit der Wahl des angewandten Baustils könnte zusätzlich der Anschein von Wirksamkeit und Provenienz der neu entwickelten Heilmethode verstärkt worden sein, da in der Vergangenheit die größten Heiler und Mediziner aus dem Morgenland gekommen sein sollen. Vor allem das arabische Cordoba, dessen große Moschee in der Kapelle der Rocchetta als Zitat zu finden ist, wurde im Mittelalter als Zentrum der Medizin und Wissenschaft angesehen.

Um 1870, exakt zum Zeitpunkt der Gründung der italienischen Monarchie, zog sich Conte Mattei in die Einsamkeit des Appenins zurück. In jener unruhigen, von Krisen bestimmten Folgezeit etablierte sich seine originäre Heilmethode in dieser von Städten weit entfernten Gegend. Auf der einen Seite symbolisierte der außergewöhnliche Bau einen möglichen, luxuriösen Rückzug zu alternativen Heilmethoden. Zugleich scheint er auch die Abwendung einer wohlhabenden Gesellschaftsschicht von der gesamtpolitischen Situation Italiens, wenn nicht sogar Europas, zu präsentieren. Mit diesem Bauprinzip scheint der Conte prominente Gäste wie Ludwig II. von Bayern zu ähnlichen Umsetzungen angeregt zu haben. 1870 war die Rocchetta schon bezugsfertig, so dass der Besuch des Bayernkönigs zu den frühen Tagen des Kurbetriebs ein Hinweis auf die Analogien zwischen der Anlage und Schloss Neuschwanstein, das 1869–90 errichtet wurde, sein könnte.

3.2.2. Terme Berzieri, Salsomaggiore

Nach 1893 begann der Aufschwung des Kurortes Salsomaggiore, als ein lombardischer Industrieller einen neuen Brunnen bohren und dazu ein Badehaus und Grand Hotel entstehen lassen wollte. Die Arbeiten wurden erst nach einem relativ langen Zeitraum vollendet. 1926 hatte der Florentiner Architekt Ugo Giusti das schon 1901 von Luigi Broggi aus Mailand geplante Grand Hotel des Thermes – jetzt Palazzo dei Congressi – erbauen können. Er war wie Galileo Chini, der 1914 aus Thailand zurückgekehrt war, den neuesten Entwicklungen der orientalischen Rezeption verpflichtet. Unter Leitung des Schweizer Hoteliers Ritz stattete Chini die Speise- und Konzertsäle sowie den maurischen Saal in Erinnerung an den von ihm gestalteten Thronsaal in Bangkok aus. (Abb. 150)



Abb. 150: Palazzo dei Congressi. Interieur: Galileo Chini. Salsomaggiore. 1926

Deutlich sichtbar sind die Eklektizismen Chinis in dem heute noch erhaltenen Raum in der Kombination der arabischen Hufeisenbögen, der asiatisch anmutenden Malerei und dem Einfluss des Art Déco – sichtbar augenfällig in den abgetreppten Konsolbögen – wie auch in der an chinesische Lackarbeiten erinnernden Farbigkeit. Durch eine gläserne Kuppel fällt gelblich weißes Licht auf die vergoldeten Bögen, Leisten, Säulen und auf die weißen, exotischen Vögel an den Wänden, die zwischen Wolken und Blütenkaskaden dem Himmel entgegenzufliegen scheinen.

Die gleiche Formensprache wurde auch auf die Terme Berzieri angewandt, die am 27. Mai 1923 mit dem Slogan „*die schönsten Thermen der Welt*“ eröffnet wurden.⁸⁹

(Abb. 7) Mit den Planungen für das Grand Hotel und die Kuranlage, die man seit 1913 umzusetzen begann, wurde Ugo Giusti – damals Experte für Thermalbauten – betraut. Anfangs arbeitete er mit dem Ingenieur Luigi Bernardini zusammen, der das Projekt aber an einem bestimmten Punkt aufgab. Mit dem Ausbau dieses exklusiven Standortes wurde daraufhin Galileo Chini beauftragt. Nicht nur Chini, sondern auch Giusti standen bei dem Entwurf dieser Anlage unter dem Eindruck ihrer Orientfahrten. Ostasiatische Üppigkeit kombinierten sie in diesen kolossalen Luxusbauten mit den Elementen eines späten Liberty-Stils, womit sie die Besonderheit dieser Architekturen durch die Kostbarkeit der Materialien und der Ausstattung in den Mittelpunkt stellten.

Bis heute erhebt sich auf einem E-förmigen Grundriss das Thermengebäude, dessen Fassade mit schimmernden Keramikplatten und verschiedenfarbigen Marmorarten aufwendig verkleidet wurde. In der Mitte der Hauptfassade liegt der prunkvolle Eingang. Der Fassade vorgesetzt befindet sich ein von Säulen getragener Pronaos aus Travertin. Kapitelle aus Keramik sowie paarweise angeordnete Tierköpfe ergänzen das Entree. Chimären flankieren die mächtige Inschrift ‚Thermæ‘ über dem Portal. Kannelierte Säulen auf hohen Basen, mehrfacher Trochilos und Kapitelle, Eierstab, Palmetten und Zahnschnitt lassen unschwer das Repertoire der akademischen Praxis erkennen. Die Komposition des Eingangsbereichs lässt sich auf römische Anlagen zurückführen. Eine reiche Farbpalette in Kombination mit changierenden Glas- und Keramikeffekten, vom roten Schimmer des Kupfers bis

⁸⁹ Giusti/Godoli 1999, S. 83.

zum Glanz des Goldes schmückt diesen Bau und lässt den Besucher schon beim bloßen Anblick das Glitzern des Wassers erahnen. Durch die polychrom verglaste Decke fällt gedämpftes Licht in die hoch aufragende Eingangshalle. Buntglas schließt auch hier von der Außenwelt ab. Vergoldete Ornamente, die sich in ihrer Gestaltung am Wasser und den darin enthaltenen Lebewesen anlehnen, lassen dieses als kostbaren Schatz erscheinen. (Abb. 151)



Abb. 151: Freitreppe im Innern der Terme Berzieri. Salsomaggiore. 1919–23

Zwei breite Marmortreppen, deren Wandbereiche mit Sinnbildern ausgestattet sind, die die Thermalquelle als einen Brunnen ewiger Jugend darstellen, bringen den Besucher zu den Behandlungsräumen in den Gebäudeflügeln.

In dem gesamten repräsentativen Entree sind marmorne und keramische Intarsien, organische Formen, Orientalia, Fresken, Stuckarbeiten, Vergoldungen und Spiegel angebracht, die dieses öffentliche Bad als Tempel des Wassers feiern. Die Kostbarkeit dieses Elements wird auf eine Weise betont, wie in Wüstengegenden das Wasser als Leben spendendes Nass geschätzt wird.

Chini, der auch Bühnenbilder für Opern und Schauspiele entwarf, verstand es, auch den Auftritt der Gäste in Grand Hotels wie auch den Thermen als Bühnenszenario zu gestalten.⁹⁰ Schon allein die gedrungene Anlage des Kurhauses mit dem imposanten Eingang hinterlässt in ihrer repräsentativen Schwere den Eindruck eines Opernhauses. Die das Gebäck tragenden Karyatiden, die von hinduistischen Tempeln abgeleitet sind, weisen sogar eine Analogie zu den Bühnenedwürfen Chinis für Turandot von 1926 auf. (Abb. 33) Die in Bäderarchitektur umgesetzte Zeitlosigkeit und islamische Lebensart konnten ein wohlhabendes Bürgertum in diesen Kurorten und Grand Hotels noch einmal für kurze Augenblicke die sorglose Üppigkeit einer versinkenden Epoche zwischen den Weltkriegen genießen lassen. Hier konnte man Zerstreuung und Vergnügen mit ärztlicher Therapie kombinieren. Die Loslösung aus dem Alltag fand in der orientalisierenden Formensprache eine Entsprechung.⁹¹

⁹⁰ Bucci, Moreno: Il Teatro di Galileo Chini, Florenz 1998.

⁹¹ Auch die zugehörigen Hotels wurden nun immer häufiger mit exotischem Stilrepertoire ausgestattet. Hier bietet das Hotel Excelsior am Lido von Venedig, erstellt von dem Architekten Giovanni Sardi, ein weiteres Beispiel. Dieses Haus, das 1907 eingeweiht wurde, liegt wie ein

Nicht mehr auf das phantastische Ambiente der Badeanlagen und Hotels eleganter Kurorte beschränkt, gestalteten die sich an solchen Plätzen immer häufiger ansiedelnden Dauergäste ihre Häuser ebenfalls exotisch: Die ‚Ville d’eaux‘ wurden zum bürgerlichen Arkadien. Nicht der neue architektonische Geist der internationalen Moderne war an diesen Orten gefragt, sondern der alte Eingang in die Fluchtborg einer sinnlichen Scheinwelt war gegeben. Die Vorstellung von Fülle wurde über die romantisierenden Strömungen des Historismus und des Jugendstils mit dem Materialreichtum und den Imaginationen vom Orient visualisiert. ‚Salso‘ wurde Treffpunkt illustrierter Gäste wie Ada Negri, d’Annunzio und Toscanini, die sich in der auflösenden Welt des ‚Fin de siècle‘ noch ein letztes Mal in den extravaganten Bauten der Bäderkultur feierten.

3.3. „Und alles andre ist nicht von Belang“ – Freizeitvergönungen der Massenkultur

Unterstützt von den Weltausstellungen und der sich dort präsentierenden kolonialen Einverleibung der Welt wurde nun ein größeres Publikum mit dem Orient vertraut gemacht, so dass auch in breiteren Bevölkerungsschichten mit dem ausgehenden Jahrhundert die Baukunst dieser Zivilisationen eine Akzeptanz fand. Außerhalb der täglichen Verrichtungen, die immer größere Ansprüche an die arbeitende Gesellschaft stellten, wurde es wichtig, eine kleine, wenn auch noch so kurze Flucht aus der Realität zu finden. Diese genoss man bei Festivitäten oder Vergnügungseinrichtungen, die nun häufig mit außereuropäischem Stückwerk ausgestattet wurden, um in eine Phantasiewelt entführt zu werden, in der die Alltäglichkeiten nicht mehr von Belang waren. *„Die Öffentlichkeit ist lange, bevor sie durch die Architektur als ihr angemessenes Ziel erkannt wird, im Fest selbst begriffen. Stets wurde das Fest als grundlegende kulturelle Äußerung verstanden, und ein historisch ausgerichtetes Bewusstsein konnte sich dieses Umstandes stets von neuem versichern“.*⁹² In die „möblierte Stadt“⁹³ des 19. Jahrhunderts, wie Oechslin sie nennt, gehören als Bestandteile von Urbanität: Standbilder, Kioske, Bedürfnisanstalten, Ausstellungsbauten, wie auch Architekturen für Festivitäten. Für Feuerwerksinszenierungen, die die Jahrestage von Heiligen oder die Krönung eines Papstes feierten, sind viele ephemere Bauwerke entstanden. Einen besonderen Raum nahmen in diesem Zusammenhang die Feststaffagen des päpstlichen Roms ein. Als Beispiel sei hier die ‚chinesische Pagode‘ von Gioacchino Ersoch angeführt, die am 2. Juni 1879 für das Festa dello Statuto im Castello Sant’Angelo errichtet wurde. (Abb. 152)

orientalischer Traum am Meer. Genutzt wurden neben der venezianischen Gotik der maurische Stil der Alhambra, die Gartenanlagen des Generalife zusammen mit Bauelementen der Moschee von Cordoba. Auch hier zeigte sich die Idee der Verneinung der Wirklichkeit in der Abwendung von der Stadt: Kein Blick auf Venedig wurde den Besuchern des Hotels vorgeführt, sondern die Seite zum Horizont des Meeres hin ist zum Sujet des Ausblickes geworden. Weiteres zum Hotel Excelsior: Denby, Elaine: Grand Hotels, London 1998, S. 267ff.

⁹² Oechslin, Werner: Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler, Stuttgart 1984, S. 45.

⁹³ Oechslin 1984, S. 13.

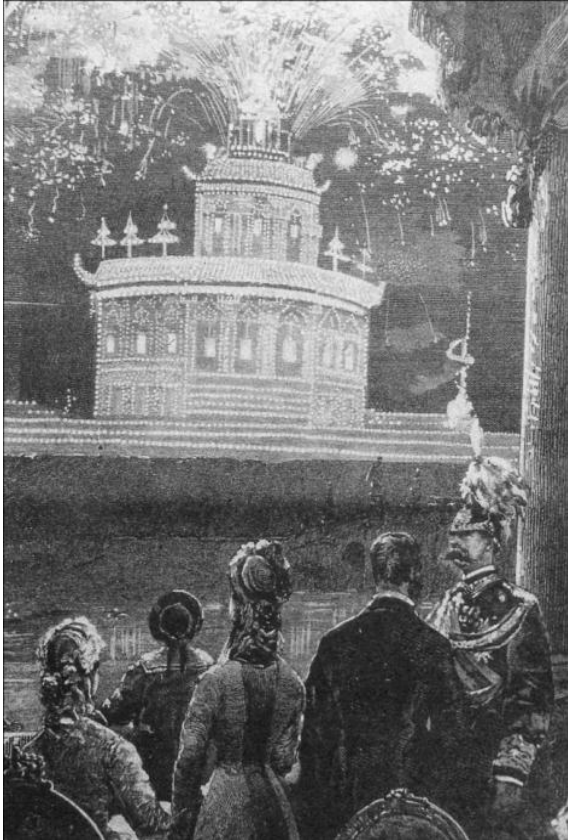


Abb. 152: Chinesische Pagode zum Feuerwerk der ‚Festa dello Statuto‘, Gioacchino Ersoch. Rom. 1879.

Weitere Aufbauten dieser Art existierten in den Jahren 1866, 1887 und 1894, die auf ähnliche Weise an die Silhouetten orientalischer Paläste erinnern.⁹⁴ Gerade an solchen Inszenierungen lässt sich erkennen, wie die bis dahin exklusiven orientalisierenden Stile der urbanen Öffentlichkeit nahegebracht wurden. Kulturelle Vergnügungen dieser Art waren zunächst ein städtisches Phänomen. Um die Jahrhundertwende trennte eine außerordentlich tiefe Kluft urbane Lebensauffassungen von ländlichen, noch vorindustriellen Verhaltensmustern.⁹⁵ Die Massenkünste waren umgeben mit einer Aura des Neuen und Gewagten, Abenteuerlichen und Wunderbaren, die man heute kaum mehr nachvollziehen kann. Noch hatte die mediale Verbreitung und Mobilität ihre kompensatorische Wirkung nicht entfaltet. Wenn ein Freizeitgut oder eine Unterhaltungsform die weiteste Verbreitung gefunden hatte, dann ging ihre Bedeutung für die Menschen bereits zurück. Der Umgang mit dem allgemein Verfügbaren ist Routine; was noch seltener und schwerer zugänglich ist, beschäftigt mehr und bewegt tiefer. In dieser Hinsicht hatten Kino, Radio, Schausport und Ausflüge ein weitaus größeres Gewicht als später.

Die einfache Herstellungsart wie auch die Kurzlebigkeit solcher architektonischen Erscheinungen verführte dazu, gewagte, zuweilen experimentierfreudige und sich außerhalb der architektonischen Konvention angesiedelte Formen zu entwerfen. Drei verschiedene Inszenierungen für solche Fest- und Freizeitvergnügungen werden im Folgenden vorgestellt.

⁹⁴ Giusti/Godoli 1999, S. 108.

⁹⁵ Maase 1997.

3.3.1. Inszenierungen für Purim, Florenz

1886 und 1888 sind im ehemaligen florentinischen Ghetto architektonische Inszenierungen für das Purimfest errichtet worden. Purim ist ein Fest, das an die Errettung des jüdischen Volkes aus drohender Gefahr in der persischen Diaspora erinnert. Annähernd zeitgleich mit dem christlichen Karneval stattfindend, stehen bei diesen Feierlichkeiten ebenfalls das Verkleiden mit bunten Trachten und das Veranstellen von Umzügen im Mittelpunkt. Früher maskierten sich Juden als Ester, Haman usw., durch eine Angleichung an das christliche Ereignis wurden dann auch andere Kostüme getragen. Obwohl keine schriftlichen Quellen erhalten sind, kann man davon ausgehen, dass die jüdische Gemeinde Ausrichter der maurischen und chinesischen Inszenierungen war.

1886 wurden die Künstler Francesco Vinea, Pietro Torrini und Gaetano Bianchi mit der Gestaltung einer pseudoarabischen Inszenierung, der ‚Cashba Araba‘, beauftragt. (Abb. 153, 154, 155)



Abb. 153: ‚Cashba araba‘ zum Purimfest im ehemaligen Ghetto. Florenz. 1886



Abb.154: Kiosk in der ‚Cashba araba‘ zum Purimfest im ehemaligen Ghetto. Florenz. 1886

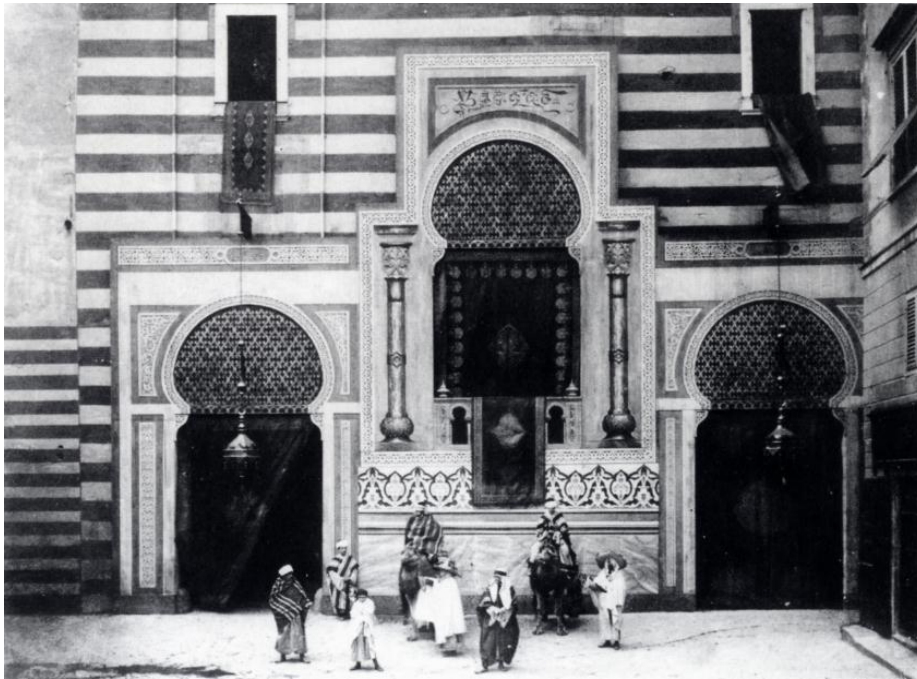


Abb. 155: Wandverkleidung der ‚Cashba araba‘ zum Purimfest im ehemaligen Ghetto. Florenz. 1886

Im Bereich des ehemaligen Ghettos wurde ein Innenhof mit Kennzeichen für islamische Architektur wie hufeisenbogigen Arkadengängen, maurische Ornamentik nach Owen Jones und einem Farbauftrag wie in der Moschee von Cordoba ausgestattet. Ein Teil des Hofes bildete einen Mihrab nach, die Gebetsnische der Moschee. Zusätzlich gehörten zur Ausstattung ein maurischer Kiosk und ein ausgestopfter oder zumindest lebensecht modellierter Elefant. Beim zwei Jahre später folgenden Purimfest wurde eine ‚Città Cinese del Celeste Impero‘ mit ebenso viel Aufwand von Alcide Segoni und erneut von Pietro Torrini dargeboten. (Abb. 156, 157)



Abb. 156.: ‚Città Cinese del Celeste Impero‘ zum Purimfest im ehemaligen Ghetto. Florenz. 1888



Abb. 157: Eingangsbereich zur ‚Città Cinese del Celeste Impero‘ zum Purimfest im ehemaligen Ghetto. Florenz. 1888

Leider ist auch in diesem Fall die genaue Örtlichkeit innerhalb des Ghettos nicht ersichtlich. Auf den Abbildungen, die wie zuvor zeitgenössischen Zeitungsberichten entnommen sind, wurden der Eingangsbereich zur ‚Città Cinese‘ und der gestaltete Raum abgebildet.¹ Deckenbalken mit Drachen, florale chinesische Ornamentik an den Wänden der Treppe und die mit entsprechender Kleidung ausgestaffierten Personen sollen auf das ‚Reich der Mitte‘ hinweisen. Eine weitere Fotografie präsentiert eine Pagode, eine Brücke, wie sie aus Landschaftsgärten vertraut ist, Lampions, Felsengärten und Säulenimitationen, die den kostümierten Besuchern dieser Szenerie als eine stilistisch angepasste Räumlichkeit dienen. An Bühnenszenierungen erinnernd, sollte wohl eher eine allgemeine Impression des asiatischen Staates entstehen, als dass man ernsthaft versuchte, ein Gebäude oder Garten detailliert zu rekonstruieren. Die Chinoiserien, die in den vorhergehenden Jahrhunderten an den absolutistischen Höfen der Unterhaltung dienten, werden nun zur Unterhaltung der Massen genutzt. Zusammen mit den Feuerwerksinszenierungen in Rom von 1879 lassen sich Beispiele für dieses veränderte Aufgreifen finden, die eher klischeehafte Versatzstücke als ein ernsthaftes Interesse an wissenschaftlicher Belehrung zeigen. Ein kurzes neues Interesse an China flackerte auf, als nach Aufständen bis zum Jahr 1877 in großen Teilen des Reiches gegen die Mandschu als Fremddynastie die europäischen Mächte die Situation nutzten und China durch massiven europäischen Druck zur Öffnung zum Westen hin zwangen. Schon seit 1862 wurden kostbare Objekte aus dem Land auf internationalen Ausstellungen gezeigt, die erst durch Plünderungen und Zerstörung historischer Bauten in europäische Hände gelangen konnten.

Erst vier Jahre vor der ‚Cashba Araba‘ ist in Florenz die neue Synagoge eingeweiht worden, deren orientalisierende Ausstattung das erstarkte Selbstbewusstsein einer lange Zeit ausgegrenzten religiösen Gruppierung unterstreichen sollte. Obwohl die maurische Purimdekorationen von 1886 einen glauben machen könnte, dass sie sich auf dieses neue Selbstverständnis oder die persischen Quellen der Feierlichkeit bezieht, eröffnet die zwei Jahre später errichtete ‚Città Cinese‘ andere Beweggründe.

¹ Giusti/Godoli 1999, S. 107–116.

Zwar haben die Ausstattungen einen sakralen Hintergrund, doch deuten diese darauf hin, dass sie mehr als Vergnügungs- anstatt als Sakralarchitektur zu verstehen sind.

3.3.2. Theater-Garten-Restaurant ‚Alhambrah‘, Florenz

Nachdem eine Verbreitung der morgenländischen Kunst seit langem schon über die Bühne stattgefunden hatte, entstanden seit den 1880er Jahren nun auch orientalisierende Theaterbauten, wie der hölzerne ‚Alhambrah‘ genannte in Rom. Doch erst das gleichnamige Florentiner Etablissement macht den Wechsel einer elitären Rezeption des Orientalismus zur allgemeinen Verwertung durch ein massiv errichtetes Gebäude sichtbar. (Abb. 158)

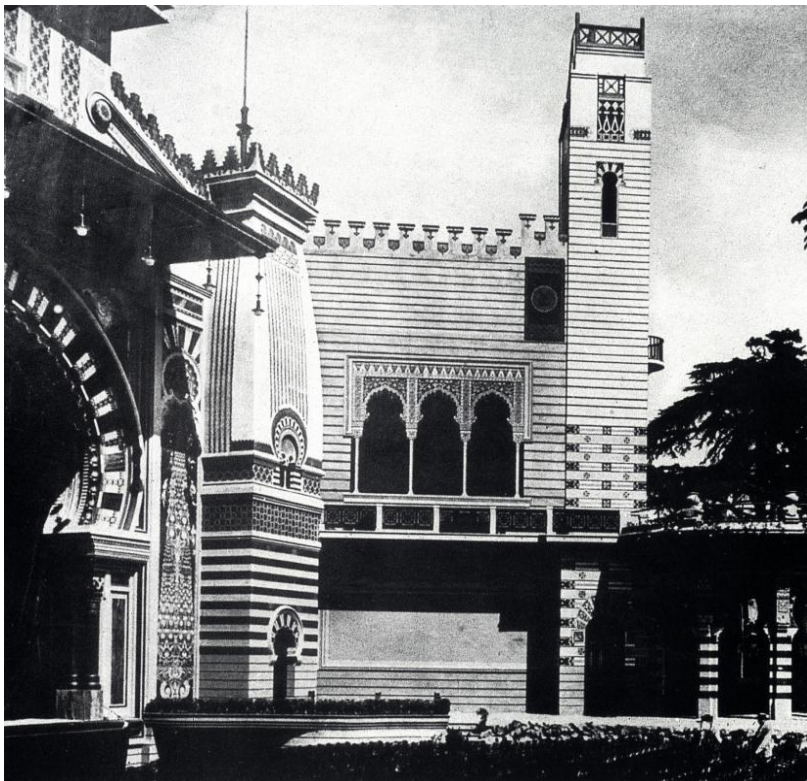


Abb. 158: Außenansicht des Theater-Garten-Restaurant ‚Alhambrah‘. Florenz. 1921

Als eine Art Freilufttheater mit zusätzlichem Konzertsaal, Restaurant und späterhin einer Kegelbahn ausgestattet, unterlag es zwischen 1889 und 1921 mehreren Umbauten.

Erstmals wurde der an der Viale Carlo Alberto, Ecke Piazza Beccaria, situierte Bau 1889 als ein pseudoarabisches Café-Theater ‚Alhambrah‘ der Öffentlichkeit vorgestellt.² In der Florentiner Tageszeitung ‚La Nazione‘ vom 7. Juni 1889 findet sich ein Bericht über die Eröffnung: „[...] *vennero moltissimo ammirati il bellissimo salone per concerti, le graziose sale del restaurant e soprattutto il magnifico giardino*“ [che] „*illuminato a luce elettrica e veramente sorprendente ed è pur bello il palcoscenico in stile moresco che ivi si trova*“³.

(„[...] *der wunderschöne Konzertsaal, die hübschen Restauranträume und besonders der herrliche Garten wurden sehr bewundert, [der] elektrisch beleuchtet wirklich überraschend ist und auch die Bühne im maurischen Stil, die sich dort befindet*“).

² Cresti 1999, S. 95.

³ Cresti 1999, S. 95.

Der Impresario Tito Montelatici beauftragte Künstler wie den Maler Pietro Torrini, der schon für die Puriminszenierungen als Bauassistent zuständig gewesen war, mit der Ausmalung des Salons.. Im Dezember 1890 wurde das Gebäude durch Feuer beschädigt, dennoch dem Vorbild getreu hergestellt und für das Publikum am 24. Januar 1891 wiedereröffnet. Schon im Oktober 1900 war der Salon des Theaters, der nun zum Restaurant geworden war, „*tutto decorato di nuovo secondo un disegno dell'egregio Professore Torrini eseguito dal Pittore (Paolo) Binazzi, la decorazione è al solito di stile moresco ed è leggera, gaissima prevalendovi il rosso e l'oro.*“⁴ („alles neu dekoriert nach einem Entwurf des geschätzten Professor Torrini und ausgeführt von dem Maler (Paolo) Binazzi, die Dekoration ist üblicherweise im maurischen Stil und sie ist leicht, sehr fröhlich, vor allem in Rot und Gold gehalten“).

Bis 1919 blieb das ‚Alhambrah‘ fast unverändert. Dann entschied man, Ausbauten vorzunehmen, die bis 1921 andauerten und für die der Architekt Adolfo Coppedè gewonnen werden konnte. Soweit heute noch nachvollziehbar, wurde es durch weitere Zitate wie den Turmaufbauten und einem türkischen Kiosk im Garten noch mehr exotisiert.⁵ Hufeisenfenster und -eingänge sowie eine polychrome Hell-Dunkel-Kontrastierung, die als Symbol für maurische Ornamentik galten, wurden hinzugesetzt.

Coppedè nutzte seine neuen Formen, die er erstmals 1914 an den Ausstellungsbauten der ‚Esposizione Marina ed Igiene‘ in Genua umgesetzt hatte, auch für die Erweiterung des ‚Alhambrah‘. (Abb. 159)



Abb. 159: Ausstellungsbauten der Esposizione Marina ed Igiene. Genua. 1914

Vor allem die neben der Freiluftbühne entstandenen Türme verweisen auf die Nähe zu seinen Ausstellungspavillons. Eine Entwurfsskizze Coppedès zeigt die maurisch orientierte Bühne mit den ergänzten Aufbauten und die den Garten einfassenden Gebäudeteile. (Abb. 160)

⁴ Cresti 1999, S. 96.

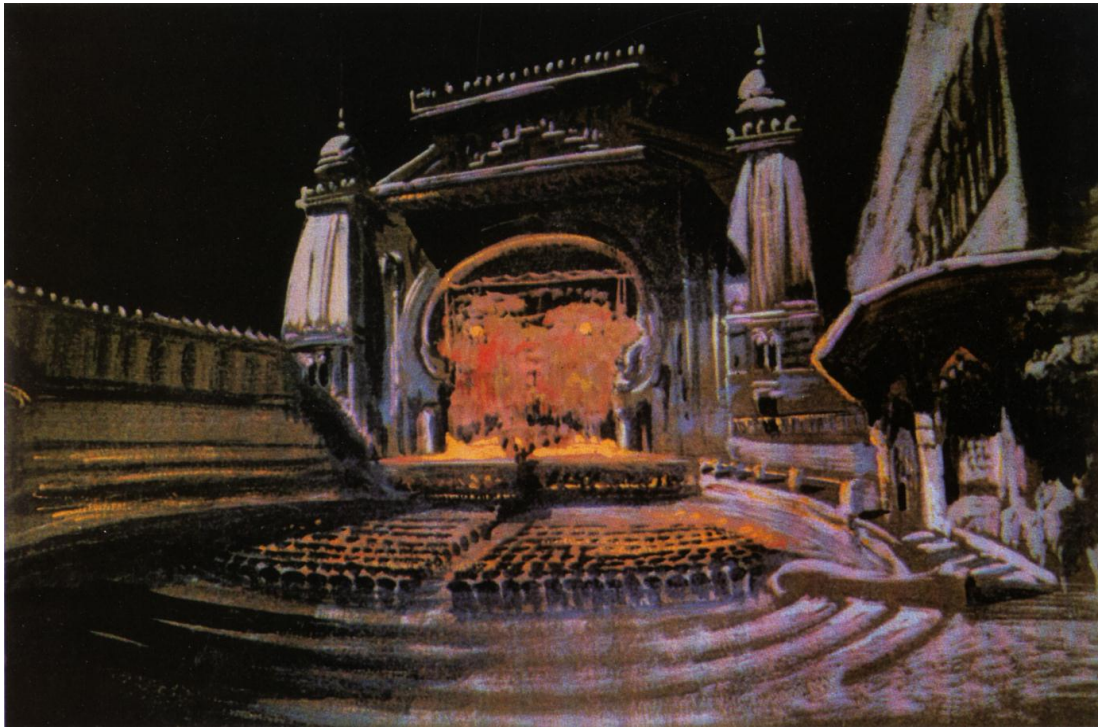


Abb. 160: Entwurf für den Umbau des Theater-Garten-Restaurants ‚Alhambrah‘. Florenz. Um 1919

Schon in Art-Déco-Formen konstruiert, werden in der Gestaltung buddhistische Stupas oder hinduistische Tempeltürme aufgegriffen, ähnlich dem Vishvanatha-Tempel in Katuraho aus dem 11. Jahrhundert. (Abb. 161)



Abb. 161: Vishvanatha-Tempel. Katuraho, Indien. 11. Jahrhundert

Die exotischen Inszenierungen des ‚Alhambrah‘ boten zusammen mit den zusätzlichen Freizeitangeboten wie dem Filmvorführraum und einer Kegelbahn aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts (Abb. 163, 164) einen Vergnügungsort, der für ein breit gefächertes Publikum gedacht war, dem bei erschwinglichen Preisen ein kurzes Vergessen des Alltags gestattet war.

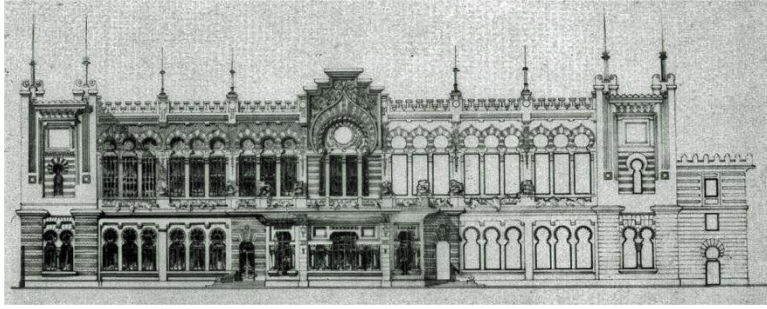


Abb. 162: Außenansicht des Erweiterungsanbaus des Theater-Garten-Restaurants ‚Alhambrah‘. Florenz. 1921

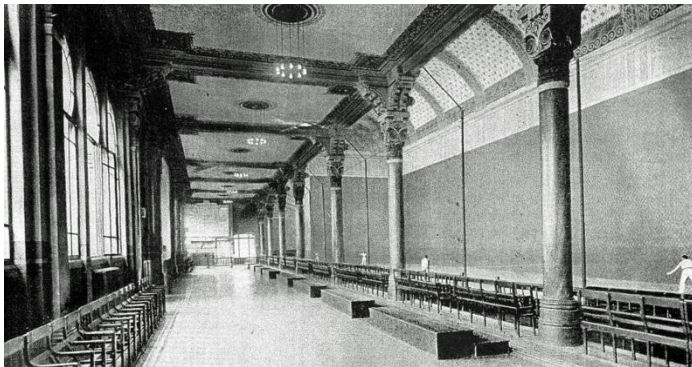


Abb. 163: Inneres des Erweiterungsbau mit Kegelbahn des Theater-Garten-Restaurants ‚Alhambrah‘. Florenz. 1921

3.4. Fazit

Die orientalisierenden Bauten, die als virtuelle Räume eine Verortung in ferne oder auch nur andere Lebenswelten ermöglichten, hatten in Italien mit dem Exilsitz des Königs beider Sizilien – der Palazzina Cinese bei Palermo – ihren Anfang genommen. König Ferdinando beharrte darauf, abseits des politischen Geschehens in Palermo seine monarchischen Privilegien der Jagd und der höfischen Vergnügungen mit den Exotismen der Palazzina zu betonen. Da solche Privatresidenzen im 18. Jahrhundert noch den adligen Landsitzen und deren Gartenanlagen vorbehalten waren, unterstrichen die außereuropäischen Elemente des Fluchtortes einen Rückbezug auf die absolutistischen Herrschaftsstrukturen in Neapel und legten gleichzeitig eine Negierung der die Monarchie bedrohenden politischen Realität dar. Damit verwies die Wahl dieser Residenz auf eine Entwicklung des späteren 19. Jahrhunderts, in der durch das dauerhafte Eintauchen in eben solche architektonischen Inszenierungen eine Gestaltung der eigenen subjektiven Lebenswirklichkeit in den Vordergrund tritt. Während die höfischen Szenarien des Absolutismus noch in einer egozentristischen Sichtweise zur Bestätigung der eigenen Position verhaftet waren, entstand mit der Palazzina Cinese ein frühes Symbol des Ausstiegs aus dem realen Dasein.

Die immer weiter voranschreitende Inanspruchnahme der privaten Abgrenzung ließ vor allem den Landsitz zu einem Ort des Rückzugs in die eigenen Weltanschauungen und Träume werden. Ein solches Exempel liegt mit dem Castello Sammezzano vor. Seit 1841 wurde es zu einem Leitstern des Orientalismuskurses verwandelt. Der Bauherr Marchese Ferdinando Panciatichi Ximenes D’Aragona

manifestierte mit diesem Gebäude seine Anschauung von Schönheit, die er in Abhängigkeit von seiner Genealogie definierte. Der aus einer Nebenlinie hervorgegangene Erbe einer alten, aus dem maurischen Spanien abstammenden Familie verschaffte sich durch die architektonische Komposition aus historischen toskanischen Elementen und islamischen Bezügen eine Legitimation zum orientalisierenden Ausbau Sammezzanos. Dem englischen Ästhetizismus nahestehend, setzte er mit der Umwandlung des Castello Sammezzano Maßstäbe, die er für sich selbst als adäquat ansah. Wichtig war ihm, die Harmonie der universellen Gesamtheit als einen wesentlichen Teil der Schönheit darzustellen. Architektur sah er als ein Bedürfnis der Menschheit an, sich dem Charakter, dem Klima und den Sitten anzupassen. Zudem war es Panciatichis Anliegen, alle Stile als gleichwertig zu betrachten und deren engstirniges Nachahmen zu eliminieren.

Bis in die 1930er Jahre wurde die orientalisierte Baukunst gewählt, um eine bewusste Abgrenzung zu den Gegebenheiten des Alltags zu präsentieren, wie es das späte Beispiel der Villa Gheza in der lombardischen Kleinstadt Breno zeigt. Erbaut wurde diese als Familiensitz geplante Wohnstätte 1929–35 für den Advokaten Maffeo Gheza. Einen in der Lombardei verbreiteten Bautypus präsentierend, ist die Villa Gheza mit zahlreichen dekorativen Zusätzen den genauen Ableitungen des Historismus verpflichtet. Die Wahl des bis zu diesem Zeitpunkt in Breno noch nicht aufgegriffenen Stils und die Inschriften der umgebenden Mauer und Hauseingänge richten sich gegen die sozialen Widerstände, mit denen sich der Besitzer offensichtlich konfrontieren musste. Als Gegensatz zu seinen zukunftsorientierten Vorstellungen, die Gheza in Breno umzusetzen versucht hatte, scheint die historistische Architektur der Villa zu stehen. Ob mit diesem auffälligen Entweichen in eine architektonische Phantasie auch eine Ablehnung der aktuellen politischen Lage gemeint war, liegt nahe, lässt sich aber nicht nachweisen.

Die adligen Landsitze zum Vorbild nehmend, ließ Conte Cesare Mattei aus Bologna eine im Appenin gelegene Burg zu einer kommerziellen Kuranlage mit märchenhafter Atmosphäre umbauen. Nachweislich seit 1870 war die ehemals mittelalterliche Rocchetta des Conte Cesare Mattei aus Bologna Forschungs- und Behandlungssitz einer von ihm entwickelten Heilmethode geworden. Da die Burg dem Conte auch als ständiger Wohnsitz diente, kann sie als ein Paradigma für den Übergang des privaten Rückzugs hin zur exklusiven Kuranlage zahlender Gäste gelten. In der Entfernung vom Einerlei lag die Wirkung von Kurorten und Seebädern, die sich werbewirksam in dem oft phantastischen Eklektizismus von Kasinos, Hotels, Kur- und Trinkhallen, Bädern und Wandelgängen offenbarte. Mit der ‚Terme Berzieri‘ in Salsomaggiore fand eine solcherart gestaltete Negierung der Realität ihren letzten architektonischen Höhepunkt. Die Prachtentfaltung und der sichtbare Reichtum der 1923 eröffneten Terme standen als sichtbarer Gegenpol zur schlechten wirtschaftlichen Lage Italiens. Eine Kombination aus Art-Déco-Formen mit Byzanz, Rom und Ostasien, ergänzt von hinduistischen Tempelfiguren, wurde in der Ausstattung dieser exklusiven Oase verarbeitet. Diese neuesten Tendenzen der Orientmode entwickelten Ugo Giusti und Galileo Chini, die ihren Ausdruck bei längeren Asienaufenthalten geschult und mit dem europäischen Art-Déco verschmolzen hatten. Im Architekturverständnis der Zeit präsentierte sich der Badetempel als ein massiver, pathetischer Bau, dessen typischer Material- und Formenreichtum mit den sinnlichen Genüssen des Orients verbunden wurde. Anknüpfend an historische Vorlagen wie den römischen Thermen und den islamischen Hammam wurde nicht nur die medizinische, sondern auch die soziale

Funktion eines solchen Bäderaufenthaltes gepflegt. Sie verschafften zunächst einem sich durch Wohlstand auszeichnendem Publikum die Imagination des Morgenlandes als Synonym von Exklusivität und Luxus. In der gesteigerten Wertschätzung der Landschaft gewannen Kurbäder sowie neue, an die Natur anknüpfende Behandlungsmethoden immer mehr an Wert. Der orientalisierende Baustil sollte die finanzstarken Gäste noch einmal für einen kurzen Augenblick in die sorglose Üppigkeit einer versinkenden Epoche entführen, an einen besonderen, den Heilkünsten verschriebenen Ort, der die sich durch Industrie und Politik verändernde Umwelt vergessen machen ließ.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierte sich der jenem Dekor verhaftete exotische Baustil und fand an den Orten der Massenvergnügungen neuen Raum. Ephemere Festinszenierungen wie Feuerwerke und Theaterbauten versetzten ein großes Publikum für kurze Zeit in ferne, faszinierende Welten, die sie die erschwerten Anforderungen des täglichen Lebens vergessen ließen. Typische Beispiele für diese Entwicklung finden sich in den pseudoarabischen Dekorationen für die Purimfeier in Florenz. 1886 wurde eine ‚Cashba Araba‘ in einen Innenhof verpflanzt und 1888 die ‚Città Cinese del Celeste Impero‘. Ein wenig an die ‚Rue des Nations‘ der Weltausstellungen erinnernd, nutzen beide Darbietungen typisch gewordene architektonische Elemente für die Ausstattung, um eine arabische bzw. chinesische Atmosphäre entstehen zu lassen. Obgleich eine Annäherung an die christliche Karnevalskultur durch die 1888 aufgestellte ‚Città Cinese‘ zu erkennen ist, verweist die zeitlich frühere Inszenierung der ‚Cashba Araba‘ auf das sich verbreitende Selbstverständnis der maurischen Anlehnungen als ‚jüdische‘ Bauweise. Eine solch aufwändige ephemere Festarchitektur, die auf die vier Jahre zuvor im gleichen Stil fertig gestellte florentinische Synagoge verweist, fand nun wie schon zuvor die Chinoiserien, die seit den absolutistischen Höfen dem Amusement dienten, Eingang in die Zerstreuung der Massen.

Damit zerfließen die Grenzen zwischen der ausgesucht luxuriösen Unterhaltung wie auch zwischen Sakral- und Vergnügungsarchitektur. Durch die auf die ‚Cashba Araba‘ zwei Jahre später folgende ‚Città Cinese‘ wurde zusätzlich aufgezeigt, wie sehr in der Ausgestaltung des jüdischen Festes nun auch die Grenzen zwischen Purim und Karneval verwischt worden waren. Dieses Changieren ist nicht nur ein Hinweis auf die Assimilation der Juden, sondern vor allem als ein Übergang zwischen der orientalisierenden Bauweise als elitärer Stil und einer allgemeinen Akzeptanz innerhalb der breiten Gesellschaftsschichten zu sehen.

Da die Bühnenbilder der Opern und Theater einen großen Anteil an der Popularisierung der Fremde hatten, war es nicht abwegig, ein Theatergebäude wie das ‚Alhambrah‘ in Florenz zu errichten. Ab 1919 wurden die letzten Umbauten von Adolfo Coppedè durchgeführt, der die fremdländische Atmosphäre der Anlage nochmals verstärkte. Diese Änderungen ergänzten das Etablissement mit einem Restaurant, Freiluft-Theateraufführungen, einer Kegelbahn und einem Lichtspielsaal und verstärkten die Betonung der Unterhaltung für eine breite Bevölkerungsschicht, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts wegen der industrialisierten und auf Leistung setzenden Arbeitsgesellschaft immer mehr für einen flüchtigen Moment in die sinnlichen Phantasiewelten des Orients zu entkommen wünschte.

4. Der Garten als Wille und Vorstellung

Ausgehend von China und der konfuzianischen Philosophie boten seit dem 18. Jahrhundert Gärten als ‚Abbild der Welt‘ eine Art philosophische Reise an.⁶ Ziel war ein illusionistisches ‚Paradies‘, in dem jeder Weltteil mit einem charakteristischen Bauwerk vertreten war. Dabei wurden neben mittelalterlichen und antiken Staffagen außereuropäische Architekturen genutzt, die einen Kosmos ‚en miniature‘ umsetzten. In Italien kann beispielhaft für diese von William Chambers verbreitete Konzeption der Park der Villa Durazzo-Pallavicini in Pegli bei Genua aus den Jahren 1840–46 genannt werden.⁷ Der Architekt Michele Canzio verstand sich nicht nur auf den Umgang mit nicht einheimischen Pflanzen, die er der Landschaft anpasste, sondern bewies seine Fähigkeiten ebenso beim Einsatz klassischer, neogotischer und exotischer Pavillons. (Abb. 164–167)



Abb. 164: Garten der Villa Durazzo-Pallavicini. Pegli, Genua. 1840–46



Abb. 165: Chinesische Pagode im Garten der Villa Durazzo-Pallavicini. Pegli, Genua. 1840–46

⁶ Brentjes, Burchard: China als Ideal Europas und der Park als Abbild der Welt, S. 53–63. Villa, Elena: Anglo-chinesische Gärten in Italien unter besonderer Berücksichtigung der Gärten von Monza und Caserta. In: Weiss 1997, S. 121–129.

⁷ Unter der Leitung des Architekten Michele Canzio wurde das ungefähr zehn Hektar große Gelände des Parks in eine Folge von künstlichen Grotten, Seen und Hügel umgestaltet. Die Anlage, nach dem Auftrag des Marchese Ignazio Pallavicini entstanden, war schon seit 1846 für den öffentlichen Publikumsverkehr geöffnet und hat als Anregung für viele weitere Gärten gedient. Weiterführende Literatur zur Einwirkung auf andere Gärten. Giusti/Godoli 1999, S. 97–106. Vogel 2/2005, S. 387–430.

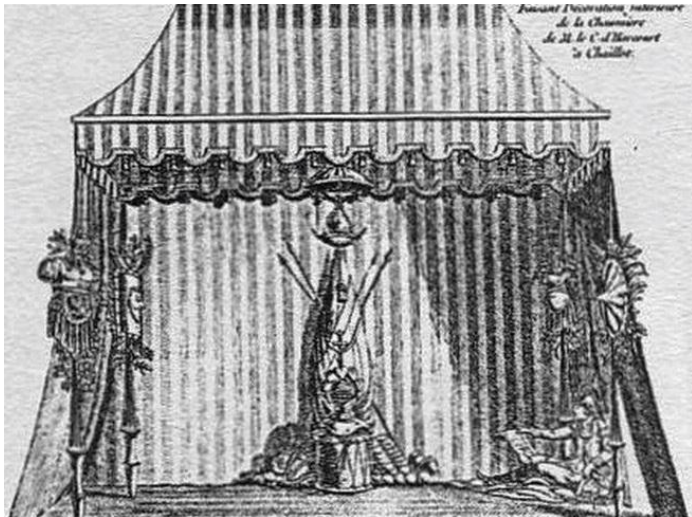


Abb. 166: Zelt pavillon im Garten der Villa Durazzo-Pallavicini. Pegli, Genua. 1854

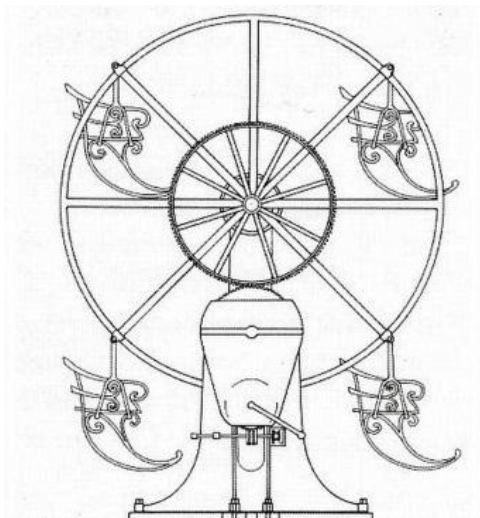


Abb. 167: Karussell im Garten der Villa Durazzo-Pallavicini. Pegli, Genua. 1840–46

In dieser als ‚pleasure garden‘ fungierenden Grünanlage ermöglichte der Besitzer Marchese Ignazio Pallavicini in einer Abfolge vieler Szenen dem Publikum eben jene imaginäre Wanderung durch verschiedene historische und geografische Zonen, die zur Besinnung auf die eigene Lebensreise animieren sollte. Übernommen wurde diese Idee von den epochalen Inszenierungen der Romantik, den freimaurerischen Umsetzungen, bis hin zu den imperial geprägten Gärten des 20. Jahrhunderts, die – wenn auch auf ihre Belange hin ausgerichtet – eine solche von Erkenntnis geprägte ‚Weltreise‘ thematisierten, mit denen die veränderten politischen Meinungen dargelegt wurden.

Machtpolitisch orientierte Vorstellungen konnten in den abgeschlossenen Refugien der Gärten dargelegt werden, wie es beispielsweise schon früh die Propyläen im Park der Villa Borghese in Rom illustrieren. 1827 sind diese im Auftrag des Fürsten Camillo Borghese neben weiteren Staffagen von Luigi Canina erstellt worden.⁸ (Abb. 168)

⁸ Luigi Canina war als Gelehrter, Forscher und Architekt seit 1825 in den Diensten der Familie Borghese in Rom tätig. Die Propyläen und die Villa Vagnuzzi vor der Porta del Popolo wurde von Canina im ägyptisierenden Stil erbaut. Canina, Luigi: *Le nuove fabbriche della Villa Borghese*



Abb. 168: Propyläen der Borghese-Gärten. Rom. 1827

Der Fürst, der mit Napoleons Schwester Pauline Bonaparte verheiratet war, die er jedoch nach Napoleons Abdankung verließ, nutzte die ägyptische Architektur zur Präsentation der ägyptischen Bezüge seiner Familie, den schon der Vater durch seine Namensgleichheit mit dem Eroberer Ägyptens Marc Anton und der ‚Sala Egizia‘ der Villa Borghese offengelegt hatte.⁹ *„Horus, der starke Stier, der die Wahrheit liebt,/ der vollkommene Gott, der Herr des Himmels, (er spricht):/ ich habe Dir gegeben alles Leben und alle Gesundheit./ Der Herrscher Borghese, Sohn des Marc Antonio von seinem Leib/ der geliebt wird von ihm./ Sein Name möge vollkommen sein ewiglich./ Der zugehörige zum Volk (=der Fürst) und Herr Camillo,/ der schmückte, indem er aufstellen ließ/ die beiden großen Obelisken im (Jahre 1827).“¹⁰*

Obgleich Camillo, von Napoleon, dem Initiator der „*Descriptions*“ unter anderen Auszeichnungen die Würde eines französischen Prinzen erhielt und zum Herzog von

denominata Pinciana. Dichiarazione dell’architetto Luigi Canina, Rom 1828, S. 11–13.

⁹ Bei der Zerstörung der Borghese-Gärten 1849 blieben diese Gartenstaffagen erhalten. Literatur zum Aspekt der Ägyptenrezeption in der Villa Borghese: Ägyptomanie 1994, S. 74ff, 209f. Carrot, Richard G.: *The Egyptian Revival. Its sources, monuments and meaning. 1808–1858*, Berkeley, 1978, S. 13–16, Tf. 47. Curl, James Steven: *The Egyptian Revival. An introductory study of a recurring theme in the history of taste*, London 1982, S. 151, Tf. 149. Di Gaddo, Beata: *Villa Borghese. Il giardino e le architetture*, Rom 1985, S 157–186, Abb. 2, S. 249–252. Oechslin, Werner: Luigi Canina. In: Placzek, Macmillian Adolf (Hg.): *Encyclopaedia of Architects*, Bd.1, London 1982, S. 373–375.

Fürst Marc Antonio IV. Borghese hatte die Ausschmückung der ‚Sala Egizia‘ der Villa Borghese in den Jahren 1778–1782 veranlasst. Dort fand die inhaltliche Verknüpfung des Auftraggebers mit Ägypten durch die Namensgleichheit Marc Antonio Borgheses mit dem römischen Feldherrn Marc Anton statt, dem Eroberer Ägyptens und späteren Kaiser. Werner, Friederike: *Ägyptenrezeption in der europäischen Architektur des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1992, Anm. 551. Übersetzung von: Werner, Friederike: *Ägyptenrezeption in der europäischen Architektur des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1992, S. 78.

Guastalla ernannt wurde, unterstützte er ihn nach seiner Abdankung politisch weiterhin nicht mehr. Dennoch demonstriert Camillo Borghese mit den ägyptisierenden Staffagebauten seine traditionelle, historisch begründete Nähe zur herrscherlichen Macht, der er durch die Heirat mit Pauline Bonaparte konkret in den Händen gehalten hatte. war. Dennoch war wohl mehr der Wunsch als die Möglichkeit von Einfluss Ursprung dieser Idee, da 1827, dem Jahr der Errichtung der Propyläen, Napoleon nicht nur abgedankt hatte, sondern sogar schon verstorben war. Obwohl in den 1820er Jahren eine erste Phase von Aufständen gegen die fremdherrschaftliche Okkupation des Landes Unruhe verbreitete, war Italien nach dem Wiener Kongress 1814/15 wieder unter verschiedenen Herrschaften aufgeteilt worden, so dass neben einem konkreten Interesse an den neuesten Forschungsergebnissen der Ägyptologie auch ein Zurücksehnen auf die einflussreichen Epochen der Familie in die Errichtung der Staffagen eingeflossen sein kann.

Herrschaftspolitische Aspekte wurden im europäischen Rahmen der territorialen Inbesitznahme zum 20. Jahrhundert hin immer präsenter. Vorgaben und gern angenommene Anregungen zur Gestaltung von Gartenszenarien entsprechender Couleur fanden sich bei den internationalen Ausstellungen, die den Kolonialismus immer mehr in den Mittelpunkt rückten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verfolgte auch Italien die Idee, sich territorial zu erweitern.¹¹ In den folgenden Jahrzehnten verstärkten sich die imperialen Absichten Italiens im Rahmen der europäischen Entwicklung. Ausstellungen wie ‚L’Exposition coloniale de Paris‘ 1931 und die ‚Esposizione Missionaria Vaticana‘ in Rom 1925 stellen die zweifelhaften Höhepunkte in der Präsentation dieser Ideologie dar. Bisher wenig wahrgenommen wurden Gartenanlagen – wie zum Beispiel die Villa Hanbury in Ventimiglia – die

¹¹ Eine Voraussetzung für diese verwandelte Weltsicht waren die italienischen Bemühungen um territoriale Ausdehnungen. Das Land beteiligte sich an dem Wettkampf um die Aufteilung der Kontinente erst relativ spät, erst in den Jahrzehnten zwischen 1870 und 1914 schloss es sich aufgrund des nationalstaatlichen Prozesses der europäischen Gesamtentwicklung an.¹¹ Der endgültige Zusammenbruch der türkischen Herrschaft auf europäischem und afrikanischem Boden führte zu einer Neuverteilung der Machtverhältnisse in Afrika.

Die 1890er Jahre standen ganz im Zeichen einer intensiven, aber am Ende zum größten Teil gescheiterten Kolonialpolitik, deren treibende Kraft Crispi war. Im Februar 1885 beteiligte sich das Land an der Besetzung von einigen Gebieten am Roten Meer, die seit der Eröffnung des Suezkanals 1869 ganz neue strategische Bedeutung gewonnen hatten. Nicht nur die Besitzungen um Assab und Massaua wurden erheblich ausgedehnt und 1889 amtlich zur Kolonie Eritrea erklärt. Gleichzeitig bildete sich durch Verträge mit mehreren Sultanen an der Küste des Indischen Ozeans eine zweite Kolonie, das Somaliland. Nach vielen Streitigkeiten und unglücklicher politischer Führung trat Italien schnell die besetzten Länder ab und erkannte ab Oktober 1896 wieder die Souveränität Abessinians an. Die Folgen der Aufgabe von Kolonien für Sizilien hat Ettore Sessa in dem Tagungsbeitrag *„Le Variabili dell’orientalismo nella cultura architettonica della società siciliana fra eclettismo e déco“* anhand von Sizilien markant dargestellt. Sessa offenbart in diesem Text den Zusammenhang zwischen der misslungenen Kolonialpolitik und der verstärkten sizilianischen Rezeption orientalisierender Architektur. Giusti/Godoli 1999, S. 163–175.

Ab 1900 ging Libyen (Tripolis und Cyrenaica) mit der Zustimmung von Seiten der Zentralmächte Frankreich, England und Russland an Italien. Die Teilnahme Italiens am Ersten Weltkrieg sollte der Erfüllung und Vollendung des imperialistischen Programms dienen, wie es etwa der Londoner Vertrag vom 26.04.1915 umriss. Neben der Brennergrenze, Istrien, Triest, Teilen von Dalmatien und dem Protektorat über Albanien im Türkischen Kleinasien gab es ein weiteres Interessengebiet rings um die Bucht von Adalia in Südanatolien. In Afrika wurde womöglich die Vergrößerung des Kolonialbesitzes angestrebt und im gesamten Mittelmeerraum schließlich das Gleichgewicht der Kräfte gegenüber den neuen Bundesgenossen Frankreich und England.

Doch erst unter Mussolini wurden diese Pläne in einer fünf Jahre andauernden Schreckensherrschaft über Äthiopien und Eritrea und Teile des Somalilandes umgesetzt.

schon seit dem 19. Jahrhundert durch entsprechende Gedanken geformt einen Überlegenheitsgedanken implizierten. Noch konsequenter in der Ausführung ist der Park Scherrer, der nur noch von der narzisstischen Anlage ‚Il Vittoriale‘, dem letzten Wohnsitz des Literaten Gabriele d’Annunzio, übertroffen wird.

4.1. Villa Hanbury, Ventimiglia

„Wir wandeln zu gleicher Zeit auf den dürren, sonnenhellen Hochplateaus Yucatàns oder der Sierra Madre im fernen Mexiko, in Bogotà, in Potagonien und dem großen Brasilien! Wir betreten die schönen Kaplande, flanieren auf den Azoren und Kanaren, botanisieren in Japan und China, im fernen Westen Amerikas und auf allen Inseln der südlichen Meere.“¹² Diese Beschreibung des Botanikers Carl Sprenger von 1909 galt den am Cap Mortola bei Ventimiglia gelegenen ‚Giardini dei Cinque Continenti‘, die auch ‚Giardini Hanbury‘ genannt werden. (Abb. 169)

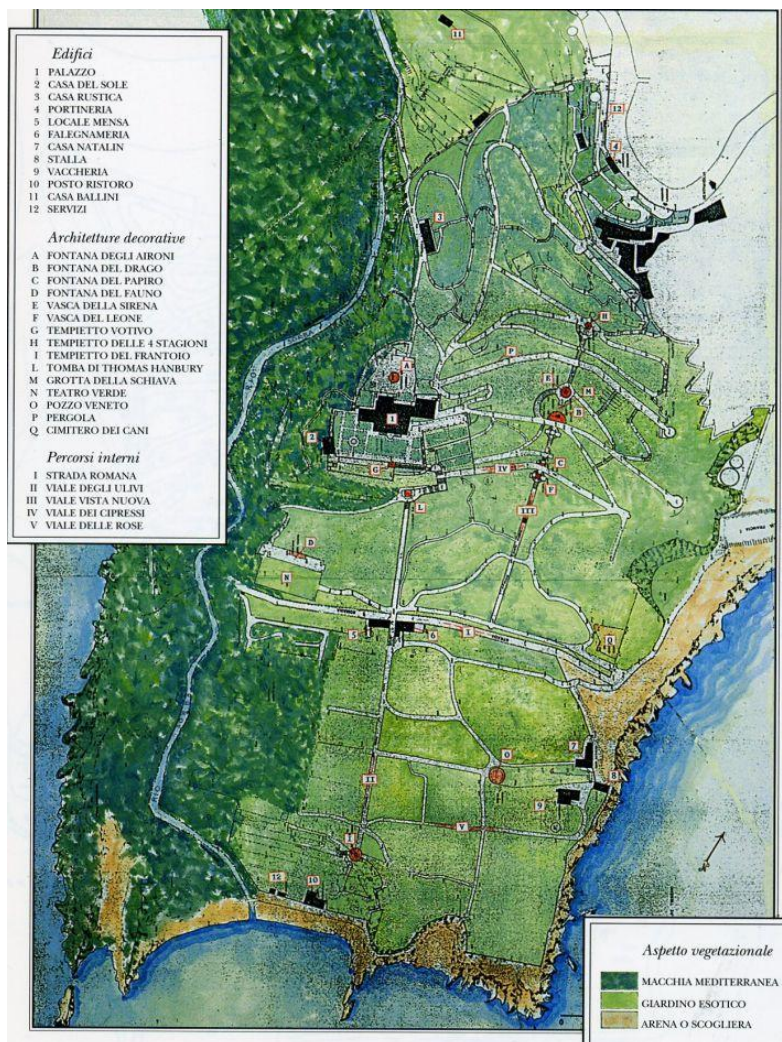


Abb. 169: Grundriss der ‚Giardini dei Cinque Continenti‘. Cap Mortola bei Ventimiglia

Die Brüder Thomas und Daniel Hanbury gaben bei Ludwig Winter den zu ihrer Zeit größten botanischen Garten Europas in Auftrag.¹³ Die ersten Arbeiten wurden unter

¹² Castaldo, Paolo/Profumo, Paola: I Giardini Botanici Hanbury, 2Turin 1999, S. 5.

¹³ Der Architekt dieser Anlage wurde durch die Giardini Hanbury so berühmt, dass alles, was Rang und Namen hatte, ihn engagierte. Folgende Gärten wurden u. a. von Ludwig Winter angelegt: die Gärten des Fürsten Hohelohe, der Kaiserin Frederica III, der Villa Zirio des deutschen Kronprinzen Friedrich Wilhelm, der Villa Etelinda der italienischen Königin Margherita von Savoyen; ebenso die

der Direktion der Architekten Bourrit und Simmler durchgeführt, kurz nachdem die Hanburys 1867 diesen Ort erstmals aufgesucht hatten. Die Maßnahmen dauerten – laut dem Tagebuch von Thomas Hanbury – bis 1907 an.¹⁴ Oberhalb der zum Mittelmeer hin steil abfallenden Klippen siedelte man um die Villa, ein ehemaliger Besitz der Marchesi Orengo, Pflanzen aus allen Kontinenten unter botanischen Gesichtspunkten an. Bis heute finden sich dort Nachbildungen eines japanischen Gartens, des australischen Urwalds, typischer Regionen Afrikas und Neuseelands, Sammlungen von Sukkulente n, Duftpflanzen und Rosen. Dazwischen wurden Tempel, Springbrunnen und Statuen mit exotischem Formenrepertoire versehen. Die verschiedensten Versatzstücke, vordringlich aus Arabien und Südostasien, konnten zu einer Zeit beschafft werden, als China und Japan zu europäischen Kontakten gezwungen und ihrer Kunstwerke entledigt wurden. Ein mit einem japanischen Drachen verzierter Brunnen, eine Glocke aus einem Tempel nahe Tokios, weitere chinesische Bronzen und ein Nirvana-Haus kombinierte man mit europäisch-klassischen Skulpturen wie Sirenen, Faunen und einer weißen ‚Marmorsklavin‘ von Hiram Powers.¹⁵ (Abb. 170, 171)



Abb. 170: Statue ‚Marmorsklavin‘ in den ‚Giardini dei Cinque Continenti‘. Cap Mortola bei Ventimiglia. Hiram Powers. 1843

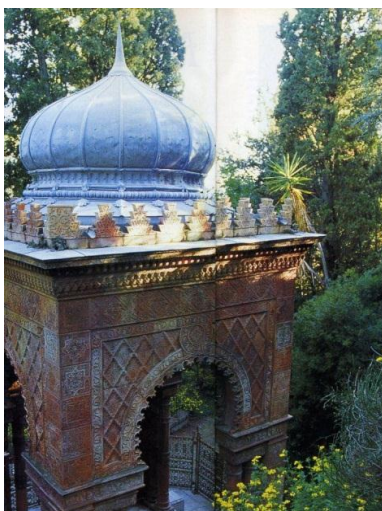


Abb. 171: Maurischer Pavillon im ‚Giardini dei Cinque Continenti‘. Cap Mortola bei Ventimiglia

Parks für die Villen des Bankiers Bischoffsheim in Bordighera und der Prinzessin Foucher de Careil in Menton. Für die Kaiserin Eugenie von Frankreich, die Gemahlin Napoleons III., gestaltete er den Garten ihrer Villa Cynros auf der Halbinsel Cap Martin bei Menton.

¹⁴ Castaldo, Paolo/Profumo, Paola: I Giardini Botanici Hanbury, ²Turin 1999, S. 6.

¹⁵ 1851 wurde die Statue ‚The Greek Slave‘ im Kristallpalast ausgestellt. Heute: Yale University Art Gallery, New Haven. Dies war eine der wohl bekanntesten Statuen von Hiram Powers, die auch seinen Ruhm begründete. Janson, H.W.: Nineteenth Century Sculpture, London 1985, S. 80.

Im Zentrum der Anlage dient ein reich dekoriertes maurisches Pavillon als Grablage für Thomas und Katherine Hanbury. Auf einem quadratischen Grundriss erhebt sich ein Bau, dessen fein ausgearbeitete Ornamentik aus Terrakotta die Wandstruktur bestimmt. Dünne Säulen und Hufeisenbögen, von der Alhambra abgeleitet, lassen im Erdgeschoss eine offene Halle entstehen. Der von einer bleiernen Zwiebelkuppel bekrönte Dachbereich wird mit gezackten Zinnen umschlossen. Die ehemals farbige Fassung des Gebäudes ist heute kaum mehr wahrnehmbar.

Thomas Hanbury ist durch seine Geschäfte mit asiatischen Gebieten vermögend geworden. Vor allem in Shanghai war er im Tee- und Seidenhandel tätig. Dies regte ihn dazu an, einen Garten anlegen zu lassen, in dem er repräsentativ seine auf Reisen erworbenen Handelskontakte und den dadurch entstandenen Reichtum darstellen konnte. Einerseits sind solche eklektizistischen Gärten unter dem Gesichtspunkt eines didaktischen Faszinosums angelegt worden. Andererseits hinterlassen sie jedoch bei der Betrachtung den Eindruck einer Katalogisierung und den Wunsch nach einer Beherrschung der Welt. Dies wurde durch die zuvor erwähnte Ausstattung und Bepflanzung aus dem in jener Zeit weit gefassten Gebiet des ‚Orient‘ impliziert. Obwohl aus den Giardini Hanbury auch eine gewisse Leidenschaft und Anerkennung der asiatischen Kulturen spricht, wurde ein zeittypischer Aspekt der Orientrezeption eingebracht. Dieser zeigt, dass in der Kombination von außereuropäischen Staffagen mit erotisch konnotierten Skulpturen wie Sirenen, Faunen und der ‚Marmorsklavin‘ auch diese Anlage ein Indiz dafür ist, dass die Ferne nur allzu oft neben den imperialen Perspektiven als Synonym für Erotik wahrgenommen wurde.

4.2. Park Scherrer, Morcote

Wie sehr die Faszination für die Kulturen des Ostens durch ein diffamierendes koloniales Gedankengut beeinflusst sein kann, zeigt die Gartenanlage Scherrer in Morcote am Luganer See.

Während die Kolonialpolitik Italiens zur Zeit der Erstellung dieses Parks „[...] *aus der Rückschau als anachronistisches Kolonialunternehmen im Stil des 19. Jahrhunderts anmutet*“¹⁶ führte die imperiale Expansion im abessinischen Krieg nach etlichen Rückschlägen 1936 zu seinem Höhepunkt in der Eroberung von Addis Abeba, womit schließlich das kaiserliche ‚Impero‘ proklamiert wurde. Am 1. Juni 1936 wurde Äthiopien mit Eritrea und Somalia zu ‚Africa Orientale Italiana‘ (AOI) zusammengefasst, welches zur Kapitulation gegenüber England im Mai 1941 fünf Jahre Bestand gehabt hatte.

Vor diesem politischen Rahmen wurde der Park ab 1930 ausgebaut. In großen Teilen folgte er den Ansichten des international ausgebildeten und erfolgreichen Kaufmanns Arthur Scherrer (1881–1956) und seiner Ehefrau Amalia.¹⁷ Auf einem in den See hineinragenden Kap wurde er mit mediterranen sowie aus der Ferne stammenden Gewächsen bepflanzt.¹⁸ (Abb. 172) In der Nähe des Ufers steht das im lombardischen Stil des 14. Jahrhunderts errichtete Wohnhaus der Familie Scherrer.

¹⁶ Lill, Rudolf: Geschichte Italiens in der Neuzeit, Darmstadt 31986, S. 337f.

¹⁷ Nach einer internationalen Ausbildung zum Kaufmann in St. Gallen, Lausanne, Siena und den Vereinigten Staaten übernahm er das Textilgeschäft seines Vaters in München und machte aus diesem eines der elegantesten Herrenmodehäuser der Stadt.

¹⁸ Antonini, Adriano: Parco Scherrer. Giardino delle Meraviglie, Morcote, o. J.

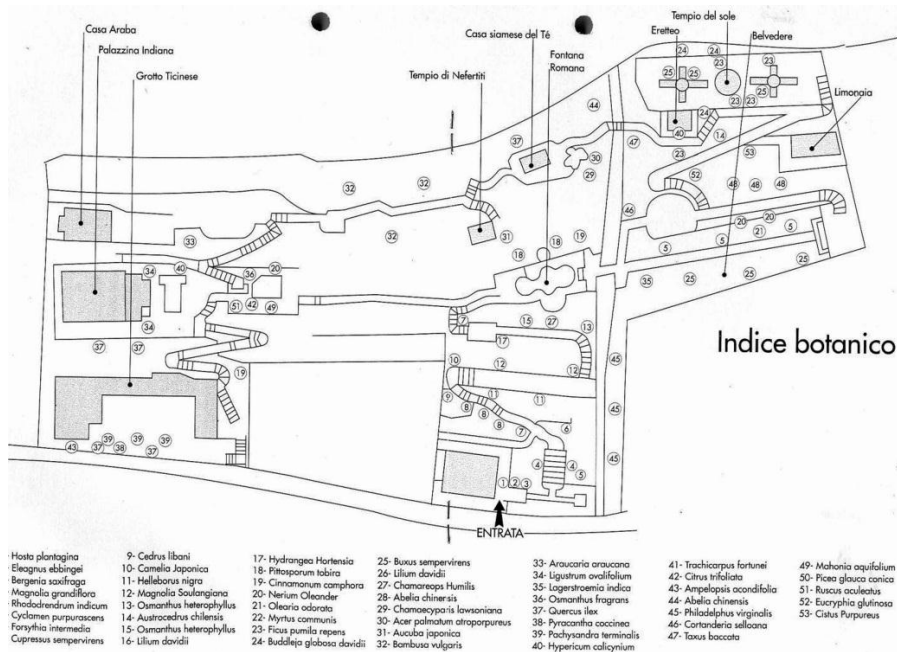


Abb. 172: Grundriss des Parco Scherrer. Morcote

Von zwei Barocklöwen aus Carraramarmor am Fuße des Steilhanges empfangen, schreitet man von weiteren Skulpturen begleitet über Serpentinpfade den Hang hinauf. Die vier Jahreszeiten symbolisierende Figuren und architektonische Versatzstücke säumen den Weg. An einer Aussichtsterrasse vorbei führt der Weg nach links zu der Statue einer demütig knienden, polychromen, unbekleideten Afrikanerin, (Abb. 173) die noch in zwei anderen Varianten im Park aufgestellt wurde. Diese Figuren scheinen direkt auf die italienische Kolonialpolitik in Eritrea zu verweisen.

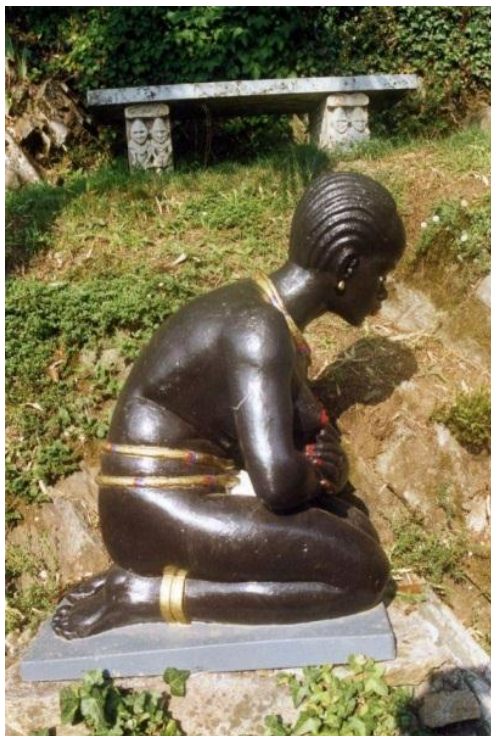


Abb. 173: Plastik einer afrikanischen Frauenfigur im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930



Abb. 174: Gartenareal am indischen Pavillon im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930

Danach gelangt man in den indischen Gartenbereich.¹⁹ (Abb. 174) Ein Teich, exotische Pflanzen wie Lotos, Bambus und Kokospalmen und steinerne Skulpturen wie ein Elefant, eine heilige Kuh aus Mysore, Kobras und altindische Reliefs ergänzen das Ensemble. Deutlich unterlag die Gestaltung den theatralischen Impressionen von Bühnendekorationen oder Filmkulissen der Zeit. (Abb. 175)

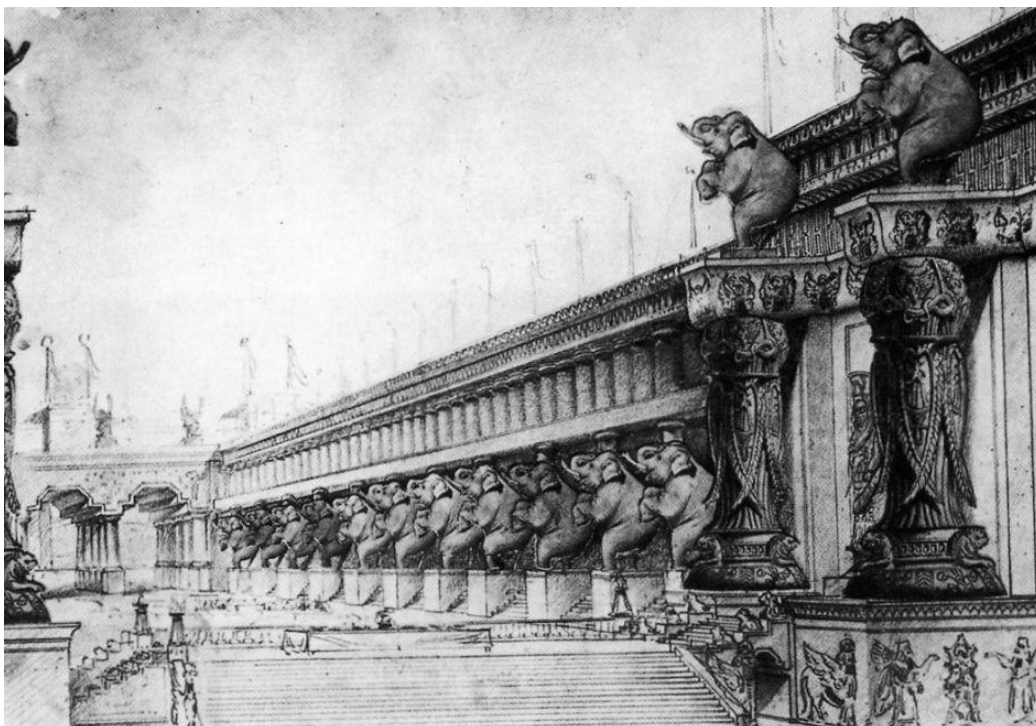


Abb. 175: Szenenentwurf für den Film ‚Intolerance‘. Bleistift auf Papier: Walter R. Hall. 1916

¹⁹ Laut A. Antonini soll sich das indische Haus auf den Palazzo Salò in Brugine bei Padua beziehen. Antonini, Adriano: Parco Scherrer. Giardino delle Meraviglie, Morcote, o. J., S. 18.

Als Vergleich sei hier eine Entwurfsszene des Films ‚Intolerance‘ von 1916 genannt.²⁰ Zentrum dieses Teilbereichs der Gartenanlage ist der Pavillon. Einem einfachen kubischen Bau ist eine von Säulen getragene Vorhalle vorgelagert. Ornamente und Reliefe – nicht die Architektur an sich – weisen im Außenbereich auf Indien hin, während das Innere mit Mogul-Dekorationen, Intarsien und Nischen verziert wurde. (Abb. 176)



Abb. 176: Wände mit Mogul-Ornamenten im Innenraum des Indischen Pavillons im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930

Das Deckengemälde zeigt einen Sternenhimmel, der den genauen Stand der Gestirne zur Geburtsstunde von Amalia Scherrer wiedergibt.

²⁰ Bleistiftzeichnung von Walter R. Hall. In: Kunst en Schrijven bv, The Opera and the Orient. La Scala 1780–1930 at the Van Gogh Museum, Amsterdam, September–Oktober 2003, S. 20.

Oberhalb dieser ‚Palazzina Indiana‘ befindet sich die unvollendet gebliebene ‚Casa Araba‘. (Abb. 177)



Abb. 177: Casa Araba im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930

Die kubische Grundstruktur nordafrikanischer Wohnhäuser schließt mit einer Falkuppel ab. In das Innere des Gebäudes führt ein Hufeisen-Portal. Dattelpalmen säumen einen vom Pavillon ausgehenden Wasserlauf, während die das Gelände begrenzende Mauer von Zinnen bekrönt ist.

In der Nähe ergänzen barocke Springbrunnen aus Veroneser Stein die Anlage. Daran angebracht befinden sich Merkur und eine Spinnerin, die das Unternehmen der Familie Scherrer symbolisieren. Dem Höhenweg weiter folgend, passiert man einen aus Ziegeln gemauerten ägyptisierenden Pavillon in Pylonenform: den ‚Tempel der Nefertiti‘. Eine Kopie der Berliner Nofretetebüste mit vollendetem zweitem Auge steht im Innern, das zudem mit ägyptischen Säulen, Wandmalerei und Reliefplatten ausgeschmückt ist. Der Eingang des Baus wird eingerahmt von Horus- und Sachmet-Skulpturen. (Abb. 178) Dieser Ort dient bis heute als Grabstätte des Ehepaars Scherrer.

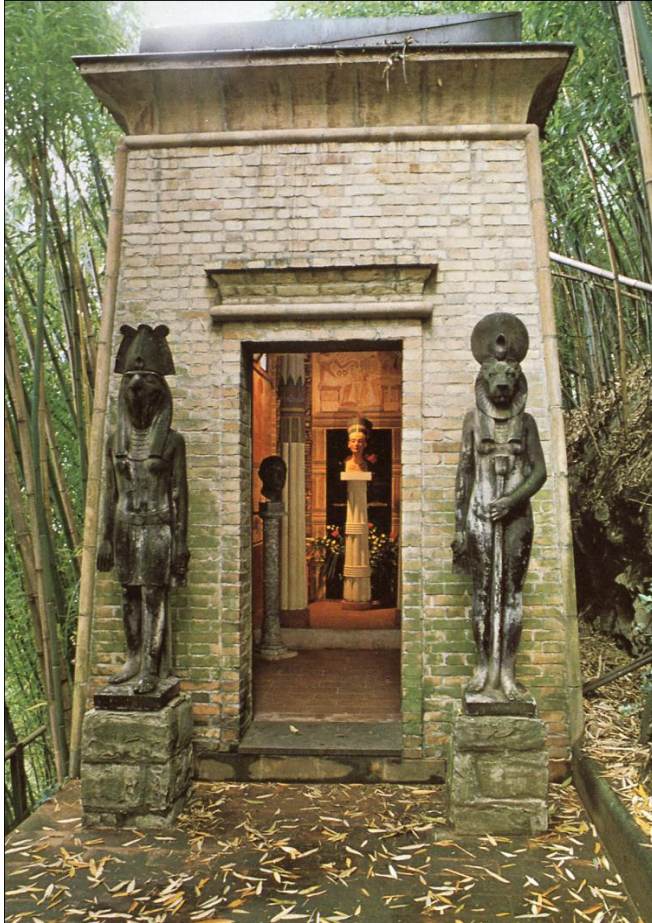


Abb. 178: Tempel der Nefertiti im Parco Scherrer in Morcote. Ab 1930

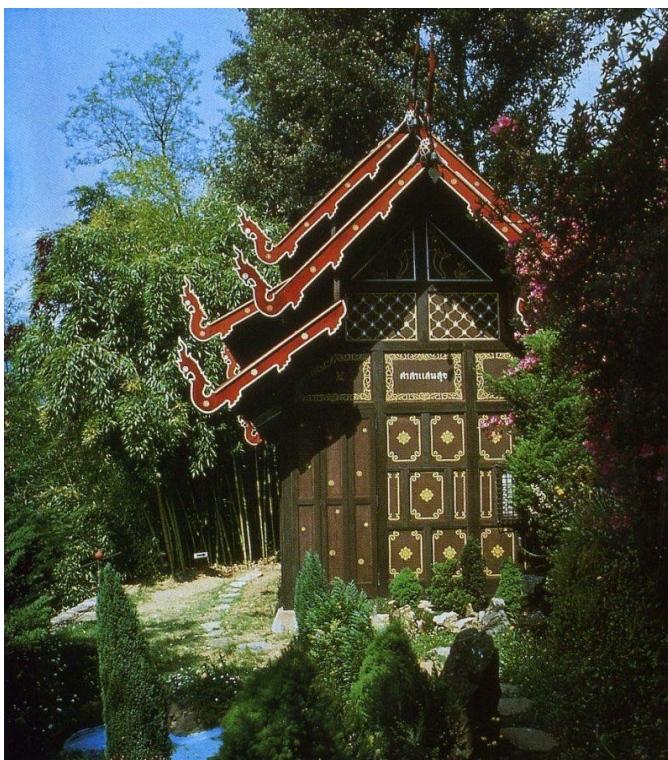


Abb. 179: Siamesisches Teehaus im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930

Der weitere Weg führt an einem hölzernen siamesischen Teehaus vorbei, das von Holzintarsien und roten Giebelaufsätze charakterisiert wird. Die umgebende

Komposition aus einem Teich, weißen Steinen und Bambus sollen auf Südostasien hinweisen. (Abb. 179) Im Anschluss daran steigt der Weg weiter an, es geht den Hang hinauf zum Apoll geweihten Sonnentempel. (Abb. 180)



Abb. 180: Sonnentempel im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930

Dieser höchste Punkt der Anlage lässt den Besucher nun in einen stilistisch anders gestalteten Gartenbereich eintreten. In diesem Teil befinden sich Ausstattungen, die der griechisch-römischen Kunst und Mythologie entlehnt wurden. Der Bereich des Sonnentempels, des Eretteo, der Limonaia, der Brunnenanlagen sowie Skulpturen etc. ist nicht nur räumlich abgetrennt, sondern auch bewusst weiter oben am Hang angesiedelt als der orientalische Bereich, um in diesem Teil des Parks auf den vermeintlichen Höhepunkt der künstlerischen und kulturellen Schöpfung zu verweisen. Lediglich eine räumliche Annäherung findet sich in dem Bereich der ‚Fontana Romana‘ und dem ‚Tempio di Nefertiti‘, was damit zusammenhängen könnte, dass Ägypten als Ursprung der europäischen Kultur angesehen wurde. Es findet ein Vergleich mit der europäischen antiken Kunst statt, die in Morcote als höherrangig – auch real räumlich weiter oben am Hang stehend – eingeordnet wird. So erstaunt es nicht, dass alle durch die Staffagebauten im Park Scherrer zitierten Länder koloniale Besitzungen europäischer Staaten waren.

Andere Zivilisationen und deren Bewohner dienten zur Bestätigung dieser Ansicht. Deren Typologisierung, die Festlegung rassistischer Stereotype und die Vorstellung vom ‚Wilden‘ spielen eine elementare Rolle in der imperial geprägten Weltansicht der Besitzer des Parks. Dass dem Garten auch eine erotische Komponente hinzugefügt wurde, vermitteln vordergründig die Skulpturen, die Bacchanten, Satyrn und ‚schwarze Sklavinnen‘ darstellen.

Nicht nur der Wunsch zu katalogisieren, einzuordnen und zu werten, um die Welt zu überblicken, sondern zu beherrschen, wird am Beginn des 20. Jahrhunderts das vorrangige Prinzip im Umgang mit anderen Lebensformen. Immer wieder tauchte im Exotismus die Tendenz auf, durch Diskriminierung und Zerstörung anderer Kulturen

die westliche Welt als die beste aller hervorzuheben. Es ist durchaus anzunehmen, dass das Ehepaar Scherrer eine Sympathie für die fremdländische Kunst und Architektur entwickelt hatte. Doch durch die formale Gestaltung des Gartens wird deutlich, dass es diese von einem polarisierenden, wertenden Standort aus betrachtete und über alles die europäische Antike als die wahre, richtige Kultur und letztendlich auch Politik stellte. In diesem kolonialen Konglomerat des Parco Scherrer wirkt die Demonstration von Herrschaftsgebaren und Auslese im Zusammenhang mit Erotik nachhaltig unangenehm.²¹

4.3. Fazit

Noch in den 1840er Jahren ist der Garten der Villa Durazzo-Pallavicini in Pegli mit Gebäuden, Landschaftsszenen und Wasserflächen mit Anspielungen auf Vergänglichkeit – Friedhof und Grotten – und Erlösung der menschlichen Existenz – großer See –, als eine Art philosophische Reise gestaltet worden. Ziel war ein illusionistisches ‚Elysium‘, in dem jeder Weltteil mit einem charakteristischen Bauwerk vertreten war. Daneben begann ein weiterer, Machtpotenzial beinhaltender Aspekt zu dominieren, der mit den sich ausbreitenden kolonialen Standpunkten immer mehr Einfluss gewann. Während mit den 1827 von Luigi Canina errichteten Propyläen der Villa Borghese Fürst Camillo Borghese seine genealogischen Potenziale mit wissenschaftlich exakten Zitaten präsentierte, beeinflussten in den folgenden Jahrzehnten auch Auffassungen zur imperialen Position Europas die Gestaltung der Gärten. Die Programme intendierten ferne Paradiese, die eine Position der weltumfassenden Kontrollierbarkeit und Erreichbarkeit vertraten. In den von 1867 bis 1909 angelegten ‚Giardini Hanbury‘ des Gartenarchitekten Ludwig Winter wurde dieses Prinzip schon sichtbar durch eine Kombination verschiedener auf Nordafrika und Ostasien bezogener Staffagen und kunstgewerblicher Objekte. Die botanisch ausgerichtete Gartenanlage ließ mehr die repräsentable Üppigkeit und die Erfolge des Sammlers in den Mittelpunkt rücken als eine ‚Reise ins Ich‘, wie dies noch in der Villa Durazzo-Pallavicini der Fall gewesen war. Dieser Park präsentierte bei aller Faszination für die Besonderheiten der verschiedenen Weltgegenden auch die Option diese durch Nachahmung und Katalogisierung beherrschen zu können. Dieser Ansatz wurde mit dem ‚Parco Scherrer‘, der erst in den 1930er Jahren angelegt worden war, unter der Betonung einer klassifizierenden Wertigkeit intensiviert. Auch Arthur Scherrer, der nicht nur der Eigentümer des Grundstücks, sondern auch für die Gestaltung mitverantwortlich war, hatte sein Vermögen wie die Hanbury-Brüder durch kaufmännische Tätigkeiten erworben und ließ nun die Eindrücke seiner Auslandsaufenthalte in die Anlage einfließen. Er gliederte mit mediterranen sowie fremdländischen Gewächsen, exotische sowie an die Antike angelehnten Pavillons und einem ägyptisierenden Gebäude die Gartenanlage in unterschiedliche Szenerien. Mit dieser Anordnung und der Darstellung rassistischer Stereotype in den einen erotischen Impetus innehabenden Skulpturen wurde die abwertende Sicht des Eigentümers deutlich: Die außereuropäische Welt wurde in dieser Anlage als Spielplatz für die wahren, die europäischen Herrscher betrachtet, deren Kultur mutmaßlich über allen anderen stand.

²¹ An dieser Stelle sei als weiterführender Vergleich auf die literarischen Werke von Burton, Lane, d'Annunzio u. a. verwiesen, bei denen die Verbindung von Gewalt und Erotik eine zentrale Stelle einnahm.

Gay, Peter: Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter, München 1996.

In einer Zeit des Umbruchs, in der die koloniale Besitzergreifung der Erde auch von Italien aus versucht wurde und der Faschismus seinem Höhepunkt zustrebte, qualifizierten sich diese mit exotischen Segmenten ausgestalteten Gärten dazu, den Eigentümern das Gefühl zu vermitteln, dass sie sich ihren eigenen durch einen Wertekatalog definierten Kosmos erschaffen könnten.

V: **Ausblick – der Orient der Moderne**

Nachdem verschiedene Gebäude durch Ornamente und Versatzstücke orientalisiert worden waren, setzten sich die Schöpfer der neuen Bauaufgaben der Zeit wie Fabriken, Bahnhöfe und Passagen zunächst aus Prestige Gründen mit historistischen Zitaten des Morgenlandes auseinander, doch auf der Suche nach einer adäquaten Gestalt begannen Architekten und Ingenieure schließlich, die konstruktiven Strukturen anderer Kulturen zu erfassen.

Die Bühne und der Film dienten wie zuvor schon der Garten, als ein Freiraum des Experimentierens. Die finanziell nicht aufwändige Möglichkeit, mit Kulissen zu spielen, ließ die Ausstattungen des neuen Mediums mit dem Theater und der Baukunst eine enge Verbindung eingehen. Zum Beispiel fanden Aufführungen der ‚Balletts Russes‘, welche in den zwanziger Jahren das Art Déco auf die Bühne brachten, Eingang in diese verschiedenen Kulturbereiche bis hin zur Mode. In dieser Phase war nicht mehr die exakte Umsetzung wichtig, sondern die Stimmung einer Szenerie. Farben, Kleidung, Bewegungen sollten das Exotische auf der Bühne zum Leben erwecken, doch ebenso etwas Neuartiges vermitteln. Adorno beschreibt diese Zusammenhänge zwischen Oper und Film, indem er die Oper als *„Platzhalter des noch ungeborenen Kinos“* definierte.²²

Die Kulissenaufbauten für den bereits erwähnten Film *„Intolerance“* von 1916 bedienen sich ähnlicher Gefüge wie im Jahrhundert zuvor die Oper. Als Vergleich sei nur kurz auf die Treppenanlage, die Monumentalfiguren und die Tempelarchitektur im Hintergrund zum Abschluss des Handlungsfeldes verwiesen, wie sie auch schon bei der Oper *„Aida“* 1871 zu sehen waren. Durch die Tatsache der sich bewegenden Bilder kam es kurz zu magischen Momenten im Kino, in denen die Realität der Ausstattung mit der Illusion der Leinwand verschmolz.²³ *„Was in der Realität so genannte Sachzwänge oft verhinderten, entfaltete sich ungehemmt in den Kulissenbauten von Theater, Film und Oper.“*²⁴

Die Wünsche, Hoffnungen und Sehnsüchte, die ein elitäres Publikum während des 19. Jahrhunderts auf die orientalisierenden Bauten und Theaterdarbietungen projizierte, wurden nun in den Filmen verarbeitet. Hier lernten die zuvor nur in den Köpfen vorhandenen Phantasiebilder nicht nur ‚laufen‘, sondern strahlten eine Faszination aus, die die Schwelle zwischen Imagination und Wirklichkeit überschritt.

²² Bereits in Verdis *„Aida“* tritt die heimliche Beziehung der romantischen Oper zum Hollywood-Monumental-Farbfilm offen zutage. In dieser Oper wurde schon eine Grenzüberschreitung vorbereitet, denn die Massenhaftigkeit der Mittel und die Monumentalisierung der Dekoration gefährdeten bereits die konstitutive Einheit des Theaterraums. Sie drängten von Bühne und Zuschauerraum ins Freie, nach draußen, zum Originalschauplatz, wo die Trennung von Schein und Wirklichkeit aufgehoben ist und die perfekte Illusion regiert. Damit wurde nicht nur nachhaltig die seit Beginn des 19.

Jahrhunderts herrschende Tendenz der Entzauberung und Versachlichung des Mediums Oper und des Ägyptizismus gefördert, sondern auch das ihr zutiefst eigene Prinzip der stilisiert-ästhetischen Äußerung, welches in zunehmend naturgetreuer Dekoration künstlich und sinnlos erscheinen musste, ad absurdum geführt. Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt 1975.

Csampa, Attila: *Aida – Ende aller Utopie*. In: Schreiber, Wolfgang (Hg.): Giuseppe Verdi. *Aida*. Texte – Materialien – Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 237ff.

²³ Ägyptomanie 1994, S. 352–356. Minas, Günter: Projektionen der Phantasie, Exotik im europäischen und amerikanischen Kino, In: *Exotische Welten – Europäische Phantasien* 1987, S. 210–219. Koebner, Thomas/Pickerodt, Gerhart (Hg.): *Die andere Welt*. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Exotismus, Frankfurt 1987. Lephrohon, Pierre: *L'exotisme et le cinéma. Les chasseurs d'images à la conquête du monde*, Paris, o. J.

²⁴ Bartetzko, Dieter: *Zwischen Zucht und Extase*, Berlin 1985, S. 167.

Seit dem beginnenden 20. Jahrhundert keimten Pläne auf, die die orientalischen Elemente mit der internationalen Moderne verbanden und der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Zum Beispiel entstanden 1902 in der Umgebung der Wagnerschule die Skizzen von Alois Bastl für den Palast der okkulten Wissenschaften in Paris sowie 1904 der Entwurf von Emil Hoppe und Otto Schönthal für die Synagoge in Triest. (Abb. 181, 182)

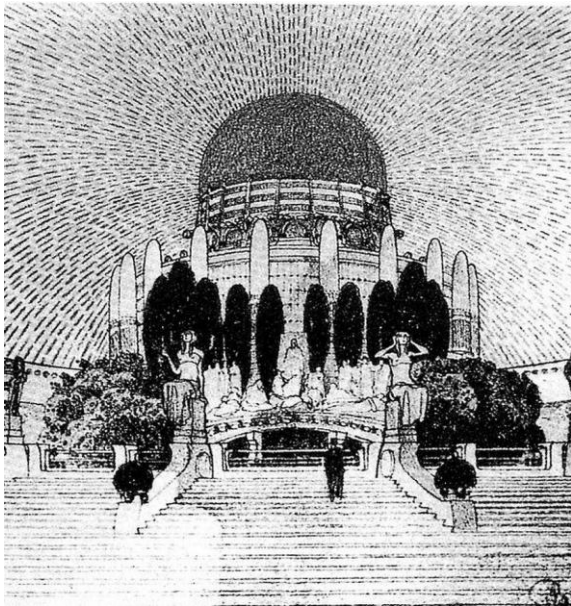


Abb. 181: Entwurf für den Palast der okkulten Wissenschaften. Paris. Alois Bastl. 1902

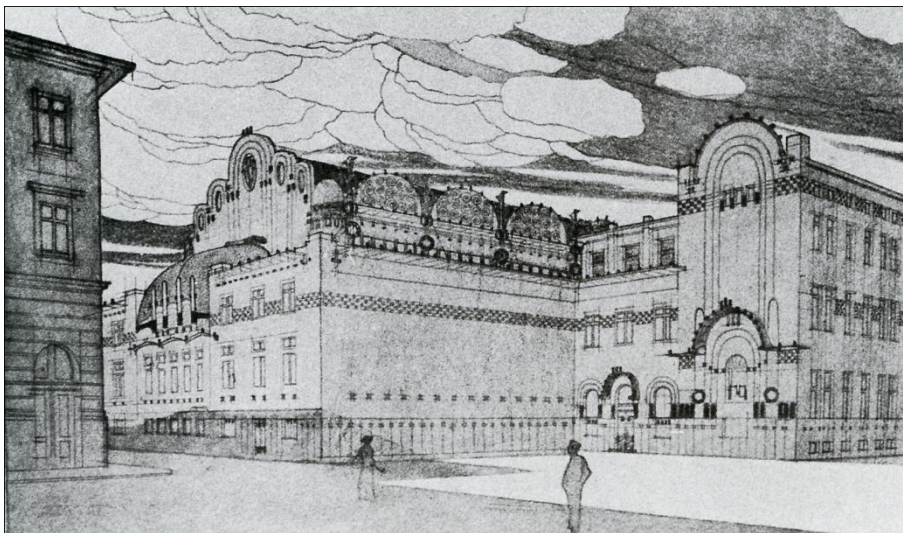


Abb. 182: Synagoge. Emil Hoppe und Otto Schönthal. Triest. 1904

Inkunabeln der Auseinandersetzung der Moderne mit dem Orient zeigt die Ausstattung des Theatersaales des großen Schauspielhauses in Berlin von Hans Poelzig von 1919, aber auch das ‚Fox Theatre‘ in Detroit von C. Howard Crane aus dem Jahr 1928, dessen Vestibül mit arabisch-indischen Elementen bestückt wurde.²⁵ (Abb. 183, 184)

²⁵ Weitere orientalisierende Entwürfe: Müller, Christian Philipp: Im Geschmack der Zeit. Das Werk von Hans und Marlene Poelzig aus heutiger Sicht, (Kat.) Amsterdam 2003, S. 89.

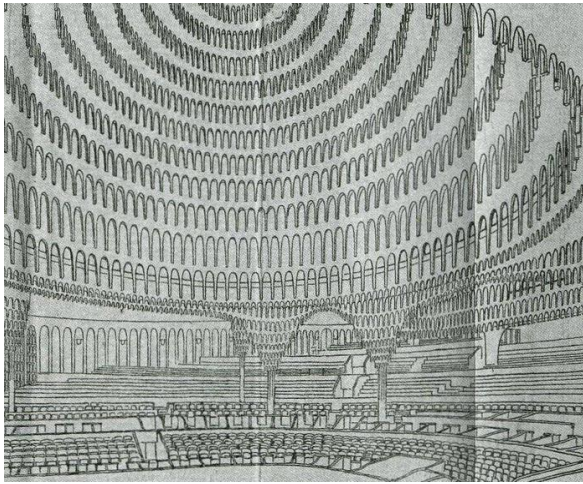


Abb. 183: Innenansicht des Aufführungssaales des Großen Schauspielhauses. Hans Poelzig. Berlin. 1919



Abb. 184: Fox Theatre. C. Howard Crane. Detroit. 1928

In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelte sich im Kreis einiger Mailänder Architekten eine Stilrichtung, die man mit dem Begriff einer neo-eklektizistischen Moderne umschreiben könnte.²⁶ Vor allem in der Lombardei verbreitet, korrespondierten die linearen Dekorationen des Liberty sowie die geometrisch-plastisch ausgeformten Teile des Art Déco mit dem Japonismus und der Suggestion einer assyrisch-babylonischen und neindischen Formensprache.²⁷ Die

²⁶ Der Autor Mangone zählt zu den architektonischen Vertretern dieser Richtung ebenso wie Aldo Andreani, Giulio Arata, Giuseppe Pantaleone Boni, Mario Chiattoni, Manfredo D'Urbino, Silvio Gambini, Carlo Meroni, Gaetano Moretti, Mario Palanti, Ulisse Stacchini, Cesare Tenca und Aldo Zacchi. Giusti/Godoli 1999, S. 66.

Fontana, C.: La Scuola Speciale d'Architettura. In: Il Politecnico di Milano. 1863–1814, Mailand 1981, S. 244.

²⁷ Giusti/Godoli 1999, S. 65ff.

Projekte dieser Gruppe enthalten eine pathetische Expression, die durch die Kombination mit einem monumentalen Exotismus entsteht. Der Architekturtheoretiker Alfredo Melani konstatierte drei Hauptgruppen der orientalischen Rezeption dieser Zeit: „*Stili asiatici o dell’Oriente antico*“, „*Bisantino*“ und „*Musulmano*“.²⁸

Jene Ausrichtung war im Frühwerk Piero Portaluppi, eines Vertreters der Mailänder Schule, besonders deutlich. In der Frühzeit seiner umfangreichen Tätigkeit greift er die Konfrontation mit asiatischen Bauformen immer wieder auf, wie es bis heute an dem Elektrizitätswerk ‚Crevola Toce I‘ in Crevoladossola von 1924 zu erkennen ist.²⁹ (Abb. 185)



Abb. 185: Elektrizitätswerk Crevola Toce I. Piero Portaluppi. Crevoladossola. 1924

Die Konstruktion des rechteckigen Gebäudekomplexes wird durch einen kräftigen, polygonal zulaufenden, an chinesische Pagoden erinnernden, fünfstöckigen Turmaufsatz zentriert. Dessen aus Dreiecken entwickeltes kupfernes Dach lässt das Bild einer Wasserkaskade entstehen: das Element, aus dem an diesem Ort Elektrizität gewonnen wird. Einzelne Dekorationen betonen Bauteile wie die Fensterumrahmungen, die aus grauem Stein – aus dem gleichen Material wie die unmittelbar anschließenden Berge – geformt wurden. Die umgebenden, mit geometrischen Steininformationen eingefassten Grünflächen greifen in ihrer Strenge japanische Zen-Gärten auf. Gleichzeitig enthalten sie Bezüge zu den als Ornamente eingesetzten elektrischen Spulen des Hauptportals. Bauteile dieses Kraftwerks wurden der sakralen Baukunst entlehnt. Die chinesischen Elemente greifen auf buddhistische Tempel zurück und der Grundriss ist auf christliche Kirchen zurückzuführen. Damit kann das Gebäude als ein prägnantes Beispiel der

²⁸ Giusti/Godoli 1999, S.68.

²⁹ Portaluppi erstellte weitere Kraftwerke in Crego, Verampio, Valdo und Cadarese, die alle im Stil der zwanziger Jahre ausgeführt wurden. Molinari, Luca, Piero Portaluppi. *Linea errante nell’architettura del Novecento*, Mailand 2003.

Industriekultur gelten, deren technische Errungenschaften geehrt wurden.³⁰ Durch die Wahl dieser Elemente wurde ein Sakralgebäude der modernen Technik – der Elektrizität – kreiert. Weitere Beispiele für das Aufgreifen von Exotismen im Zusammenhang mit dem Art Déco lassen sich finden, wie in dem Mausoleum Crespi in Villaggio Crespi d'Adda von Gaetano Moretti aus den Jahren 1905–08. (Abb. 186) Durch seine pyramidale Ausbildung bezieht es sich auf asiatische Sakralgebäude wie hinduistische Tempel und tibetische Stupas.



Abb. 186: Mausoleum Crespi. Villaggio Crespi d'Adda. 1905–08

Hundert Jahre nach dem Bau des Royal Pavilion in Brighton stand Südostasien erneut im Mittelpunkt des Interesses. Mit einer weiteren Welle des Orientalismus versuchte man nicht nur, eine andere Architektursprache, die dem überladenen Formalismus des Historismus gegenübertrat, sondern einen Neuanatz für das alltägliche Leben zu entwickeln: Philosophisch-religiöse Schriften traten verstärkt in den Blickpunkt und beeinflussten die Bemühungen der Lebensreformbewegung und der Theosophie.³¹

Je mehr historische Kulturen erforscht und ins Bewusstsein gerückt wurden, desto mehr wurde von diesem ‚Anderen‘ rezipiert. Um 1900 erhielten nicht wenige Anregungen durch die kambodschanischen Tempel Angkor Wats, welche im italienischen Jugendstil und Art Déco besonderen Widerhall fanden. Die konstruktiven Kombinationen des Art Déco mit jenen Formen wurden als Grundlage für unzählige Häuser und Grabmäler der ersten 20 Jahre des neuen Jahrhunderts angewendet.

Nicht nur okzidentale Auftraggeber waren von dieser neuen Bewegung fasziniert. Künstler wie beispielsweise Eckart Muthesius oder Galileo Chini erhielten Aufträge aus Asien; Muthesius arbeitete für den Maharadscha von Indore und Chini war für

³⁰ Molinari beschreibt eingehend, wie die gesamte Anlage, der Aufbau des Grundrisses, der Haupteingang, der Vierungsturm und der hintere Anbau als Teil einer klösterlichen Kreuzgangskonstruktion sich auf christliche Sakralbauten beziehen. Molinari 2003, S. 62.

³¹ Zander, Helmut: Theosophie und Anthroposophie. In: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, (Kat.) Darmstadt 2001, Bd. 1, S. 433–436.

das thailändische Königshaus tätig.³² Diese Aufenthalte hinterließen fruchtbare Spuren in den Werken der Baumeister. Künstler wie Galileo Chini oder Raimondo d'Aronco wählten eine eklektizistische Praxis mit philologisch korrekten Zitaten für ihre architektonische Beschäftigung mit fernen Kulturen. Chini zum Beispiel entwarf ab 1914 Architekturen und Bühnenszenierungen, die sich zwischen dem neuen Stil und dem thailändischen Formenrepertoire bewegten.

Nicht umsonst sahen die expressionistischen Architekten und Theoretiker das ‚Licht‘ der Erkenntnis aus dem Osten kommen. Das römische Schlagwort „*ex oriente lux*“ wurde gerne gebraucht, so auch von Bruno Taut 1919 für den Titel eines Aufsatzes,³³ und Erich Mendelsohn pries die Pagode, „*die ihren Formenrausch breit austrägt, die Welt mit der Urwüchsigkeit ihres Dschungellebens zu beglücken.*“³⁴

Nach einer ersten Annäherung dank der Weltausstellungen waren es die Reisen in den Orient, die, wie für Bruno Taut, Frank Lloyd Wright und Le Corbusier dokumentiert, eine nachhaltige Faszination für die Funktionalität der Konstruktionsprinzipien und für die Schlichtheit der nordafrikanischen wie auch der japanischen Bauweise hervorriefen. Tauts Reisen zwischen 1916 und 38 von Istanbul über Russland bis nach Japan finden ihren deutlichen Niederschlag in seinem Konzept „*Das japanische Haus und sein Leben*“.³⁵ Neben den mit eigenen Augen gesehenen Bauten sind ihm genauso die nur auf Fotografien bewunderten hinduistischen Tempelanlagen Indiens und die buddhistischen Pagoden in Burma und Thailand Vorbild. Sein Entwurf zum Kristallhaus von 1919 kann dem Chamukhte-Tempel in Palitana, Indien, gegenübergestellt werden. (Abb. 187, 188)

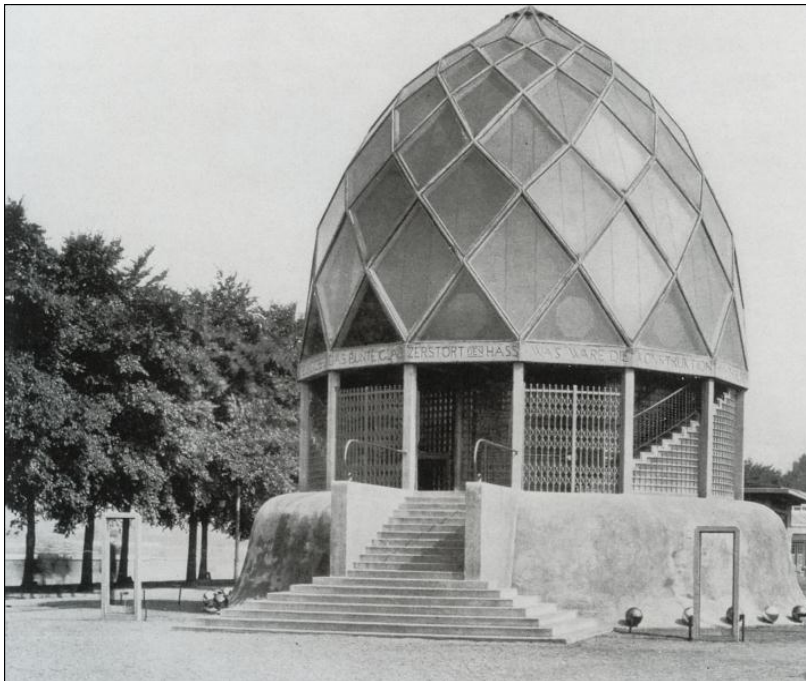


Abb. 187: Das Glashaus (Pavillon der Glasindustrie). Werkbundausstellung. Köln. Bruno Taut. 1914

³² Niggli, Reto: Der Palast des Maharadschas in Indore. Architektur und Interieur, Stuttgart 1996. Bonatti Bacchini, Maurizia: Galileo Chini e Oriente. Venezia – Bangkok – Salsomaggiore, Parma 1995.

³³ Taut, Bruno: Ex oriente lux. In: Das hohe Ufer, 1/1, 1919, S. 15–18.

³⁴ Mendelsohn, Erich: Ohne Titel, Wendlingen 3/10, 1920, S. 2.

³⁵ Speidel, Manfred (Hg.): Bruno Taut: Das japanische Haus und sein Leben, Berlin 1997. (Original: Houses and People of Japan, Tokio 1936).



Abb. 188: Chamukhte–Tempel, Palitana, Indien. Ab 11. Jahrhundert. Aus: Bruno Taut: Die Stadtkrone, Abb. 71

Wie zuvor der Garten und die Bühne öffneten sich die internationalen Ausstellungen architektonischen Experimenten. Damit ist ein Freiraum in der Öffentlichkeit geschaffen worden, um sich außerhalb der klassischen Konventionen und Bauordnungen an Stilformen und Materialien zu versuchen. Für seine vielfältigen utopischen Entwürfe nutzte Taut den experimentellen Charakter des Pavillons; beispielhaft kann das legendäre Glashaus der Werkbundausstellung von 1914 in Köln angeführt werden. (Abb. 189)

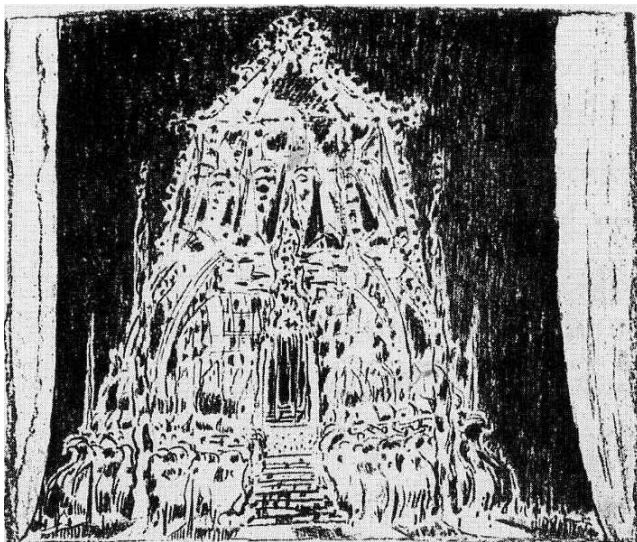


Abb. 189: Entwurf für ein Kristallhaus. Bruno Taut, Der Weltbaumeister, 1919, Bild 24

Zwar behauptete Ludwig Mies van der Rohe 1924: „[Es ist] *ein aussichtsloses Bemühen, Inhalt und Formen früherer Bauepochen unserer Zeit nutzbar zu machen.*“³⁶ Dennoch wurde bei genauerer Betrachtung immer wieder deutlich, dass auch bei den Versuchen eine moderne, nicht von der Vergangenheit beladene Architektursprache zu finden, die historischen Vorbilder und damit auch die orientalische Baukunst im Bildgedächtnis verhaftet waren und bei der Entwicklung der neuen Formen mehr oder weniger bewusst hineinspielten. Die traditionelle japanische Bauweise schien in ihrer Versachlichung der natürlichen Materialien, der klaren Formgebung und des ‚offenen Grundrisses‘ den veränderten politischen wie sozioökonomischen Verhältnissen Europas gerecht zu werden. Die

³⁶ Mies van der Rohe, Ludwig: Baukunst und Zeitwille. In: Johnson, Philip: Mies van der Rohe, Stuttgart 1957, S. 207.

Villa Katsura, um 1640 in Kioto entstanden, galt als die architektonische Ikone, von welcher die veränderten Prinzipien Europas abgeleitet wurden. (Abb. 190)



Abb. 190: Villa Katsura. Kioto. Um 1640

Wie ein Gartenpavillon in die umliegende Landschaft eingebunden, erinnern die Wohnhäuser Japans an das Provisorium der imaginierten Urhütte. Durch die Rezeption der japanischen Wohnbauten übernahm das Abendland einen Aspekt, der bisher nur in Grünanlagen zu finden war: eine Öffnung hin zur Umgebung, eine völlige Durchdringung des Hauses durch die Natur. Die Schlichtheit der Raumarchitektur wählt sich den Landschaftsausblick als Bild. Westliche Architekten setzen sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhunderts bis hin zur Gegenwart mit der Bauweise Japans auseinander. Schon seit den 1890er Jahren sind an den frei stehenden Privathäusern Frank Lloyd Wrights nicht zu verleugnende Übernahmen zu erkennen. Er arbeitete jahrelang in Japan und baute in Tokio von 1916 bis 1922 das Imperial Hotel. Auch Mies van der Rohe, von Wright zur Beschäftigung mit dem japanischen Wohnbau angeregt, setzte die Verbindung zum Außenbereich in seinen Planungen systematisch um. Der von Mies van der Rohe errichtete Ausstellungspavillon der Weimarer Republik auf der Weltausstellung 1929 in Barcelona wie auch seine zeitgleich entstandene Villa Tugendhat in Brünn sind Vorbilder für die weiteren architektonischen Entwicklungen.³⁷ (Abb. 191)

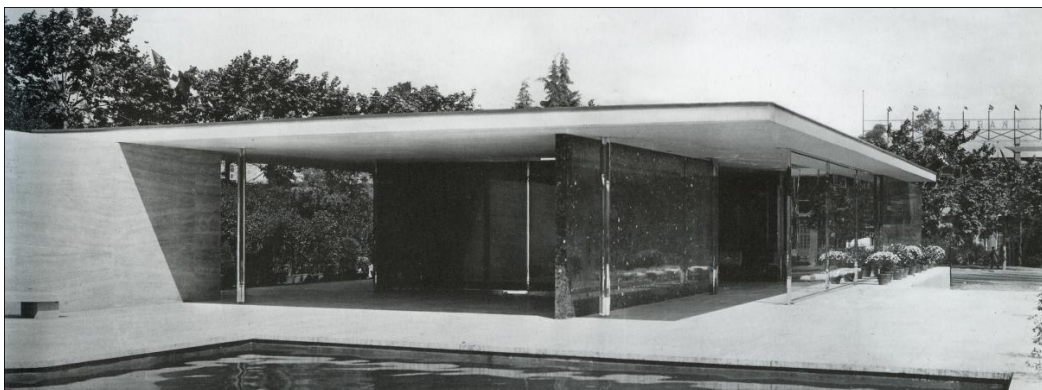


Abb. 191: Deutscher Pavillon. Weltausstellung Barcelona, Spanien 1929. Ludwig Mies van der Rohe

Im Widerspruch zu dem leidenschaftlichen Versuch vieler Architekten, sich den Historismen des Stilbegriffs zu entledigen, kamen andere Avantgardisten wie Le Corbusier nicht ohne Rückgriffe aus. Dass sich viele als revolutionär verstanden,

³⁷ Bauten wie das Farnsworth House, 1949–1951 in Plano, Illinois, von Ludwig Mies van der Rohe sowie das 1949 errichtete Glass House in New Canaan von Philip Johnson weisen eine absolute Konsequenz in der Umsetzung der japanischen Idee auf. Haus und Umwelt durchdringen sich völlig. Die Architektur gibt nur Schutz vor Kälte sowie Regen durch Glaswände und das Dach.

bedeutete nicht, dass sie auf Anleihen verzichteten, sondern dass neue gesucht und gefunden wurden. „Im Übrigen beschmutzt die Geschichte nicht unsere Hände. Im Gegenteil, sie füllt sie uns.“³⁸ Daher verwundert es nicht, dass beispielsweise Le Corbusiers Werk nicht ohne die Impressionen Nordafrikas entstehen konnte. Auf seiner großen Orientreise 1911 besuchte er auch Istanbul und erfasste hinter dem Reichtum des Dekors die konstituierenden räumlichen Verhältnisse.³⁹ In „Vers une architecture“ von 1922 wurde die Moschee als Beispiel eines Bauens von innen nach außen und einer nach dem Prinzip der Steigerung aufgebauten Raumfolge interpretiert. Dem schlossen sich der mit Antonio Sant’Elia befreundete Mario Chiattone, dessen spätere Entwürfe für Wohnhäuser die Formensprache des italienischen Rationalismus vorwegnahmen, an. Vincenzo Fani (Pseudonym VOLT) sowie Virgilio Marchi entwickelten um 1918–29 unwirkliche Konzepte, die sich formal mit gleichzeitigen Ideen deutscher Expressionisten wie Bruno Taut und Hermann Finsterlin vergleichen lassen.⁴⁰

In der Verarbeitung durch die Moderne sind die ägyptischen und nordafrikanischen Anregungen nicht eindeutig von den Baugedanken Mesopotamiens zu trennen. Die Beschäftigung mit dem Alten Ägypten und den als archaisch geltenden Epochen Babyloniens als auch Assyriens erschloss sich aus den rational erkennbaren Gemeinsamkeiten der Konstruktion und dem Stabilitätswert der altägyptischen Architektur. Die Assoziation der Form und Gestalt von technischen Bauten, deren Funktion erst einmal überzeugen muss, lag nahe an der stabilen, streng geometrischen ägyptischen Baukunst und damit deren Profanisierung, was den neuen Bauaufgaben diente. Andererseits war umgekehrt dadurch auch eine Nobilitierung der im 19. Jahrhundert aufgekommenen Industriegebäude zu sehen. Die Monumentalität der einfachen Gestalt und der Masse waren Aspekte, die von Le Corbusier für ‚Mundaneum‘, 1929, und beim Projekt Grand Hotel Babylon, 1923, von Adolf Loos gezeigt werden. (Abb. 192, 193)

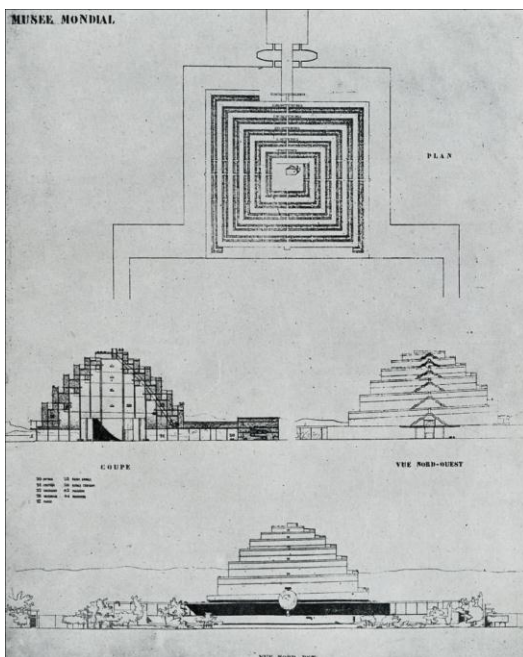


Abb. 192: Mundaneum. Le Corbusier. 1929

³⁸ Boesinger, Willy/Stonorov, Oscar (Hg.): Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Zürich 1930, Bd. 1, S. 8.

³⁹ Baker, Geoffrey, H.: Le Corbusier. The Creative Search, New Orleans, USA 1996.

⁴⁰ Krufft 1985, S. 466–480.

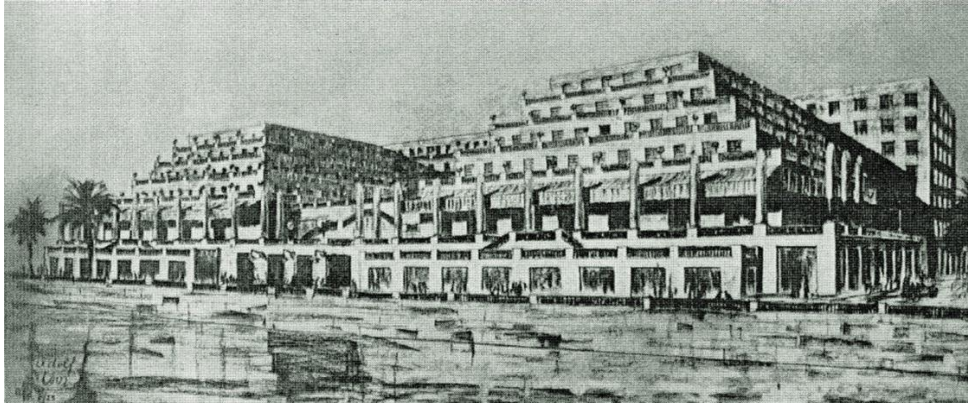


Abb. 193: Präsentationsblatt zum 'Grand Hotel Babylon' für die Promenade des Anglais in Nizza. Adolf Loos. 1923

Sogar die zumeist nicht in die Realität umgesetzten Entwürfe Sant'Elia lassen historische Ausrichtungen erkennen. Obwohl der Futurist Anleihen völlig ablehnte, konnte er sich in seinen Entwürfen nicht freimachen von Übernahmen, wenngleich sich diese weniger in der Dekoration, als in den Konstruktionen finden lassen. Er sprach im futuristischen Manifest von der *“bellezza nuova del cemento e del ferro viene profanata con la sovrapposizione di carnevalesche incrostature decorative, che non sono giustificate né dalle necessità costruttive, né dal nostro gusto, e traggono origine dalle antichità egiziana, indiana o bizantina”* („Die neue Schönheit des Zements und des Eisens wird durch das Vorblenden karnevalesker Schmuckinkrustationen entweiht, die weder durch bauliche Notwendigkeit noch durch unseren Geschmack zu rechtfertigen sind und die ihren Ursprung im ägyptischen, indischen oder byzantinischen Altertum haben“)⁴¹

So enthält der 1914 entstandene Entwurf für ein Elektrizitätswerk Bauteile, die sich aus Pylonen und den monumentalen Ausmaßen der Tempelanlagen Altägyptens und Indiens ableiten lassen. (Abb. 194)



Abb. 194: Entwurf eines Elektrizitätswerkes. Antonio Sant'Elia, 1914

⁴¹ Lampugnani, Vittorio Magnano: Antonio Sant'Elia. Gezeichnete Architektur, München 1992, S. 43. Arata, Giulio Ulisse: L'architettura futurista. In: Pagine d'Arte, Mailand Nr. 14, 30. August 1914. Mangone, Fabio: L'orientalismo nell'architettura milanese dei primi decenni del novecento. In: Giusti/Godoli 1999, S. 74. Lampugnani 1992, S. 43.

Deren Verwertung ist nicht als ein Kopieren zu verstehen, sondern als ein Aufgreifen der gestalterischen Grundelemente, einer auf Feierlichkeit und Dynamik ausgerichteten Konstruktion.

Die Diskussion um die außereuropäischen Bauten und deren Aufnahme in die westliche Kultur, die weit bis in das 20. Jahrhundert Auswirkungen hatte, gab somit wichtige Impulse, die zur Entwicklung der internationalen Moderne beitrugen. Aus dem Orientalismus des 19. Jahrhunderts synkretisierte sich eine neue Architekturauffassung, die die Baukunst des 20. Jahrhunderts zutiefst veränderte.

VI. Schlussbetrachtung

Die tiefe Leidenschaft, die Europa für den Orient in vielfacher Weise ergriffen hatte, führte schon vor der imperialen Ausbreitung zu einem kontinuierlichen Kontakt, der über den Handel und kriegerischen Konflikte verstärkt Italien zu einem Knotenpunkt des Austauschs werden ließ. Literarische Bearbeitungen und spektakuläre Forschungsergebnisse rückten das Morgenland zunächst in den Fokus eines gebildeten Publikums. Die sinnlichen Gemälde der Orientalisten, aber auch die Bühnenbilder für Oper und Theater, die späterhin durch Fotografie und Film ergänzt wurden, unterstützten die Entwicklung, die fernen Gebiete in den Köpfen der Allgemeinheit zu einem vertrauten Ort für Träume und Sehnsüchte werden zu lassen. Die Begegnung mit anderen Kulturen wurde durch Ausstellungen, bessere Transportmöglichkeiten und neue, schnelle Kommunikationstechniken popularisiert. Der verbreitete Eurozentrismus lenkte nicht nur die Einstellung zu den Bewohnern entfernter Gebiete, sondern auch die Bewertung ihrer Zivilisation und den Umgang mit dieser. Darin enthalten war die Ambivalenz zwischen einem von der Phantasie der Romantiker geprägten Ort und den Eroberungen der tatsächlich vorhandenen Märkte, die die darin angelegte Konfrontation unterstützten. Aus diesem Antagonismus, der zwischen dem wissenschaftlichen Rationalismus und der unberechenbaren, mythisch verklärten Sinnlichkeit changierte, formten sich im 19. Jahrhundert die orientalisierenden Bauten Italiens. In dem umfassenden Zeitraum von 140 Jahren, zwischen 1800 und 1940, blieben die exotischen Gebäude auf der Halbinsel gegenwärtig. Während im nördlichen Europa und den USA die Beschäftigung mit dem Orient schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Internationale Moderne formte, wurde in Italien bis in die 1930er Jahre neben diesen neuen architektonischen Entwicklungen der im 19. Jahrhundert verhaftete Strang der Orientrezeption weitergeführt. Mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs brach er unmittelbar ab. An dem außergewöhnlich langen Nachklang war möglicherweise die mit soziopolitischer Unzufriedenheit angereicherte Situation Italiens in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts beteiligt, wie aber auch die durch Mussolini erneut aufgenommene territoriale Ausbreitung des Reiches. Manche Vertreter der Moderne unterstützten das ‚neue Rom‘ des Duce, so dass in der Abkehr dazu an den althergebrachten Architekturen festgehalten wurde. Somit symbolisiert die orientalisierende Baukunst die Unruhe, die durch die gesellschaftlichen Umbrüche und einschneidenden Veränderungen mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts in Europa entstanden.

Motivanalyse

Durch die Analyse der unterschiedlichen Gebäudetypen kristallisierte sich heraus, dass die Implikationen der architektonischen Orientrezeption in Italien Modifizierungen unterlagen, die sich aus verschiedenen Ansätzen geformt hatten. Die aktuellen Debatten um die gesellschaftlichen Erneuerungen aufdeckend, zeigte sich das Herbeisehnen nach veränderten Lebensstrukturen im Exotismus. Anfänglich optimistische Aufbrüche durch die Bildung eines Nationalstaates zerplatzten an den Realitäten, so dass die Unsicherheiten eines neuen Zeitalters den Rückzug ins Privatleben forcierten. Neue Bauaufgaben forderten an die Stadt und Industrie angegliche Gestaltungen; imperiale Ideen verlangten einen direkten, wertenden Vergleich.

a. Identitätsfindung

Die Suche nach einer Bauweise, die dem politischen Selbstverständnis Italiens als Staat Ausdruck verleihen sollte, ließ einzelne orientalisierende Projekte entstehen.

Neben einigen wenigen musealen Inszenierungen und Denkmalsentwürfen wurden vor allem ab 1885 Pavillons für die Identität stiftenden Ausstellungen mit außereuropäischen Formen ausgestattet. Diese ephemeren Bauten gründeten in dem zu dieser Zeit auch in Italien Fuß fassenden Gedanken einer territorialen Ausbreitung.

Dagegen dienten seit den 1870er Jahren die orientalisierenden Sakralgebäude den jüdischen Gemeinden Italiens als Zeichen von Autonomiebestrebungen. Die morgenländische Baukunst der Synagogen sollte auf die ferne Herkunft des Glaubens sowie auf die toleranten Zeiten des maurischen Spaniens anspielen, in denen ein Miteinander der verschiedenen Religionsgemeinschaften möglich gewesen war. Anhand von drei Beispielen konnte dargelegt werden, wie durch die Ausmaße und Lage der Synagogen auf die akzeptierte Stellung der Juden innerhalb der städtischen Kommune hingewiesen wurde. Das Beispiel des Wettbewerbs für die römische Synagoge, die erst 1901–04 errichtet wurde, machte die Akzeptanz des orientalisierenden Stils in dieser Zeit für die jüdischen Tempel deutlich. Mit der Anpassung an die hauptstädtischen Gegebenheiten ging ein Rückschritt der gleichberechtigten Position einher.

Diese emanzipatorische Entwicklung ist ebenso an den neuen Denkmälern von wohlhabenden jüdischen Bürgern abzulesen. Der maurische Stil im Zusammenspiel mit ägyptisierenden Formen, wie am Beispiel des Mausoleums Schilizzi in Neapel gezeigt, demonstrierte die Hoffnung auf den Erhalt der Souveränität der Juden. Durch die Wahl der besonderen Formen für Synagogen und Denkmäler stellten sich die Juden in den Mittelpunkt einer aktuellen Diskussion. Immer wieder wurde kritisiert, dass die orientalischen Zitate ihrer Sakralgebäude besser nur im traditionellen Gefüge der Vergnügungsarchitekturen genutzt werden sollten. Anhand dieser gegensätzlichen Positionen offenbarte sich die Schwierigkeit, veränderte Gegebenheiten anzunehmen und war zugleich ein Argument, den jüdischen Gemeinden ein ernsthaftes Bemühen um einen eigenen Baustil absprechen zu können.

Das Ensemble der Industrieanlage Crespi, das zwischen 1878 und 1928 bei Bergamo entstand, kann als Beispiel eines gezielten Einsatzes von exotischer Architektur für die Gestaltung des Prestiges einer Fabrikationsstätte und der Endprodukte angeführt werden. Islamische Ornamente und Versatzstücke wurden in allen Bereichen der Arbeitersiedlung, den angrenzenden Funktionsbauten, in dem zur Fabrik gehörenden Elektrizitätswerk, der Fabrikantenvilla und dem Landsitz der Fabrikeigentümer als Symbol für eine Qualitätssicherung eingesetzt, da die feinste Baumwolle bis heute im islamisch bestimmten Ägypten wächst. Mit dem Aufgreifen von moslemischen Bauteilen sollten Assoziationen ausgelöst werden, die das hergestellte Produkt mit Qualität verbanden. Zusätzlich bildeten sie für die Arbeiter des Werkes ein Motiv als ein in allen Bereichen von Villaggio Crespi und den Fabrikantenvillen wiederzufindendes Symbol der Zugehörigkeit.

b. Neue Konzepte

Durch die Umwälzung der politischen Systeme Europas wurde auch der Diskurs um veränderte Weltbilder aktuell. Dass sich diese Sinnsuche auch im Aufgreifen exotischer Baukunst niederschlug, ist nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass seit dem 18. Jahrhundert die Südlande – zunächst die Südsee, dann auch Nordafrika und die östlichen Mittelmeerregionen – als Gebiete angesehen wurden, die vermeintlich von den Zwängen der nordeuropäischen Zivilisation entfernte Lebensräume boten.

Die Umsetzung lebensphilosophischer Vorstellungen in der Architektur konnte zuerst an den Residenzen der Freimaurer festgemacht werden. Die sienesisische Villa ‚Il Pavone‘ ist als Beispiel für eine Anzahl symbolhaft gestalteter Gärten, Villen und Versammlungsräume angeführt worden. Angelehnt an anglo-chinoise Grünanlagen ergänzten ägyptisierende Zitate und islamische Teile die Anlage zu einem ‚Weg der Erkenntnis‘ als freimaurerische Demonstration von Konfessionalismus, gemeinsam mit der politisch motivierten Vorstellung von einer besseren Gesellschaft.

Aufgrund der schlechten ökonomischen Lage nach der Zusammenfügung Italiens zu einem Nationalstaat musste sich der Süden der Halbinsel mit einer strukturellen Neuorientierung auseinandersetzen. Für Neapel entwarf der dort ansässige Ingenieur Lamont Young seit 1874 Vorschläge, die darauf abzielten, durch eine verbesserte Infrastruktur sowie den Ausbau von Bade- und Vergnügungsanlagen die Stadt zum Zentrum des aufkeimenden Massentourismus zu machen. Inspiriert durch englische Vorbilder wählte er für seine Architekturen islamisch-indische und venezianische Anleihen, die schon visuell dem Erholung Suchenden eine imaginäre Reise fern des Alltags eröffnen sollten. Gleichzeitig waren die extravaganten Projekte ein Experiment, um sich durch die Wahl der nicht etablierten Stile bewusst von der klassizistisch ausgerichteten Baubestimmung Neapels abzusetzen und allein dadurch einen Neuanfang zu veranschaulichen.

An Lamont Youngs Projektideen anknüpfend wurde seit 1874 in der agrarisch geprägten Landschaft des Salento versucht, ein ähnliches touristisches Konzept umzusetzen. Auch in der südlichsten Region Italiens drängten die nach dem Risorgimento ausbleibenden wirtschaftlichen Verbesserungen zu einer Veränderung der bestehenden Verhältnisse. Eine Neuparzellierung des Gebietes gab den Ingenieuren Giuseppe und Pasquale Ruggieri die Gelegenheit, den Fremdenverkehr auszubauen. Die Entwicklung von Badeorten und Verkehrsverbindungen verweist zusammen mit den entstandenen orientalisierten Landhäusern darauf hin, dass nicht nur die barocken Bautraditionen der Großgrundbesitzer abgelehnt wurden. Eine offen zur Schau getragene Hinwendung zu einer von den althergebrachten Machtverhältnissen unabhängigen Verdienstmöglichkeit durch den Tourismus wurde angestrebt.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts siedelten auf der vor Neapel liegenden Insel Capri sich immer mehr Personen an, die der europäischen Industriegesellschaft den Rücken kehren wollten, um nach eigenen Idealen leben zu können. Das ‚Andere‘ in der orientalisierenden Architektur dieser Zeit vermittelte dem europäischen Betrachter ein Bild von Exotik, das Assoziationen an ein irdisches, mit Üppigkeit, Reichtum und sinnlicher Freizügigkeit ausgestattetes Elysium aufkommen ließ. Der nordeuropäische, in der Lebensreformbewegung kulminierende Wunsch nach Licht und Luft hatte auf Capri einen großen Anteil an der touristischen Entwicklung der Insel. Anhand einiger beispielhaft vorgestellter Privatresidenzen konnten diese Zusammenhänge dargelegt werden. Eine Tendenz zu kubischen, an nordafrikanische Architektur erinnernde Gebäude, die mit maurischen Versatzstücken und Ornamenten versehen wurden, lösten zur Jahrhundertwende Villen ab, die sich nun eher an die nordeuropäische Orientrezeptionen anlehnten und immer mehr Räume und Terrassen zur Umgebung hin ausrichteten. Durch die befremdlich wirkenden importierten Bauformen wurde eine zusätzliche Verstärkung der Abgrenzung in Phantasieräumen erreicht.

c. Abgrenzungen

Die in Italien zunehmend resignative Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit stand konträr zu den politischen Hoffnungen des Staates nach dem Risorgimento. Der umfangreichste Teil der orientalisierenden Gebäude Italiens entspross individuellen Interessen. Beleuchtet wurde ein Dasein, das nichts dazu beitrug, die politischen und wirtschaftlichen Probleme des neuen Staates zu beseitigen, sondern in abseits gelegenen, abgeschlossenen Konstrukten die Individualität pflegte. Bereits um 1800 wurden solche Anlagen als Negierung der gesellschaftlichen Gegebenheiten errichtet. Bei Palermo entstand für den neapolitanischen König Ferdinando I. die Palazzina Cinese als Aufenthaltsort. Obgleich der Aufenthalt auf dieser Insel kein freiwilliger war, erweckt der von den Restriktionen der Tagesgeschäfte abgeschirmte Regierungssitz durch das exotische Erscheinungsbild den Anschein, in den Lustbarkeiten der absolutistischen Herrschaft dauerhaft versinken zu wollen. Eine Sehnsucht nach unveränderter Stabilität und eine Verdrängung der für die Monarchie prekären Lage wohnen dieser Architektur inne.

Weitab der Stadt Florenz wurde seit der Jahrhundertmitte in betonter Zurückgezogenheit das von einem großen Park umgebene Castello Sammezzano zu einem herausragenden Beispiel des Streits um die außereuropäische Baukunst. Mit dem Ausbau des ehemals mittelalterlichen Kastells, dessen Interieurs sich durch eine große Vielfalt und Pracht feiern, schuf der Eigentümer Ferdinando Panciatici Ximenes D'Aragona zwischen 1841 und 1870 einen Standort, der eine Einheit zwischen seiner Familienherkunft und seinem auserlesenen Weltbild aufzeigen sollte. Wesentliche Quelle für das Verständnis ist ein zu seinen Lebzeiten unveröffentlichtes Traktat. Darin breitete Panciatici seine Gedanken zur Architektur aus, die sich auf Naturphänomene stützten. Aufgrund seiner familiären Herkunft, die der Marchese bis zum maurischen Spanien zurückführen konnte, sah er den für ihn passenden Baustil im orientalisierenden. Nur einer Nebenlinie entstammend, war die Betonung seiner Genealogie umso wichtiger, da gleichzeitig die Feudalstrukturen durch das aufstrebende Bürgertum immer mehr an Einfluss verloren.

Dagegen bietet die zwischen 1929 und 1935 erbaute Villa Gheza in Breno das Beispiel einer bewusst restaurativ angelegten Baustruktur. Eine für das beginnende 20. Jahrhundert charakteristische Hausform wurde mit maurischen Ornamenten und Versatzstücken verkleidet, die aus den Musterbüchern des 19. Jahrhunderts stammen. Demonstrativ abgegrenzt von der nahen städtischen Kommune durch die periphere Hügellage, eine das Grundstück umgebende Mauer, die kufischen Inschriften, den das Haus umfangenden Wassergraben sowie durch die Wahl der islamischen Bauelemente markiert diese Anlage den Rückzug des Eigentümers in seine eigenen Fiktionen. Der Auftraggeber des Hauses, der Rechtsanwalt Maffeo Gheza, wollte seit Beginn seiner Karriere in Breno durch technische Innovationen die Wirtschaft des Tales beleben. Mit seinen fortschrittlichen Ansichten scheint er, wie die am Gebäude und der Mauer angebrachten Inschriften aufzeigen, nicht allzu erfolgreich gewesen zu sein. Die im gesamten Außenbereich sichtbaren Zitate enthalten eine klare Absage an die Bewohner des Tales.

Abseits der Ortschaften auf einem Hügel liegend und zusätzlich von einem Park umgeben, ist diesen zuvor genannten Bauten gemeinsam, dass durch die Verdunkelung der Innenräume mit Buntglasfenstern ein Blick nach außen verwehrt wird. Damit wurde die Konzentration auf das erschaffene innere Universum betont. Zudem entstand die Gewohnheit, das Interieur in einer fast neurotischen Angst vor der leeren und ungeschmückten Fläche zu gestalten. Dies offenbarte zudem den

Wunsch, eine traditionsreiche und sinnlich üppige Ausstattung entstehen zu lassen, wie man sie sich für den Orient durch die literarische und bildliche Tradierung vorstellte. Trotz aller aktuellen Konflikte wurde das Leben in der östlichen Ferne als eine Art zeitloser Freiraum wahrgenommen, an dem man sich ausrichtete. Dagegen stand die sich selbst allzu einengende und geregelte Welt des Westens. In einer Zeit der massiven gesellschaftlichen, technischen und politischen Umwälzungen, einhergehend mit der beginnenden Zerstörung der Natur, wurde das Morgenland somit zur frei gestaltbaren Bühne, auf der nun die egozentristischen Architekturphantasien ausgelebt werden konnten. Damit nobilitierte sich der Bauherr als Garant einer selbstgeschaffenen Welt, die er beherrschen konnte. In den frühen, mehrheitlich vom Adel geplanten Wohnsitzen sah man die Einflussnahmen aus dem Orient als ein Leben bestimmendes Konzept an. Nach 1900 lässt sich parallel zum Anstieg der Vergnügungsarchitekturen ein Verschwinden der adligen Klienten feststellen. Das wohlhabende Bürgertum, das nach 1870 immer mehr die Rolle des Auftraggebers der nach neuesten Erkenntnissen gestalteten Bauten übernahm, nutzte die exotischen Formen zur elitären Abgrenzung.

Neben den Privatresidenzen boten zum Ende des 19. Jahrhunderts die orientalisch gestalteten Heilorte und Kuranlagen einen besonders wirkungsvollen Raum der kommerziell orientierten Realitätsnegierung. Auch an diesen Stätten fanden sich die Entsprechungen der aktuellen Mangelerscheinungen, Sehnsüchte und Obsessionen der europäischen Gesellschaft in Architektur übersetzt. Die Rocchetta Mattei, deren Umbau zu einem vieltürmigen, polychromen Ensemble 1870–75 stattfand, kann als frühes Beispiel einer solchen luxuriösen Heilanlage gesehen werden. Sie bildet ein Beispiel für den Übergang von einer Privatresidenz zur käuflichen Exklusivität. An dieser Forschungsstätte der Elektro-Homöopathie, die Conte Cesare Mattei auch als Wohnort gewählt hatte, hatte ein internationales Publikum die Option, sich architektonisch und geografisch fern der Realität fühlen. Bis zum Zweiten Weltkrieg wurde den alten Gesellschaftseliten nochmals durch eine Oase wie Salsomaggiore für einige wenige Jahre ein letztmaliges Luxuserleben gegönnt. Das Thermalbad Berziera wurde mit den neuesten Orientalismen ausgestattet, deren Elemente aus Thailand, Indien und Byzanz stammten. Zusammen mit Anleihen an römische Bäder und das Art-Déco sollten diese nun als exklusiv angesehenen Stile das Extravagante des Ortes betonen.

Gleichzeitig bot das ursprünglich städtische Phänomen der Massenunterhaltung nun auch für wenige Stunden die Möglichkeit eines denkbaren Rückzugs aus der Wirklichkeit. Im Rahmen der immer größer werdenden Anforderungen des Industriezeitalters war ein breites, aus Bürgern und Arbeitern bestehendes Publikum von diesen kleinen Fluchten, seien es Feuerwerksinszenierungen oder Theater, fasziniert.

Exotische Anlehnungen, die sich den Weltausstellungen annäherten, fanden sich auch bei den Inszenierungen für die Florentiner Purimfeste der 1880er Jahre mit islamisierenden und chinesisches Dekorationen im Bereich des alten Ghettos. Obwohl die Wahl der nordafrikanischen Formen durch die im gleichen Stil gestalteten Synagogen noch einen sakralen Gehalt zu haben schien, wurde zwei Jahre später mit der ‚Città Cinese‘ deutlich, dass ab diesem Zeitpunkt der Vergnügungsaspekt immer mehr in den Vordergrund rückte. Kurz darauf eröffnete 1889 in Florenz das Garten-Restaurant Alhambra. Bei diesen Fest- und Vergnügungsarchitekturen ist zu beobachten, dass wieder mehr auf zu Klischees gewordenen Versatzstücken der jeweils gemeinten Stile und Länder zurückgegriffen wurde. Ein Anführen bekannter Bauten durch Ornamente oder Versatzstücke genügte, um den gewünschten Exotik-Effekt hervorzurufen. Nicht mehr das genaue wissenschaftlich abgesicherte und auf

den neuesten Forschungen beruhende Zitat war gefragt, sondern die allgemeine, schnelle Wiedererkennbarkeit, um sofort eine aus dem Alltag führende Atmosphäre entstehen zu lassen.

d. Abbilder des Willens

Noch Mitte des 19. Jahrhunderts wurden in Italien Parkanlagen wie die der Villa Durazzo Pallavicini nach den Prinzipien William Chambers als ‚Abbild der Welt‘ angelegt. Uminterpretiert wurde diese Idee durch die bessere und schnellere Erreichbarkeit ferner Weltgegenden aufgrund der imperialen Ausbreitung. Nicht mehr nur allein die Faszination der fernen und fremden Gebiete stand hinter der Anwendung der Stile, sondern eine Verfügbarkeit dieser Kulturen zur eigenen Zweckdienlichkeit. Schon an der Villa Hanbury konnte dies wahrgenommen werden. In dem Interesse, botanische Gesichtspunkte zu gestalten, entstand ein begehbarer Katalog, in dem – neben Architekturstaffagen und Originalobjekten aus dem Orient – die kolonialpolitischen Auswirkungen ablesbar wurden.

Die Bezüge auf ein solches Formenrepertoire in diesen Zusammenhängen gingen nicht selten davon aus, dass die Beziehungen zu fernen Ländern keine zwischen machtpolitisch äquivalenten Gegnern waren. Im Park Scherrer, der 1930, zu einem Zeitpunkt der neuerlichen kolonialen Ausbreitung Italiens, angelegt wurde, bildete sich der Aspekt der kulturellen Wertigkeit besonders aus. Obwohl auch dieser noch Grundsätze der Chambers'schen Gärten innehat, wurde offensichtlich, dass in diesem Park, eine ‚Welt im Kleinen‘, die zum ‚Weg der Erkenntnis‘ führen sollte, nun ideologisch umgedeutet worden war. Exotische Bauten wurden in einer Weise angeordnet, um die europäische Kultur als vermeintlichen Gipfel der Schöpfung im wertenden Vergleich zu erheben. Beim Betreten der verschiedenen Gartensegmente wird durch abgegrenzte Bereiche zusammen mit der Wegführung eine Annäherung an die Staffagen festgelegt. Durch die Einansichtigkeit auf die Fassaden scheinen diese zu Filmkulissen zu werden. Durch das Beschreiten des zur höchsten Erhebung des Gartens führenden Pfads sollten sie zur Erkenntnis beitragen, dass die Antike und damit Europa der Höhepunkt aller Zivilisationen blieb. Jene durch Erotik und Völkerschauen bestimmten Skulpturen der Anlage unterstützten dieses herrschaftliche, weniger empathisch ausgerichtete Interesse an der Welt.

Architektonische Veränderungen

Die annähernd 200 orientalisierenden Bauten Italiens gehören meist Bereichen der Architektur an, in denen traditionell mit Neuerungen experimentiert werden konnte. Mit 70 dokumentierten Wohnhäusern, Villen und Landsitzen ist die größte Gruppe zu nennen. Sieben bisher bekannte Interieurs ergänzen diesen Zweig. Acht Gartenanlagen, vier Treibhäuser und 13 Staffagen haben einen bemerkenswerten Anteil an der orientalisierenden Baukunst Italiens. 27 Säpulkral- und sieben Sakralgebäude wurden in Italien erstellt. Ausstellungsbauten sind mit 19 Objekten vertreten. Weiterhin sind neun Thermal- und Badeanlagen sowie Strandpavillons errichtet worden. Vier technische Bauten wie Elektrizitätswerke, Fabrikanlagen und Brücken waren aufzufinden. Im Bereich der Vergnügungsarchitektur, zu der Lichtspielhäuser, ein Kristallpalast, Theater, ephemere Festaufbauten und Dioramen gerechnet werden, fanden sich insgesamt 13 Konstruktionen. Außerdem konnten noch sieben Hotels, drei Kioske, zwei museale Ausstattungen, einen Sportclub und eine Apotheke der Auflistung bisher hinzugefügt werden.

Spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde bei der Errichtung dieser Objekte immer mehr Wert auf exakte Detailzitate gelegt. Man ahmte Architekturteile, Ornamentik sowie die Fassungen anderer Kulturen nach und kombinierte diese mit

europäischen Strukturen. Dies führte zu minutiösen Teilkopien, jedoch wurde nie ein ganzes Gebäude nachgeahmt. Für charakteristisch hielt man vor allem die Polychromie, geschweifte Dächer, Minarette, Kuppeln, Portale, Hufeisenbögen, Stalaktiten und Säulen, die zu Konstruktionen zusammengefügt wurden. Das Ringen um eine Erneuerung zeigte sich in dieser ‚Maskierung‘ der europäischen Bauten mit den Stilen. Die Übernahmen hinterließen zuweilen den Eindruck, als hätte man die innere reichhaltige Ausgestaltung eines außereuropäischen Domizils nach außen gefaltet. Während die Wohnhäuser im islamisch beeinflussten Raum durch glatte, schlichte Außenmauern von der inneren Pracht und Vielfältigkeit nichts durchließen, entsprach diese Auffassung nicht den Repräsentationswünschen der Westeuropäer. Das Erscheinungsbild der abendländischen Baukunst wurde überformt, jedoch noch nicht der Aufbau verändert. Grundlage dieser Werke waren die Veröffentlichungen über islamische und asiatische Kulturen, die zwischen den 1860er und 70er Jahren die Kenntnisse darüber rapide ansteigen ließen. Diese sehr detailreich angelegten Publikationen für interessierte Laien und Fachleute gleichermaßen wurden bis zum Ende der 1920er Jahre in großer Anzahl herausgegeben.

Durch mehrfachen Kulturtransfer entstanden heterogene Orientalismen, die in erster Linie von der städtischen Öffentlichkeit geprägt wurden. Metropolen wie Mailand, Florenz, Neapel und Palermo waren durch ein internationales Publikum Orte des Austausches. In Florenz wurde der Marchese Ferdinando Panciatichi Ximenes D’Aragona durch die sich in der Stadt aufhaltenden Vertreter der Ästhetisusbewegung zu seiner Vorstellung von Baukunst angeregt. Die exotischen Synagogen Italiens verweisen wegen der Zitate weiterer jüdischer Sakralarchitekturen Europas auf einen internationalen Kontext, der von den zugewanderten aschkenasischen Juden in Italien gefördert wurde. Vor allem Anregungen aus England sind in die Baukünste Italiens bis in die Mitte der 1920er Jahre hineingetragen worden. Neben dem lange währenden Einfluss von William Chambers Publikationen ließ die in vielen Regionen Italiens ausgefochtene Feindschaft gegen die Truppen Napoleons eine zusätzliche Nähe zum Inselstaat entstehen. Zuweilen waren auch in Italien niedergelassene Ausländer an Planungen beteiligt, wie dies die Villen Capris und die Konzeptionen Lamont Youngs für Neapel zeigen. Youngs häufige Besuche in England und die Kenntnis der baulichen Entwicklungen des kolonialen Indiens nutzte er für seine Vorschläge zum Ausbau des Fremdenverkehrs in der süditalienischen Stadt. Seine Entwürfe erfuhren im Salento eine modifizierte Verbreitung durch die in Neapel ausgebildeten Ingenieure und Architekten, die für die Neustrukturierung dieser ländlichen Region zuständig waren. Auch für Sizilien war die Orientrezeption Englands maßgebend. Tradiert wurde sie durch die niedergelassenen britischen Marsala-Händler und den internationalen Kontakten der Stadt Palermo. Die seit 1881 stattgefundenen Ausstellungen in Mailand bezeugen ebenso den innereuropäischen Austausch Italiens. Mit dem 20. Jahrhundert entstand z.B. um Piero Portaluppi eine Gruppe, die sich auf der Suche nach einer zeitgemäßen Architektur den internationalen Entwicklungen zur Moderne anschloss.

Die orientalisierenden Bauten müssen als ein zunächst nur einem kleinen gebildeten, mehrheitlich adligen Kreis zugängliches Phänomen definiert werden. In diesem sah schließlich auch der Bürger eine Möglichkeit, die Ermittlung eines ‚Codes‘ für die Darlegung neuer, von bürgerlichen Imaginationen geprägte Lebensmodelle zu unterstützen. Das intensive Herbeisehnen innovativer Lösungen für den eigenen vertrauten Bereich wurde gespeist von der Konfrontation mit zivilisatorischen

Zeugnissen des Morgenlandes und dem Wunsch nach Aneignung dieser anderen Kulturen. Mit der Gründung des Königreichs Italien stieg die Bautätigkeit der weitab von Städten oder in Kurorten liegenden Residenzen an. Diese nach eigenen Imaginationen ausgestatteten privaten Refugien waren für eine Gesellschaftsschicht gedacht, die angesichts der Schwierigkeiten nach der Nationenbildung mutlos geworden war. Gegen Ende des Jahrhunderts entwickelten sich exotische Formen aufgreifende Vergnügungsarchitekturen, die Vielen die Flucht aus dem Alltag für wenige Stunden anboten.

Aus dieser kontinuierlichen Kontroverse um orientalische Bauformen ergaben sich im Laufe der untersuchten 140 Jahre verschiedene Aspekte. Im frühen 19. Jahrhundert verstärkte eine romantisch-emotionalisierte Auffassung die Legenden über die fernen Länder. Diese Exotismen wurden mit Imaginationen belegt, die eher die Andersartigkeit im Allgemeinen betonen sollten. Die Idee eines schillernden Orients, der unzählige Möglichkeiten eröffnete, bot auch einen Ausweg aus den Verstrickungen des Diktats der festgelegten Gefüge. Damit enthüllte die Beschäftigung mit dem ‚Mythos Orient‘ neben der wissenschaftlichen Aneignung, die schon einen Gedanken der Inbesitznahme wie auch der Dekonstruktion der romantischen Vorstellung in sich trug, die Bedürfnisse der westlichen Welt.

Der orientalisierenden Baukunst wie auch der frühen Moderne lagen eine Vorliebe zum Inszenieren bildhafter Architektur und das Bemühen um ostentativen Stimmungsgehalt zugrunde. Beide Richtungen spielten mit der Überraschung des pathetischen Eindrucks, unterstützt von Lichtmystik und einer Irrealität der Erscheinung, die eine Emotionalisierung dieser Gebäude zur Folge hatte. Das ästhetische Orientbild basierte auf visuellen Vorlagen, Texten und Assoziationen, die historische Veränderungen nicht wahrhaben wollten und eine eigene Ideenwelt konstituierten. Die ins Literarische oder von der bildenden Kunst umgesetzten Visionen des alterslosen, längst vergangenen Orients, den man ähnlich wie die Gotik als goldenes Zeitalter ansah, wurden rezipiert. Einige Bautypologien wie die der Gärten, Villen, Badeanlagen und Vergnügungsarchitekturen erschienen durch ihren theatralischen und den Oberflächen betonenden Dekor wie Kulissen für die Fiktionen der sich in ihnen aufhaltenden Personen. Schriftsteller, Künstler und Reisende wie Pierre Loti, Elihu Vedder und Kapitän d’Albertis, die sich selbst aufgrund ihrer Biografie in orientalisierenden Umfeldern inszenierten, waren keine Einzelfälle. Sie erschufen nicht nur Impressionen des Orients durch museale Interieurs und romanhafte Erzählungen, sondern wurden in ihren Wohnsitzen zu einem Teil dieser Imagination. Mit den introvertierten Universen der Landvillen, Kurorten und Vergnügungsgebäuden, wie sie in der temporären Abgeschlossenheit des „Zauberbergs“ charakterisiert wird, wurde deutlich, dass der Rückzug ein Synonym für die keine Lösungswege beinhaltenden Umwälzungen der italienischen Gesellschaft war.

Gewünscht war eine architektonische Definition des eigenen ‚inneren‘ Morgenlandes als Gegenmodell. Mittels einer exotisch inszenierten Architektur, die durch die nachwirkenden Bilder aus dem Fundus der Orientalmaler und der Literatur gespeist wurde, konnte man diese Anschauungen als virtuellen Raum erleben. Durch das Eintreten in die orientalischen Sphären wurde eine Option zur inneren Freiheit eröffnet.

Aus den zuvor präsentierten Ansätzen wird deutlich, dass es keine einheitliche Anwendung dieser extravaganten Baukunst gab. Verschiedene Standpunkte griffen

auf gleiches Informationsmaterial zurück, um Konstruktionen zu errichten, deren Auftraggeber vielgestaltige Beweggründe hatten. Es sollte davon ausgegangen werden, dass diese Motivationen zu differenzierten Orientalismen führten. Obwohl außereuropäische Elemente verwendet wurden, barg zum Beispiel der Bau einer Synagoge als Symbol der Emanzipation eine andere Intention als die Demonstration kolonialer Macht in einer Gartenanlage. Entgegengesetzt verhalten sich die Motive für Privatresidenzen zu den östlichen Baustrukturen für Fabrikanlagen. Gemeinsam ist diesen abwechslungsreichen Objekten, dass an ihnen veranschaulicht werden kann, inwieweit die Begegnung mit fremden Kulturen, deren Erzeugnissen und vor allem die Konfrontation mit anderen Lebensstrukturen Spuren hinterlassen hat und wie dies exemplarisch für Italien dargelegt werden konnte.

Angesichts der aktuellen Debatte um Transkulturalität lässt sich besonders gut nachvollziehen, dass die menschliche Zivilisation die Koexistenz von Kulturen mit größter Verschiedenheit in sich birgt und gerade aus dieser lebt. Dieses Zusammenfließen von verschiedenen Kulturen findet nicht nur durch einen harmonischen Prozess statt, in dem das Andere ohne Konflikte aufgenommen wird. Ein kultureller Wandel entsteht sowohl aus friedlichen Begegnungen als auch durch gewaltsame Umbrüche. Manche dieser gesellschaftlichen Errungenschaften entstanden aus Irrtümern und Missverständnissen zwischen Einzelnen und den Gemeinschaften.⁴² Doch durch das Kennenlernen anderer Welten wurden westliche Grundwerte relativiert und neue Denkhorizonte eröffnet.

Mit der weiteren Erforschung wie auch der Inbesitznahme des Morgenlandes verschob sich der Fokus: Die Entwicklung zum Stil der internationalen Moderne lag in der sich verändernden Aufnahme der exotischen Formen begründet. Für neue Bauaufgaben wurden schließlich Strukturen und deren Funktionen aus fernen Ländern übernommen. Das Aufgreifen von öffentlichen Badeanlagen stand in Zusammenhang mit dem wiederentdeckten Hammam, sowie auch der Bazar in den neuen Typus der glasüberdeckten Fußgängerpassage einfluss. Die Arbeiten Frank Lloyd Wrights und Le Corbusiers erläutern die Inspiration durch die Konstruktionsprinzipien asiatischer – speziell der japanischen und nordafrikanischen – Wohnbauten. Obgleich viele europäische Architekten Rückgriffe konsequent ablehnten, konnten sie sich nicht endgültig von den historischen Anlehnungen lösen.

Der Aufbruch in die Suche nach Manifestationen neuer Lebensumstände war ein wesentlicher Beitrag, den die orientalisierende Baukunst leistete und der zur Entwicklung einer zeitgemäßen Baukunst führte. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließ sich schließlich eine nochmals verstärkte Analyse der konstruktiven Strukturen der islamischen Welt und Ostasiens beobachten, aus dem der synkretistische Vorgang genährt wurde, der für die Ausbildung der modernen Architektur und spezifischer Stadtphänomene verantwortlich war. Die Begegnung mit der orientalischen Architektur und Kultur entwickelte neue Stadträume wie die Passagen, Badeanlagen etc., die die Bevölkerung in den Metropolen zu einem veränderten Umgang mit diesen animierte.

Der darin enthaltene gesellschaftliche Wandel vertiefte die Auseinandersetzung mit dem Orient. Wie das Abendland boten jene fernen Gebiete auch in den vergangenen Jahrhunderten keinen einheitlichen Kulturraum. In den Konflikten und den nach außen getragenen jeweiligen Weltbildern wurde ein Modus der Interaktion bezeugt. Die Annäherungen wie auch die Kontroversen führten zu einem massiven interkulturellen Wandel während des 19. und 20. Jahrhunderts. Auch wenn häufig

42 Trojanow, Ilija/Hoskoté, Ranjit: Kampfabsage, München 2007, S. 22–23.

genug verschobene Bilder der außereuropäischen Realitäten präsentiert wurden, regte es zumindest dazu an, innovative Projekte zu entwickeln, die die soziale Ordnung verbessern helfen sollten. Aus dieser ‚cross culture‘ entwickelte sich nicht zuletzt in Europa die orientalisierende Baukunst. Dieser assimilative Prozess des Fremden schuf dynamischen Positionen, die an einer Architekturentwicklung teilhatten, die Ausdruck der beginnenden Moderne waren.

VII: Literaturverzeichnis

A

- Abdel-Halim, Mohamed: Antoine Galland. La vie et son oeuvre, Paris 1964.
- Ackerman, Gerald M.: Jean-Léon Gérôme. His Life – His Work. 1824–1904, Paris 1997.
- Ackerman, Gerald M.: Les Orientalistes de l'École Britannique, Paris 1997.
- Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst. 1730–1930, (Kat.) Wien 1994. (französische Ausgabe: Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidentale, Paris 1994).
- Algarotti, Francesco: Opere del Conte Algarotti, 8 Bde., Livorno 1764/65.
- Algarotti, Francesco: Opere del Conte Algarotti, 17 Bde., Venedig 1791/94.
- Alisio, Giancarlo: Lamont Young (1851–1929): Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana del ottocento, Rom 1978.
- Alisio, Giancarlo: Architettura dell'Ottocento a Napoli: Il Mausoleo di Schilizzi. In: Cassani, Silvia (Hg.): Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa, Neapel 1988, S. 423–428.
- Aliseo, Giancarlo: Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica a Napoli, Neapel 1997.
- Allers, Christian W.: Capri, München 1892.
- Altheim, F.: Erste Beziehungen zwischen Ost und West. In: Mann, Golo (Hg.): Propyläen Kunstgeschichte Bd. II, Berlin 1962.
- Antonini, Adriano: Parco Scherrer. Giardino delle Meraviglie, Morcote, o. J.
- Arata, Giulio Ulisse: L'architettura futurista. In: Pagine d'Arte, Mailand Nr. 14, 30, August 1914.
- Arata, Giulio Ulisse: L'architettura arabo-normanna ed il Rinascimento in Sicilia, Mailand 1914.
- Arditi, C. L.: Metodo facile per la misurazione delle fabbriche, Lecce 1878.
- Arditi, C. L.: Guida teoretico-pratica ai lavori di fabbrica, Lecce 1888.
- Argan, o. V.: L'architettura dell'Eclettismo – fonti, teorie, modelli. 1750–1900, Mailand 1975.
- Ariés, Philippe: Geschichte des Todes, München 1980.
- Ariés, Philippe: Bilder zur Geschichte des Todes, München 1984.
- Ariés, Philippe: Geschichte des privaten Lebens, Frankfurt 1991.
- Arizzoli-Clémentel, Pierre: Charles Percier et la salle égyptienne de la villa Borghese. In: Colloque Piranèse et les Français, Rom 1978, S. 1–32.
- Assmann, Jan: Die Zauberflöte: Oper und Mysterium, München 2005.
- Atlante Bresciana: Nummer 21, Brescia 1989. La Villa Gheza, S. 74–77.
- Azzi Visentini, Margerita (Hg.): Die Gärten des Veneto, München 1995.

B

- Bagatti Valsecchi, Pier Fausto/Kipar, Andreas: Der Landschaftsgarten zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland, Mailand 1996.
- Baker, Geoffrey, H.: Le Corbusier. The Creative Search, New Orleans, USA 1996.
- Baltrusaitis, Jurgis: Imaginäre Realitäten, Köln 1984.
- Banca Nazionale dell'Agricoltura (Hg.): Immagini dell'industria italiana, Mailand 1977.
- Baratta, Antonio: Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, Paris 1819.
- Barillari, D.: La villa egiziana di Antonio Lasciac a Gorizia – revival islamico nella Mitteleuropa. In: Quasar Nr. 18, Florenz Juli–Dezember 1997, S. 19–30.
- Bartetzko, Dieter: Zwischen Zucht und Extase, Berlin 1985.
- Bataille, Georges: L'érotisme, New York, 1962.
- Bauer, Eva Gesine: Meisterwerke erotischer Kunst, Köln 1995.

Baumgart, Fritz: Ägyptische und klassizistische Baukunst. Ein Beitrag zu den Wandlungen des architektonischen Denkens in Europa. In: Humanismus und Technik 1.2, o. O. 1953, S. 70–90.

Baumgart, Fritz: Oberitalien, Köln 1986.

Beauthéac, Nadine/Bouchart, François-Xavier: L'Europe Exotique, Paris 1985.

Beaver, Paul: The Crystal Palace 1851–1936, London 1970.

Béguin, Albert: L'Âme Romantique et le Rêve, Paris 1956.

Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008.

Benevolo, Leonardo: Storia dell'architettura moderna, Bari 1960, dt. München 1978.

Benjamin, Roger: Orientalism. Delacroix to Klee, New South Wales 1998.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, Frankfurt 1982.

Benzi, Fabio/Cefariello Grosso, G.: Galileo Chini 1873–1956, Mailand 1987.

Benzi, Fabio: Galileo Chini - il percorso della pittura, Montecatini 1988.

Bianca, Stefano: Hofhaus und Paradiesgarten. Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt, München 2001.

Bickham, George: The Beauties of Stowe or a Description of the most noble houses, gardens and magnificeant buildings ..., o. O., o. J.

Boesinger, W./Stonorov, O.: Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1910–1929, Zürich 1948.

Boito, Camillo: I principi del disegno e gli stili dell'ornamento, Mailand 1882 und 1887.

Boito, Camillo: L'arte italiana e industriale, Mailand 1892.

Boito, Camillo: Questioni pratiche dei belle arti, Mailand 1893.

Bollettino dei Musei Civici Genovesi: XII Nr. 34–35. Il salotto turco del Capitano Enrico Alberto D'Albertis, Genua, Dezember 1990, S. 89–94.

Bonatti Bacchini, Maurizia: Galileo Chini e Oriente, Parma 1995.

Bonneville, Nicolas: De l'esprit des religions, Paris 1792.

Born, Jan/Graves, Matthew: Bruce Chatwin. Der Traum des Ruhelosen, Frankfurt 1998.

Börsch-Supan, Eva: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967.

Bossaglia, Rossana/Bonatti Bacchini, M.: Tra Liberty e Déco – Salsomaggiore, Parma 1986.

Bossaglia, Rossana/ Quesada, M., (Hg.): Gabriele d'Annunzio e la promozione delle Arti, Mailand 1988.

Bossaglia, Rossana (Hg.): Gli orientalisti italiani, Turin 1998.

Bossaglia, Rossana/Godoli, E./ Rosci, M. (Hg.): La nascita del Liberty. Turin 1902, Le arte decorative internazionali del nuovo secolo, Mailand 1994.

Braudel, Fernand: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II., Frankfurt 1998.

Braudel, Fernand/Duby, Georges/Aymard, Maurice: Die Welt des Mittelmeeres; Frankfurt 1987.

Bredenkamp, Horst/Diers, Michael/ Schoell-Glass, Charlotte (Hg.): Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums, Hamburg 1990.

Brentjes, Burkard: Die Kunst der Mauren, Köln 1992.

Bret, François (Hg.): Influence de l'Orient sur l'architecture en Provence, Marseille 1982.

Brix, Michael/Steinhauser, Monika: Geschichte allein ist zeitgemäß, Gießen 1978.

Brockhaus Enzyklopädie, Mannheim 1999.

Brües, Eva: Die Schriften des Francesco Milizia (1725–98). Jahrbuch für Ästhetik

und allgemeine Kunstwissenschaft 6, o. O. 1961.
Bucci, Moreno: Il Teatro di Galileo Chini, Florenz 1998.
Buchholz, Kai/Latocha, Rita, Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hg.): Die Lebensreform, 2 Bde., Darmstadt 2001.
Bunt, C. G.: Hispano-moresque fabrics, Leigh on Sea 1966.
Buscioni, Maria Cristina: Esposizioni e ‚Stile Nazionale‘ (1861–1925), Florenz 1990.

C

Calvesi, Maurizio: Il Mito dell’Egitto nel Rinascimento, Florenz 1988.
Canina, Luigi: Le nuove fabbriche della Villa Borghese denominata Pinciana. Dichiarazione dell’architetto Luigi Canina, Rom 1828.
Cantone, Gaetana/Prozillo, Italo: Case di Capri, Neapel 1994.
Capitano, V.: Giuseppe Venanzio Maruviglia – architetto, ingegnere, docente, Palermo 1985.
Caramel, Luciano/Longatti, Alberto: Antonio Sant’Elia. The Complete Works, Mailand 1987.
Cardini, Franco: Europa und der Islam. Geschichte eines Missverständnisses, München 2000.
Careri, Gemelli: Giro del mondo, Neapel 1699.
Carocci, G.: Il congresso degli Orientalisti a Firenze. In: L’illustrazione Italiana, a.V. N. 40, 6. Oktober 1878, S. 218–219.
Carrot, Richard G.: The Egyptian Revival. Its sources, monuments and meaning. 1808–58, Berkeley 1978.
Carter, Peter: Mies van der Rohe at Work, London 1999.
Castaldo, Paolo/Profumo, Paola: I Giardini Botanici Hanbury, Turin 1999.
Castellazzi, Giuseppe: Ricordi di Architettura orientale presi dal vero, Venezia 1871–74, Reprint: Robotti, Ciro: Lecce 1995.
Cazzato, o.V./Mantovano o.V.: Paradisi dell’eclettismo, Ville e villeggiature nel Salento, Lecce 1992.
Celik, Zeynep: Displaying the Orient, Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs, Oxford 1992.
Celik, Zeynep: Colonialism, Orientalism and the Canon. In: Borden, Jain/ Rendell, Jane: Intersections. Architectural Histories and Critical Theories, Routledge 2000.
Cerelli, Claudia: Ferdinando Panciatici e i suoi ‚Pensieri sull’architettura‘. In: Architettura e Arte, Nr.11–12, Florenz, Juli–Dezember 2000, S. 79–85.
Cerio, Edwin: L’ora di Capri, Capri 1950.
Codwell, J. F./Macleod, D. S.: Orientalism Transposed: the Impact of the Colonies on British Culture, Aldershot 1998.
Chambers, William: Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils, London 1757.
Chambers, William: Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey., London 1763.
Chambers, William: A Dissertation on Oriental Gardening, London 1772. Reprint o. O. 1971.
Chateaubriand, François-René de: Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, Paris 1811.
Champollions, Jean-François: Les monuments de l’Égypte et de la Nubie, Paris 1835/1845.
Colonna, Francesco: Hypnerotomacchia Poliphili, Venedig 1499.
Conner, Patrick: Oriental Architecture in the West, London 1979.
Cortesi, Luigi: Crespi d’Adda. Villaggio ideale del lavoro, Bergamo 1995.

Cortini, Fabrizio: Guida di Talamone, Florenz 1998.
 Crespi, Gabriele: Die Araber in Europa, Stuttgart 1983.
 Cresti, Carlo: Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento, Florenz 1978.
 Cresti, Carlo: La Toscana dei Lorena. Politica del territorio e architettura, Mailand 1987.
 Cresti, Carlo: Massoneria e Architettura, Foggia 1989.
 Cresti, Carlo: Agostino Fantastici. Architetto senese. 1782–1845, Turin 1992.
 Cresti, Carlo: Firenze, capitale mancata. Architettura e Città dal piano Poggi ad oggi, Mailand 1995.
 Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
 Crosnier Leconte, Mercedes/Marie-Laure Volait: L'Égypte d'un Architecte. Ambroise Baudry (1838–1906), Paris 1998.
 Croissant, Doris: Japan und Europa. 1543–1929, Berlin 1993.
 Curl, James Steven: The Egyptian Revival. An introductory study of a recurring theme in the history of taste, London 1982.
 Curl, James Steven: A Celebration of Death, London 1993.

D

Daidalos – Berlin Architectural Journal: Architektur der Sehnsucht, Berlin 1986.
 Daniel, Norman: Islam and the West. The Making of an Image, Edinburgh 1960. Reprint 1966.
 Daniell, Thomas und William: The Antiquities of India, London 1800.
 Daniell, Thomas und William: A picturesque Voyage to India, by the way of China ..., London 1810.
 Daniell, Thomas und William: Oriental Scenery, London 1795–1808.
 Dannenfeldt, Karl: Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance. In: Studies in the Renaissance, 6, o. O. 1959.
 Davoli, Z.: Gli apparati civili nelle stampe reggiane del secolo XIX. In: In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857, (Kat.) Bologna 1985, S. 210ff.
 Denon, Vivant: Descriptions ou Recueil des Observations et des Recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de S.M. l'Empereur Napoléon, Paris 1809–22.
 De Caylus, Anne Claude Philippe: Recueil d'antiquités, Paris 1752–67.
 De Montfaucon, Bernard: L'Antiquité expliquée et représentée en figures, Paris 1719–24.
 De Praugey, Gerault: Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, Paris 1841.
 Del Bufalo, Alessandro: La porta dei semplici. Cimiteri monumentali ed monumenti cimiteriali di un museo vivente del passato, o. O. 1992.
 Del Francia/Pier Roberto: I lorena e la nascita del Museo Egizio fiorentino. In: L'Egitto fuori dell'Egitto. Dalla riscoperta all'Egittologia, Bologna 1990, S. 1590–91.
 Della Pergola, Paola: Villa Borghese, Rom 1962.
 Demisch, Heinz: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1977.
 Denby, Elaine: Grand Hotels, London 1998.
 Deutsch, Julius: Die Synagoge in Cöln. In: Allgemeine Bauzeitung, 50, Wien 1885.
 Di Gaddo, Beata: Villa Borghese. Il giardino e le architetture, Rom 1985.

E

Edwards, Hollie: Noble Dreams, Wicked Pleasures, Orientalism in America. 1870–1930, Princeton 2000.

Eisenmann, Stephan: Nineteenth Century Art, London 1995.
Enzoli-Vitoli, S.: Musei Capitolini, La collezione egizia, Rom 1990.
Essner, Cornelia: Zur Sozialgeschichte des Reisens, Stuttgart, Wiesbaden 1985.
Etlin, Robert: Modernism in Italian Architecture. 1890–1940, Massachusetts 1991.
Evers, Bernd: Mausoleen des 17.–19. Jahrhunderts, Berlin 1983.
Exotische Welten – Europäische Phantasien, (Kat.) Stuttgart 1987.

F

Facci, Mario: Il conte Cesare Mattei: vita e opere di un singolare guaritore dell'Ottocento, inventore dell'elettromeopatia, costruttore della Rochetta di Riola, Poretta Terme, Bologna 2002.
Fagiolo, Marcello: Architettura e massoneria, Florenz 1988.
Falkenhausen, Susanne von: Italienische Monumentalmalerei im Risogimento 1830–90. Strategien nationaler Bildersprache, Berlin 1993.
Fei, S.: Nascita e sviluppo di Firenze Città borghese, Firenze 1971.
Fischer von Erlach, Johann Bernhard: Entwurf einer historischen Architektur in Abbildungen unterschiedlich berühmter Gebäude des Alterthums und fremder Völker, Wien 1721.
Flasch, Kurt (Hg.): Logik des Schreckens: Augustinus von Hippo. Die Gnadenlehre von 397, Mainz 1990.
Flaubert, Gustave: Salammbô, Paris 1862.
Fontana, C: La Scuola Speciale di Architettura. In: Il Politecnico di Milano 1863–14, Mailand 1981.
Fontanesi, Giuseppina: Francesco Milizia scrittore e studioso d'arte, Bologna 1932.
Foster, Edward Morgan: A Passage to India, London 1924.
Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt 1977.
Frankfurter geografische Hefte Nr. 55: Napoleon und der Orient, Frankfurt 1986.
Franz, H. G.: Von Bagdad nach Cordoba. Ausbreitung und Entfaltung der islamischen Kunst 850–1050. Graz 1984.
Frecot, J./Geist, J.F./Kerbs, D.: Fidus 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972.
Fusco, Renato de: L'Architettura dell'Ottocento, Turin 1980.
Fergusson, James: Illustrated Handbook of Architecture, London 1855.
Fusco, Antonella M./Scarpati, Antonietta M.: Uno sguardo ad oriente, Rom 1997.
Gazzetta d'Italia: Bagni e Villeggiature. La Villa Panciatichi a S. Mezzano, 14. Juli 1873, Nr. 195.

G

Galli Bibiena, Ferdinando: Architettura Civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive, considerazioni pratiche, Parma 1711. Reprint, New York 1971.
Galli Bibiena, Giuseppe: Architetture e Prospettive, Augsburg 1740.
Gautier, Theophile: La Mumie, Paris 1864.
Gay, Peter: Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter. München 1986.
Gay, Peter: Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter, München 1996.
Gay, Peter: Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs, Frankfurt 2008.
Gazzetta d'Italia: Bagni e Villeggiature – la villa Panciatichi a Sammezzano, 14 luglio 1873, Nr. 195.
Gemelli Careri, G. F.: Giro del mondo, Neapel 1699.
Gennarelli, A.: Il congresso degli Orientalisti a Firenze. In: Nuova Antologia, Vol. XI, Serie II, 15. September 1878, S. 177–190.

Germann, Georg: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt 1980.

Germer, Stefan: Bilder der Macht – Macht der Bilder, München, Berlin 1997.

Ginori Lisci, L.: I Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte, Florenz 1972.

Giubilei, M. F.: I volti dell'esotismo dal Piemonte alla Toscana, o. O., o. J.

Giuffrè, Maria: La Casina Cinese di Palermo da Benedetto Lombardi Ferdinando di Bourbone, nel Regno delle due Sicilie. Le cineserie, Palermo 1994.

Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: La Palazzina Cinese e il Museo Pitré nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987.

Giusti, Maria Adriana/Godoli, Ezio: L'Orientalismo nell'Architettura italiana tra Ottocento e Novecento. Atti del Convegno, Siena 1999.

Giusti, Maria Adriana: Le Età del Liberty in Toscana, Florenz 1996.

Giusti, Maria Adriana (Hg.): Incanti d'Oriente in Versilia, Lucca 1998.

Goetz, Hermann: Oriental Types and Scenes in the Renaissance and Baroque Painting. In: Burlington Magazine 83, London 1938, S. 50–52, S.105–115.

Goodwin, G.: A History of ottoman architecture, London 1971.

Gresleri, Giuliano/Massaretti, Pier Giorgio/Zagnoni, Stefano (Hg.): Architettura italiana d'oltremare 1870–1940, Venedig 1993.

Greverus, Ina-Maria: Die Anderen und das Ich, Darmstadt 1995.

Griseri, A./Gabetti, R.: Architettura dell'eclittismo, Turin 1973.

Grohmann, Johann Gottfried: Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und Besitzer von Landgütern, Leipzig 1796–1805.

Grunebaum, Gustave E. von: Der Islam im Mittelalter, Zürich 1963.

Guerra, Camillo: Opere e progetti di Alfonso Guerra Architetto ed Ingegnere napoletano, Mailand 1924.

Guerra, Camillo (Hg.): Quaderni di architettura ed urbanistica napoletana, Neapel 1932.

Guignés, Charles Joseph de: Mèmoire dans lequel on prouve que les chinois sont une colonie égyptienne, Paris 1759.

Gulrich, Ragnhild: Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850–1910), Salzburg 1993.

H

Hage, Volker/Schröder, Thomas (Hg.): Italien – Land ohne Ende, München 1986.

Halfpenny, William und John: Chinese and Gothic Architecture Properly Ornamented, London 1752.

Halfpenny, William und John: New Designs for Chinese Tempels, Triumphal Arches, Garden Seats, Palings etc., London 1750–52.

Hammer Schenk, Harold: Synagogen in Deutschland, Hamburg 1981.

Hammerschmidt, Valentin/Wilke, Joachim: Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1990.

Harris, John: Sir William Chambers, London 1970.

Hastings, Michael: Sir Richard Burton. A Biography, London 1978.

Hitchcock, Henry-Russel: Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1994.

Hegel, G. W.: Ästhetik Bd. II., Berlin, Weimar 1965.

Heimeshoff, Jörg: Historische Architektur in Theorie und Ausführung, Bonn 1982.

Heinrichs, H.-J. (Hg.): Das Fremde verstehen. Gespräche über den Alltag, Normalität und Anormalität, Frankfurt 1982.

Hermant, Jost: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende, Frankfurt 1972.

Hermant, Jost: Gründerzeit, Frankfurt 1977.

Hessemer, Friedrich Maximilian: Arabische und altitalienische Bauverzierungen, Berlin 1842.

Hija-Kirschnerreit, Irmela: Vom Nutzen der Exotik: Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart, Frankfurt am Main 1988.

Hipp, Hermann/Seidl, Ernst (Hg.): Architektur als politische Kultur, Berlin 1996.

Hirschfeld, Christian Cay Laurenz: Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779–85.

Hobsbawm, Eric J.: Das imperiale Zeitalter 1875–1914, Frankfurt 1992.

Hobson, J. A.: Imperialism, New York 1964.

Hodges, William: Selected Views in India, London 1785 und 1788.

Höffe, Otfried: Demokratie im Zeitalter der Globalisierung, München 1999.

Honour, Hugh: The Egyptian Taste. In: *The Connoisseur* 135, o. O. 1955, S. 242–246.

Honour, Hugh: Chinoiserie. The Vision of Cathay, London 1961.

Howard, Ebenezer: Garden Cities of tomorrow, London 1898. (dt.: Gartenstädte in Sicht, Jena 1907.)

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

Hubala, Erich: Das alte Ägypten und die Kunst des 19. Jahrhunderts. In: *Weltkulturen und moderne Kunst*, (Kat.) München 1972.

Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe 1828, Reprint Karlsruhe 1984.

Hugo, Victor: *Les Orientales*, Paris 1829.

Humbert, Jean Marcel: *L'Égyptomanie, sources, thèmes et symboles*. Paris 1987.

Humbert, Jean-Marcel: *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Paris 1996.

Huysmans, Joris Karl: *À Rebours*, Paris 1884 (dt.: *Gegen den Strich*, Stuttgart 1992).

Hyatt Mayor, A.: *Architectural and Perspective Designs*, New York 1964.

I

Ingles, Elisabeth: *Bakst. Die Zauerwelt des Theaters*, London 2000.

Irace, Fulvi: *L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, Mailand 1993.

Irving, Washington: *Die Alhambrah oder das neue Skizzenbuch*, Frankfurt 1832.

J

Janson, H.W.: *Nineteenth Century Sculpture*, London 1985.

Jarro, o. V.: *La gita a San Mezzano*. In: *La Nazione*, Florenz 17. September 1878.

Johnson, Philip: *Mies van der Rohe*, Stuttgart 1957.

Jones, Owen/Goury, Jules: *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambrah*, London 1836–45 (1842–1846).

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

Juler, Caroline: *Les Orientalistes de L'École Italienne*, Paris 1997.

Jullian, Phillipe: *The Orientalists, European Painters of the Eastern Scenes*, Fribourg, Oxford 1977.

K

Kabbani, Rana: *Europe's Myth of Orient*, London 1986, dt.: *Mythos Morgenland*, München 1993.

Kaiser, Martin: *Herodots Begegnungen mit Ägypten*. In: Morenz, Siegfried: *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, Berlin 1968.

Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, (Kat.) Darmstadt 2001.

Karl Wilhelm Diefenbach. Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen! (Kat.)
Museum Villa Stuck, München 2009.

Keutner, H. (Hg.): Die Kunst des Barock in der Toskana Bd. XI, München 1976.

Kunst en Schrijven bv: The Opera and the Orient. La Scala 1780–1930, Van Gogh
Museum, Amsterdam, September–Oktober 2003.

King, Richard: Orientalism and Religion. Postcolonial Thory, India and The mystic
,East', London 1999.

Kircher, Athanasius: A. Kircheri China Monumentis, Amsterdam 1667.

Koebner, Thomas/Pickerodt, Gerhardt (Hg.): Die andere Welt. Studien zum
Exotismus, Frankfurt 1987.

Kopisch, August: Die Entdeckung der blauen Grotte auf Capri, Berlin 1838.

Koppelkamm, Stefan: Gewächshäuser und Wintergärten im 19. Jahrhundert,
Stuttgart 1981.

Koppelkamm, Stefan: Der imaginäre Orient, Berlin 1987.

Korfmacher, Peter: Exotismus in Giacomo Puccinis ‚Turandot‘, Köln 1993.

Körner, Hans: Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997.

Krafft, Jean Charles: Recueil d'Architecture civile, Paris 1812.

Krafft, Jean Charles: Plans des Plus Beaux Jardins Pittoresques de France,
d'Angleterre et d'Allemagne, Paris 1809–10.

Kramer, Fritz: Verkehrte Welten – zur imaginären Ethnografie des 19. Jahrhunderts,
Frankfurt 1977.

Kreidt, Dietrich: Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater, Stuttgart
1987.

Kretschmer, Winfried: Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt, 1999.

Krinsky, Carol Herselle: Synagogues of Europe, Cambridge 1985.

Kroll, Frank Lothar: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, o. O.
1987.

Krufft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie, München 1985.

Kühnel, Ernst: Maurische Kunst, Berlin 1924.

Künzl, Hannelore: Islamische Stilelemente im Synagogenbau des 19. und des frühen
20. Jahrhunderts. Judentum und Umwelt Bd. 9, Frankfurt 1984.

L

Lampugnani, Vittorio Magnano: Antonio Sant'Elia. Gezeichnete Architektur, München
1992.

L'Egitto fuori dell'Egitto. Dalla riscoperta all'Egitologia, Bologna 1991.

Laborde, Alexandre de: Voyage pittoresque de l'Espagne, Paris 1806.

Ladendorf, H./Morenz, S. (Hg.): L. Volkmann: Ägypten-Romantik, o. O., o. J.

Lankheit, Klaus: Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento, München 1988.

Le Corbusier: Le voyage d'Orient, Paris 1911.

Le Corbusier: Vers une architecture, Paris 1923.

Le Rouge, Georges-Louis: Détails des nouveaux jardins à la mode, Paris 1774–89.

Leiris, Michel: Die eigene und die fremde Kultur, Frankfurt 1979.

Lemaire, Gérard-Georges: Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei,
Köln 2000.

Lephrohon, Pierre: L'exotisme et le cinéma. Les chasseurs d'images à la conquête
du monde. Paris, o. J.

Lewis, Reina: Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation, London
1996.

Lill, Rudolf: Geschichte Italiens in der Neuzeit, Darmstadt 31986.

Lowe, Lina: Critical Terrains French and British Orientalism, New York 1991.

M

- Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur. 1850–1970, Frankfurt 1997.
- Mabil, Luigi: Teoria dell'arte giardini, Bassano 1801.
- Macfie, A. L.: Orientalism, London 2002.
- MacKenzie, John M.: Orientalism: History, Theory and the Arts, Manchester 1995.
- Mai, Ekkehard (Hg.): Historienmalerei in Europa, Mainz 1990.
- Mantovano, o. V.: Aspetti dello stile moresco a Lecce e nel Salento, Lecce 1990.
- Marchand, Suzanne L.: German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race and Scholarship, New York 2009
- Marcuse, Herbert: Eros und Kultur, Stuttgart 1957.
- Marmocchi, F. C.: L'impero angloindiano, descrizione geografica, corografica, storica, statistica, monumentale delle possessioni degli Inglesi nelle Indie Orientali, Turin 1857–58.
- Marucchi, Orazio: Catalogo del museo Egizio Vaticano descritto ed illustrato, Rom 1899.
- Marzoch, Ludwig: Orientalismus in Europa vom 17.–19. Jahrhundert in der Architektur und Innenraumgestaltung, Mainz 1989.
- Masserani, Tullio: Le Ville Crespi. Villa Pia a Orta e Castello Crespi a Crespi d'Adda, Mailand 1905.
- Matuz, Joseph: Das osmanische Reich, Darmstadt 1985.
- Mazza, Barbara: Il Caffè Pedrocchi, Padua 1984.
- Mazzi, Giuliana (Hg.): Atti del Convegno internazionale di studi su Giuseppe Jappelli e il suo tempo, Padua 1982.
- Mc Clintock, Anne: Imperial Leather, London 1995.
- Meek, H. A.: The Synagogue, London 1995.
- Meeks, Carol: Italian Architecture 1750–1914, London 1966.
- Melani, Alfredo: Dell'ornamento nell'architettura, Mailand 1927.
- Melani, Alfredo: Giapponismo invadente, In: Le conversazioni della domenica, 16.–17. April 1887.
- Melani, Alfredo: L'Arte di distinguere gli stili, Architettura, Scultura applicata, Arte decorativa, Mailand 1918.
- Melani, Alfredo: L'ornamento policromo nelle Arti e nelle Industrie Artistiche, Mailand 1886.
- Melano, Oscar P.: Le sculpture del monumentale di Milano, Milano 1994.
- Melman, Billie: Women's Orients. English Women and the Middle-East, 1718–1918, Basingstoke 1992.
- Mendelsohn, Erich: Ohne Titel, Wendlingen 3/10, 1920.
- Modrow, Bernd: Gespräche zur Gartenkunst und anderen Künsten, Regensburg 2004.
- Molinari, Luca: Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento, Mailand 2003.
- Mommsen, Katharina: Goethe und die arabische Welt, Frankfurt 1988.
- Money, J.: Capri. Island of pleasure, London 1986.
- Montagu, Lady Mary Wortley: Briefe aus dem Orient, London 1763, Reprint Stuttgart 1962.
- Montfaucon, Bernard de: ,L'Antiquité expliquée et représentée en figures, Paris 1719–24.
- Morenz, Siegfried: Die Begegnung Europas mit Ägypten, Zürich, Stuttgart 1969.
- Mosser, Monique/Teysot, Georges: Die Gartenkunst des Abendlandes, Stuttgart

1993.

Müller, Michael: Die Villa als Herrschaftsanspruch, Frankfurt 1981.

Müller, Christian Philipp: Im Geschmack der Zeit. Das Werk von Hans und Marlene Poelzig aus heutiger Sicht, Amsterdam 2003.

Murphy, James Cavanah: The Arabian Antiquities of Spain, London 1815.

Museo Stibbert, Rivista semestrale Turcherie, September 2001.

Muthesius, Stefan: Das englische Vorbild, Passau 1974.

N

Nerdinger, Winfried/Philipp, Klaus Jan/Schwarz, Hans-Peter: Revolutionsarchitektur, München 1990.

Nerdinger, Winfried: Vom Klassizismus zum Impressionismus, München 1980.

Nerval, Gérard de: Scènes de la Vie orientale, 2 Bde., Paris 1847–48.

Nerval, Gérard de: Voyage en Orient, Paris 1851.

Niehaus, W.: Die Theatermaler Quaglio, München 1956.

Nieuhof, Jan: Die Gesandtschaft der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern/ an den Tartarischen Cham/und nunmehr auch Sinischen Keyser/Amsterdam 1669.

Nochlin, Linda: The Imaginary Orient. In: Art in America 71, Nr. 5, Mai 1983, S. 120–129, 186–191.

Norden, Frederick Ludwig: Voyage d'Égypte et de Nubie, Kopenhagen 1755.

O

O'Neal, William B.: Francesco Milizia 1725–98. Journal of the Society of Architectural Historians XIII, 1954, Nr. 3, S. 12–15.

Oechslin, Werner: Pyramide e sphère, notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIIIe siècle et ses sources italiennes. In: Gazette des Beaux-Arts, 113, 1971, S. 201–238.

Oechslin, Werner: Luigi Canina. In: Placzek, Macmillian Adolf (Hg.): Encyclopedia of Architects, Bd.1, London 1982, S. 373–375.

Oechslin, Werner: Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler, Stuttgart 1984.

Orwell, George: Burmese Days, London 1935.

Osterhammel, Jürgen: Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen. München 1995.

Österreichisches Museum für angewandte Kunst (Hg.): Verborgene Impressionen, Wien 1990.

P

Pace, B.: I Mosaici di Piazza Armerina, Rom 1995.

Palmer, Alan: Verfall und Untergang des osmanischen Reiches, München 1994.

Panofski, Erwin: Grabmale, Köln 1964.

Parvilée, L.: Architecture et décoration turques au XVème siècle, Paris 1874.

Passerini, L.: Genealogia e storia della famiglia Panciatichi, Florenz 1858.

Patetta, o. V.: L'Architettura dell'Eclettismo, Mailand 1975.

Pauls, Birgit: Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos und der Prozess der Nationenbildung, Berlin 1996.

Pehnt, Wolfgang: Der Orient und die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972, S. 47–52.

Pehnt, Wolfgang/Schirren, Matthias (Hg.): Hans Poelzig. Architekt Lehrer Künstler, München 2007.

Peltre, Christine: Orientalism in Art, New York 1998.

Pevsner, Nicolaus: Europäische Architektur, München 1963.
 Pevsner, Nikolaus/Lang, Susan: The Egyptian Revival. In: Studies in Art, Architecture, Design, New York 1968 Bd 1, S. 213–235.
 Peyrefitte, R.: L'Éxile de Capri, Paris 1958. (dt.: Exil in Capri, Hamburg 1965).
 Picone Petrusa, M./Pessolano, M. R./Bianco, A.: Le grandi Esposizioni in Italia 1861–1911, Neapel 1988.
 Pinnau, Peter: Gruft, Mausoleum, Grabkapelle, München 1992.
 Piranesi, Giovanni Battista: Diverse maniere d'adornare i camini, Rom 1769.
 Pirrone, G./Buffa, M./Mauro, E./Sessa, E.: Palermo – detto Paradiso di Sicilia. Ville e giardini XII–XX secolo, Palermo 1989.
 Plagemann, Volker/Mittig, Hans-Ernst: Denkmäler im 19. Jahrhundert, München 1972.
 Plinius der Ältere: Naturalis historiae, Buch 2 (Erdkunde) Buch 5, 33–37, 1. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.
 Pochat, Götz: Theater und bildende Kunst, Graz 1990.
 Pochat, Götz: Das Fremde im Mittelalter und der Renaissance, München 1997.
 Pococke, Richard: A Description of the East, 2 Bde., London 1743.
 Ponciroli, Virginia: Villa Katsura – Imperial Villa, Mailand 2005.
 Portoghesi, Paolo: Dizionario Enciclopedico di Architettura e urbanistica, Rom 1968ff.
 Possamai, Paolo/Puppi, Lionello (Hg.): Il Caffè Pedrocchi. La storia, le storie, Padua 1999.
 Possamai, Paolo: Caffè Pedrocchi, Mailand 2000.
 Prakash, Gyan: After colonialism. Imperial histories and postcolonial displacements, Princeton 1995.
 Prakash, Gyan: Writing post – Orientalist histories of the Third World: Perspectives from Indian historiography. In: Comparative Studies in Society and History, 32, o. O. 1990, S. 382–408.
 Prangey, Girault de: L'Essay sur l'architecture des Arabes et des Mores, Paris 1841.
 Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel – die schwarze Romantik, München 1964.
 Prisse d'Avannes, Achille-Constant: L'art arabe d'après les monuments du Caire depuis le VIIème siècle jusqu'à la fin du XVIII ème, Paris 1877.
 Procacci, Giuliano: Storia degli Italiani, Paris 1970, dt.: Geschichte Italiens und der Italiener, München 1983.
 Prozillo, Italo: Francesco Milizia. Teoretico e storico dell'architettura, Neapel 1971.
 Puppi, Lionello: Il Caffè Pedrocchi di Padova, Vicenza 1980.

R

Roberti, S. Caronia: Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia, Palermo 1935.
 Rosellini, Ippolito: I Monumenti dell'Egitto e della Nubia, Pisa 1832–44.
 Racinet, L'Ornamento policromo, Rom 1867.
 Ramusio, Giovanni Battista: Delle Navigazioni et Viaggi, Venedig 1566.
 Repetti, E.: Dizionario Geografico Fisico Storia della Toscana, Florenz 1839.
 Restucci, Amerigo: L'architettura civile in Toscana. Dall'illuminismo al Novecento, Siena 2002.
 Ricci, Matteo: Confucius Sinarum Philosophus, o. O. 1687.
 Rice, D. T.: Die Kunst des Islam, München 1967.
 Batoli, Enrico/Corinti, Corinto/Mozzanti, Riccardo/Roster, Giacomo (Hg.): Ricordi di Architettura, Florenz 1878–99.
 Rivoira, G. T.: Architettura musulmana. Sue origini e suo sviluppo, Mailand 1914.

Robotti, Ciro: *Le Ville del Salento – 1870–1930*, Bari 1992.
 Rodiek, Thorsten: *Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II. in Rom*, Frankfurt 1983.
 Rosenthal, Donald A.: *Orientalism. The Near East Painting 1800–80*, Rochester 1982.
 Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris 1754.
 Rukschcio, Burkhard/Schachel, Roland: *Adolf Loos*, Salzburg, Wien 1982.

S

Said, Edward: *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London 1978, dt.: *Orientalismus*, Frankfurt 1981.
 Said, Edward: *Culture and Imperialism*, New York 1993. dt.: *Kultur und Imperialismus – Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, Frankfurt 1994.
 Scerrato, Umberto/ Gabriele, F.: *Gli Arabi in Italia*, Mailand 1979.
 Scerrato, Umberto. *Grandi Monumenti, Islam*, Mailand 1972 (dt.: *Monumente großer Kulturen. Islam*, Luxemburg 1974)
 Schedel, Hartmann: *Weltchronik*, Nürnberg 1493.
 Schmitt, Anke: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Hamburg 1988.
 Scholz, Piotr O.: *Zwischen abendländischer Imagination und morgenländischer Imagination*. In: Naredi-Rainer, Paul: *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 177–217.
 Schreiber, Wolfgang (Hg.): *Giuseppe Verdi. Aida. Texte – Materialien – Kommentare*. Reinbek bei Hamburg 1985.
 Schuchardt, Jutta/Claussen, Horst: *Vergänglichkeit und Denkmal – Beiträge zur Sepulkralkultur*, Bonn 1985.
 Schultze, Jürgen: *Enzyklopädie der Weltkunst – 19. Jahrhundert*, München 1980.
 Schwarz, Hans-Peter (Hg.): *Die Architektur der Synagoge*; Frankfurt 1989.
 Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948.
 Segalen, Victor: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, Frankfurt 1983.
 Selvatico, Pietro Estense: *Storia estetico – critica delle arti del disegno*, Venedig 1852/56.
 Selvatico, Pietro: *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, Venedig 1870–79.
 Semper, Gottfried: *Vorläufige Bemerkung über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Hamburg-Altona 1834.
 Servi, Sandro: *La Sinagoga di Firenze*, Florenz 1982.
 Sievernich, Gereon/ Budde, Hendrik: *Europa und der Orient*, München 1989.
 Silva, Ercole: *Dell'arte dei giardini inglese*, Milano 1801.
 Simpson, W. K.: *Mariette and Verdis Aida*. In: *Bulletin of the Egyptological Seminar*, Nr. 2, 1980.
 Slotta, Rainer: *Einführung in die Industriearchäologie*, Darmstadt 1982.
 Sonntag, Stefanie: *Tourismus und Städtebau in Neapel zwischen 1860 und 1900*, Stuttgart 1999.
 Sonntag, Stefanie: *Spaziergänge durch das literarische Capri und Neapel*, Hamburg 2003.
 Soria, Regina: *Elihu Vedder. American Visionary Artist in Rome, 1836–1923*, Rutherford, USA 1970.
 Southern, Richard: *Western Views of Islam in the Middle Ages*, Cambridge 1962.
 Speidel, Manfred (Hg.): *Bruno Taut: Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee. Eine*

Sammlung von Schriften 1904–38, Berlin 2007.
Sprenger, Carl: Giardini dei Cinque Continenti. In: Die Gartenwelt, o. O. 1909.
Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg 1938.
Stevens, Mary Anne: The Orientalists. Delacroix to Matisse, London 1984.
Stübler, Dietmar: Geschichte Italiens – 1789 bis zur Gegenwart, Berlin 1987.
Sweetman, John: The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500–1920, Cambridge 1987.
Syndram, Dirk: Ägypten-Faszination: Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800, Frankfurt 1990.

T

Taut, Bruno: Ex oriente lux. In: Das hohe Ufer, 1/1, 1919, S. 15ff.
Theweleit, Klaus: Männerphantasien, Frankfurt 1977.
Thornton, Lynne: The Orientalists. Painter Travellers, Paris 1983.
Treat, John Whittier: Great Mirrors Shattered. Homosexuality, Orientalism and Japan, N. Y. Oxford University Press, 1999.
Trojanow, Ilija/Hoskoté, Ranjit: Kampfabsage, München 2007

V

Venditti, Arnaldo: Architettura neoclassica a Napoli, Neapel 1961.
Vercelloni, Virgilio: Europäische Stadtutopien, München, Mailand 1994.
Viggiani, D.: I tempi di Posilippo dalle ville romane ai casini di delizia, Napoli 1989.
Vogel, Gerd-Helge: Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa. In: Die Gartenkunst, 16. und 17. Jahrgang, Worms, 1/2004–2/2005.
Volkman, Ludwig: Aegypten-Romantik in der Europäischen Kunst, Köln 1941.
Volwahn, Andreas: Splendours of Imperial India, München 2003.

W

Wasmuths Lexikon der Baukunst, Berlin 1931.
Walter, Michael: Die Oper ist ein Irrenhaus: Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1997.
Wappenschmidt, Heinz Toni: Allegorie, Symbol und Historienbild im 19. Jahrhundert, München 1984.
Warnke, Martin (Hg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute, Köln 1984.
Weiss, Thomas: William Chambers und der englisch-chinesische Garten in Europa, Stuttgart 1997.
Werner, Friederike: Ägyptenrezeption in der europäischen Architektur des 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1994.
Wichmann, Siegfried: Japonismus, Herrsching 1980.
Wille, Jean-Georges: Mémoires et Journal, Bd. 2, Paris 1857.
Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums, Rom 1764.
Wittkower, Rudolf: Piranesi's and Eighteenth Century Egyptomania. In: Studies of the Italian Baroque, London 1975, S. 259–273.
Wolfzettel, Friedrich/Ihrig, Peter: Erzählte Nationalgeschichte, Tübingen 1993.

Y

Yates, Francis: Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, Chicago 1978.
Young, Lamont: Relazione sul progetto di una Ferrovia metropolitana, Campi Flegrei e Rione Venezia per la Città Napoli. Progetti. Vol. V., Neapel 1888.

Z

- Zalapì, Angheli/Lanza Tomasi, Gioacchino: Paläste auf Sizilien, Köln 2000.
Zanth, Ludwig/Hittorf, Jacob Ignaz: Architecture antique de la Sicilie, Paris 1835.
Zanth, Ludwig von: Die Wilhelma, Maurische Villa Seiner Majestät des Königs Wilhelm von Württemberg, o. O. 1855.
Zehelein, K.: Archäologie als Metapher, Frankfurt 1981.
Ziegler, Jules-Claude: Études Céramiques: recherche des principes du beau de l'architecture, la céramique et la forme en général, Paris 1850.
Zucconi, Guido: Architekturführer Florenz, Florenz 1995.

Internet

- www.cesaremattei.com
www.comune.breno.bs.it
[www.http://sights.seinndal.o/k](http://sights.seinndal.o/k)
www.mibweb.it/mausoleoposillipo/visita_al_mausoleo.htm

VIII. Auflistung der orientalisierenden Architekturen

Lido Albaro – um 1905, Gestaltung: Unbekannt.

Alberobello – Friedhofsportal, 1882–1905, Gestaltung: Antonio Curri.

Alzano – Zementfabrik, Ende 19. Jahrhundert, Gestaltung: Unbekannt.

Bellagio, Comer See – Maurischer Pavillon und ägyptische Objekte im Park der Villa Melzi, 1810–15, Gartengestaltung: Luigi Canonica, Luigi Villorosi.

Bologna – indisches Diorama, 1838, Gestaltung: Antonio Basoli.

Bordighera – Treibhaus im Park Moreno, Gestaltung: Unbekannt.

Bregazzana, Varese – Monument Magnani, 1900, Gestaltung: Enrico Butti.

Breno, Val Camonica – Villa Gheza, 1929–35, Gestaltung: Maffeo Gheza.

Brescia

- Entwurf eines Grabmal für den Friedhof, 1815–49, Gestaltung: Rodolfo Vantini.
- Pavillon im Garten des Palazzo Arrivabene-Ducos, 1895, Gestaltung: Antonio Tagliaferri.

Caponago/ Mailand – Villa Galbiati Simonetta, 1838–40, Gestaltung: Unbekannt.

Capri

- Casa Rossa, 1876/99, Gestaltung: John Cly Mac Kowen.
- Hotel Pagano, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.
- Villa Discopoli, 1890, Gestaltung: Unbekannt.
- Villa Helios, Ende 19. Jahrhundert, Gestaltung: Unbekannt.
- Villa Il Capricorno (Villa Andreas), um 1890, Gestaltung: Riccardo Fainardi, Augusto Lovatti
- Villa Il Fortino, Ende 19. Jahrhundert, Gestaltung: Unbekannt.
- Villa La Torricella, 1900 Gestaltung: Edouard Chimot.
- Villa Narcissus (l'Oleandro), um 1870, Gestaltung: Charles Caryl Coleman.
- Villa Quattro Venti, 1901–03, Gestaltung: Elihu Vedder, Ausführung: Giovanni und Luigi Desiderio.

Caprino Bergamasco – Wohnhaus Antonio Ghislanzoni, nach 1870, Gestaltung: Unbekannt.

Castelfranco Veneto – Gewächshaus im Park der Villa Revendin, Gestaltung: Unbekannt.

Castelfrentano – Projekt für die Cappella Cavacini auf dem Friedhof, nach 1900, Gestaltung: Piero Portaluppi.

Catania

- Sportclub, 1913, Gestaltung: Francesco Fichera.
- Villa Scannapieco, 1909–11, Gestaltung: Francesco Fichera.

Cortenova in Valsassina – Arabische Hütte für die Villa Felice de Vecchi, Planung: 1854, Ausführung: 1860–62, Gestaltung: Alessandro Sidoli

Cremona, Umgebung – Villa Brunoris, um 1900, Gestaltung: Curtatone di San Silvestro.

Crevoladossola – Elektrizitätswerk, 1924, Gestaltung: Piero Portaluppi.

Elba – Villa San Martino, 1811, Gestaltung: Bernard Poyet.

Erice – Park Sieri-Pepoli, 1906, Gestaltung: Unbekannt.

Florenz

- Ausstellungen
 - 1861, Esposizione Nazionale di Prodotti Agricoli ed Industriali e di Belle Arti.
 - 1911, Mostra del Ritratto Italiano und: Esposizione Internazionale di Floricoltura.
- Ägyptische Abteilung des Archäologischen Museums, 1891, Gestaltung: Luigi Parigi, Schiaparelli.
- Cashba Araba für das Purimfest im ehemaligen Ghetto, 1886, Gestaltung: Francesco Vineo, Pietro Torrini, Gaetano Bianchi.
- Cascine Park, Kenotaph für den indischen Maharadscha Rajaram Kolhapur, 1874–76, Gestaltung: Charles Mant, Charles Francis Fuller.
- Città Cinese für das Purimfest im ehemaligen Ghetto, 1888, Gestaltung: Pietro Torrini, Alcide Segoni.
- Cimitero San Miniato al Monte, Grabmal Ettore Focardi, 1918, Gestaltung: Unbekannt.
- Entwurf für das Eingangsportal eines Parks, Ricordi di Architettura 1885, Gestaltung: Fernando Panciatichi Ximenes D’Aragona.
- Entwurf für ein Jagdhaus, Ricordi di Architettura. 1879, Gestaltung: Pio Soli.
- Entwurf für einen Kenotaph, Ricordi di Architettura 1883, Gestaltung: Fernando Panciatichi Ximenes D’Aragona.
- Entwürfe für zwei Säle, 1883, Gestaltung: Ferdinando Panticiatichi Ximenes D’Aragona.
- Hotel Cora, Maurischer Saal, nach 1870, Gestaltung: Unbekannt.
- Museum und Park Stibbert, ab 1880–88, Gestaltung: Frederick Stibbert. Ägyptischer Pavillon: Giuseppe Poggi.
- Projekt für kleine Villa, 1873, Gestaltung: David Ferruzzi.
- Synagoge, 1874–82, Gestaltung: Mariano Falcini, Vicente Micheli, Marco Treves.
- Theater Alhambrah, 1889–1921, Gestaltung: Adolfo Coppedé.

Francavilla a mare – Villa Mannarella, 1898, Gestaltung: Gabriele d’Annunzio.

Gardone Riviera, Gardasee

- Grand Hotel, 1920–24, Gestaltung: Antonio e Giovanni Tagliaferri.
- Il Vittoriale, ab 1921, Gestaltung: Gian Carlo Maroni.

Garfagna – Hängebrücke über den Lima, 1832, Gestaltung: Unbekannt.

Genua

- Pavillons der Esposizione di Marina e Igiene Marinara, 1914, Gestaltung: Gino Coppedè.
- Castello Capitano Enrico d’Albertis, um 1900, Gestaltung: Enrico d’Albertis.
- Cimitero Staglieno – Grabmal Bertollo, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.

Gorizia – Colle del Rafut, 1908–14, Gestaltung: Antonio Lasciac.

Imperia – Villa Grock, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.

Forio d’Ischia, Ischia – La Colombaia, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.

Lido di Camaiore

- Villino Mezzaluna, (Villa Marta Abba), Gestaltung: C. Sorbi 1924–29.
- Villa, Gestaltung: Galileo Chini, 1914.

Livorno

- Villa Mimbelli, 1872–76, Gestaltung: unbekannt.
- Pavillon in einem am Meer gelegenen Garten, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.

Macerata – Projekt für eine Villa, 1900–06, Gestaltung: Mainini.

Mailand

- Ausstellungen
 - 1881, Esposizione Industriale Italiana e di Belle Arti.
 - 1886, Esposizione Nazionale di Belle Arti.
 - 1906, Esposizione Internazionale del Sempione.
- Cimitero Monumentale
 - Grabmal Ascoli, 1912, Gestaltung: Camillo Jona.
 - Grabmal Braga, 1883, Gestaltung: Giovanni De Simone.
 - Grabmal Bruni, 1876, Gestaltung: Angelo Colla.
 - Grabmal Fanny Levi Cammeo, 1905, Gestaltung: Enrico Astorri.
 - Grabmal Imperiali, 1927, Gestaltung: Aldo Scala.
 - Grabmal Passoni, 1903, Gestaltung: Francesco Carminati, Emilio Gussa.
 - Grabmal Pisa, 1885, Gestaltung: Carlo Maciachiani.
 - Grabmal Rebecca Taranto, 1922, Gestaltung: Unbekannt.
 - Grabmal Tornaementi-Molteni, um 1890, Gestaltung: Angelo Colla.
 - Grabmal Verga, 1906, Gestaltung: Ernesto Pirovano.
 - Grabmal Vogel, 1901–02, Gestaltung: Egidio Mazzucchelli.

Marina di Ostia – Badeanlagen ‚La Rotonda‘, Entwurf 1916, Ausführung 1921–24, Gestaltung: Giovan Battista Milani.

Melegnano, Mailand – Brückenpfeiler, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.

Menaggio, Comer See – Pavillon in einem Garten, Jahr und Ort: Unbekannt.

Morcote

- Garten Scherrer, 1930–55, Gestaltung: Arthur Scherrer.
- Grabmal Georgij Balklanoff, 1928, Gestaltung: Unbekannt.

Mondello

- Villino Ciuppa, 1915, Gestaltung: Ing. Nicolo und Luigi Mineo.
- Villino Lina, 1927, Viale Principe Umberto, Gestaltung: G. Giaccone.
- Villa, Via Argonauti 7, Gestaltung: unbekannt.
- Badeanlagen, 1912, Viale Regina Elena, Gestaltung: Rodolfo Stuacker.

Minturno bei Anzio – Hängebrücke über den Garigliano, 1832, Gestaltung: Luigi Giura.

Narni – Villa Martinori, 1896, Gestaltung: Edoardo Martinori.

Nervi – Villa Pagoda, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.

Neapel, Posilippo

- Laubengang der Villa Pierce, um 1890, Gestaltung: Alfonso Guerra.
- Mausoleum Schilizzi, seit 1880, Gestaltung: Alfonso Guerra.
- Chinesische Pagode im Garten der Villa Doria D’Angri, 1837, Gestaltung: Antonio Francesconi.

Neapel

- Eingangstor und Caféhaus der Villa Floridiana, 1817, Gestaltung: Antonio Niccolini.
- Projekt eines Trauergerüsts, 1836, Gestaltung: Ferdinando Tonna.
- Villa Aselmeyer, 1894, Gestaltung: Lamont Young.
- Villa Rendel, 1886–93, Gestaltung: Alfonso Guerra.
- Park der Villa Grifeo, um 1895, Gestaltung: Unbekannt.
- Bertolinis Palace Hotel, neindischer Saal, 1898, Gestaltung: Lamont Young
- Castello Lamont, um 1900, Gestaltung: Lamont Young.
- Villa Ebe, um 1900, Gestaltung: Lamont Young.

- Projekt des Grand Hotel auf dem Monte Echia, 1928, Gestaltung: Lamont Young.
- Touristenviertel in Bagnoli, 1888, Gestaltung: Lamont Young.
 - Hotelanlage mit Thermalbädern.
 - Badeanlage mit Strand.
 - Kristallpalast.
 - Stadt im Wasser ‚Rione Venezia‘.

Orta San Giulio – Villa Pia Crespi, circa 1880–90, Gestaltung: Angelo Colla, Ernesto Pirovano.

Padua – Caffé Pedrocchi, 1817–42, Gestaltung: Giuseppe Japelli.

Padua – Chinesische Pagode im Park Treves nach 1837, Gestaltung: Giuseppe Japelli.

Palermo

- Ausstellungen.
 - 1891, Esposizione Generale Italiana.
 - 1907, Esposizione Agricola Siciliana.
- Apotheke, ab 1880, Gestaltung: Carlo Giachery.
- Casa Paterna, Jahr: Unbekannt, Gestaltung: Stefano Paterna.
- Castello Saraceno im englischen Garten, 1851, Gestaltung: Unbekannt.
- Chiosco Vicari Piazza G. Verdi, 1897, Gestaltung: Unbekannt.
- Chiosco Vicari Stand Florio Romagnolo, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.
- Friedhof Santo Spirito, Kapelle Scarlata-Calderone, ab 1880, Gestaltung: Antonio Coppola.
- Lichtspielhaus Bengasi, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.
- Maurischer Saal des Palastes Naselli all'Olivuzza, 1873, Gestaltung: Francesco Naselli Flores.
- Palazzina Bonanno, 1909, Gestaltung: Giovanni Tamburello.
- Palazzina Cinese, 1790–1815, Gestaltung: Venanzio Maruviglia.
- Palazzo Baucina, ab 1880, Gestaltung: Giuseppe Patricolo.
- Palazzo Reale – Sala Cinese, um 1830, Gestaltung: Giuseppe Patricolo.
- Park ‚Piana dei Colli‘, 1906, Gestaltung: Unbekannt.
- Park der Villa Sperlinga, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.
- Park Florio all'Olivuzza, um 1900, Gestaltung: Unbekannt.
- Pavillon im englischen Garten, ab 1880, Gestaltung: Giovanni Battista Filippo Basile.
- Projekt für die Villa Gina, 1929, Gestaltung: Francesco Fichera.
- Villa Pojero, 1883, Gestaltung: Francesco Naselli Flores.
- Wintergarten der Villa Sofia, um 1900, Gestaltung: Francesco Naselli Flores.
- Villino Nicoletti, 1893, Gestaltung: Unbekannt.
- Stand Florio, 1906, Via Messina Marine 40, Gestaltung: Giovanni Battista Filippo Basile

Pegli – Park der Villa Durazzo Pallavicini, 1837–46, Gestaltung: Michele Canzio.

Picinengo, Cremona – Villa Biazzini, um 1860, Gestaltung: Davide Bergamaschi.

Pistoia – Kiosk, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.

Robecco sul Naviglio – Casa Sironi Morelli, 1850–60, Gestaltung: Balzaretti.

Ravello – Villa Rufolo, ab 1851, Gestaltung: Michele Rugiero.

Reggello – Castello di Sammezzano, ca. 1840–70, Chinoises Wachhaus im Park, 1879. Gestaltung: Ferdinando Panciatichi Ximenes D'Aragona.

Reggio Emilia – Chinesischer beleuchteter Turm als Festarchitektur, 1842, Gestaltung: Luigi Franceschini.

Rimini – Chinesischer Strandpavillon, um 1900, Gestaltung: Unbekannt.

Riola di Vegato – Rocchetta Mattei, 1870–75, Gestaltung: Conte Cesare Mattei.

Rom

- Ausstellungen.
 - 1883, Esposizione Internazionale d'Arte.
 - 1895, Esposizione Nazionale.
 - 1911, Esposizione del Cinquantenario.
 - 1925, Esposizione Missionaria Vaticana.
- Feuerwerksaufbau ‚Pagoda cinese‘ für La Festa dello Statuto, 2. Juni 1879, Gestaltung: Gioacchino Ersoch.
- Feuerwerksaufbauten ‚Monte Pincio‘ für die Weihe Papst Pius IX, 2. April 1866, Gestaltung: Virginio Vespignani.
- Feuerwerksaufbau ‚Castello moresco‘, Ponte, 3. Juni 1894, Festa Nazione dello Statuto, Gestaltung: Ing. Mario Moretti.
- Monument Vittorio Emanuele II.
 - Entwurf, 1882, Aristide Gestaltung: Nardini Despotti-Mospignotti.
 - Entwurf, 1882, Gestaltung: Corinto Corinti.
- Museo Gregoriano Egizio, 1839, Gestaltung: Giuseppe de Fabris.
- Orientalisches Fest, 1862, Gestaltung: Unbekannt.
- Park der Villa Torlonia, Treibhaus und Turm, 1839–40, Gestaltung: Giuseppe Jappelli.
- Propyläen in den Gärten der Villa Borghese, 1828, Gestaltung: Luigi Canina.
- Synagoge, 1901–04, Gestaltung: Costa & Armanni.
 - Entwurf Synagoge, 1889, Gestaltung: Costa & Armanni.
 - Entwurf Synagoge, 1889, Gestaltung: Attilo Muggia.
- Theater Alhambrah, 1880, Gestaltung: Unbekannt: Eugenio Venier.
- Villa Medici, maurischer Raum, nach 1829, Gestaltung: Horace Vernet.
- Villino Bentivegna – Gravina, 1903, Gestaltung: Ing. Rosario Bentivegna.
- Wohnhaus des Malers José Villegas Cordero, 1887/90, Gestaltung: Ernesto Basile.
- Friedhof ‚Il Verano‘.
 - Krematorium, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.
 - Capella Manzi, um 1900, Gestaltung: Vito Pardo.
 - Grabmal Salvatore Besso, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.

Salsomaggiore

- Terme Berzieri, 1919–23, Gestaltung: Ugo Giusti, Galileo Chini.
- Grand Hotel, 1901, Innengestaltung: Galileo Chini.

Salento

- **Galatina** – Villa Bardoscia, um 1925, Gestaltung: Ing. Generoso de Maglie, Ingenieur Achille Rossi.
- **Lecce** – Villa Bray (Martini), 1887–88, Gestaltung: Ing. Francesco de' Simone.
- **Lecce** – Villa Himeria, 1889–93, Gestaltung: Ing. Francesco de' Simone, Luigi Morrone.
- **Lecce** – Villino Nuzzaci, 1893, Gestaltung: Ing. Francesco de' Simone?
- **Nardò** – Le Cenate, Villa Saetta, Gestaltung: Arch. Carlo Luigi Arditi, 1892.
- **Nardò** – Villa Cristina, 1920–30, Gestaltung: Ing. Generoso De Maglie.
- **Nardò** – Villa Francesca, 1930, Gestaltung: Ing. Generoso de Maglie.
- **Racale** – Villino Astore, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.
- **Castrignano del Capo** – Villa Martini-Carissimo, 1930, Gestaltung: Unbekannt.

- **San Cesario di Lecce** – Villa de Fazzi, 1890, Gestaltung: Ing. Giorgio Fazzi.
- **Santa Caterina** – Wohnhaus, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.
- **Santa Cesarea Terme** – Villa Pasca poi Sticchi, 1894–96, Gestaltung: Ing. Pasquale Ruggieri.
- **Santa Maria di Leuca** – Villa Daniele, 1880, Gestaltung: Ing. Achille Rossi.
- **Santa Maria di Leuca** – Villa Episcopo, 1881, Gestaltung: Ingenieur Achille Rossi.
- **Santa Maria di Leuca** – Villa Francesco-Licci, 1881, Gestaltung: Achille Rossi, G. Ruggieri.
- **Santa Maria di Leuca** – Villa La Meridiana, 1874, Gestaltung: Giuseppe Ruggieri.
- **Torre Suda** – Villa, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.

Sestri Levante – Lichtspielhaus, Jahr: Unbekannt, Gestaltung: Giuseppe Pio Vallega.

San Remo – Palais D'Agras, Jahr und Gestaltung: Unbekannt.

Siena – Villa Il Pavone, 1827–35, Gestaltung: Agostino Fantastici.

Spino d'Adda, Cremona – Villa Zineroni Casati, Jahr: Unbekannt, Gestaltung: Stezzano Lombardei.

Stezzano, Lombardei – Salon der Villa Caroli Zanchi, 1838–40, Gestaltung: Giacinto Bianconi.

Stresa – Villa Teresita Luvoni – Crovetto, 1890, Gestaltung: Luigi Luvoni, Luigi Boffi.

Talamone – Grabmal Jader Vivarelli, 1906, Gestaltung: Lorenzo Porciatti.

Trezzo d'Adda – Elektrizitätswerk, 1906–09, Gestaltung: Gaetano Moretti.

Triest – Synagoge, 1910, Gestaltung: Ruggiero Berlam.

Turin

- Ausstellungen.
 - 1880, Esposizione Nazionale di Belle Arti.
 - 1884, Esposizione Italiana Agricola e Industriale.
 - 1890, Prima Esposizione Italiana d'Architettura.
 - 1898, Esposizione Generale Italiana e Esposizione d'Arte Sacra.
 - 1902, Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna.
 - 1911, Esposizione Internazionale dell'Industriale del Lavoro.
- Synagoge 1880–84, Gestaltung: Enrico Petiti.
- Entwurf Synagoge, 1879, Gestaltung: G. Locarni.
- Grabmal Bernardino Drovetti, Cimitero Centrale, 1776–1852, Gestaltung: Unbekannt.

Udine – Grab des Raimondo d'Aronco, 1898, Gestaltung: Unbekannt.

Varese – Grab Giuseppe Sommaruga Aletti, 1898, Gestaltung: Unbekannt.

Ventimiglia – Giardino Hanbury, ab 1840, Gestaltung: Ludwig Winter, ab 1880, maurischer Kiosk, Gestaltung: Pio Soli.

Venedig Lido – Hotel Excelsior, 1898–1908, Gestaltung: Giovanni Sardi.

Vercelli – Synagoge, 1878, Gestaltung: G. Locarni.

Verona – Pavillon für eine Messe, 1879, Gestaltung: Giovanni Memmo.

Viareggio

- ‚Pagode indiane‘ im Kursaal, 1911, Gestaltung: Orsino Bongi.
- Villa Nistri, 1912, Gestaltung: Alfredo Belluomini und Tito Chini.
- Projekt für eine Badeanstalt, 1923, Gestaltung: Alfredo Belluomini.
- Gran Caffè Margherita, 1929, Gestaltung: Alfredo Belluomini, Tito Chini.
- Projekt für ein ‚Caffè Egiziano‘, um 1930, Gestaltung: Unbekannt.
- Villa Argentina, 1930, Gestaltung: G. Biasi 1930.

Villaggio Crespi d'Adda – 1890–1928, Gestaltung: Ernesto Pirovano, Angelo Colla, Piero Brunati, Gaetano Moretti.

IX. Bildnachweis:

Abbildung	Titel
1	Westliche Fassade der Palazzina Cinese. Palermo. 1790–1815 Foto: Kerstin Bußmann
2	Ostfassade des Castello Sammezzano. Regello. 1841–70 Historische Ansichtskarte, eigener Besitz
3	Rocchetta Mattei. Riola di Vergato. 1870–75 Foto: Alessandro Tabacchi
4	Außenansicht des Kristallpalastes für Bagnoli. Neapel. 1888 Aus: Alisio, Giancarlo: Lamont Young (1851–1929): Utopia e realtà nell’urbanistica neapolitana del ottocento. Rom 1978.
5	Innenansicht des Kristallpalastes für Bagnoli. Neapel. 1888 Aus: Alisio, Giancarlo: Lamont Young (1851–1929): Utopia e realtà nell’urbanistica neapolitana del ottocento. Rom 1978.
6	Mausoleum Schilizzi. Neapel. Zustand um 1900 Historische Ansichtskarte, eigener Besitz
7	Terme Berzieri. Salsomaggiore. 1913–1923 Foto: Kerstin Bußmann
8	Ansicht des Sommerpalastes in Chengde, Matteo Ripa, 1733. Kupferstichserie. Blatt 33. 27,8x30 cm, Qing-Dynastie, Ära Kangxi Aus: Vogel, Gerd-Helge: Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa. In: Die Gartenkunst, 16. und 17. Jahrgang, Worms, 1/2004–2/2005.
9	Porzellanpagode von Nanking, 15. Jahrhundert. Zeichnung von Giovan Francesco Gemelli Careri, Giro del Mondo, Neapel. 1699 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d’Occidente, Florenz 1999.
10	Ansicht eines chinesisches Pavillons aus dem Garten des Palazzo Citterio (heute Schloss Visconti). Brignano d’Adda Aus: M. Dal Re, Ville di delizia. Anfang 18. Jahrhundert
11	Modell des Chinesischen Pavillons für Reggio di Caserta. 1758 Aus: Vogel, Gerd-Helge: Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa. In: Die Gartenkunst, 16. und 17. Jahrgang, Worms, 1/2004–2/2005.
12	Ein Blick auf die Wildnis mit der Alhambra, der Pagode und der Moschee in Kew Gardens. William Marlow, ca. 1763–65, Spink & Son Ltd. Aus: Vogel, Gerd-Helge: Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa. In: Die Gartenkunst, 16. und 17. Jahrgang, Worms, 1/2004–2/2005.
13	Pavillon ‚Ting‘. Aus: William Chambers, New Designs for Chinese Tempels. London 1750–52, Tafel I.
14	Villa Pagoda bei Nervi. 18. Jahrhundert Foto: Kerstin Bußmann
15	Royal Pavilion, Brighton. 1815-23 Aus: Koppelkamm, Stefan: Der imaginäre Orient, Berlin 1987.
16	Friedrichsburg: ein als ‚Persianisches Haus‘ bezeichnetes Gebäude im Park von Schloss Gottorf bei Schleswig. 1651–54 Aus: Koppelkamm, Stefan: Der imaginäre Orient, Berlin 1987.
17	‚Cafeaus‘ in den Boboli-Gärten. Florenz. 1775–76 Foto: Kerstin Bußman
18	La Torricella, um 1900. Capri Foto: Kerstin Bußmann
19	Alhambra Court. Weltausstellung London 1851 Aus: Hrvol Flores, Carol A.: Owen Jones. Design, Ornament, Architecture and Theory in an Age in Transition, New York 2006.
20	Tod des Sardanapalus. Eugène Delacroix, 1827/28. Öl auf Leinwand, 392x496 cm. Musée de Louvre, Paris Aus: Benjamin, Roger: Orientalism from Delacroix to Klee. London 1997.

21	Das türkische Bad. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1859-63. Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen. 108x108 cm, Paris, Musée du Louvre Aus: Lemaire, Gérard-Georges: Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei, Köln 2000.
22	Schlangenbeschwörer. Jean-Léon Gérôme, ca. 1880. Öl auf Leinwand, 84x122 cm. Sterling and Francine Clark Institut, Williamstown, Mass. Aus: Ackerman, Gerald M.: Jean-Léon Gérôme. His Life – His Work. 1824–1904, Paris 1997.
23	Hassan und Namouna. Henri Regnault, ca. 1870. 56,5x79 cm Sammlung Alain Lesieutre, Paris. Aquarell, Gouache und Bleistift auf Papier. Aus: Benjamin, Roger: Orientalism. Delacroix to Klee, New South Wales 1998.
24	Westlicher Teil des Löwenhofes der Alhambra. Granada. 14. Jahrhundert Aus: Bianca, Stefano: Hofhaus und Paradiesgärten. Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt, München 2001, 2. Auflage.
25	Bagdad Kiosk. Top Kapi-Palast, Istanbul. 1635 Foto: Kerstin Bußmann
26	Der türkische Saal des Castello d'Albertis, ethnologisches Museum, Genua. Ende des 19. Jahrhunderts/Anfang des 20. Jahrhunderts Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
27	Bühnenbildentwurf für den zweiten Akt, Szene 28 der „Zauberflöte“. Treppe zum Tempel der Sonne. Carl Friedrich Thiele nach Schinkel. 1819. Aquatinta Aus: Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst. 1730–1930, (Kat.) Wien 1994.
28	Bühnenbild für den ersten Akt von „Aida“. Philippe-Marie Chaperon. Kairo 1871 Aus: Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst. 1730–1930, (Kat.) Wien 1994.
29	Bühnenbildentwurf für das Ballett „Cleopatre“ von Leon Bakst. Paris 1909. Aquarell, 510x770 mm. Aus: Paris, Musée des Arts Décoratifs, Département des Arts Graphiques (29.829)
30	Bühnenbildentwurf für Webers „Oberon“. Angelo I. Quaglio. München. 1870. Aquarell. Deutsches Theatermuseum München Aus: Kunst en Schrijven bv: The Opera and the Orient. La Scala 1780–1930, Van Gogh Museum, Amsterdam, September–Oktober 2003.
31	Bühnenbildentwurf für den zweiten Akt von „Madame Butterfly“. Carlo Songa. 1904. Casa Ricordi Collection, Mailand Aus: Kunst en Schrijven bv: The Opera and the Orient. La Scala 1780–1930, Van Gogh Museum, Amsterdam, September–Oktober 2003.
32	Bühnenbildentwurf für „Salomé“. Léon Bakst. Nach 1914. Aquarell auf Papier. 45,9x62,5 cm, Ashmolean Museum, Oxford Aus: Ingles, Elisabeth: Bakst. Die Zauberwelt des Theaters, London 2000.
33	Bühnenbildentwurf für „Turandot“. Galileo Chini. 1926. Museo Teatrale alla Scala Collection, Mailand Aus: Kunst en Schrijven bv: The Opera and the Orient. La Scala 1780–1930, Van Gogh Museum, Amsterdam, September–Oktober 2003.
34	Deckenbereich des Interieurs im Archäologischen Museum. Florenz. Um 1880 Foto: Kerstin Bußmann
35	Wettbewerbsbeitrag zum Monument Vittorio Emanuele. Corinto Corinti. Rom. 1888 Aus: Rodiek, Thorsten: Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II. in Rom, Frankfurt 1983.
36	Grundriss des Wettbewerbsbeitrags zum Monument Vittorio Emanuele. Corinto Corinti. Rom. 1888 Aus: Rodiek, Thorsten: Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II. in Rom, Frankfurt 1983. Abb. 35, 36, 38.
37	Illuminierter chinesischer Turm zu Ehren der Hochzeitsfeier von Francesco d'Este und Adelgunde di Baviera. Reggio Emilia. 1842 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999
38	Wettbewerbsbeitrag zum Monument Vittorio Emanuele. Aristide Nardini Despotti-Mospignotti. Rom. 1880

	Aus: Batoli, Enrico/Corinti, Corinto/Mozzanti, Riccardo/Roster, Giacomo (Hg.): Ricordi di Architettura, Florenz 1878–99.
39	Mausoleen aus der Totenstadt Kait Bey. Kairo Aus: Castellazzi, Giuseppe: Ricordi di Architettura orientale presi dal vero, Venedig 1871–74, Reprint: Robotti, Ciro: Lecce 1995.
40	‚Rue des Nations‘, Weltausstellung Paris. 1878 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d’Occidente, Florenz 1999.
41	Kiosk der Marmorfirma Candiani & C. für die Esposizione Nazionale. Mailand. 1881 Aus: Buscioni, Maria Cristina: Esposizioni e ‚Stile Nazionale‘ (1861–1925), Florenz 1990.
42	Eingangsgebäude der Esposizione Generale Italiana. Palermo. 1891 Aus: Buscioni, Maria Cristina: Esposizioni e ‚Stile Nazionale‘ (1861–1925), Florenz 1990.
43	Eingangsbereich der Esposizione Generale Italiana e L’Esposizione d’Arte Sacra. Turin. 1898 Aus: Buscioni, Maria Cristina: Esposizioni e ‚Stile Nazionale‘ (1861–1925), Florenz 1990.
44	Il Cairo. Esposizione Internazionale. Mailand. 1906 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d’Occidente, Florenz 1999.
45	Padiglione del Cioccolato. Esposizione Internazionale. Mailand. 1906 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d’Occidente, Florenz 1999.
46	Mausoleum Jader Vivarelli. Talamone. 1906 Foto: Kerstin Bußmann
47	Hauptgebäude der Esposizione Internazionale. Turin. 1911 Aus: Buscioni, Maria Cristina: Esposizioni e ‚Stile Nazionale‘ (1861–1925), Florenz 1990.
48	Kermesse Orientale für die Esposizione Internazionale. Turin. 1911 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d’Occidente, Florenz 1999.
49	Tempietto del Cioccolato Talamone. Esposizione Internazionale. Turin. 1911 Aus: Giusti, Maria Adriana/Godoli, Ezio: L’Orientalismo nell’Architettura italiana tra Ottocento e Novecento. Atti del Convegno, Siena 1999.
50	Eingangsportale eines Sportclubs. Catania. 1913 Aus: Giusti, Maria Adriana/Godoli, Ezio: L’Orientalismo nell’Architettura italiana tra Ottocento e Novecento. Atti del Convegno, Siena 1999.
51	Villa Ciuppa. Mondello. Ing. Nicolo und Luigi Mineo, 1915 Aus: Giusti, Maria Adriana/Godoli, Ezio: L’Orientalismo nell’Architettura italiana tra Ottocento e Novecento. Atti del Convegno, Siena 1999.
52	Querschnitt durch das Mausoleum Schilizzi. Neapel. Ab 1880 Aus: www.mibweb.it/mausoleoposillipo/visita_al_mausoleo.htm
53	Entwurfszeichnung für das Mausoleum Schilizzi. Ambroise Baudry. Um 1880 Aus: Crosnier Leconte, Mercedes/Marie-Laure Volait: L’Égypte d’un Architecte. Ambroise Baudry (1838–1906), Paris 1998.
54	Grundriss Mausoleum Schilizzi. Neapel. 1880 Aus: www.mibweb.it/mausoleoposillipo/visita_al_mausoleo.htm
55	Modellanlage zur Fertigstellung des Mausoleums Schilizzi. Neapel. Um 1920 Aus: www.mibweb.it/mausoleoposillipo/visita_al_mausoleo.htm
56	Propyläen der Frontseite des Mausoleums Schilizzi mit den Skulpturen ‚Engel der Zeit‘. Neapel. 1920 Aus: Stadtmuseum Hadamar.
57	Horustempel. Kom-Ombos. 304-31 v. Chr. Aus: Denon, Vivant: Descriptions ou Recueil des Observations et des Recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française, publié par les ordres de S.M. l’Empereur Napoléon, Paris 1809–22.
58	Innenansicht des Mausoleum Schilizzi. Neapel. nach 1920 Aus: www.mibweb.it/mausoleoposillipo/visita_al_mausoleo.htm
59	Fassade der Synagoge in Vercelli. 1874 Aus: Giusti, Maria Adriana/Godoli, Ezio: L’Orientalismo nell’Architettura italiana tra Ottocento e Novecento. Atti del Convegno, Siena 1999.
60	Grundriss der Synagoge in Vercelli. 1874

	Foto: Kerstin Bußmann
61	Fassade der Synagoge in Florenz. 1882 Aus: Servi, Sandro: La Sinagoga di Firenze, Florenz 1982.
62	Betsaal der Synagoge in Florenz. 1874–82 Aus: Servi, Sandro: La Sinagoga di Firenze, Florenz 1982.
63	Ornamentik im Innern der Synagoge in Florenz. 1874–82 Aus: Servi, Sandro: La Sinagoga di Firenze, Florenz 1982.
64	Maurische Ornamente. Aus: Owen Jones: The Grammar of Ornament, Tafel 43. London 1856
65	Entwurf für einen israelitischen Tempel in Rom. T. Canessa und F. Fasce. 1889 Aus: Krinsky, Carol Herselle: Synagogues of Europe, Cambridge 1985.
66	Entwurf für einen israelitischen Tempel in Rom. Costa & Armanni. 1889 Aus: Krinsky, Carol Herselle: Synagogues of Europe, Cambridge 1985.
67	Dachaufbau des Mausoleums des Königs Mausolos von Halikarnassos. 4. Jahrhundert v. Chr. Aus: Koch, Wilfried: Baustilkunde, München 2006.
68	Prämierter Entwurf des Wettbewerbes für eine Synagoge in Rom. Attilo Muggia. 1889 Aus: Krinsky, Carol Herselle: Synagogues of Europe, Cambridge 1985.
69	Außenansicht der Synagoge in Rom. Costa & Armanni. 1901–04 Foto: Kerstin Bußmann.
70	Innenansicht der römischen Synagoge mit Blick auf die Heilige Lade. Costa & Armani. 1901–04 Aus: Krinsky, Carol Herselle: Synagogues of Europe, Cambridge 1985.
71	Chronologische Bauentwicklung des Villaggio Crespi Adda. 1878–1925 Aus: Cortesi, Luigi: Crespi d'Adda. Villaggio ideale del lavoro, Bergamo 1995.
72	Erste Fabrikanlage des Villaggio Crespi d'Adda. 1878 Aus: Cortesi, Luigi: Crespi d'Adda. Villaggio ideale del lavoro, Bergamo 1995.
73	Erweiterungsbauten der Fabrikationssäle des Villaggio Crespi d'Adda Aus: Cortesi, Luigi: Crespi d'Adda. Villaggio ideale del lavoro, Bergamo 1995.
74	Schnitt durch den Saal der Bäder, Alhambrah, Granada. Aus: James Cavanah Murphy: The Arabian Antiquities of Spain, Tafel XX. London. 1813 Aus: Murphy, James Cavanah: The Arabian Antiquities of Spain, London 1815.
75	Fabrikantenvilla in Villaggio Crespi d'Adda. 1890–94 Aus: Cortesi, Luigi: Crespi d'Adda. Villaggio ideale del lavoro, Bergamo 1995.
76	Atrium der Fabrikantenvilla in Villaggio Crespi d'Adda. 1902 Aus: Cortesi, Luigi: Crespi d'Adda. Villaggio ideale del lavoro, Bergamo 1995.
77	Gesamtansicht des Elektrizitätswerkes. Trezzo d'Adda. 1906 Aus: Cortesi, Luigi: Crespi d'Adda. Villaggio ideale del lavoro, Bergamo 1995.
78	Lake Palace in Udaipur. Rajasthan, Indien Foto: Kerstin Bußmann
79	Außenansicht der Villa Pia Crespi. Orta San Giulio. 1880–90 Foto: Kerstin Bußmann
80	Fassadenornamentik der Villa Pia Crespi. Orta San Giulio. 1880–90 Foto: Kerstin Bußmann
81	Eingangshalle der Villa Pia Crespi. Orta S. Giulio. Angelo Colla, Ernesto Pirovano, 1880–90 Foto: Kerstin Bußmann
82	Innenhof eines arabischen Wohnhauses Bianca, Stefano: Hofhaus und Paradiesgarten. Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt, München 2001.
83	Villa für den Impresario Barnum, Bridgeport, Connecticut. 1846–48 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
84	Gesamtansicht des Gartens der Villa Il Pavone aus westlicher Richtung. Zeichnung: Alessandro Maffei, 1835 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
85	Gartenportal der Villa Il Pavone. Luigi Magi. Siena. 1827–35 Foto: Kerstin Bußmann

86	Wandfeld mit Moschee im Ägyptischen Raum der Villa Il Pavone. Siena. 1820–30 Foto: Kerstin Bußmann
87	Wandfeld mit Pyramide im Ägyptischen Raum der Villa Il Pavone. Siena. 1820–30 Foto: Kerstin Bußmann
88	Deckenbereich des Ägyptischen Raum der Villa Il Pavone. Siena. 1820–30 Foto: Kerstin Bußmann
89	Supraporte im Ägyptischen Raum der Villa Il Pavone. Siena. 1820–30 Foto: Kerstin Bußmann
90	Eingangsfrent des Ägyptischen Saals des Caffè Pedrocchi. Padua. Nach 1836 Aus: Possamai, Paolo: Caffè Pedrocchi, Mailand 2000.
91	Giovanni Battista Belzoni als Araber im Maurischen Raum des Caffè Pedrocchi. Padua Aus: Possamai, Paolo: Caffè Pedrocchi, Mailand 2000.
92	Grundriss des Kristallpalastes. Lamont Young. Neapel. 1888 Aus: Alisio, Giancarlo: Lamont Young (1851–1929): Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana del ottocento. Rom 1978.
93	Kuppel des Kristallpalastes. Lamont Young. Neapel. 1888 Aus: Alisio, Giancarlo: Lamont Young (1851–1929): Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana del ottocento. Rom 1978.
94	Grand Hotel Pizzofalcone. Lamont Young. Neapel. 1888 Aus: Alisio, Giancarlo: Lamont Young (1851–1929): Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana del ottocento. Rom 1978.
95	Grand Hotel Pizzofalcone. Lamont Young. Querschnitt. Neapel. 1888 Aus: Alisio, Giancarlo: Lamont Young (1851–1929): Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana del ottocento. Rom 1978.
96	Fassade des Grand Hotel Pizzofalcone. Lamont Young. Neapel. 1888 Aus: Alisio, Giancarlo: Lamont Young (1851–1929): Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana del ottocento. Rom 1978.
97	Taj Mahal Hotel. Sitaram Kandrao Vaidya, D.M. Mirza, W. A. Chambers. Bombay. 1904 Foto: Kerstin Bußmann
98	Palace Pier. Brighton. 1891–99 Aus: Koppelkamm, Stefan: Der imaginäre Orient, Berlin 1987.
99	Teilansicht der Villa Narcissus. Capri. Um 1870 Aus: Cantone, Gaetana/Prozillo, Italo: Case di Capri, Neapel 1994.
100	Außenansicht der Villa Discopoli. Capri. 1880 Aus: Cantone, Gaetana/Prozillo, Italo: Case di Capri, Neapel 1994.
101	Minaretturm der Kutubija-Moschee. Marrakesch, Marokko. 12. – 13. Jahrhundert Foto: Kerstin Bußmann
102	Außenansicht der Villa Quattro Venti. Capri. 1901–03 Aus: Soria, Regina: Elihu Vedder. American Visionary Artist in Rome, 1836–1923, Rutherford, USA 1970.
103	Grundriss der Villa La Torricella. Capri. Um 1900 Aus: Cantone, Gaetana/Prozillo, Italo: Case di Capri, Neapel.
104	Villa La Meridana. Capo di Leuca. 1874 Aus: Robotti, Ciro: Le Ville del Salento – 1870–1930, Bari 1992.
105	Außenansicht der Villa Bray-Martini. Lecce. 1887–88 Aus: Robotti, Ciro: Le Ville del Salento – 1870–1930, Bari 1992.
106	Außenansicht der Villa Pasca poi Sticchi. S. Cesarea Terme. 1894–99 Aus: Robotti, Ciro: Le Ville del Salento – 1870–1930, Bari 1992.
107	Außenansicht der Villa Francesco-Licci. Santa Maria di Leuca. 1881 Aus: Robotti, Ciro: Le Ville del Salento – 1870–1930, Bari 1992.
108	Eingangsbereich der Villa Cristina. Nardò. 1920–30 Aus: Robotti, Ciro: Le Ville del Salento – 1870–1930, Bari 1992.
109	Fassadenansicht der Villa Cristina. Nardò. 1920–30 Aus: Robotti, Ciro: Le Ville del Salento – 1870–1930, Bari 1992.

110	Zeichnung der Palazzina Cinese. Aus: Lèon Dufourny: Diario di un giacobino a Palermo, Paris 1789–93. Tagebuchnotiz vom 21. Oktober 1790 Aus: Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: La Palazzina Cinese e il Museo Pitre nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987.
111	Aquarell der Palazzina Cinese nach der ersten Umbauphase. Piero Martorana. Vor 1797 Aus: Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: La Palazzina Cinese e il Museo Pitre nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987.
112	Letzte Umbauphase der Palazzina Cinese. Venanzio Maruviglia. 1802–15 Aus: Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: La Palazzina Cinese e il Museo Pitre nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987.
113	Mahabat Maqbara. Mausoleum der Nawabs in Junagadh/ Gujarat, Indien. Begonnen 1878 von Mahabat Kanji, fertiggestellt 1892 von Bahadur Kanji Aus: Mukherjee, Rugragshu: India then and now. New Delhi 2005
114	Teilansicht des Speisesaals der Palazzina Cinese. 1802–05 Aus: Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: La Palazzina Cinese e il Museo Pitre nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987.
115	Teilansicht des chinesischen Saals der Palazzina Cinese. 1802–05 Aus: Giuffrida, Romualdo/Giuffrè, Maria: La Palazzina Cinese e il Museo Pitre nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987.
116	Chinesische Figurine Aus: William Chambers, Designs of Cinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, Utensils. London. 1757
117	Westfassade des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Foto: Kerstin Bußmann
118	Wachthaus im Park des Castello Sammezzano. Regello. 1879 Aus: Batoli, Enrico/Corinti, Corinto/Mozzanti, Riccardo/Roster, Giacomo (Hg.): Ricordi di Architettura, Florenz 1878–99.
119	Durchgänge im Innern des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Foto: Kerstin Bußmann.
120	Eingangsportal des Castello Sammezzano, Regello. 1840–70 Foto: Kerstin Bußmann
121	Vestibül des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Foto: Kerstin Bußmann
122	Wandinschrift im Vestibül des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Foto: Kerstin Bußmann
123	„Sala dei Gigli“ im Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Historische Ansichtskarte, eigener Besitz
124	Indische Ornamente. Aus: Owen Jones: The Grammar of Ornaments, Tafel 54. London. 1856.
125	„Sala bianca“ des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Historische Ansichtskarte, eigener Besitz
126	Details der Kuppel der „Sala bianca“ des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Foto: Kerstin Bußmann
127	Kuppel der Großen Moschee in Cordoba. 784–987 Foto: Kerstin Bußmann
128	„Sala dei specchi“ des Castello Sammezzano. Regello. 1840–1870 Foto: Kerstin Bußmann
129	Ornamentik der Rabari-Nomadenhäuser. Gujarat, Indien Foto: Kerstin Bußmann
130	„Sala dei pavoni“ des Castello Sammezzano. Regello. 1853 Historische Ansichtskarte, eigener Besitz
131	Wanddetail des Bades des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Foto: Kerstin Bußmann
132	„Sala degli amanti“ des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Historische Ansichtskarte, eigener Besitz

133	‚Sala dei piatti spagnoli‘ des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Historische Ansichtskarte, eigener Besitz
134	Byzantinische Kapelle des Castello Sammezzano. Regello. 1840–70 Historische Ansichtskarte, eigener Besitz
135	Außenansicht der Villa Gheza. Breno. 1929–35 Foto: Kerstin Bußmann
136	Umfassungsmauer der Villa Gheza. Breno. 1929–35 Foto: Kerstin Bußmann
137	Östliche Loggia der Villa Gheza. Breno. 1929–35 Foto: Kerstin Bußmann
138	Westliche Loggia der Villa Gheza. Breno. 1929–35 Foto: Kerstin Bußmann
139	Interieur des Erdgeschosses der Villa Gheza. Breno. 1929–35 Aus: Atlante Bresciana: Nummer 21, S. 74–77. Brescia 1989
140	Grundriss der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75. 1. Ebene Aus: www.cesaremattei.com
141	Grundriss der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75. 2. Ebene Aus: www.cesaremattei.com
142	Grundriss der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75. 3. Ebene Aus: www.cesaremattei.com
143	Grundriss der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75. 4. Ebene Aus: www.cesaremattei.com
144	‚Salone dei Novanta‘ der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75 Aus: www.cesaremattei.com
145	‚Salotto dei Cigni‘ der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75 Aus: www.cesaremattei.com
146	Detail der Dekoration der ‚Salone d’onore‘, Paris 1925 (aus: U. Nebbia: L’Italia all’Esposizione di Parigi, in: „Emporium“ Juli 1925, vol. LXVII, n. 367, S. 21 und 36) Aus: Buscioni, Maria Cristina: Esposizioni e ‚Stile Nazionale‘ (1861–1925), Florenz 1990.
147	Löwenhof der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75 Aus: www.cesaremattei.com
148	Kapelle der Rocchetta Mattei. Riola di Vegato. 1870–75 Aus: www.cesaremattei.com
149	Bogenstellung in der Großen Moschee in Cordoba, Spanien. 784–987 Foto: Kerstin Bußmann
150	Palazzo dei Congressi. Interieur: Galileo Chini. Salsomaggiore. 1926 Foto: Kerstin Bußmann
151	Freitreppe im Innern der Terme Berzieri. Salsomaggiore. 1919–23 Foto: Kerstin Bußmann
152	Chinesische Pagode zum Feuerwerk der ‚Festa dello Statuto‘, Gioacchino Ersoch. Rom. 1879. Aus: Giusti, Maria Adriana/Godoli, Ezio: L’Orientalismo nell’Architettura italiana tra Ottocento e Novecento. Atti del Convegno, Siena 1999.
153	‚Cashba araba‘ zum Purimfest im ehemaligen Ghetto. Florenz. 1886 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d’Occidente, Florenz 1999.
154	Kiosk in der ‚Cashba araba‘ zum Purimfest im ehemaligen Ghetto. Florenz. 1886 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d’Occidente, Florenz 1999.
155	Wandverkleidung der ‚Cashba araba‘ zum Purimfest im ehemaligen Ghetto. Florenz. 1886 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d’Occidente, Florenz 1999.
156	‚Cittá Cinese del Celeste Impero‘ zum Purimfest im ehemaligen Ghetto. Florenz. 1888 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d’Occidente, Florenz 1999.
157	Eingangsbereich zur ‚Cittá Cinese del Celeste Impero‘ zum Purimfest im

	ehemaligen Ghetto. Florenz. 1888 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
158	Außenansicht des Theater-Garten-Restaurant ‚Alhambrah‘. Florenz. 1921 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
159	Ausstellungsbauten der Esposizione Marina ed Igiene. Genua. 1914 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
160	Entwurf für den Umbau des Theater-Garten-Restaurants ‚Alhambrah‘. Florenz. Um 1919 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
161	Vishvanatha-Tempel. Kajuraho, Indien. 11. Jahrhundert Aus: Mitchell, George, Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion, Köln 1991.
162	Außenansicht des Erweiterungsanbaus des Theater-Garten-Restaurants ‚Alhambrah‘. Florenz. 1921 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
163	Inneres des Erweiterungsbaus mit Kegelbahn des Theater-Garten-Restaurants ‚Alhambrah‘. Florenz. 1921 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
164	Garten der Villa Durazzo-Pallavicini. Pegli, Genua. 1840–46 Historische Ansichtskarte, eigener Besitz
165	Chinesische Pagode im Garten der Villa Durazzo-Pallavicini. Pegli, Genua. 1840–46 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florenz 1999.
166	Zeltpavillon im Garten der Villa Durazzo-Pallavicini. Pegli, Genua. 1854 Aus: Vogel, Gerd-Helge: Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa. In: Die Gartenkunst, 16. und 17. Jahrgang, Worms, 1/2004–2/2005.
167	Karussell im Garten der Villa Durazzo-Pallavicini. Pegli, Genua. 1840–46 Aus: Vogel, Gerd-Helge: Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa. In: Die Gartenkunst, 16. und 17. Jahrgang, Worms, 1/2004–2/2005.
168	Propyläen der Borghese-Gärten. Rom. 1827 Foto: Kerstin Bußmann
169	Grundriss der ‚Giardini dei Cinque Continenti‘. Cap Mortola bei Ventimiglia Aus: Castaldo, Paolo/Profumo, Paola: I Giardini Botanici Hanbury, Turin 1999.
170	Statue ‚Marmorsklavin‘ in den ‚Giardini dei Cinque Continenti‘. Cap Mortola bei Ventimiglia. Hiram Powers. 1843 Aus: Castaldo, Paolo/Profumo, Paola: I Giardini Botanici Hanbury, Turin 1999.
171	Maurischer Pavillon im ‚Giardini dei Cinque Continenti‘. Cap Mortola bei Ventimiglia. Aus: Castaldo, Paolo/Profumo, Paola: I Giardini Botanici Hanbury, Turin 1999.
172	Grundriss des Parco Scherrer. Morcote. Aus: Antonini, Adriano: Parco Scherrer. Giardino delle Meraviglie, Morcote o. J.
173	Plastik einer afrikanischen Frauenfigur im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930 Foto: Kerstin Bußmann
174	Gartenareal am indischen Pavillon im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930 Foto: Kerstin Bußmann
175	Szenenentwurf für den Film ‚Intolerance‘. Bleistift auf Papier: Walter R. Hall. 1916 Aus: Kunst en Schrijven bv: The Opera and the Orient. La Scala 1780–1930, Van Gogh Museum, Amsterdam, September–Oktober 2003.
176	Wände mit Mogul-Ornamenten im Innenraum des Indischen Pavillons im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930 Foto: Kerstin Bußmann
177	Arabisches Haus im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930 Foto: Kerstin Bußmann
178	Tempel der Nefertiti im Parco Scherrer in Morcote. Ab 1930 Foto: Kerstin Bußmann
179	Siamesisches Teehaus im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930 Foto: Kerstin Bußmann
180	Sonnentempel im Parco Scherrer. Morcote. Ab 1930 Foto: Kerstin Bußmann

181	Entwurf für den Palast der okkulten Wissenschaften. Paris. Alois Bastl. 1902 Aus: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, (Kat.) Darmstadt 2001.
182	Synagoge. Emil Hoppe und Otto Schönthal. Triest. 1904 Aus: Krinsky, Carol Herselle: Synagogues of Europe, Cambridge 1985.
183	Innenansicht des Aufführungssaales des Großen Schauspielhauses. Hans Poelzig. Berlin. 1919 Aus: Müller, Christian Philipp: Im Geschmack der Zeit. Das Werk von Hans und Marlene Poelzig aus heutiger Sicht, Amsterdam 2003.
184	Fox Theatre. C. Howard Crane. Detroit. 1928 Aus: Cresti, Carlo: Orientalismi nelle architetture d'Occidente, Florent 1999
185	Elektrizitätswerk Crevola Toce I. Piero Portaluppi. Crevoladossola. 1924 Aus: Molinari, Luca: Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento, Mailand 2003.
186	Mausoleum Crespi. Villaggio Crespi d'Adda. 1905–08 Aus: Cortesi, Luigi: Crespi d'Adda. Villaggio ideale del lavoro, Bergamo 1995.
187	Das Glashaus (Pavillon der Glasindustrie). Werkbundaussstellung. Köln. Bruno Taut. 1914 Aus: Speidel, Manfred (Hg.): Bruno Taut: Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee. Eine Sammlung von Schriften 1904–38, Berlin 2007.
188	Chamukhte–Tempel, Palitana, Indien. Ab 11. Jahrhundert. Aus: Bruno Taut: Die Stadtkrone, Abb. 71 Aus: Speidel, Manfred (Hg.): Bruno Taut: Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee. Eine Sammlung von Schriften 1904–38, Berlin 2007.
189	Entwurf für ein Kristallhaus. Bruno Taut, Der Weltbaumeister, 1919, Bild 24. Aus: Speidel, Manfred (Hg.): Bruno Taut: Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee. Eine Sammlung von Schriften 1904–38, Berlin 2007.
190	Villa Katsura. Kioto. Um 1640 Aus: Ponciroli, Virginia: Villa Katsura – Imperial Villa, Mailand 2005.
191	Deutscher Pavillon. Weltausstellung Barcelona, Spanien 1929. Ludwig Mies van der Rohe Aus: Carter, Peter: Mies van der Rohe at Work, London 1999.
192	Mundaneum. Le Corbusier. 1929 Aus: Boesinger, W./Stonorov, O.: Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1910–1929, Zürich 1948.
193	Präsentationsblatt zum 'Grand Hotel Babylon' für die Promenade des Anglais in Nizza. Adolf Loos. 1923 Aus: Rukschcio, Burkhard/Schachel, Roland: Adolf Loos. Salzburg, Wien 1982.
194	Entwurf eines Elektrizitätswerkes. Antonio Sant'Elia, 1914 Aus: Caramel, Luciano/Longatti, Alberto: Antonio Sant'Elia. The Complete Works, Mailand 1987.

Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechtsinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen.

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie Stellen der Arbeit, die anderen Werken den Wortlaut oder Sinn entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

.....
Kerstin Bußmann

Frankfurt am Main, Juli 2011